

**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

JOSÉ ALEXANDRE CAVALCANTE DE MIRANDA

**DO SURREALISMO AO FANTÁSTICO MODERNO:
PROCESSOS SEMIÓTICOS NA OBRA DE RENÉ MAGRITTE E
J. J. VEIGA**

**JOÃO PESSOA
FEVEREIRO / 2021**

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

JOSÉ ALEXANDRE CAVALCANTE DE MIRANDA

**DO SURREALISMO AO FANTÁSTICO MODERNO:
PROCESSOS SEMIÓTICOS NA OBRA DE RENÉ MAGRITTE E
J. J. VEIGA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB, como requisito para a obtenção do grau de Mestre. Vincula-se à área de concentração Literatura, cultura e tradução e se insere na linha de pesquisa Estudos Semióticos.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria de Fátima
Barbosa de Mesquita Batista

JOÃO PESSOA
FEVEREIRO / 2021

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M672s Miranda, José Alexandre Cavalcante de.

Do surrealismo ao fantástico moderno : processos
semióticos na obra de René Magritte e J. J. Veiga /
José Alexandre Cavalcante de Miranda. - João Pessoa,
2021.

97 f. : il.

Orientação: Maria de Fátima Barbosa de Mesquita
Batista.

Dissertação (Mestrado) - UFPB/CCHLA.

1. Semiótica. 2. Surrealismo. 3. Fantástico moderno. 4.
René Magritte - Pintor. 5. J. J. Veiga - Escritor. I.
Batista, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. II.
Título.

UFPB/BC

CDU 801.54(043)



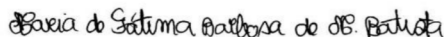
UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO DO ALUNO
JOSÉ ALEXANDRE CAVALCANTE DE MIRANDA

Aos quatro dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e um, às catorze horas e trinta minutos, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de Dissertação intitulada: **“DO SURREALISMO AO FANTÁSTICO MODERNO: processos semióticos na obra de René Magritte e J.J Veiga”**, apresentada pelo aluno **José Alexandre Cavalcante de Miranda**, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de MESTRE EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Cultura e Tradução, segundo encaminhamento da Prof^a Dr^a Ana Cristina Marinho Lúcio, Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. A professora Doutora Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista (PPGL/UFPB), na qualidade de orientadora, presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte os Professores Doutores Carmen Sevilla Gonçalves dos Santos (UFPB) e Luciano Barbosa Justino (UEPB). Dando início aos trabalhos, a Senhora Presidente Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao mestrando para apresentar uma síntese de sua dissertação, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: **APROVADO**. Proclamados os resultados pela presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 04 de março de 2021.

Parecer:

O texto apresentado atende, com folga, aos requisitos exigidos para a obtenção do grau de Mestre. Possui maturidade científica e relevância social. Cumpre com os objetivos propostos, desenvolvendo a metodologia de forma concisa e não lacunar. Sua tendência intercultural abre espaço para investigações em outras áreas do conhecimento, como as análises subjetivas e psicológicas. Foi apresentada de forma segura e competente.

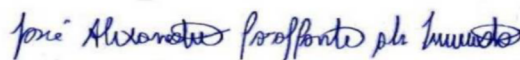


Prof.^a Dra. Maria de Fátima Barbosa de
Mesquita Batista
(Presidente da Banca)



Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino
(Examinador)


Prof.^a Dra. Carmen Sevilla Gonçalves dos
Santos
(Examinadora)



José Alexandre Cavalcante de Miranda
(Mestrando)

Dedicatória:

A Deus.

A minha mãe, Maria Cavalcante de Lima (*In memoriam*)

Meu pai, Filemon Cabral de Miranda (*In memoriam*)

A Prof.^a Dr.^a Maria da Piedade Moreira de Sá (*In memoriam*):

Vê, Pia, as sementes que você plantou ainda estão germinando.

Ao Prof. Dr. Marco Antônio Camarotti (*In memoriam*)

Aos meus irmãos, Flávio Cavalcanti de Miranda (*In memoriam*)

Fabian Cavalcanti de Miranda

Aos meus familiares: Joelma Miranda (cunhada)

Carolina, Luciana e Fabian Filho (sobrinhos)

Ao Prof. Dr. Geraldo de Araújo Barreto Campello (*In memoriam*) e sua esposa,

Myriam Carneiro Barreto Campello

Agradecimento:

À Prefeitura do Jaboatão dos Guararapes, por proporcionar este avanço a minha formação.

Ao SINPROJA, Sindicato dos Trabalhadores em Educação de Jaboatão dos Guararapes, na pessoa de Jackeline Sobral.

A Willams Dias da Fonseca e Katheriny Ariane das Neves Silva, paraibanos que me adotaram como pessoa da família.

Agradecimento especial:

A minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Fátima Batista: por sua dedicação às ciências semióticas, pelo apoio e, principalmente, por acreditar.

RESUMO

Tomando como subsídio a teoria Semiótica, analisou-se a presença do fantástico em quadros do pintor belga René Magritte e no romance do escritor brasileiro J. J. Veiga, visando descrever as estratégias semióticas da narração e da imagem de inspiração surrealista. A semiótica filosófica de Peirce constituiu a tendência escolhida, ampliada pelos conceitos da semiótica das culturas(a), no que tange à caracterização dos objetos culturais e da narrativa. Das nove células sógnicas formadas pelas tricotomias peirceanas, foram consideradas duas delas: o quali-signo e o índice, a partir das quais foram apontados quatro modelos ou estratégias semióticas responsáveis pelo efeito fantástico. São eles: (a) a distorção das propriedades do quali-signo, (b) os índices não confirmados, (c) a contrajunção e (d) a confrontação de opostos. Essas categorias foram estudadas em um *corpus* constituído de dezesseis quadros de Magritte: A traição das imagens (1928-29), O jóquei Perdido (1948), As férias de Hegel (1958), A resposta inesperada (1933), A canção da tempestade (1937), A batalha de Argonne (1959), O túmulo dos lutadores (1961), O mês da vindima (1959), O jogador secreto (1927), O além (1968), Os amantes (1928), Reprodução proibida (Retrato de Edward James) (1937), O assassino ameaçado (1926), O império das luzes (1954), A voz do silêncio (1928), A cascata (1961). Os textos imagéticos foram comparados com trechos do romance *A hora dos ruminantes* de Veiga. Traçou-se, a seguir, um panorama acerca das diferenças entre o fantástico tradicional e o moderno e o Surrealismo, surgido no momento histórico no qual a crise cultural e ideológica de uma Europa devastada após a Primeira Grande Guerra criou uma arte *nonsense*: o Dadaísmo, representativo da crise dos sistemas burgueses. O Surrealismo, porém, traria um novo método: acessar a zona cinzenta do inconsciente humano e assim revelar a verdade plena, aquela não sufocada pela previsibilidade dos sistemas burgueses. Daí a importância da caracterização do *objeto surrealista*, que seria aquele de utilização desconhecida ou, mais importante que isso, seria o objeto não vinculado a uma cultura opressora.

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica, Surrealismo, Fantástico moderno

ABSTRACT

Taking as a subsidy the Semiotic theory, the presence of the fantastic was analyzed in pictures by the Belgian painter René Magritte and in the novel by the Brazilian writer J. J. Veiga, aiming to describe the semiotic strategies of the narration and the surrealist inspiration image. Peirce's philosophical semiotics constituted the chosen trend, amplified by the concepts of semiotics of cultures, with regard to the characterization of cultural objects and narrative. Of the nine sign cells formed by Peircean trichotomies, two of them were considered: the quali-sign and the index, from which four models or semiotic strategies responsible for the fantastic effect were pointed out. They are: (a) the distortion of the properties of the quali-sign, (b) the unconfirmed indexes, (c) the counterjunction and (d) the confrontation of opposites. These categories were studied in a corpus consisting of sixteen Magritte paintings: The betrayal of the images (1928-29), The lost jockey (1948), Hegel's vacation (1958), The unexpected answer (1933), The song of the storm (1937), The Battle of Argonne (1959), The Grave of the Fighters (1961), The Vintage Month (1959), The Secret Player (1927), The Beyond (1968), The Lovers (1928), Reproduction prohibited (Portrait of Edward James) (1937), The Threatened Assassin (1926), The Empire of Lights (1954), The Voice of Silence (1928), The Waterfall (1961). The imagery texts was compared with excerpts from the novel *A hora dos ruminantes* de Veiga. The following was an overview of the differences between the traditional and the modern fantastic and Surrealism, which arose at the historic moment when the cultural and ideological crisis of a Europe devastated after the First World War created a nonsense art: Dadaism, representative of the crisis of the bourgeois systems. Surrealism, however, would bring a new method: to access the gray area of the human unconscious and thus reveal the full truth, that which is not suffocated by the predictability of bourgeois systems. Hence the importance of the characterization of the surrealist object, which would be the one of unknown use or, more importantly, it would be the object not linked to an oppressive culture.

KEYWORDS: Semiotics, Surrealism, Fantastic modern

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	11
2 SEMIÓTICA: REPRESENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO.....	17
2.1 Do estudo do signo ao estudo da significação.....	17
2.2 A semiótica filosófica de C. S. Peirce.....	20
2.2.1 O signo e sua complexidade.....	20
2.2.2 A semiose <i>ad infinitum</i>	21
2.2.3 As relações entre os elementos formadores do signo.....	22
2.3 Os objetos culturais.....	26
2.3.1 Semiótica das Culturas: o objeto artístico.....	26
2.3.2 O objeto como signo cultural.....	29
2.3.3 O objeto-pensamento de René Magritte.....	31
3 O FANTÁSTICO E O SURREALISMO: ASPECTOS	
LITERÁRIOS E HISTÓRICOS.....	35
3.1 O fantástico: conceitos preliminares.....	35
3.2 O fantástico tradicional <i>versus</i> fantástico moderno.....	36
3.3 A perspectiva narratológica.....	40
3.4 O romance de J. J. Veiga.....	40
3.4.1 Manarairema: a semiosfera atemporal como espaço afetivo.....	42
3.5 O Surrealismo: aspectos históricos.....	44
3.5.1 A crise cultural e Dadá.....	44
3.5.2 A ruptura com Dadá.....	46
3.5.3 A fundação do Surrealismo e a escrita automática.....	48
3.5.4 O objeto surrealista.....	51
3.5.5 René Magritte e o Surrealismo.....	54
4 PROCESSOS SEMIÓTICOS EM RENÉ MAGRITTE E J. J. VEIGA.....	57
4.1 O <i>corpus</i> e o percurso metodológico.....	57
4.2 A distorção ou evidência do quali-signo.....	58
4.2.1 Alteração do tamanho ou do número dos objetos.....	60
4.3 Os índices não confirmados.....	63

4.4 A contrajunção.....	66
4.4.1 A contrajunção baseada nas propriedades do quali-signo.....	67
4.4.2 A contrajunção comportamental.....	70
4.5 A confrontação de opostos.....	72
4.5.1 A representação da representação.....	74
4.6 O resumo do romance <i>A hora dos ruminantes</i>.....	75
4.7 A distorção do quali-signo e a quebra do pacto realista.....	77
4.8 A semiose incompleta a partir dos índices não confirmados.....	79
4.9 A contrajunção comportamental e a semiose inesperada.....	82
4.10 A confrontação de opostos e a “visão com” do narrador heterodieético.....	87
 5 CONCLUSÃO.....	 89
 6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	 92
 7 REFERÊNCIAS PICTÓRICAS.....	 96

LISTA DE IMAGENS

A traição das imagens (1928-29).....	31
O jóquei Perdido (1948).....	54
As férias de Hegel (1958).....	59
A resposta inesperada (1933).....	59
A canção da tempestade (1937).....	60
A batalha de Argonne (1959).....	60
O túmulo dos lutadores (1961).....	61
O mês da vindima (1959).....	62
O jogador secreto (1927).....	64
O além (1968).....	65
Os amantes (1928).....	67
Reprodução proibida (Retrato de Edward James) (1937).....	69
O assassino ameaçado (1926).....	70
O império das luzes (1954).....	73
A voz do silêncio (1928).....	73
A cascata (1961).....	74

1 INTRODUÇÃO

O início, a surpresa, a constatação, a descoberta. Este sentimento puro, ainda não permeado pela linguagem, é certamente o objetivo principal de toda obra de arte. Esta, por sua vez, a despeito de sua missão de repensar o estatuto da realidade, sempre será representativa de seu tempo, servindo como referência histórica na construção da própria humanidade. Nisso não há paradoxo, pois a continuidade pressupõe o ponto final. E, quando o tema em questão disserta sobre os parâmetros da arte, é na representação que a comunicação se unirá à vida e, a ficção, à realidade. É no jogo de representação artística que podemos compreender os percursos semióticos. Neste processo, a arte não apenas repensa o cotidiano, mas ela recria seus próprios elementos constitutivos. Foi assim no Renascimento e se intensificou a partir do momento em que ela não mais precisou imitar a natureza: a arte hoje é representativa de sua própria natureza. Para Foucault (2007, p. 81), as coisas agora se subordinam ao crivo do conhecimento, pois “o signo não espera silenciosamente a vinda daquele que pode reconhecê-lo: ele só se constitui por um ato de conhecimento”.

Nessa perspectiva, a arte moderna rompeu tanto os seus limites de representação que ela mesma pretende ser um objeto da vida. Um exemplo desta afirmação é a obra *Painted Bronze* (1960), de Jasper Johns, um dos maiores representantes da Pop Art norte-americana. Johns cunhou em bronze duas latas de cerveja idênticas às comerciais e afirmou: “Minhas latas de cerveja não têm cerveja nelas. Elas parecem latas de cerveja, mas não são”¹ (GABLIK, 2003, p. 79). Por outro lado, estratégias de linguagem como a metaficção e a *mise-en-abyme*, largamente empregadas na literatura contemporânea, geram no espectador uma sensação de ultrarrealismo, pois a arte que fala de outra arte finge que é um fato da vida. Reuter (2002, p. 13), ao analisar a narrativa no texto literário, faz uma importante distinção entre os elementos do **texto** (ficção, narrador, narratário) e os do **não-texto** (referente, autor, leitor). Com efeito, é preciso compreender que, por mais real que possa parecer a voz do enunciado, não é ao leitor que o autor se dirige quando conta a história (entes da vida real), mas sim o narrador que conta a história para o narratário (entes produzidos por uma invenção ficcional). A arte moderna sempre tenta sabotar a fronteira entre o real e o representacional por introduzir no universo inventado da ficção – ou melhor, simular fazê-lo – os elementos do **não-texto** e isso se verifica tanto na literatura como na pintura. Já em 1656, o pintor espanhol Diego Velázquez, ao pintar seu célebre quadro, *As meninas*, se incluiu entre os elementos

¹ Tradução particular.

retratados na obra. Ora, ao inserir um elemento do não-texto (o pintor), Velásquez inclui também outro: o espectador, pois, para Foucault (2007, p. 05) “o pintor só dirige os olhos para nós na medida em que nos encontramos no lugar do seu motivo”.

Essa liberdade expressiva, essa nova perspectiva cultural, permitiu artisticamente o paulatino afastamento da tradição mimética, possibilitando, na literatura, o surgimento de obras representativas do gênero fantástico. Quando falamos de fantástico na literatura, incluímos aí uma ampla tessitura, tanto temporal quanto temática. E, dentro desse leque amplo, o Surrealismo é apenas um dos muitos aspectos que esse fantástico pode revelar. Tendo florescido na França, mais precisamente no período entre guerras, esta escola estética foi uma das mais importantes da arte ocidental. Seu principal objetivo político era denunciar as crises provocadas pelos sistemas burgueses e enfrentar seu projeto cultural míope: que vê a vida apenas sob a ótica racionalista.

Em um notável ensaio sobre o Surrealismo no Brasil, Antônio Candido inclui este movimento estético em um pensamento artístico maior ao qual ele deu o nome de “super-realismo” (termo que será de suma importância nas nossas discussões posteriores) e, sobre essa tendência expressiva, ele nos revela:

O super-realismo é uma tendência irracionalista constante do espírito ocidental desde os fins do século XVIII, do movimento rosacruzista ao Surrealismo, passando por Swedenborg, Blake, o Espiritismo, a Teosofia, o Simbolismo, as diferentes filosofias antiintelectualistas. (CÂNDIDO, 2004, p. 96)

Na literatura, quando se fala sobre o início dessa tendência artística, é controvertida a referência sobre qual autor lhe deu origem. Um ponto assente, porém, é que a literatura fantástica se originou a partir do romance gótico inglês (ou, para os franceses, romance negro) - escrito por autores como Horace Walpole, M. G. Lewis e Ann Radcliffe - a partir da segunda metade do século XVIII (DANTAS, 2002, p. 41). Este início seria o que T. Todorov (2004) definiu como fantástico tradicional ou canônico, obras que, embora apresentassem o sobrenatural, o estranho, ainda não haviam rompido totalmente com o pacto realista, deixando o leitor quase sempre em dúvida se tais fatos aconteceram ou foram imaginados pelo protagonista.

Foi, porém, a partir de obras como *O nariz* (1836), de Nicolai Gogol, *A metamorfose* (1915) e *O processo* (1914), de Franz Kafka, que a ausência de relação lógico-causal tornou a realidade um palco onde emerge com força o absurdo. Essas escrituras deram origem ao que se entende hoje por fantástico moderno, também chamado de realismo fantástico ou realismo mágico. O termo realismo permanece, porque os eventos insólitos, diferentemente das

histórias de fadas, não prescindem da realidade ordinária, ou seja, é um tipo de absurdo que para subverter o real utiliza-se das vigas mestras desse mesmo real, de seus ritos, de suas fragilidades sociais, demonstrando, de maneira inequívoca, que a fronteira que divide o ilógico do natural não é apenas tênue, mas pode ser inexistente. Esse fantástico moderno seria, portanto, uma espécie de revisor mais ferrenho e crítico acerca da existência, sobretudo no que diz respeito às regras morais e civis de uma sociedade sempre constituída de oprimidos e opressores.

O pintor surrealista belga René Magritte e o escritor brasileiro J. J. Veiga, cujas obras serão objeto desta pesquisa, foram, evidentemente, influenciados pela conjuntura política e cultural de seu tempo; suas obras, contudo, permanecem atemporais, revelando que esses mestres não se vinculavam a modismos: foram vanguardistas.

René Magritte fez sua primeira exposição, juntamente com o amigo Pierre Flouquet, em 1920, ainda influenciado pelos estilos cubista e futurista. Ele foi um pintor que, mesmo trabalhando sobre suportes tradicionais (óleo sobre tela), antecipou muito da linguagem artística da qual se teceria a pós-modernidade. Sobre esta visão antecipada, podemos destacar: a representação da representação (um universo ficcional dentro de outro) e a aguda análise, quiçá irônica, de que mesmo a linguagem não dá conta de explicar todo o mistério que perseguimos: ela própria se constitui desse mistério.

No Brasil, diferentemente do contexto de pós-guerra do Surrealismo francês, J. J. Veiga proferiu a sua escritura do absurdo nas décadas de 60 e 70, época em que o país vivia sob um regime de ditadura militar, quando avanços sociais e civilizatórios eram desmontados, a liberdade de expressão era silenciada e opositores políticos exilados ou perseguidos com mão de ferro. Talvez por isso, os textos de Veiga nos apresentem universos desumanizados e alienantes, totalitários, onde são perpetradas maldades absolutamente gratuitas, sem propósito, nos quais certas forças transformam o cidadão em mero fantoche. Este seria, para parte da crítica, um primeiro viés interpretativo: na obra de Veiga, o fantástico não passaria de uma alegoria política, uma espécie de retrato que, mesmo pintado com tintas diferentes, permaneceria vinculado a uma denúncia histórica. A alegoria política é, sem dúvida, uma interpretação válida, mas insuficiente para descrever a estilística de Veiga. Um olhar mais apurado sobre a versatilidade de sua contística revela como o autor delineia com perfeição os costumes interioranos, a psicologia infantil, o núcleo familiar, o poder desumanizador do Estado e do dinheiro. Essas instâncias, tão características da vida cotidiana, são invadidas por um fantástico insidioso, capaz de hiper valorizar o real e de evidenciar suas categorias constitutivas, seu jogo sêmico. O questionamento, que ao final da leitura perseguirá o leitor,

não é aquele vazio, mas sim pleno de sabedoria: pejado de filosofia. Por isso, a obra de Veiga não está condicionada à mera crônica de costumes: tornou-se universal.

Postas estas considerações preliminares, passemos a expor as bases teóricas e os questionamentos que norteiam a presente pesquisa. Ante uma obra de inspiração fantástica, seja uma pintura ou um texto literário, quais mecanismos artísticos ou linguísticos levam o espectador a vivenciar a sensação de estranhamento? Nossa justificativa reside no fato de que, além da perspectiva da teoria literária, o olhar semiótico poderá lançar alguma luz sobre o debate. Essa necessidade se torna mais evidente principalmente quando comparamos obras de diferentes códigos: um pictórico e outro verbal.

Com relação a nossas análises, adotamos como principal tendência a linha semiótica do filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce, ampliada pela definição do objeto enquanto “signo cultural” a partir das contribuições da Semiótica das Culturas. Identificar o objeto no âmbito de um mundo semioticamente construído é uma das hipóteses deste trabalho. Rastier (2010) demonstra que todas as coisas a nosso redor são intermediadas por duas fronteiras - uma empírica e outra transcendente – nas quais ocorrem as quatro rupturas categoriais do entorno humano. Desta forma, tanto os objetos como as ações humanas só podem ser plenamente compreendidos como resultado de processos culturais. E completa: “a significação da ação não é natural, mas cultural” (RASTIER, 2010, p. 60).

Partimos do pressuposto fundamental de que os signos verbais e imagéticos, ao romperem com a representação mimética da realidade, inevitavelmente evidenciam seus elementos constitutivos e revelam muito sobre a natureza da língua e linguagem. A obra de arte de inspiração fantástica, ao distorcer certas propriedades do signo, nos mostra mais claramente como se constrói o sentido, como apreendemos a realidade a nosso redor.

Este é o objetivo geral deste trabalho: demonstrar que, quando um universo ficcional altera o percurso sógnico esperado, visando o efeito fantástico, isto nos fornece preciosas pistas acerca do funcionamento da *semiose*. A grosso modo, *semiose* seria o processo dinâmico de transferência de sentido, ou melhor, interdependência sógnica geradora de sentido. Nöth (1995, p. 68) afirma que:

A interpretação do signo é, assim, um processo dinâmico na mente do receptor. Peirce (CP 5.472) introduziu o termo *semiose* para caracterizar tal processo, referido como “a ação do signo”. Também conceituou *semiose* como “o processo no qual o signo tem um efeito cognitivo sobre o intérprete” (CP 5.484).

Esse movimento não se dá apenas entre os três elementos da tríade peirceana (representamen, interpretante, objeto), mas ocorre de um signo para outro. Vejamos um exemplo simples:

(1) Castelo [medieval]

(2) Castelo [de areia]

(3) Castelo [de cartas]

Aqui percebemos que os três objetos estão atados por um liame simbólico, mas a transferência de parte da carga arquetípica não se poderia dar diretamente de um objeto a outro. Isso só foi possível porque, só após ser convertido em signo, o objeto matriz pôde transferir seu peso simbólico - eminentemente *sígnico* - para os demais. Daí a importância do estudo do objeto neste trabalho, que vai da configuração do *objeto surrealista* à chamada “lição do objeto”, uma característica da obra de Magritte.

Os objetivos específicos dessa abordagem dizem respeito aos esquemas semióticos responsáveis pelo efeito fantástico, principalmente, pelo sentimento de estranhamento diante da obra de arte. Para construir, pois, o que Nöth (1995, p. 108) chamou de “semiose incompleta e transformada”, a obra se utiliza de certos esquemas, arranjos, modelos ou estratégias que fomos percebendo ao longo de nossas leituras. Essas estratégias constituem a essência das nossas hipóteses e serão observadas a partir da leitura do *corpus*. Resumidamente, são elas:

- a) **Alteração das propriedades do quali-signo:** ao pintar uma enorme rocha flutuando no céu, Magritte lhe altera as propriedades do quali-signo, o que gera o efeito fantástico.
- b) **Apresentação de índices que levam a conclusões incompletas ou não confirmadas:** o índice, na teoria peirceana, é uma espécie de assinatura deixada por outro objeto (por ex. fumaça indica fogo). Ao apresentar índices que não são confirmados, a obra gera uma sensação de estranhamento, obrigando o espectador a construir interpretantes incompletos ou absolutamente particulares.
- c) **A contrajunção:** é a quebra, do ponto de vista lógico, de uma expectativa produzida por uma circunstância anterior. Ela pode ser comportamental ou basear-se nas propriedades do quali-signo.

- d) **A confrontação de opostos:** o contraste entre grandezas (noite - dia, aqui - lá, dentro - fora, real - ficcional) ou a valorização dessa discrepância é um dos fatores constitutivos da “super-realidade”.

Como se pode perceber, não é tarefa fácil estabelecer um recorte, delimitar uma área observável, quando o universo é o estudo da significação. O *corpus* dessa pesquisa será composto por dezesseis quadros ou textos imagéticos de René Magritte em comparação com o romance *A hora dos ruminantes* (1966), do escritor goiano J. J. Veiga. Esses quadros são: *A traição das imagens* (1928-29), *O jóquei Perdido* (1948), *As férias de Hegel* (1958), *A resposta inesperada* (1933), *A canção da tempestade* (1937), *A batalha de Argonne* (1959), *O túmulo dos lutadores* (1961), *O mês da vindima* (1959), *O jogador secreto* (1927), *O além* (1968), *Os amantes* (1928), *Reprodução proibida* (Retrato de Edward James) (1937), *O assassino ameaçado* (1926), *O império das luzes* (1954), *A voz do silêncio* (1928) e *A cascata* (1961).

Nossa estratégia metodológica é a comparativa. Utilizando um dos quatro modelos semióticos citados acima como parâmetro, compararemos as imagens de Magritte com trechos do romance de Veiga que ilustre a mesma estratégia semiótica.

Este trabalho será dividido em três partes. Na primeira, apresentaremos as bases teóricas da semiótica peirceana, bem como faremos um estudo do objeto sob a perspectiva teórica da Semiótica das Culturas. Em um segundo momento, discorreremos sobre os aspectos teóricos e históricos a respeito do fantástico, do Surrealismo e a caracterização do objeto surrealista. Na parte final, passaremos a confrontar nossas hipóteses através da decodificação e leitura do *corpus*. Procederemos a um estudo comparativo entre os dois artistas em busca de similitudes expressivas verificáveis a partir de determinados esquemas semióticos, unindo, no quanto for possível, a linguagem verbal à imagética.

Nessa busca, apenas intencionamos demonstrar as espantosas possibilidades da linguagem humana, entendida como intermédio entre o *ser* e a compreensão da realidade. Nesta caminhada, a ciência Semiótica surge como uma poderosa ferramenta a auxiliar a humanidade no entendimento de sua própria aventura. Um dilema, porém, persiste na pós-modernidade: nem todo o saber que o homem acumulou foi capaz de diminuir-lhe as injustiças, nem de promover o bem-estar da maioria das pessoas. É nesta triste ironia que reside o caráter de protesto do realismo fantástico. Esperemos que, neste trabalho, a leitura da obra desses grandes mestres possa lançar alguma luz sobre o sentido, a representação; enfim, sobre o estar no mundo.

2 SEMIÓTICA: REPRESENTAÇÃO E INTERPRETAÇÃO

2.1 Do estudo do signo ao estudo da significação

No início do século XX, a sociedade europeia, sobretudo após a Primeira Grande Guerra, foi se tornando cada vez mais tecnológica, globalizada e plurimidiática. Logo, as arenas pela disputa do poder foram ampliando cada vez mais as suas fronteiras. Este fato talvez explique um especial desenvolvimento das chamadas ciências da linguagem e da comunicação, como a Linguística e a Semiótica.

Atualmente, a Semiótica apresenta correntes interpretativas tão diversas quanto seu objeto de investigação. Ao definir Semiótica como “a ciência dos signos e dos processos significativos (semiose) na natureza e na cultura”, Nöth (1995, p.19) alerta que tal definição não é aceita por todos os estudiosos da área, uma vez que a mesma dependerá da escola semiótica a qual pertencem.

Durante a evolução dessa ciência, antes considerada apenas doutrina dos signos ou parte da Filosofia da linguagem, também foram diferentes as acepções na estrutura do signo: ora diádica; outras vezes, triádica. Na antiguidade clássica, Platão propôs para o signo uma estrutura triádica. Este seria composto pelo *onoma* (o nome), o *eidos* ou *logos* (a ideia) e *pragma* (o referente). Aristóteles, no âmbito da Lógica e da Retórica, entendeu o signo como uma relação de implicação: se (q) implica (p), (q) atua como signo de (p) (Nöth, 1995, p. 31). Os Estóicos (300 a. C. – 200 d. C.) também adotaram a classificação triádica do signo, estrutura que não seria seguida pelos Epicuristas. Para estes, o *lékton* (o significado) não compunha o signo.

Considerado um dos mais importantes nomes da semiótica antiga, Santo Agostinho baseou suas ideias nas contribuições dos Estóicos e dos Epicuristas. Entre seus trabalhos mais importantes está *A doutrina cristã*. Para Batista (2003, p. 61), seus escritos influenciaram “os dez séculos em que se estendeu a Idade Média”. Trata-se de um período histórico marcado pela concepção teocêntrica: a existência de Deus determinava a visão de mundo. Também era característica deste período a interpretação das coisas através de uma visão bíblica.

Posteriormente, a tradição escolástica do estudo dos signos perduraria até a Renascença (séc. X ao XV). Roger Bacon e São Tomás de Aquino foram os vultos mais notáveis dessa tradição que foi influenciada pelo pensamento aristotélico. Dentre as contribuições dos escolásticos, destacam-se a distinção entre denotação e conotação, como também as funções semióticas de signo, símbolo e imagem (NÖTH, 1995, p. 37).

Diferentemente da época medieval, o Renascimento seria marcado pela visão antropocêntrica do mundo; na qual o homem seria a referência para as ideias. Trata-se de uma radical mudança de paradigmas em todas as áreas do saber e da filosofia humanas revelada sob uma nova concepção de signo. Este teria que ser natural, pois “o mundo das coisas é real, o mundo dos signos, das relações sociais, é criação da civilização mentirosa” (LOTMAN, 2010, p. 38).

No século XVII, o racionalismo francês retomava os princípios lógicos das ideias aristotélicas com os gramáticos de Port Royale. Um dos mais importantes pensadores desse movimento foi René Descartes. Em sua teoria das ideias inatas, o filósofo postula a prioridade do intelecto sobre a experiência. Tal concepção mantém todo o processo semiótico no nível das categorias mentais. Para Batista (2003, p. 61), “Port Royale preconiza a ideia saussureana sobre o signo, atendo-se ao fato de que tanto o significado, como o significante são modelos mentais: o significado é uma ideia mental e o significante a representação mental do som”.

O final do século XIX e o início do século XX viram surgir as grandes tendências ou escolas que seriam a base da semiótica contemporânea. São elas: a escola russa (literária), a francesa (linguística) e a norte-americana (filosófica).

Na linha russa da semiótica – também chamada de Semiótica da Cultura (no singular) – os processos de modelização cultural tornaram-se o principal objeto de interesse semiótico. Esta linha consolidou-se com o conjunto das contribuições da escola de Tártu (Estônia). Para Souza (2018, p. 62), a Semiótica da Cultura se desenvolveu de modo concomitante aos estudos do chamado Círculo Linguístico de Moscou (1915-1924). Um dos expoentes mais destacados desta corrente interpretativa é o russo Iuri Lotman cujos contributos mais importantes são o conceito de semiosfera e a ampliação da noção de texto. Este é “ampliado e passa a abarcar as mais variadas manifestações da cultura humana, o que resulta na consolidação da noção de ‘texto da cultura’” (SOUZA, 2018, p. 63)

A linha francesa de semiótica baseia-se, grosso modo, nas teorias estabelecidas por Ferdinand Saussure, considerado o pai da linguística moderna. Saussure, ao retomar a concepção diádica do signo, dividiu a estrutura da língua em instâncias binárias, as dicotomias: significado / significante, língua / fala, paradigma / sintagma, sincronia / diacronia. Esses conceitos permitiram não só a descrição do funcionamento da língua, mas sua compreensão. A língua é um sistema complexo cujos elementos não se justificam apenas pela performance do discurso (*parole*), mas sobretudo por sua ausência (*langue*). Saussure propôs para a ciência dos signos o nome de Semiologia, ciência esta que mais tarde seria unificada pelo nome de Semiótica, da qual a Linguística seria um componente.

Ao reinterpretar o pensamento Saussureano, Louis Hjelmslev considerou o signo como sendo o resultado da relação entre dois planos: o conteúdo (equivalente ao significado) e a expressão (equivalente ao significante). A significação (função semiótica) é a relação de dependência entre os dois planos, dependência matemática, pois um não pode existir sem o outro. Conforme esclarece Batista (2003, p. 63): “A forma é semelhante a uma gramática, compreendendo uma morfologia e uma sintaxe. No conteúdo, a relação de dependência estabelecida entre a substância (que é semântica) e a forma (que é semêmica) produz o significado”. Tal teoria tornou mais definidas as fronteiras que dividem a Semiótica da Semântica; esta última equivaleria ao significado, enquanto a fonologia/fonética, ao significante.

Outra linha pertencente aos estudos semióticos franceses diz respeito à escola liderada por A. J. Greimas. Tomando como base as contribuições de Hjelmslev; Greimas, Courtés e outros fundaram uma análise semiótica na qual a significação é o resultado do percurso gerativo entre os diferentes níveis discursivos. Esses níveis, por assim dizer, são as estruturas fundamentais (ou semântica profunda), as estruturas narrativas (ou narrativização) e as estruturas discursivas. Cada uma dessas estruturas responde, por seu turno, por uma espécie de sintaxe e uma semântica. No nível fundamental, essa sintaxe é representada pelas relações de conflito que envolve complementaridade ou contrariedade, as chamadas tensões dialéticas. No segundo nível, o narrativo, essa sintaxe se configura pelos elementos actanciais e os predicados, os destinadores do sujeito e a valoração do objeto, as alterações modais do ser e do fazer. A sintaxe do nível discursivo é caracterizada pelas relações entre o sujeito discursivo com o seu enunciado e com o seu enunciatário. Trata-se de uma simulação de verdade que se dá no âmbito do discurso do Sujeito enunciatário, que acontece quando ele tentar persuadir ou expor seu pensamento ao Sujeito enunciatário.

Passemos, por fim, a abordar alguns aspectos da escola semiótica norte-americana, também conhecida como peirceana. Ao observarmos as bases do pensamento do filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce, logo notamos a abrangência epistemológica de seus esforços científicos, corroborada pela universalidade e potência de sua teoria. Tendo a Lógica como fio condutor de suas concepções científicas, Pierce não foi um homem circunscrito a esta ou àquela disciplina, mas se destacou em praticamente todas as áreas do saber humano: das exatas e naturais às ciências humanas. Ele foi um cientista exemplar, que lançou um olhar para além do simples resultado científico, preocupando-se também com suas metodologias. Para a professora Lúcia Santaella, uma das maiores estudiosas da obra de Peirce no Brasil,

trata-se de um legado que foi capaz de dialogar “com 25 séculos de tradição filosófica ocidental” (SANTAELLA, 2007, p. 21).

C. S. Peirce apresenta uma teoria da significação de sofisticada arquitetura, capaz de abarcar a maior parte dos fenômenos que representam os fatos da vida, bem como descrever o modo como a mente interage com esses fatos. O pensamento humano sempre ocupou uma posição central para os esforços filosóficos de Peirce. Para ele, o pensamento possui uma natureza eminentemente dinâmica, inquieta, insurgente e que continuará assim até atingir o seu ponto de equilíbrio: a crença. Esta, por sua vez, não significa a conformação do pensamento, mas sim, um ponto de apoio que servirá de base para os novos processos de mudança, isto é, novas informações e novos pensamentos irão se confrontar até estabelecerem uma nova crença. Como podemos perceber, sua abordagem semiótica é, com distinção, filosófica, capaz de descrever os signos naturais e culturais, bem com seus processos cognitivos. A seguir, detalharemos alguns conceitos peirceanos, uma vez que tal teoria constitui a base de nossas análises posteriores.

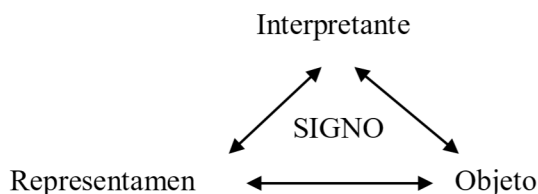
2.2 A Semiótica filosófica de C. S. Peirce

2.2.1 O signo e sua complexidade

Peirce adota o modelo triádico de concepção de signo. Ao exemplificar seus elementos constitutivos, estes são apresentados de maneira isolada por uma necessidade puramente didática, na verdade, tudo é dinâmico, interligado e mutável. Portanto, de acordo com Peirce:

288. Um *signo*, ou *representâmen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino *interpretante* do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei *fundamento* do representâmen. (PEIRCE, 2005, p. 46)

Para que possamos compreender melhor o conceito acima, vejamos o diagrama abaixo:



Do exposto, precisamos atentar para algumas observações. O termo “signo” é empregado por Peirce tanto como algo que está no lugar de alguma coisa (sinônimo de representamen), como para todo o processo de significação. Por isso e, para desfazer qualquer equívoco, empregamos o termo “representamen” simbolizando qualquer estratégia de substituição (estar no lugar de) com relação ao objeto real e o termo “signo” como o processo inteiro de geração de sentido.

O termo “objeto” aqui é realmente qualquer coisa que possa ser referenciada: uma galáxia, um sentimento, um fato histórico, a vida, enfim, aquilo a que a Gramática se refere como substantivo.

Como dissemos, os processos são tão dinâmicos que um objeto pode, ele mesmo, no todo ou em parte, ser representamen de outro objeto. A bandeira nacional, por exemplo, é algo que pode ser comprado, pode ser estendido na sacada de uma janela, sendo, portanto, algo concreto, um objeto como qualquer outro. Trata-se, no entanto, de um objeto que não tem outra função prática senão de representar. Ele existe pelo peso simbólico do seu grafismo, ou seja, como representamen de um país.

O termo “interpretante” não se refere à pessoa que interpreta, mas à imagem mental que o representamen ou o objeto em si suscitou na mente dessa pessoa. Isto significa que tanto o objeto real quanto o seu ícone têm o poder de evocar o interpretante. Magritte não apenas se aproveitou muito bem deste fato como, pela sua linguagem artística, também o questionou.

2.2.2 A semiose *ad infinitum*

Entender é traduzir e, nesse processo, o interpretante é um elemento-chave, pois representa a parcela do signo desenvolvida na mente do intérprete. Para Santaella (1995, p. 85), o interpretante não se deve confundir com o esforço subjetivo da ação interpretativa: ele não é definido por esta ação. Sendo signo (e seu componente) na relação triádica, o interpretante preexiste ao caráter individual, subjetivo, particular. Com relação a este fato, a autora nos apresenta dois argumentos irrefutáveis: o primeiro é que já nascemos em um mundo sógnico, pejado de linguagem em movimento e que independe de nossas existências individuais; o segundo é que este intérprete, em termos atuais, necessariamente não precisa ser humano: pode ser um processo cibernético ou ligado à inteligência artificial. (SANTAELLA, 1995, p. 86)

Ora, quando dizemos que signo é signo, isso não diminui em nada a importância da ação interpretativa individual na construção de sentido. Aliás, sem esta ação possivelmente não haveria a semiose que nada mais é do que processo de tradução que, partindo do interpretante, gera um novo interpretante que irá se referir a outro signo (sendo seu representamen) e assim formando outro signo que irá se referir a outro numa relação *ad infinitum*. Não se trata de um movimento apenas circular, mas talvez expansivo: um pensamento se refere a outro e sempre se fundamentará na ação dialógica. Nöth (1995, p. 74), porém, pondera: “na vida cotidiana, devido às exigências práticas, as séries de ideias não continuam, de fato, *ad infinitum*, mas tecnicamente a sequência da semiose é sempre possível”.

A ideia de semiose ilimitada parece ser incompatível com a finitude de nosso repertório signico. Este fato apenas evidencia a interdependência dialógica entre o *eu* e o *outro* no sentido de que, inevitavelmente, o que eu sou se deve à existência desse outro e vice-versa. O conceito de circularidade hermenêutica defendido por Dilthey dá conta de que o sentido não depende apenas dos elementos formais constituintes de um texto, mas a ele antecede (NÖTH, 1995, p. 75). Assim, o fenômeno da semiose se torna complexo quando vamos percebendo que ele não só se apoia no passado, mas subsidia, em boa medida, os planos futuros.

2.2.3 As relações entre os elementos formadores do signo

A teoria signica de Peirce é eminentemente tripartite, ou seja, cada categoria apresenta basicamente três elementos constitutivos. Ela começa pelo modo como a mente, estimulada pelo mundo exterior, se apropria da realidade, ou seja, completa o significado. Este movimento foi chamado por Peirce de:

- a) Primeiridade (firstness): ante um estímulo inicial, a mente detecta que um fato aconteceu (um gatilho foi ativado), mas ainda não conseguiu ligar o fato à linguagem. Este é o momento ligado apenas às sensações, de modo que ainda não se estabeleceu a referência, isto é, a ocorrência ainda não foi ligada (atada) à construção de sentido mínimo. É um sentimento *per si*, como “simplesmente aconteceu”. Ex: sentir um aroma.
- b) Secundidade (secondness): aqui se descobriu a origem (ou qualidade) do estímulo inicial, de maneira a se estabelecer um liame primitivo, isto é, a ocorrência foi ligada a

um referente que a produziu. Logo, o percurso s gnico se d  de maneira muito simples, apenas ligando o evento   sua fonte, uma coisa   outra. Já existe a comparação e a ligação entre causa e consequência. Ex: descobrir que o aroma é de café.

- c) Terceiridade (thirdness): a terceiridade lida com categorias preestabelecidas como a memória, o hábito, a experiência anterior, enfim, por terceiridade se entende a instância da significação que se completa porque fora construída prévia e coletivamente, tornando-se corriqueira, familiar, baseada no âmbito das relações sociais e da cultura. Ex: Ao sentir o cheiro de café, Paulo olhou pela janela e viu sua grande amiga acenando. Ela o convidava para o lanche, hábito que cultivavam todas as tardes.

É bastante improvável que essas categorias fenomenológicas ocorram, na vida cotidiana, de maneira isolada, elas quase sempre são simultâneas. Na verdade, elas estão contidas umas nas outras: a terceiridade cont m a secundidade e esta por sua vez cont m a primeiridade.

Peirce se vale desses três estágios fenomenológicos para classificar e configurar os tipos de signos de sua teoria da significação e as relações entre eles. Em face disto, constroem-se as famosas tricotomias peirceanas, cujas relações entre os elementos formadores do signo podem ser assim resumidas:

- a) Primeira tricotomia: refere-se são ao representamen.
- b) Segunda tricotomia: refere-se às relações entre o representamen e seu objeto.
- c) Terceira tricotomia: refere-se às relações entre o representamen e seu interpretante.

A tabela abaixo tenta resumir essa tipologia, facilitado sua compreensão:

Quadro 1 – As tricotomias peirceanas

	Na primeiridade	Na secundidade	Na terceiridade
1ª tricotomia – Só o representamen.	Quali-signo	Sin-signo	Legi-signo
2ª tricotomia – Relação do representamen com o seu objeto.	Ícone	Índice	Símbolo
3ª tricotomia – Relação do representamen com o seu interpretante.	Rema	Dicente	Argumento

Fonte: (NÖTH, 1995, p. 93)

A primeira tricotomia diz respeito ao tipo de representação; a segunda, à estratégia de representação; por fim, a terceira, refere-se à ideia, abstração ou informação resultante da representação. Do mesmo modo que a união de unidades sonoras mínimas forma blocos sonoros primários, que posteriormente formam palavras e a partir destas têm-se todas as possibilidades da linguagem verbal, a combinação dessas nove células sónicas seria a responsável por todo o constructo pelo qual apreendemos e recriamos a realidade ao nosso redor. Delas, o **quali-signo** e o **índice** nos servirão basicamente de apoio à análise do objeto magritteano. Isto porque o que buscamos neste objeto são duas propriedades semióticas de capital importância, quais sejam: (a) uma verdade absoluta, imanente e indizível que está contida no objeto e a ele pertence tão estrita e singularmente que é capaz de revelar o seu segredo, o seu propósito de existir (quali-signo) e (b) tudo aquilo que, mesmo sendo externo ao objeto, só existe por causa dele, sendo sua assinatura (índice). Explicando melhor: a capacidade de molhar é algo inerente à água e está contida nela, trata-se de um quali-signo, mas um objeto molhado é algo externo a ela (sua assinatura), então é um índice. Passemos a defini-los melhor.

O **quali-signo** é uma qualidade imanente de um objeto. Ele sozinho não é um signo, pois depende de uma estrutura relacional mínima que lhe complete a semiose (ele precisa ao menos ser corporificado como um ícone). O quali-signo não pode ser descrito por palavras e

só pode ser apreendido e repassado por imitação ou repetição. Santaella (1995, p. 130-131) nos dá um exemplo de acordo com o trabalho de um professor de dança. Para repassar a coreografia a seus alunos, ele terá que executá-la, pois a linguagem verbal apenas não será suficiente: os alunos terão que memorizar os movimentos corporais por imitação. A estudiosa, ainda, nos aponta como exemplo as propriedades do som (altura, intensidade, timbre, duração). Claro está que estas só poderão ser repassadas através da experiência concreta. Há uma imanência no rosto humano que vai muito além de seus elementos formadores: olhos, bocas e narizes são semelhantes, não iguais. O quali-signo reside no jogo de repetição/singularidade que dá a cada rosto o seu poder de identificar, tornando-o único. Basta uma observação um pouco mais apurada da vida a nosso redor para que entendamos a importância semiótica do quali-signo, pois, para Santaella (1995, p. 131): “A mímica, a camuflagem, aprendizagem e comportamento dos animais são também em grande parte respostas a quali-signo. Isto é, qualidades que rebatem qualidades”. Por pertencer à primeiridade, o quali-signo comporá os demais níveis sógnicos, nos quais, embora não seja imediatamente reconhecível, estará contido.

Um **índice** é um existente concreto que diz respeito ao mundo das experiências tangíveis. É evidente que, como um item formador da cadeia sógnica, o índice possui uma parte tanto simbólica quanto icônica, mas com eles não se confunde. A existência de um objeto no mundo das coisas inevitavelmente faz com que ele precise interagir com outro - ou com ele estabeleça uma relação de interdependência – como o trem e os trilhos, a linha e a fazenda, o fruto e a árvore. Diferentemente do ícone, que é representacional, o índice é uma consequência (um objeto), cuja causa é outro objeto: a fumaça decorre do fogo. Há uma relação real, física entre eles. Isso explica por que uma pintura, por mais realista que seja com relação ao seu motivo, é ícone (seu caráter é representacional), enquanto uma fotografia é índice (a fotografia é uma derivação do objeto real que a originou, prova de sua existência). Para Santaella (1995, p. 164), as imagens computadorizadas, sintéticas (o mundo virtual dos games) não devem ser incluídas no conceito de índice, pois, elas “não duplicam mais este mundo, apenas simulam-no”. Note-se que o tempo não altera essa relação: se há quase um século não existem bondes no centro velho de Recife, a existência de trilhos naquele local é prova (índice) de que um dia esse transporte por lá circulou. Além da relação de causa e consequência, o índice tem um caráter dêitico, isto é, de apontar para algo, de demonstrar o lugar. Por isso, os pronomes demonstrativos e o dedo indicador apontando para algo são índices. Os peritos criminais, detetives e médicos executam o seu trabalho relacionando índices: manchas no corpo de um paciente, vestígios encontrados em local de crime, o álibi

são pistas que levam o profissional ao esclarecimento daquilo que as originou. Na natureza, os animais interagem entre si através da leitura de índices: o canto dos pássaros, a marcação do território com urina, as trilhas de feromônios são alguns exemplos. O índice pertence à secundidade e, portanto, a relação entre ele e o objeto que o originou é natural, espontânea e antecede à representação que só virá a *posteriori*.

A obra de arte, sobretudo aquela de inspiração fantástica, normalmente apresenta índices que levarão o leitor a uma conclusão incompatível com o desfecho ou incompleta. Observando esses dois signos – o quali-signo e o índice – intencionamos demonstrar que o fantástico se constrói a partir de quatro estratégias semióticas.

2.3 Os objetos culturais

2.3.1 Semiótica das Culturas: o objeto artístico

O universo da cultura humana é vasto, porque não se refere apenas ao tempo presente, nem tampouco ao espaço imediato. Neste sentido, apresentar uma teoria que, ao mesmo tempo, lhe demonstre a estrutura e consiga classificar seus elementos constitutivos, é tarefa de suma importância. O mérito do trabalho de Rastier (2010) reside na clareza com a qual ele descreve a estrutura cultural do entorno humano. Sob essa perspectiva, o objeto teria o potencial de intermediar dois planos representacionais.

Inicialmente, o teórico aponta para as quatro rupturas fundamentais do entorno humano: de pessoa, espaço, tempo e modo. Para o linguista, “o nível semiótico do entorno humano é caracterizado por quatro recuos ou rupturas de grande generalidade e que parecem diferentemente atestados em todas as línguas descritas, de modo que se pode conferir-lhes, por hipótese, um alcance antropológico” (RASTIER, 2010, p. 26).

Essas quatro rupturas se distribuem em três zonas que são:

- a) A zona de coincidência ou zona identitária (mesmo lugar).
- b) A zona de adjacência ou zona proximal (lugar próximo).
- c) A zona de distanciamento ou zona distal (lugar distante).

Distribuindo essas quatro rupturas no nível das três zonas, temos:

Quadro 2: As zonas culturais do entorno humano

	<i>Z. identitária</i>	<i>Z. proximal</i>	<i>Z. distal</i>
<i>Pessoa</i>	EU, NÓS	TU, VÓS	ELE, SE, ISTO
<i>Tempo</i>	AGORA	RECENTE EM SEGUIDA	PASSADO FUTURO
<i>Espaço</i>	AQUI	AÍ	ALI, LÁ NOUTRO LUGAR
<i>Modo</i>	CERTO	PROVÁVEL	POSSÍVEL IRREAL
	<i>Fr. empírica</i>		<i>Fr. transcendente</i>

Fonte: (RASTIER, 2010, p. 30)

Ao observarmos o quadro acima, percebemos que, no nível pessoal, um “eu” (z. identitária) está próximo a um “tu” (z. proximal). Ambos se distanciam de um “ele” (z. distal) que está fora do alcance do círculo da coincidência e da adjacência. Estas são as zonas antrópicas do entorno humano, nas quais está inserido todo o substrato cultural da humanidade. Há, ainda, uma divisão que não citamos: as duas primeiras zonas compõem o mundo óbvio (ou fronteira empírica), enquanto a zona distal representa o mundo ausente (ou fronteira transcendente).

A fronteira empírica responde por todas as informações e ações humanas imediatas, tudo o que situaríamos no *hic et nunc* (aqui e agora). Já a fronteira transcendente se caracteriza pela capacidade humana de se referir ao que não está aqui: o tempo passado (o Império Romano), um vulto histórico (um mártir convertido em santo) ou um sistema planetário distante do nosso sistema solar. A existência do distal é característica típica da linguagem humana, uma vez que:

Em relação às linguagens dos animais, a particularidade das línguas reside, sem dúvida, na possibilidade de falar do que não está lá, ou seja, da zona distal. No eixo da pessoa, ela permite falar dos ausentes. A homologação dos deslocamentos os situa, de preferência, em outro tempo (antepassados, posteridade, situações futuras), em outros lugares e em outros mundos (heróis, deuses, espíritos). No eixo do tempo, abre espaço para a tradição e o futuro. No eixo do espaço e do modo, para a utopia. (RASTIER, 2010, P. 32-33)

O trecho acima é bastante esclarecedor a respeito da força que a zona distal exerce sobre a linguagem e a representação humana do mundo: sem ela não seríamos muito diferentes dos demais mamíferos. No entanto, nossa intenção é observar como o objeto desempenha determinada função com relação às fronteiras empírica e transcendente.

Rastier (2010) denomina *fetiches* os objetos da fronteira empírica e *ídolos*, os da fronteira transcendente, apresentando os seguintes exemplos: “entre os fetiches, podem-se citar a ferramenta, o objeto transacional (como a boneca) e, sem dúvida alguma, os fantasmas; entre os ídolos, os rituais, as obras de arte, os códigos jurídicos, bem como, as teorias filosóficas, científicas e religiosas” (p. 39).

A linguagem, por possuir a função de comunicação imediata e, ao mesmo tempo, representar a mediação simbólica de todo repertório da imaginação humana, ocupa, sem dúvida, as duas fronteiras. O objeto, como expressão de uma linguagem no âmbito da cultura, também pode ocupar as duas fronteiras. Rastier (2010, p. 42) nos lembra que se um objeto é visto em sua função utilitária, como um “instrumento usual”, ele é fetiche. Se, no entanto, o mesmo for associado a uma valoração mercadológica, reproduzindo todas as sedução típicas do poder do dinheiro, ele passa à categoria de ídolo.

Há, ainda, o chamado “objeto mediador” – como o brasão e as ladainhas marianas – capaz de intermediar, de uma vez só, as duas fronteiras. Um objeto que represente o sagrado é mediador, porque mesmo estando próximo a nós (fetiche); ele faz referência a uma divindade pertencente ao distal (ídolo).

Como podemos classificar, então, o objeto representado na obra de arte? Tanto no texto literário quanto na pintura, o objeto representado significa um esforço para, através do *medium* artístico, colocar na fronteira empírica (fetiche) aquilo que já é ídolo (o universo ficcional). Disto podemos concluir que nem todo objeto mediador é artístico, mas toda obra de arte representa a união do fetiche com o ídolo. A arte é, antes de tudo, linguagem e como tal está fadada a compor a mediação simbólica das representações humanas. Desta forma, o cachimbo que Magritte nos apresenta (figura 1, p. 31) não se circunscreve a uma única geração, nem diz respeito apenas ao espaço imediato: como referência simbólica, passou à fronteira transcendente. A frase, colocada logo abaixo da imagem, parece vir a título de confirmação.

Um último pormenor, que gostaríamos de destacar, nos mostra como o nosso entorno cultural é semioticamente construído. Ao analisar o espetáculo popular de Parintins, uma das expressões culturais mais importantes do Brasil, Batista (2015) demonstra que os símbolos

trazidos pelos bois amazônicos referem-se não apenas à lenda que os originou, mas ao ciclo natalino:

O coração do Garantido remete às imagens, difundidas pelo catolicismo, de Jesus vestido de roupa branca, com um grande manto vermelho e apontando com o dedo para um coração vermelho no peito. A cor vermelha faz referência ao sangue que derramou pelos pecados da humanidade. A estrela do Caprichoso lembra aquela que orientou os reis magos a chegarem à gruta de Belém para adorarem o Menino Deus. As cores azul e branca são atribuídas a Nossa Senhora: o azul, provavelmente, se deve à crença católica de ela ter subido ao céu de corpo e alma, sem nunca ter morrido. Popularmente, confunde-se o céu com o firmamento que é azul. (p. 229)

Ora, conforme podemos perceber, o distal é uma instância cultural ausente (no sentido de longínqua), mas que precisa ser constantemente reiterada: daí a necessidade da alegoria, da representação imagética, dos rituais sociais tradicionalmente estratificados e dos símbolos religiosos que confirmam a fé.

Neste sentido, os bois do folgado popular de Parintins são o ponto de intersecção entre dois níveis de representação cultural: eles são fetiches enquanto espetáculo (manifestação no plano da realidade) e são ídolos, pois revivem a lenda de um fazendeiro honesto e de um boi com poderes extraordinários (BATISTA, 2015, p. 225-226).

Por fim, percebemos que própria cultura funciona estruturalmente como se fosse um sistema de língua: suas regras ditam o modo como a realidade é apreendida ou modificada. Ler essas diversas linguagens significa entender o mundo semioticamente representado.

2.3.2 O objeto como signo cultural

O objetivo principal de qualquer corrente da ciência Semiótica é procurar descrever e, conseqüentemente, compreender como certos elementos interagem entre si numa relação dinâmica geradora de sentido. A corrente russa observa que a cultura humana, vista de modo uno, mostra-se como um conjunto de sistemas complexos que interagem entre si a partir de valores e regras igualmente complexos, de difícil descrição. O papel desta linha interpretativa passa a ser, a grosso modo, investigar como os contratos sociais geram sistemas modelizantes que, por sua vez, estabelecem entre si critérios coletivamente compartilhados (culturais) de validação social. Ao observarem que esses sistemas culturais se relacionam de forma análoga ao sistema de língua – elemento (palavra) que se combina por meio de regras (sintaxe) –, os semioticistas da cultura passaram a ler os sistemas culturais e suas regras também como textos. Desta forma, eles ampliaram a noção de texto para “textos culturais”, tornando mais

fácil a descrição do funcionamento da semiose no âmbito dos sistemas de cultura. Como nos esclarece Machado (2015, p. 238): “os semioticistas da cultura entenderam que o mecanismo elementar da semiose da cultura é a transformação da informação em organização semiótica, ou naquilo que seria definido como ‘textos’”.

Ora, a semiose da cultura funciona basicamente como nos ensina o conceito de semiosfera: adequa toda informação recebida em informação culturalmente codificada, de acordo com seu sistema organizacional. E se os sistemas de cultura podem ser interpretados enquanto texto, isto significa que os fenômenos e produtos culturais podem ser lidos enquanto signos:

Considerando que o mecanismo elementar da produção da semiose é a transformação de informação percebida em informação codificada, geradora de significação, a semiótica da cultura redimensiona seu objeto. Não é exatamente a ‘cultura’ o objeto de estudo da semiótica, mas sim os sistemas de signos formados pela dinâmica interna das relações estruturais. (MACHADO, 2015, p. 239)

Por ter a capacidade de transmitir a informação existente, gerar informação nova e armazenar a informação (memória); Lotman associa a cultura humana a uma espécie de “inteligência” cultural autônoma ou “mente” da cultura (MACHADO, 2015, p. 248-249). Nesse sentido, os objetos artificiais (manufaturados) são bem representativos desse fenômeno.

Ao confrontar dois universos culturais – o medieval e o renascentista – Lotman (2010, p. 32) define cultura como “informação”. Portanto, de acordo com essa definição, o objeto teria uma dupla função:

Por um lado eles servem a objetivos práticos e, por outro lado, concentrando em si a experiência de trabalho precedente, eles se constituem um meio de conservação e transmissão de informações. Para os contemporâneos, que têm possibilidade de receber estas informações através de inúmeros outros canais, frequentemente mais diretos, a primeira função apresenta-se como primordial, mas para aqueles que vêm depois, por exemplo, para o arqueólogo ou o historiador, ela é inteiramente deslocada pela segunda (LOTMAN, 2010, p. 32)

Do exposto acima, podemos concluir que o objeto representa um conjunto de experiências anteriores e conhecimento adquirido. Ele serve como confirmação de que tais experiências geraram respostas verdadeiras e cairá em desuso (ou será aperfeiçoado) assim que novas vivências suplantarem as antigas. O reconhecimento da atribuição do objeto, sobretudo utilitária, é um ato de validação cultural; logo, ele perderá sua função primária assim que estiver longe da semiosfera que o originou. Este fato confirma o objeto como

“signo cultural”, pois assim como uma palavra está contida em um sistema maior (o idioma), o objeto pode ser considerado como a expressão de uma linguagem do sistema de cultura.

2.3.3 O objeto-pensamento de René Magritte



Figura 1 – A traição das imagens (1928-29)

Nas páginas seguintes, veremos que a chamada “lição do objeto” é também uma lição de como o homem apreende a realidade por meio da linguagem. Magritte, no entanto, vai mais longe: ele demonstra que apenas entendendo a estrutura da linguagem é possível acessar uma compreensão que vá para além da superfície das coisas. Daí o esforço semiótico de distorcê-la, decompô-la; pois a obra de inspiração fantástica sempre visa atingir aquilo que Antônio Candido denominou de “super-realidade”. Isso explica o fato de que a visão de Magritte não se restringe aos fatos da vida, mas se estende mesmo à natureza da linguagem. Ele tinha consciência de que uma imagem, mesmo sendo um ícone ou representação de outro objeto, suscitaria na mente do espectador uma experiência real, porque linguagem é pensamento.

Vemos um cachimbo perfeito (figura 1), o brilho de sua superfície polida, as cores terrosas e o jogo de sombras de sua geometria retiram do espectador qualquer dúvida sobre a essência do que nos é apresentado. Logo abaixo do objeto, no entanto, vê-se uma frase escrita em fina caligrafia: “Isto não é um cachimbo”. Aqui, a arte moderna já demonstra sua natureza eminentemente plurimidiática.

Admirador confesso da obra de Magritte, com quem trocou correspondências pessoais, Michel Foucault dedicou-se a analisar a obra em questão no seu ensaio “Isto não é um cachimbo”. No texto, Foucault (2008, p. 12), embora se referindo a uma primeira versão, destaca o caráter didático, quase infantil, do jogo artístico. Parece que um professor pôs um cartaz sobre uma lousa escolar, ligando frase e imagem, para ensinar a seus alunos uma verdade inequívoca. Algo que não deveria despertar quaisquer dúvidas. Vejamos, então, o que o próprio pintor nos tem a revelar: “o famoso cachimbo...? Já fui suficientemente censurado por causa dele! E afinal... conseguem enchê-lo? Não, é apenas um desenho, não é? Se tivesse escrito por baixo do meu quadro ‘isto é um cachimbo’ estaria a mentir” (PAQUET, 2006, p. 9).

Com efeito, tal verdade seria ponto pacífico e não haveria impasse se o axioma não contrariasse a própria essência do pensamento, porque, para Barthes (2006, p. 44): “o caso da imagem deveria ficar reservado, pois a imagem é imediatamente ‘comunicante’, quando não ‘significante’”.

Foucault (2008) parece corroborar o caráter insolúvel do impasse:

Por uma boa razão: não poderia haver contradição a não ser entre dois enunciados, ou no interior de um único e mesmo enunciado. Ora, vejo bem aqui que há apenas um, e que ele não poderia ser contraditório, pois o sujeito da proposição é um simples demonstrativo. Falso, então, porque seu “referente” — muito visivelmente um cachimbo — não o verifica? Mas quem me dirá seriamente que este conjunto de traços entrecruzados, sobre o texto, é um cachimbo? Será preciso dizer: Meu Deus, como tudo isto é bobo e simples; este enunciado é perfeitamente verdadeiro, pois é bem evidente que o desenho representando um cachimbo não é, ele próprio, um cachimbo? E, entretanto, existe um hábito de linguagem: o que é este desenho? é um bezerro, é um quadrado, é uma flor. Velho hábito que não é desprovido de fundamento: pois toda função de um desenho tão esquemático, tão escolar, quanto este é a de se fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa. Por mais que seja o depósito, sobre uma folha ou um quadro, de um pouco de plumbagina ou de uma fina poeira de giz, ele não “reenvia” como uma flecha ou um indicador apontado a um certo cachimbo que se encontra mais longe, ou alhures; ele é um cachimbo.

Desconcerta o fato de ser inevitável relacionar o texto com o desenho (como no-lo convidam o demonstrativo, o sentido da palavra cachimbo, a semelhança da imagem) e ser impossível definir o plano que permitiria dizer que a asserção é verdadeira, falsa, contraditória. (p. 20-21)

No recorte acima, nos deparamos com proposições divergentes e carece analisá-las, fato que só confirma a impossibilidade de um veredicto que ponha um ponto assente à questão. A primeira delas, “este enunciado é perfeitamente verdadeiro”, concorda com a asserção abaixo da imagem. Logo depois, porém, Foucault apresenta um argumento de ponderação: “e, entretanto, existe um hábito de linguagem (...), velho hábito que não é desprovido de fundamento”. Ora, esse “hábito” nada mais é do que o liame sócio

demonstrado por Peirce: tanto a imagem do cachimbo, quanto o cachimbo real têm o poder de ativar o repertório sógnico do intérprete, signo mental que Peirce denominou **interpretante** (um signo correlato que já estava na mente do intérprete). É este componente que torna indestrutível o liame e faz com que, diante de uma imagem tão perfeita de um cachimbo, ninguém dirá tratar-se de outra coisa. Portanto, para o mundo cognitivo, mental, construído de linguagem e dependente da representação, não pode haver dúvida: é um cachimbo. Finalmente, Foucault admite a impossibilidade de uma conclusão definitiva: “impossível definir o plano que permitiria dizer que a asserção é verdadeira, falsa, contraditória”.

Talvez uma compreensão mais ampla surja da análise da sentença que estabelece a contradição. Vejamos:

ISTO → o sujeito da oração é um elemento apontador. Ele aponta para o objeto que vemos: a imagem, a representação de um cachimbo.

NÃO É → de acordo com a ligação sujeito/verbo, a mais importante relação da estrutura da oração, a negação verbal refere-se inevitavelmente ao sujeito e, portanto, somente ao desenho.

UM CACHIMBO → aqui, a palavra inevitavelmente legitima a imagem e, ao fazê-lo, ela joga por terra boa parte da razoabilidade de uma premissa que deveria ser absoluta. Se logo após a negação da representação, a palavra precisa ser reiterada; a própria sentença admite e confessa ser o liame sógnico indestrutível.

Para Foucault (2008), trata-se de um “caligrama desfeito”; algo posto para, imediatamente, se decompor – ou reiterar -, daí a ironia ou, como afirma o teórico, a armadilha:

Assim, o caligrama pretende apagar ludicamente as mais velhas oposições de nossa civilização alfabética: mostrar e nomear; figurar e dizer; reproduzir e articular; imitar e significar; olhar e ler.

Acuando duas vezes a coisa de que fala, ele lhe prepara a mais perfeita armadilha. Por sua dupla entrada, garante essa captura, da qual não são capazes o discurso por si só ou o puro desenho (p. 23).

Trata-se, não há dúvida, de uma obra de referência para a História da Arte ocidental e tal importância se deve à lucidez de seu criador sobre a arte de pintar e a similitude como sendo o principal motor do pensamento:

A semelhança se identifica com o ato essencial do pensamento: o de parecer. O pensamento parece tornar-se aquilo que o mundo lhe oferece e restituir aquilo que lhe é oferecido, ao mistério no qual não haveria nenhuma possibilidade de mundo nem de pensamento. A inspiração é o acontecimento onde surge a semelhança. (...) A arte de pintar – que merece verdadeiramente se chamar arte da semelhança – permite descrever, pela pintura, um pensamento suscetível de se tornar visível.²

A partir das palavras de Magritte, podemos compreender como a estrutura de uma “sintaxe” existencial é descrita por meio de sua pintura, uma vez que, ao distorcer a linguagem, ela dialoga com o próprio tecido do pensamento. E apresentar uma ligação entre arte e pensamento era um dos objetivos dos surrealistas.

² René Magritte. Extraído do prefácio à exposição “René Magritte” de Dallas, 1961. Este texto compõe as orelhas da obra que referimos: (FOUCAULT, 2008).

3 O FANTÁSTICO E O SURREALISMO: ASPECTOS LITERÁRIOS E HISTÓRICOS

3.1 O fantástico: conceitos preliminares

Ao debruçar-se sobre o estudo dos escritos fantásticos, Tzvetan Todorov considerou que tais obras constituem um gênero específico dentro da literatura. As nuances e os matizes desse tipo de expressão, no entanto, são muitos, gerando subcategorias. O texto fantástico pode ir do maravilhoso (contos de fadas) à ficção científica, das histórias de detetive – fantásticas de início – às sobrenaturais. Essa amplitude não é apenas temática: um conto como *O homem de areia* (1817), de E. T. A. Hoffmann, dificilmente será lido apenas sob a ótica da Teoria Literária (este conto mereceu a análise do próprio Freud), constituindo-se em terreno fértil a outra área do saber humano: a Psicanálise. O mérito do trabalho de Todorov (2004) está em esclarecer e sintetizar conceitos abrangentes, de difícil delimitação, mantendo-os no campo da Teoria Literária.

Um texto fantástico seria, a princípio, aquele que apresenta em seu universo ficcional, em maior ou menor grau, uma quebra nas regras de verossimilhança: uma história na qual sortilégios podem surtir efeito; uma estátua, mover-se; uma criatura inominável, manifestar-se. Ou seja, em um mundo previsível, adulto, real, racional, regido pelo senso comum; de repente irrompe algo inexplicável ou legível apenas sob leis que desconhecemos.

Esse conceito, no entanto, depende do objetivo pretendido pela linguagem. Todorov define como pressuposto fundamental do gênero fantástico a ficcionalidade, isto é, nele deve haver o predomínio do sentido literal das palavras. Sobre esse fato, ele nos esclarece: “nem toda ficção, nem todo sentido literal está ligado ao fantástico; mas todo fantástico está ligado à ficção e ao sentido literal” (TODOROV, 2004, p. 83-84). Por essa razão, o texto poético, que se baseia na metáfora e na linguagem figurada, ou o texto alegórico, comprometido com uma moral ao final da história, quase sempre estão fora dessa perspectiva conceitual. O texto fantástico não é, pois, a substituição de um universo real por outro absolutamente fantasioso, mas o espaço comum entre eles: sua área de interseção.

Obras como *O diabo enamorado* (1772), de Jacques Cazotte, *La Vénus d’Ille* (1835), de Prosper Mérimée ou *La morte amoureuse* (1836), de Théophile Gautier, são representativas do chamado fantástico tradicional; nelas, o rompimento com o pacto realista não é total. Nessas histórias, o insólito aparece normalmente mediado por sonhos, alucinações ou excesso de coincidências - como ocorre em *A pata do macaco* (1896), de W. W. Jacobs –

apresentando um alto grau de ambiguidade. Por isso, Todorov apontou a dúvida como elemento essencial do gênero fantástico.

De acordo com o teórico, diante de um fato que desafia todas as leis naturais, o protagonista – e o leitor com ele – passa a se perguntar: será que este acontecimento é possível? Enquanto a pergunta for válida, isto é, representar a impossibilidade de se explicar ou invalidar o ocorrido, o texto será fantástico. Se a condição de dúvida permanecer até o final da história, ela terá sido totalmente fantástica. Caso surja uma explicação racional para o que anteriormente parecia impossível – uma alucinação ou engano – o texto já estará em outro gênero: o estranho. Se a única justificativa possível for a sobrenatural, então o texto estará fora da esfera racional: pertencerá ao gênero maravilhoso.

Note-se que essas ideias colocam o fantástico numa posição de custosa manutenção, pois dificilmente essa condição de dúvida se manterá até o final do enredo. Por isso, para Todorov, o texto fantástico não deverá ser extenso, sendo o conto o meio expressivo mais adequado a ele.

Mais próximo das tradições orais, por ser uma história curta, o conto mereceu a dedicação de alguns dos maiores mestres da literatura universal como Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant e Machado de Assis. O conto, diferentemente do romance, pretende extrair da vida um recorte mais representativo e peculiar. Isso não quer dizer que nele não possa haver uma pluralidade de vozes. O conto, no entanto, é mais conciso, pois esta expressão literária apresenta um número reduzido de conflitos e, normalmente, uma única unidade diegética, na qual, segundo os estudiosos, o desfecho é um fator importante. Talvez por isso, o fantástico tradicional, de acordo com Todorov, seja mais adequado ao conto; enquanto o fantástico moderno tenha se mostrado apropriado às duas expressões literárias: romance e conto.

O que Todorov apontou como dúvida foi chamado por Cecilia (2009) e Chiampi (1980, p. 53) respectivamente de “tensão intelectual” e “inquietação intelectual”. De fato, as histórias cuja dimensão é extremamente maravilhosa ou alegórica (objetos ganham vida, animais falam) não suscitarão no leitor nenhuma inquietude especial, uma vez que ele logo aceitará a dimensão mágica como **falsa**.

3.2 O fantástico tradicional *versus* fantástico moderno

Conforme vimos, o fantástico tradicional requer - e nesse ponto os estudiosos concordam - uma espécie de inquietude intelectual resultante do embate que o insólito exerce frente a uma realidade que resiste ao seu questionamento. Vários são os estratagemas de que

esse tipo de escritura se utiliza para aumentar a sensação de veracidade perante o testemunho do impossível. Dantas (2002, p. 44) elenca alguns:

- a) **A distância temporal ou espacial:** termos como “há séculos atrás” ou “naquele país do oriente” corroboram para a chamada “suspensão da descrença”, pois a distância parece evocar automaticamente “um passado mítico”.
- b) **Tratar o relato como documento ou manuscrito:** os documentos talvez sejam os maiores pontos de referência de nossa realidade ordinária, a chamada fé pública, de modo a fundamentar as crenças do protagonista, afastando a hipótese de fraude.
- c) **O uso de cartas:** quando o caráter confessional se dá em um texto epistolar, a suspensão da descrença se intensifica, pois não faz sentido escrever a alguém sobre um acontecimento no qual o emitente não acredita, a não ser na hipótese de má fé, o que invalidaria a “fantasticidade”.

Além desses recursos, Ceserani (2006, p. 29) nos chama a atenção para outro: o “objeto mediador”, artifício encontrado no conto *O pé da múmia* (1840), de Théophile Gautier. Trata-se de um objeto que inicialmente pertencia ao universo fantasioso, mas que, passada a intervenção fantástica, ele permanece materializado no plano da realidade, o que confirma que o insólito não foi apenas fruto da imaginação do protagonista.

No que se refere ao fantástico moderno, marcantes são os traços que o diferem do fantástico tradicional. Enquanto este esforça-se para manter a suspensão da descrença, dando suporte à verossimilhança; no fantástico moderno, essa preocupação com o pacto realista é simplesmente abolida. Neste último, o que ocorre é uma irrupção escandalosa do absurdo no plano da realidade, como um “elefante na sala”. Neste caso, não temos ambiguidade, nem tentativa de explicação; este fantástico não está vinculado ao sobrenatural: ele pode valer-se da deturpação dos atos da vida civil. Para Dantas:

No século XX, principalmente depois de Kafka, o questionamento da mimese deixa de ser o princípio ordenador do universo fantástico. A quebra da mimese é total, não havendo mais lugar para os registros tético e não-tético³. Opera-se, assim, a plena separação entre ficção e o real, fruto da modernidade literária que o fantástico já antecipava. (DANTAS, 2002, p. 49).

Em arte, porém, nada é absoluto. Há alguns paradoxos no fantástico moderno que talvez ponha à prova seu enfrentamento total à tradição mimética. À medida que esse fantástico sente-se livre para romper violentamente com o pacto realista; depende, em boa

³ Na citação, o termo “tético” refere-se à verossimilhança, isto é, proximidade referencial com o real.

medida, do próprio acordo ficcional. Nesse sentido, a nosso ver, a separação entre ficção e realidade não é tão plena. O que o fantástico moderno opera é uma espécie de estudo acerca deste mesmo real. Eis alguns pontos que podem apoiar nossas afirmações:

- a) **Não há, necessariamente, uma distância temporal ou espacial:** é um tempo – diferentemente das histórias de fadas – bem nosso, com burocracia, filas e processos judiciais. O espaço também é bem familiar, com máquinas de escrever, eletricidade e instituições bancárias.
- b) **Essas histórias não dependem da quebra explícita das regras de verossimilhança:** de fato, esse é um paradoxo que põe à prova todas as nossas expectativas e evidencia a importância da análise semiótica. A “fantasticidade” pode basear-se apenas na não-referência, mas o que é estranho para “mim” não obrigatoriamente o será para outrem. Um exemplo deste recurso encontra-se no conto *A máquina extraviada* (1967) de J. J. Veiga. Em uma cidadezinha do interior, de repente surge um grupo de homens truculentos a montar uma máquina de grandes dimensões e logo vai embora, sem nenhuma explicação. A máquina permanece lá, servindo de enorme brinquedo às crianças, de modo que ninguém lhe conhece a serventia. É certamente uma máquina cara, mas que instância de poder precisa dela? Quem a enviou? O mistério permanece explícito, porém insondável e, o que é mais intrigante, baseado apenas na nossa realidade ordinária.
- c) **Crítica às instituições:** esses textos geralmente evidenciam a assimetria das relações de poder ou o desdém do Estado para com o cidadão. Esta, a nosso ver, seria uma segunda leitura (a alegórica), que não invalidaria a primeira (ficcional, fantástica), pois o texto apresenta aquilo que apontamos como “tensão intelectual”.

Um último pormenor que gostaríamos de destacar, a respeito do absurdo presente no fantástico moderno, foi apontado por Sartre como sendo a “ausência de finalidade” (SALGUEIRO; ROCHA, 2018). Tomemos como exemplo as obras *A fila* (1974), de Murilo Rubião⁴ e *O processo* (1914), de Franz Kafka⁵.

No primeiro texto, somos conduzidos a uma fila na qual o protagonista, Pererico, se submete por conta de uma demanda que não é sua e que só poderia ser resolvida por um gerente, com quem deseja falar. Ele tem pressa em ser atendido, pois vem de outra cidade.

⁴ RUBIÃO, Murilo. **Obras completas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, 227 p.

⁵ KAFKA, Franz. **O processo**. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2009, 129 p.

Pererico não revela ao funcionário responsável pela organização da fila qual o assunto, alegando ser conteúdo sigiloso e de terceiros. O atendente chama-se Damião e é um homem negro, de maneiras polidas e roupas refinadas. A negativa em adiantar o conteúdo da entrevista é o que, ao que tudo indica, seria uma dificuldade a mais para realizar a tal audiência. Damião dá ao requerente uma ficha de metal que, pela numeração, já seria praticamente impossível que o atendimento se desse naquele dia. No dia seguinte, Pererico chega cedo aos portões da tal fábrica e Damião redistribui as tais fichas. Para a surpresa do nosso protagonista, porém, ele recebe uma de numeração muito mais alta que a anterior. A partir daí, como numa espécie de relação entre grandezas inversamente proporcionais, quanto mais Pererico mostra-se tenaz em realizar a sua missão, mas distante fica de fazê-lo. Meses se passam e, sem recursos financeiros para se manter na cidade, ele é acolhido por uma prostituta chamada Galimene, que se apaixona por ele, mas de modo algum é correspondida. Como perdeu as esperanças de ser atendido em tempo razoável, ele passa alguns dias sem ir à fábrica. Ao retornar ao espaço da tal fila, ele descobre que não seria mais preciso permanecer: o gerente havia falecido e ele foi a única pessoa que ficou sem atendimento.

Sabemos que as filas tradicionais só existem devido à impossibilidade de se atender a todas as pessoas ao mesmo tempo, daí a sua finalidade: organizar, pelo critério de ordem de chegada, o direito individual ao atendimento, evitando injustiça no tempo de espera. A fila que ora observamos no conto de Rubião não tem finalidade, ou melhor: o meio sequestrou a finalidade. Aqui chamamos a atenção para o que dissemos acima: a leitura alegórica, de que o conto seria um protesto contra a burocracia, não invalida a leitura fantástica (primeira) sobre a tendência ao infinito.

No romance do escritor tcheco, nos vemos diante de um processo judicial que prescinde do seu principal elemento: a acusação. Nele, o protagonista, Josef K., é vítima de um brutal sistema acusatório que sequer lhe demonstra a culpa. Isto é exatamente o que o absurdo moderno dispensa: a finalidade.

Nesse sentido, essas grandes obras denunciam a asfixia desses tempos atuais, nos quais muitas ideologias repelem o convívio com o contraditório e apresentam um discurso apartado da prática. Trata-se não apenas de um ataque frontal às estruturas de poder, mas principalmente às flagrantes injustiças infligidas por tais estruturas.

Talvez por isso, de acordo com Hutcheon (1991), o movimento principal da pós-modernidade não seja negar a historiografia ou os sistemas filosóficos; mas sim contestá-los, ou seja, “desafiar, mas não negar” (HUTCHEON, 1991, p. 22). Para exercer esse

revisão, a pós-modernidade se vale de seu sistema de conhecimento heterogêneo em que nada é absoluto, daí o seu caráter eminentemente irônico, paródico e paradoxal.

3.3 A perspectiva narratológica

Do ponto de vista narratológico, há perspectivas que são peculiares a esse tipo de escritura. Reuter (2002, p. 72) nos esclarece sobre a diferença entre o **contar** e o **perceber**. O primeiro está relacionado à voz (ou vozes) da narrativa responsável pelo relato; o segundo se refere ao ângulo de visão, ao foco, - ou sua limitação - que em narratologia chamamos de perspectiva. Essa instância é a que permite ao narrador um maior ou menor domínio dos fatos.

Para Todorov, a visão limitada do narrador é extremamente conveniente ao relato fantástico e normalmente essas histórias apresentam um narrador homodiegético. Ora, quando é o personagem mais expressivo que conta a história, o chamado narrador-protagonista, estamos limitados não apenas por sua visão, mas por suas impressões, sensações, sonhos ou alucinações. Isso não só aumenta a hesitação, como mantém o mistério, com a conveniência de não quebrar de pronto as regras da verossimilhança.

Se, no entanto, o texto fantástico apresentar o chamado narrador onisciente (heterodiegético) – como ocorre no fantástico moderno –, estaremos diante de uma condição que merece ser destacada. Nesses textos, ao invés de utilizar sua prerrogativa de onisciência – ter acesso a todas as informações dentro do universo ficcional – a voz narrativa “prefere” não fazê-lo. Nessas histórias, há quase sempre uma contraposição entre um **aqui** (o espaço natural, reconhecível) e um **lá** (o lugar do desconhecido, do mistério, do improvável). Este ambiente crepuscular não é devassado, lá a voz narrativa não vai e se cala perante o absurdo, preferindo, junto com os personagens, permanecer do lado de cá e observar à distância apenas alguns aspectos do enigma. Mistério este que, considerando o fantástico moderno, provavelmente terminará sem resposta. Esta **visão com**, mesmo que por razões e métodos diferentes do fantástico tradicional, igualmente visa àquilo que entendemos por “tensão intelectual” e este é um ponto de convergência de suma importância entre os dois fantásticos.

3.4 O romance de J. J. Veiga

Como dissemos, a arte é representativa de seu tempo ao passo que o questiona. Ela sempre se recria, apresentando novos métodos e modelos de representação. Grandes teóricos como M. Bakhtin e G. Lukács demonstraram que o romance como expressão artística não foi

uma invenção fortuita: a prosa romanesca foi simplesmente um meio capaz de expressar melhor a complexidade crescente de uma sociedade cada vez mais fragmentária. O romance consegue demonstrar pela sua forma – eminentemente prosaica – as diversas vozes da vida cotidiana, dos diferentes estratos do poder, dos maneirismos e dialetos sociais. Tal é sua heterogeneidade que, para Bakhtin (1998):

O romance, tomado como um conjunto, caracteriza-se como um fenômeno pluriestilístico, plurilíngue e plurivocal. O pesquisador depara-se nele com certas unidades estilísticas heterogêneas que repousam às vezes em planos linguísticos diferentes e que são submetidas a leis estilísticas distintas. (p. 73)

Para Lukács (2000), o mundo grego, do qual se originou a epopeia, era um mundo com fronteiras perfeitamente reconhecíveis, nele, a alma impetuosa não tinha medo de perder-se. Era um mundo “capaz de tudo conter e fechado em si mesmo” (p. 44). A partir do momento em que esse cosmos passou a expandir em muito suas fronteiras, tudo passou a ser relativo, fragmentário; daí o papel representativo do romance:

A epopeia dá forma a uma totalidade de vida fechada a partir de si mesma, o romance busca descobrir e construir, pela forma, a totalidade oculta da vida. (LUKÁCS, 2000, p. 60)

No caso da prosa de J. J. Veiga, esse revisionismo fantástico estritamente moderno não prescinde de retratar fielmente a vida simples do homem do campo, nem se esquece de apresentar quadros psicológicos – às vezes oníricos – que conferem grande humanismo aos seus personagens.

Nascido no interior de Goiás, a 02 de fevereiro de 1915, J. J. Veiga viveu parte de sua infância em Corumbá, sua cidade natal⁶. Com a morte precoce de sua mãe, ele e seus cinco irmãos foram adotados pelos tios, pequenos fazendeiros. Nessa época, contando apenas dez anos de idade, o pequeno Veiga já demonstrava interesse pela leitura. Outros parentes que moravam em Goiás Velho, ao notarem o talento do menino para os estudos, decidem levá-lo para a antiga capital e lá ele cursa os estudos secundários no Liceu de Goiás. Nesta época, ao frequentar o Gabinete Goiano de Leitura, Veiga entra em contato com os clássicos da literatura universal. Após concluir os estudos secundários, com dezoito anos, ele começa a trabalhar no comércio local.

⁶ Informações biográficas: AMÂNCIO, Moacir. In: CAMPEDELLI, Samira Youssef. **J. J. Veiga: literatura comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982. 112 p.

Aos vinte anos, J. J. Veiga parte para o Rio de Janeiro e lá trabalha como propagandista de laboratório. Posteriormente, ele inicia suas primeiras experiências no mundo do jornalismo, como locutor da Rádio Guanabara. Como a rádio começava a passar por dificuldades, Veiga presta concurso público para escriturário e é aprovado. Faz, na mesma época, o curso noturno na Faculdade Nacional de Direito e forma-se advogado em 1943. Dois anos depois, ele parte para a Inglaterra para trabalhar na BBC de Londres, onde atua como comentarista e tradutor de programas para o Brasil.

Retornando ao Brasil, ele ingressa na carreira jornalística, trabalhando como redator-chefe nos jornais *O Globo* e, posteriormente, na *Tribuna da Imprensa*. Em 1951, passa a exercer o cargo de redator-tradutor nas *Seleções do Reader's Digest*, cargo que ocupou por vinte anos.

Casado com Clérída, Veiga iniciou sua carreira literária no ano de 1958, quando ganhou o segundo lugar no Prêmio Monteiro Lobato com uma coletânea de contos: *Os Cavalinhos de Platiplanto*. O sucesso imediato, porém, não diminuiu o rigor do escritor consigo mesmo e só sete anos mais tarde, após ser reescrita várias vezes, ele publica sua segunda obra, a novela *A hora dos Ruminantes*, em 1966. Só naquele ano, o livro contou com nove edições.

O interessante é que, assim como Magritte, Veiga foi um homem pouco afeito aos holofotes, mantendo uma postura discreta ao longo da vida e cultivando hábitos simples. De acordo com o crítico Silviano Santiago, trata-se de um dos “mais instigantes e notáveis prosadores da literatura brasileira na segunda metade do século XX”⁷.

3.4.1 Manarairema: a semiosfera atemporal como espaço afetivo

Quando lançamos um olhar sobre o pacato povoado de Manarairema, principal local onde se desenvolve a trama de *A hora dos ruminantes*, logo percebemos que Veiga com ele estabelece um contrato de afetividade. Talvez por ser um lugar fictício, o vilarejo se coloque acima da ação destruidora do tempo; sobretudo esse tempo capitalista, enganador em sua essência, feroz em suas bases. Diferentemente do que ocorre em outros contos ou romances de Veiga, em *A hora dos ruminantes* não temos menção à tecnologia, nem tampouco a uma sociedade que apresente uma estrutura mais complexa. Aqui, toda a opressão vem de fora,

⁷ Depoimento dado em um evento promovido pela Companhia das Letras, ocasião em que a editora relança duas obras de J. J. Veiga. Endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=EbrBkJ2rOYc> Acesso: 05/01/2021.

como se Manarairema fosse uma semiosfera intocada, livre da corrupção moral e das relações assimétricas de poder.

Memória, afetividade, identidade e pertencimento são os alicerces sobre os quais se constroem uma certa autonomia cultural. Souza (2018, p. 55), ao estudar a identidade cultural do centro velho da cidade de Salvador (BA), nos apresenta o conceito de geopoética. Dos costumes ancestrais à negritude, das ladeiras à arquitetura, do escravismo à queda da elite agrária: há em Salvador um forte barroquismo poético, traços afetivos e memorialistas da primeira capital, capaz de resistir a qualquer imperialismo cultural. A autora assinala, ainda, que essa riqueza histórica se manteve íntegra graças à arte de mestres como Amado e Caymmi. A geopoética seria, basicamente, o modo como o espaço geográfico interfere ou justifica a existência de um polígono culturalmente autônomo.

Se tomarmos como modelo, por exemplo, o sertão nordestino e a vida nas comunidades vaqueiras, logo notaremos uma certa altivez cultural, diferente daquela do homem litorâneo dos grandes centros urbanos. Nesses pequenos focos de resistência ideológica, vê-se que o tempo é outro; pois quando o tempo se torna opressor, este é o primeiro sinal de ausência de liberdade. Por isso e, para que possamos entender essas diferentes visões de mundo, precisamos recorrer a outro conceito: o de semiosfera. Trata-se de um conceito cunhado pelo semiótico russo Iuri Lotman (SOUZA, 2018, p. 62).

Como uma espécie de zona cultural autônoma, a semiosfera seria um círculo imaginário que determinaria a visão de mundo e a construção de sentido de uma coletividade sob sua influência. Ainda em comparação com um círculo, o centro seria o ponto de reafirmação dessa estrutura, enquanto a periferia, já influenciada por outros valores ideológicos, seria seu ponto de inflexão, local de admissão de novos valores. Entretanto, ao fazer parte do espaço imaginário da semiosfera, esses valores são ressignificados, adequando-se à ideologia dominante.

Isso talvez explique o fato de que, na poesia representativa da vida sertaneja, exista ainda um traço tipicamente romântico. Ora, como diretriz artística, o Romantismo não vigora mais; enquanto experiência estética, porém, ele está bem vivo. Tal relação pode indicar que os valores mais profundos de uma semiosfera talvez utilizem como referência ideológica um tempo mais recuado. Isso não significa demérito ou alienação, mas identidade comunitária e cultural.

Em última análise, o que representaria o pacato povoado de Manarairema? Uma semiosfera fundada nos valores de liberdade e solidariedade, na qual o tempo não é fator de

opressão. Talvez essa tranquilidade, tanto na ficção quanto na vida real, não tenha sido feita para durar.

3.5 O Surrealismo: aspectos históricos

O Surrealismo foi uma das escolas estéticas mais importantes da arte ocidental. Seu período de vigência, de modo geral, coincide com o final da Primeira Grande Guerra e o início da segunda. Foi, portanto, uma arte de protesto, que intencionava libertar o espírito humano do racionalismo raso e falacioso dos sistemas burgueses. Diferentemente da postura iconoclasta de Dadá, os surrealistas propuseram uma arte que desvendasse os mecanismos do pensamento, do inconsciente e, assim, permitisse ao homem ter acesso a sua “super-realidade”. Mas em que consiste esse movimento? Seria a superação do embotamento dos sentidos imposto pela grossa camada de realidade ordinária que, talvez pela repetição, impeça o homem de ver aquilo que realmente importa.

Eis por que o Surrealismo superou as barreiras de tempo e de espaço, não ficando circunscrito apenas ao âmbito artístico: trata-se de uma nova visão de mundo, um novo código para o entendimento da realidade ou, como diria alguém, uma filosofia de vida. Nos dedicamos, nesta seção, a lançar um olhar breve sobre os fatos históricos que evoluíram aquele especial período da arte moderna.

3.5.1 A crise cultural e Dadá

A dessacralização de uma ideologia mítica é normalmente o motor que leva à derrocada de todo um sistema cultural. Foi assim com o direito divino dos reis e tem se repetido ao longo dos séculos. Essa falência ideológica normalmente leva a dois caminhos: a ideologia antiga será substituída por outra ou, enquanto isso não acontece, os valores culturais se degeneram, tendo como resultado a negação, o niilismo, a barbárie. E, à medida que as promessas libertadoras do grupo que assumiu o poder não são cumpridas, esse desencanto aumenta.

A burguesia que assumiu o poder no lugar de quem antes representava o Estado divino logo passou a ser a classe opressora. E, na ausência de um horizonte capaz de garantir um sistema de crenças, a burguesia apresentou outro: o nacionalismo. Daí que, de tempos em tempos, surgia uma empresa imperialista (como a de Bonaparte) baseada no “prestígio das armas e na mística do território” (DUPUIS, 2000, p. 9). Tais aventuras normalmente deixaram

atrás de si um rastro de destruição inimaginável, incompatível, a princípio, com qualquer lógica de mercado.

Essas ideias introdutórias apresentadas por Dupuis (2000) revelam como os sistemas burgueses são, em si, contraditórios e mistificadores. E completa: “a consciência radical é inconciliável com a ideologia, que apenas tem a função de a mistificar” (DUPUIS, 2000, p. 9). Na constatação do desencanto provocado pelo fim do poder absoluto de um Deus unificador, o teórico chama atenção para a “consciência das contradições”. Tal consciência provocou a divisão dos setores de atividade social, como o político e o econômico, permitindo que a esfera cultural se tornasse mais autônoma. Disso resulta uma certa consciência e liberdade artísticas, nas quais os pensadores podem optar por aderir ao projeto imperialista dominante ou a ele se contrapor.

Nadeau (2008, p. 14-15), nos apresenta um lúcido panorama a respeito da situação social e política da Europa após o Armistício que pôs fim à Primeira Guerra Mundial. Naquela ocasião, o continente estava dividido basicamente em dois grupos: os vencedores e os vencidos. A situação de miséria do primeiro grupo era apenas um pouco menor que a do segundo. Após quatro anos de matanças e perdas materiais de toda ordem, os resultados pífios puseram em xeque a própria confiança no regime. Para Nadeau, esse regime foi à falência. Falência das elites, que aplaudiam o massacre. Falência da ciência cujas descobertas foram direcionadas a construir novas máquinas de guerra. Falência das filosofias, que não iam além do uniforme. Falência da arte e literatura, que serviam ao apelo militar. Enfim, “falência universal de uma civilização que se volta contra si mesma e se devora” (NADEAU, 2008, p. 15).

Compreender essas relações que levam à derrocada de um sistema de crenças nos ajuda a entender a impetuosidade de certos movimentos artísticos ainda no primeiro quarto do século XX. Isso talvez explique o aparecimento de Dadá em um contexto de escombros culturais e ideológicos. Ainda durante a Primeira Grande Guerra, Dadá se amotina contra a mistificação cultural de seu tempo e se propaga “como rastilho de pólvora pela Alemanha vencida de 1918, para atingir finalmente a França exangue dos anos 1919-1920” (NADEAU, 2008, p. 14). Ora, em uma Europa arrasada por uma guerra avassaladora, um dos conflitos mais mortais da História, a arte mais representativa de uma sociedade sem rumo seria aquela *nonsense*.

Nadeau (2008, p. 25) nos esclarece sobre o momento aflitivo no qual, em Zurique, na Suíça, cidade que servia de refúgio a emigrados e desertores da guerra, em 08 de fevereiro de 1916, um grupo de jovens consultou um dicionário a procura de uma palavra aleatória de

onde se retirou Dadá. Dadá poderia ser o som gutural de um recém-nascido ou talvez absolutamente nada que merecesse alguma referência além do risível. Dadá seria a negação, o niilismo, a ironia ácida, a lógica da desconstrução. Os jovens que iniciaram esse movimento artístico eram Tristan Tzara, líder do movimento, R. Huelsenbeck e Hans Arp. Para Nadeau (2008, p. 25) eles construíram “uma máquina de guerra muito mais mortífera para a poesia e arte tradicionais”. Certamente, muito espanto devem ter causado os *ready-made* (A Fonte), de Marcel Duchamp; o “quadrado branco sobre fundo branco”, de Malévitch ou “os primeiros poemas-colagens dadaístas feitos de palavras recortadas nos jornais e reunidas ao acaso” (DUPUIS, 2000, p.17).

Essa implosão da chamada arte oficial ou da representação que desse suporte à ideologia dominante pavimentou a estrada que seria percorrida pelo Surrealismo. Para Nadeau (2008, p. 25), “sem dadá o surrealismo teria existido, sem dúvida, mas teria sido muito diferente”. É importante salientar que o grupo que fundou o Surrealismo – Aragon, Breton, Eluard, Péret – participou do Dadaísmo francês até 1922.

3.5.2 A ruptura com Dadá

Se precisarmos, no entanto, apontar para algo tangível, um marco onde essas ideias tomaram forma e, portanto, começaram a criar raízes, devemos mencionar a revista *Littérature*. Era uma revista de capa amarela e seus diretores eram: Louis Aragon, André Breton e Philippe Soupault. Fundada em 1919, em torno *Littérature* se reuniram escritores que não necessariamente estavam ligados a Dadá ou a um Surrealismo incipiente, mas que eram comprometidos com toda escrita libertadora, livre das amarras do pensamento dominante. Ali, certamente, ainda que de maneira dispersa e em estado embrionário, estavam postas todas as diretrizes ideológicas e artísticas ou, como diriam alguns, o espírito de modernidade que impulsionaria a fundação do Surrealismo. *Littérature* foi um palco histórico. As famosas “*Cartas de guerra*” (1919), de Jacques Vaché, ponto de apoio dadaísta, “foram publicadas sob os auspícios do grupo *Littérature*” (NADEAU, 2008, p. 29). Muitos autores notáveis estavam ali representados, dentre eles André Gide, Paul Valéry, Max Jacob, Reverdy e, alguém cuja poesia serviria de inspiração ao Surrealismo, o Conde de Lautréamont.

O grupo responsável pela publicação, diferentemente de Dadá, demonstrava certa preocupação sobre o porquê da criação artística e sua necessária pesquisa, o que levou *Littérature* a rever alguns de seus valores e a sempre apresentar a enquete: “por que escrevem?” O resultado prático das experiências modernas em torno da escrita foi a obra “*Les*

Champs Magnétiques” (1920), de Breton e Soupault, escrita durante estados de sono e visando ao acesso direto ao inconsciente, obra basilar do Surrealismo.

Quando Tzara chegou a Paris, porém, gozando de enorme prestígio, recolocou as peças e, no início de 1920, apostou suas fichas artísticas nos seus “espetáculos-provocações” dadaístas. Movimento ao qual *Littérature* precisou ceder. A confusão estava deflagrada. Tais espetáculos terminavam quase sempre com uma plateia decepcionada quando não revoltada. Uma dessas apresentações prometeu fraudulentamente a presença de Charlie Chaplin e o resultado não poderia ter sido outro: de moedas a plateia passou depois a atirar ovos. (NADEAU, 2008, p. 31)

Tratava-se de um público que realmente queria apreciar a arte moderna e experienciar novas atitudes estéticas, mas Dadá não passava do anarquismo, do ataque estéril à arte tradicional. Sem uma contraparte de organização e consistência ideológica capaz de dar unidade ao movimento, Dadá não foi capaz de entrever o porvir.

Depois de ausentar-se de uma manifestação Dadá na Galeria Montaigne, Breton começa a afastar-se das ideias de Tzara. A prova de seu descontentamento com Tzara é a montagem que Breton faz do famoso Processo Barrès. O pensamento que estava por trás da atitude era o seguinte: o Dadaísmo não podia se limitar a atacar apenas a arte tradicional, que por sinal ia muito bem, mas principalmente os seus artífices, representantes de um sistema que aprisionava o espírito humano. O escritor Maurice Barrès, sem dúvida talentoso, ao exaltar a pátria em seus escritos, foi considerado um perigo pelo grupo *Littérature*. O julgamento foi anunciado pela revista e estava marcado para o dia 13 de maio de 1921. O escritor Maurice Barrès seria acusado por Dadá de crime contra a segurança do espírito.

A corte estava representada da seguinte forma: Breton como presidente, Aragon sendo parte da defesa e Tzara como testemunha. Um manequim de madeira fazia as vezes do réu. Entre acusações e réplicas, um embate entre André Breton e Tristan Tzara mostra bem o espírito de Dadá:

A testemunha, Tristan Tzara: Os senhores hão de convir comigo, Senhor Presidente, que todos nós não passamos de um bando de canalhas, e que, por conseguinte, as pequenas diferenças, canalhas maiores ou canalhas menores, não têm qualquer importância.

O presidente, André Breton: A testemunha pretende passar por um perfeito imbecil, ou deseja ser internada? (NADEAU, 2008, p. 34)

O veredicto final certamente não importava tanto quanto o fato de Breton precisar afastar-se de Tzara, embora a ligação artística entre eles ainda fosse necessária. No ano

seguinte, em 1922, Breton convoca o “Congresso Internacional para a determinação das diretrizes e a defesa do espírito moderno”. Para isso, ele convida pintores, músicos e escritores que tinham opiniões diferentes das suas (talvez uma tentativa de Breton em chamar os mais radicais à razão). Tzara não compareceu ao evento e manteve sua posição irreconciliável, o que selou definitivamente a ruptura na base dadaísta. O desenlace final aconteceria em julho de 1923 quando durante a apresentação de *Coeur à Gaz*, Tristan Tzara chama a polícia para prender os agitadores: Eluard, Breton e Péret.

A partir daí, algumas das mentes mais brilhantes que militavam na arte moderna passaram para o lado de Breton. Eles são velhos amigos: Picabia, Duchamp, Picasso, Aragon, Eluard, Soupault. E também novos: Jacques Baron, Robert Desnos, Max Morise, Roger Vitrac e Pierre de Massout.

A revista *Littérature* também passa a vivenciar uma nova fase (março de 1922 a junho de 1924) sem ter mais relação com o Dadaísmo (NADEAU, 2008, p. 36).

3.5.3 A fundação do Surrealismo e a escrita automática

Em termos de elaboração estética, o Surrealismo inegavelmente representou um passo adiante na representação da arte moderna, pois é antes um método de pesquisa e criação do que propriamente uma linguagem artística. Explicando melhor: para os surrealistas, pouco importava se um poeta havia sido esquecido do grande público ou se tal obra seria ovacionada. Sua preocupação era com a correta aplicação do método, o que resultaria numa obra pura, autêntica e, o que é mais importante, livre das armadilhas burguesas.

Claro está que o Surrealismo gozava de uma conjuntura que lhe franqueou as possibilidades. Em primeiro lugar, gostaríamos de destacar a explosão fabril do pós-guerra: automóveis produzidos em série, as viagens aéreas tornam-se rotineiras, estradas de ferro, desenvolvimento da indústria naval. Acrescente-se a isso a criação de novas mídias: multidões vão ao cinema e o velho gramofone foi substituído pelo rádio (NADEAU, 2008, p.17).

Aqui precisamos fazer um parêntese para uma sequência de histórias escritas em formato de “série”, ou seja, a exaltação de um “herói”, um mesmo personagem em situações e episódios diversos. Trata-se da série *Fatômas*, escrita por Marcel Allain e Pierre Souvestre, que surgiu inicialmente em forma de romance em 1913, para logo ser adaptado para o cinema. *Fatômas* gozou de imensa popularidade em Paris durante a década de 20 e muito inspirou os surrealistas.

Gablik (2003) define bem a atmosfera midiática daquele período:

O período heróico do Surrealismo foi entre 1924 e 1929, entre o primeiro e o segundo manifestos surrealistas de Breton. Este foi o auge das salas de música e *jazz-bandettes*, o tango, Josephine Baker e o charleston. Foi a Paris dos vampiros e a patafísica e *Le Boeuf sur le toit*, Charlie Chaplin e Rudolph Valentino, e especialmente de Fantômas (...) (p. 42)

Além das novas mídias e do fenômeno de comunicação em massa, devemos observar que as contribuições científicas não eram menos impactantes: era todo um pensamento e visão de mundo que se modificava. Para Nadeau (2008, p. 46), “novas maneiras de pensar eclodiram a partir das descobertas científicas, filosóficas e psicológicas de Einstein, Heisenberg, de Broglie, Freud, que inauguram uma nova concepção do mundo, da matéria, do homem”. O relativismo universal e a onipotência do inconsciente ocuparam o lugar onde antes imperava a lógica positiva e o determinismo.

Do ponto de vista de influência, o Surrealismo tinha uma predileção pelo Romantismo francês, inglês e, sobretudo, alemão. O clima sombrio, o gosto pelo estranho e pelo bizarro, a mudança de paradigma daquilo que seria feio e belo, enfim, os elementos que eram a matéria do *roman noir*.

Com relação a poetas, os surrealistas admiravam aqueles que viveram a sua vida como se a mesma fosse um poema. Alfred Jarry, Arthur Rimbaud e Conde de Lautréamont (pseudônimo de Isidore Ducasse) representaram a tríade basilar a inspirar as ideias surrealistas.

Mas foi a 11 de outubro de 1924, na rue de Grenelle, nº 15, que se estabeleceu o Bureau de Pesquisas Surrealistas cujo resultado prático foi a fundação da revista *La Révolution Surrealiste*. Em torno da figura carismática de André Breton, que havia promulgado o Primeiro Manifesto do Surrealismo, aqueles jovens entusiastas iniciaram as suas pesquisas. Qual era a ideia que lhes servia de ponto de partida? Vejamos:

Surrealismo. s. m. Automatismo psíquico puro pelo qual se exprime, quer verbalmente, quer por escrito, quer de outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de qualquer controle exercido pela razão, fora do âmbito de qualquer preocupação estética ou moral. (NADEAU, 2008, p.55)

O recorte acima, um trecho do manifesto surrealista de Breton, é muito esclarecedor sobre aquilo que o Surrealismo busca e, portanto, capaz de nos dar pistas sobre a natureza de seu método.

Há aqui um belo impasse que não poderíamos deixar de observar. Toda a verdade ou a supra-realidade que os surrealistas almejavam dependia da pureza de sua fonte e isso explica a importância do método (o ímpeto libertário excluía até a razão). No entanto, todo o seu esforço para que a obra se ligasse a um referente “puro” dependia inevitavelmente do intermédio da linguagem. Linguagem esta já contaminada por um sistema alienante, linguagem que servia tão bem à massificação e ao imperialismo. Não restou, portanto, outra alternativa aos surrealistas senão se apegarem à verdade, mas só aquela espontânea, livre, primeira. Privilegiar a verdade, aquela fora do desinteressante orbe cotidiano, exigiu-lhes um certo revisionismo acerca da própria linguagem e esta foi a estratégia com a qual eles confrontaram um sistema que nada de proveitoso tinha a revelar. Isso talvez explique a importância que os surrealistas davam ao estudo do objeto de propriedade desconhecida, o *objeto surrealista* de que falaremos mais adiante.

Fortemente influenciados pelos trabalhos de Freud, os surrealistas viam no sono um meio para acessar o tesouro que só o inconsciente tinha a oferecer. Começaram daí as sessões de hipnose e as palavras ditadas em estado letárgico ou aquelas ditadas em um estado de semissono. Contar as histórias vividas em sonho também era uma prática comum entre eles.

Durante uma dessas sessões, registradas em ata numa edição de *Littérature*, René Crevel, Robert Desnos e Benjamin Perét falam, escrevem e desenham como se estivessem num “frenesi profético”. Um deles, Robert Desnos, realmente adormece e começa a falar coisas tão complexas que muitos duvidam se ele está realmente dormindo ou se apenas simula o sono (NADEAU, 2008, p. 50). Os textos resultantes dessa prática são chamados de escrita automática e a primeira obra concebida sob esse método chama-se *Les Champs Magnétiques* que já citamos. Se um resultado artístico é obtido sob um estado alterado de consciência, muitos questionam onde está a contribuição do talento artístico. Os surrealistas não tinham uma hierarquia artística, consideravam sim alguns textos importantes, os quais lhes serviam de referência, mas não os idealizavam.

Como podemos perceber, estreita é a ligação entre Surrealismo e Psicanálise desde o início dessa arte. Mais que isso: todo conhecimento primitivo, toda zona cinzenta da realidade, aquilo que a ciência não poderia afirmar e nem negar era objeto do interesse surrealista. Dupuis (2000, p. 73) completa que esse interesse incluía a mediunidade, o gosto pelo romance negro, os exercícios de simulação, a paranoia crítica, o mundo infantil, a loucura, a exploração do mundo onírico, o inconsciente, as mitologias, os povos primitivos, as sociedades célticas, a alquimia, etc.

Some-se a tudo isto o caráter impetuoso e revolucionário que de certa forma se assemelhava a Dadá, porém com uma diretriz, uma preocupação com o método e não apenas com a desconstrução do estabelecido. Havia no quadro intelectual dos surrealistas um forte viés político. Muitos deles colocaram suas diferenças de lado e se uniram ao grupo *Clarté* numa cruzada contra a intervenção francesa na guerra do Marrocos; para mais tarde filiaram-se ao Partido Comunista.

A História da Arte ocidental deve muito a esses jovens. Eles transformaram suas experiências dolorosas de uma Europa belicosa e imperialista em uma luta por mudar o mundo, tornando-o menos desigual. Daí o caráter de protesto de sua arte, o caráter inovador desse protesto, o atributo libertador da supra-realidade que perseguiam.

3.5.4 O objeto surrealista

Há uma semiótica fortíssima a envolver todos os objetos da vida cotidiana. Há ainda um arranjo sintático entre eles capaz de conferir-lhes naturalidade, familiaridade. A simples alteração desse arranjo ou de uma ordem que deve ser observada tem o potencial de gerar a sensação de estranhamento, de não-referência, de questionamento. Alguns ditados populares brincam com esse fato, como: “não se pode colocar o carro adiante dos bois” ou “não se faz uma omelete sem quebrar os ovos”. A poesia construída através dos objetos logo se tornou ponto de interesse central para os seguidores de Breton.

Dois artistas que muito influenciaram a arte surrealista, como também o pintor René Magritte, foram o escritor uruguaio Isidore Ducasse (conhecido como Conde de Lautréamont) e o pintor grego Giorgio de Chirico. Ambos anteciparam a poesia revelada pelo encontro entre os objetos, mas talvez fosse mais correto dizer: desencontro entre eles. Uma das obras mais importantes de Lautréamont se intitula *Os cantos de Maldoror* (1869) a qual, segundo Gablik (2003, p. 44), “tornou-se uma espécie de bíblia para os surrealistas”.

Se as impressionantes imagens em Maldoror revelavam um mundo sombrio, ameaçador, ilógico e violento; esse absurdo era intensificado pela chamada “técnica do objeto”, utilizada também por De Chirico. Aqui uma pausa se faz necessária para que possamos compreender a importância de tal técnica para a arte surrealista:

Esta especial qualidade do absurdo em Lautréamont surge em parte da maneira como ele liga artificialmente objetos que pareciam não ter conexão anterior entre si – exemplificado por sua frase agora famosa: “tão bonito quanto... o encontro fortuito em cima de uma mesa de cirurgia entre uma máquina de costura e um guarda-chuva”. Esta qualidade, juntamente com uma ligação enigmática de objetos em De

Chirico, tornou-se um dos pontos focais do Surrealismo. De fato, toda a técnica de colagem Surrealista, especialmente como era praticada por Ernst, era uma extensão lógica dessa teoria ducassiana da imagem, em que uma imagem é nascida não de uma comparação, mas através da reunião casual de duas realidades mais ou menos remotas. (GABLIK, 2003, p. 44-45)

Ora, reunir sobre uma mesa de cirurgia uma máquina de costura e um guarda-chuva não faz o menor sentido, mas se não existisse uma regra de linguagem manifesta por esses objetos – e a isto chamamos Semiótica –, a constatação também não faria. Isso significa que o homem apreende a realidade por intermédio da linguagem e mais: ele a recria por meio desta mesma linguagem e de suas regras. Cedo, os surrealistas se apropriaram de tais mecanismos.

A linguagem do mundo dos sonhos, no qual os surrealistas queriam adentrar, é alegórica, hiperbólica e aleatória. Nele, diferentemente do mundo real, um objeto pode ser positivamente concreto ou dissipar-se, ser familiar ou jamais visto. E talvez o fato mais espantoso seja a possibilidade de que os dois mundos se comuniquem: estejam interligados. Essa era a principal tese de André Breton em sua obra *Les vases communicants* (1932), na qual ele analisa os objetos assinalados por Lautréamont.

Mas foi em outro texto que o fundador do Surrealismo nos apresentou um objeto no mínimo exótico. Em seu ensaio intitulado *Introduction au Discours sur le peu Réalité*, escrito provavelmente em 1924, Breton nos revela um fato inquietante:

Numa das últimas noites, *durante o sono*, num mercado ao ar livre que havia ao lado de Saint-Malo, eu pusera as mãos num livro assaz curioso. A lombada desse livro era formada por um gnomo de madeira cuja barba branca, repartida à maneira assíria, descia até os pés. A espessura da estátua era normal e não impedia que eu voltasse as páginas do livro que eram de grossa lã preta. Eu me apressara a adquirir o livro e, ao acordar, lastimei não tê-lo junto a mim. Seria relativamente fácil reconstituí-lo. Gostaria de pôr em circulação alguns objetos dessa espécie, cuja sorte me parece infinitamente problemática e inquietante... (NADEAU, 2008, p. 102)

Estavam colocadas as bases para aquilo que se entenderia como *objeto surrealista* cuja origem poderia ser a mais diversificada possível: um produto manufaturado do qual não se conhece a utilização, um objeto muito antigo e, portanto, fora do contexto atual, algo vindo do mundo dos sonhos ou um objeto empregado para fins incompatíveis com sua propriedade. Os surrealistas começaram daí uma verdadeira caçada nas feiras de antiguidades em busca de objetos que iam “da raiz de mandrágora à colher com cabo em forma de tamanco” (NADEAU, 2008, p. 141). Com efeito, se alguém constrói um objeto exótico para resolver um problema particular, como um brinquedo para gatos, a melhor referência sobre o artefato continuará sendo particular (de quem o construiu).

Essa é uma questão de capital importância para os estudos semióticos, pois não apenas revela o liame interpretativo tripartite estabelecido por Peirce, mas expõe o caráter coletivo da constituição do símbolo. É através de objetos encontrados aqui e ali ou pedaços de textos escritos em idiomas extintos, que arqueólogos e historiadores reconstroem a cultura da civilização que os utilizou. A Astronomia trabalha construindo modelos hipotéticos, isto é, os astrônomos reconstituem, a partir de dados obtidos em missões, o passado remoto de determinado planeta ou sistema. Esses fatos apenas confirmam a importância da teoria estabelecida por Peirce, bem como o atributo icônico, indicial e simbólico dessa teoria. Como dissemos: o homem apreende a realidade através da linguagem e esta é uma construção coletiva, logo, a realidade também é entendida coletivamente.

O estudo do objeto e de suas propriedades foi um ponto-chave para a pintura surrealista, principalmente em pintores como Dalí e Magritte, pois há muito este deixou de ser apenas uma ferramenta, para tornar-se repositório de desejos e afetividades. O objeto não diria mais respeito apenas a um modelo formal no qual estaria prevista a sua utilização: ele seria o resultado do mundo inconsciente e, assim sendo, um texto muito mais complexo do que poderíamos supor à primeira vista. Como se os calendários e os relógios não fossem meros marcadores, mas indicassem a nossa tentativa vã em aprisionar o tempo.

Um objeto não significa *per si*, mas em uma rede quase infinita de inter-relações como: conter e estar contido, as sequências repetitivas, as variações subordinadas à repetição, a transferência de parte de sua carga significativa para outros objetos. É a esta rede de ligações geradoras de sentido que se dá o nome de semiose. Um objeto é ele e suas características que também significam, gerando uma espécie de dependência sintática com outros entes significativos. Vejamos, na imagem a seguir, como René Magritte quebra (e assim evidencia) essas relações:



Figura 2 – O Jóquei Perdido (1948)

Nesta versão tardia de *O Jóquei Perdido*, notamos de imediato uma enorme disparidade entre o elemento significativo (o jóquei) e o seu entorno. O problema não está no objeto em si, mas no deslocamento semiótico provocado pela contrajunção entre este e o cenário. Mesmo assim, o jóquei parece cumprir a sua função de incentivar a velocidade do cavalo, atitude que, neste caso, não faz sentido: não há plateia, nem apostas, nem outros competidores. Aqui não adianta jogar, pois o jogo não existe. Neste caso, talvez tenhamos que proceder a uma leitura alegórica: liberdade.

Esses estudos, esta disjunção manifesta entre o objeto e seu cenário só corroboram as nossas afirmações de que um elemento não significa sozinho, mas ele e as características que o compõem estão contidos numa rede relacional.

3.5.5 René Magritte e o Surrealismo

René Magritte foi um pintor brilhante e, na intimidade, alguém com um senso de humor inconfundível. Apesar de ser um dos maiores representantes da pintura surrealista, ele nunca foi um homem de extremismos artísticos ou políticos, mantendo uma vida discreta ao longo de sua carreira. Nascido a 21 de novembro de 1898, em Lessines, na Bélgica, Magritte demonstrou seu interesse pelo desenho e pintura já aos doze anos de idade. Com a morte de sua mãe, a família se muda para Charleroi onde Magritte passou a estudar humanidades. Logo

depois, em 1916, ele passa a estudar na Académie des Beaux-Arts em Bruxelas. Em 1919, ainda influenciado pelo cubismo de Picasso, Magritte “apresentou sua primeira tela na Galerie Giroux, uma obra intitulada Três Mulheres” (GABLIK, 2003, p. 19).

Magritte iniciou - juntamente com seus amigos E.L.T. Mesens, Pierre Flouquet, Marcel Lecomte, Camille Goemans, André Souris e Paul Nougé - aquela que seria a parte belga do Surrealismo irradiado da França. Ele se muda para Paris com sua esposa Georgette em 1927 e lá entra em contato direto com André Breton, Paul Éluard e Marcel Duchamp, enfim, com o Surrealismo francês. Após três anos de convivência com os surrealistas, convivência esta sem muito entusiasmo e de forma esporádica, Magritte se desentende com Breton e retorna a Bruxelas, onde se junta a novos colaboradores.

Magritte foi um filósofo que se expressou através dos pincéis. Para ele, a pintura não era apenas um meio de representação, mas um espaço de diálogo sobre como a realidade é apreendida, que estratégias o olhar utiliza para construir o sentido. O pintor belga foi notável naquilo que Gablik (2003) denominou “lição do objeto”. Cedo, ele demonstrou que o objeto representado não tem nenhuma utilidade, embora o espectador insista em condicionar o entendimento deste a sua serventia. E, ao identificar no objeto representado apenas a função que este tem no mundo real, o observador perde seu sentido poético maior.

Este foi um equívoco ao qual o mestre surrealista se dedicou a combater. Magritte sabia que a imagem representada induziria o espectador a considerá-la uma realidade da vida. Ora, se a representação é ilusão, ficção, algo que não deveria se confundir com a realidade ordinária; a mente não deveria colocá-la no mesmo patamar significativo⁸. Suas telas foram, portanto, uma tentativa de deixar bem claro que arte é linguagem e que a pintura é um simulacro, nada mais.

A questão é: se os objetos a nossa volta compõem a realidade, há um mistério que os perpassa, que é maior do que eles e que também é a chave desta mesma realidade. E não há melhor motivo para representá-los do que perseguir esse mistério.

A linguagem artística de René Magritte é, por assim dizer, um modo de demonstrar, pela quebra de expectativas, o tecido do pensamento, a lógica superior ocultada pelas superfícies já tão conhecidas da vida ordinária. Se imaginarmos que a porta não é a parede, mas que, sob certa ótica, pode ser considerada sua parte móvel, uma trégua necessária em seu concretismo, notaremos uma relação intrínseca entre ambos, novas relações existenciais.

⁸ Tal atitude mental (fenomenológica) não deixa de ser coerente, pois o signo só é signo se estiver relacionado ao objeto da vida real.

Assim, o claro/escuro, noite/dia, dentro/fora, a parte/o todo, o ficcional/o real, o leve/o pesado foram instâncias com as quais Magritte estudou a sintaxe da vida.

Nas páginas seguintes, tentaremos evidenciar, pela análise do *corpus*, não exatamente as relações de sentido, mas sua quebra. Sem ela não teríamos o efeito fantástico, nem observaríamos certos modelos semióticos.

4. PROCESSOS SEMIÓTICOS EM RENÉ MAGRITTE E J. J. VEIGA

4.1 O *corpus* e o percurso metodológico

Nesta parte final de nosso trabalho, iremos confrontar as nossas hipóteses através da efetiva leitura e análise do *corpus*. Por isso, faz-se necessária a retomada de alguns conceitos, bem como alguns esclarecimentos metodológicos.

As estratégias artísticas de René Magritte são várias: o uso das palavras, a troca de lugar entre a parte e o todo, a combinação de elementos e a metonímia. Tal diversidade também faz parte da obra de J. J. Veiga, da qual destacamos o onírico e a não referência. Dissertar sobre todas essas estratégias artísticas ampliaria demasiadamente as fronteiras do nosso universo a ser investigado, por isso optamos por desenvolver apenas quatro delas. Com relação aos quadros de Magritte, dois deles – A traição das imagens e O jóquei perdido – ilustram nossos objetivos gerais, enquanto os quadros dessa seção exemplificam nossos objetivos específicos. Esses quadros poderiam ser comparados com várias obras de Veiga, o que, a nosso ver, fragmentaria o resultado da análise. Assim, escolhemos compará-los com apenas um romance do escritor brasileiro.

No início dessa abordagem, vimos que o signo na teoria de C. S. Peirce é tripartite, composto pelo signo mental (interpretante), coisa real (objeto) e qualquer estratégia de representação (representamen). Peirce esclarece, ainda, que, ante um evento que gere um novo signo, três são os níveis de abstração do intérprete: primeiridade, secundidade e terceiridade. O teórico finalmente cruza esses três níveis fenomenológicos com os três tipos de relação do representamen, obtendo assim nove células signícas que se combinam na produção do sentido (ver quadro 1 na página 24).

Dessas nove células signícas, apenas duas – o quali-signo e o índice – nos permitiram idealizar quatro modelos ou estratégias semióticas que, uma vez aplicadas à linguagem artística, geram o efeito fantástico ou a sensação de estranhamento. São eles: (a) a distorção ou evidência do quali-signo, (b) os índices não confirmados, (c) a contrajunção e (d) a confrontação de opostos.

Esses quatro modelos, processos ou estratégias semióticas representam o cerne das nossas hipóteses que pretendemos confirmar nas páginas seguintes. Para tanto, nossa ação comparativa se dará da seguinte maneira: inicialmente, os quadros de Magritte serão classificados sob o parâmetro de cada estratégia semiótica. Em seguida e, respeitando a ordem apresentada aqui para facilitar a comparação, esses mesmos modelos serão elencados através

de exemplos (trechos) extraídos do romance *A hora dos ruminantes* conforme ilustra o quadro abaixo:

Quadro 3: resumo da decodificação do *corpus*

	Distorção do quali-signo	Índices não confirmados	A contrajunção	A confrontação de opostos
Magritte (quadros)	As férias de Hegel A resposta inesperada A canção da tempestade A batalha de Argonne	O jogador secreto O além	Os amantes Reprodução proibida O assassino ameaçado	O império das luzes A voz do silêncio
Veiga (trechos do romance)	O dia dos bois	Exemplo 1: a quebra da carroça Exemplo 2: a ordem de concerto da carroça	Exemplo 1: o estranho interrogatório Exemplo 2: o sequestro dos namorados Exemplo 3: as revelações finais de Geminiano	A oposição AQUI / LÁ

Passemos, então, às análises.

4.2 A distorção ou evidência do quali-signo

Como vimos, o quali-signo diz respeito à imanência sígnica do objeto, ao seu propósito de existir, sendo capaz de revelar a sua natureza mais íntima. Observar o funcionamento dessa célula semiótica provoca descobertas mesmo sobre como a vida nos mostra a sua sintaxe. Vejamos as imagens:



Figura 3 – As férias de Hegel (1958)



Figura 4 – A resposta inesperada (1933)

Na figura 3, vemos dois objetos que a princípio não têm relação alguma entre si, mas que se assemelham do ponto de vista semiótico. A chave para a solução do enigma está em seus quali-signos, isto é, na sua função. Os dois objetos lidam com a mesma matéria, a água, fato que analiticamente os aproxima (primeira faceta deste quali-signo). Ocorre, porém, que, mesmo destinados à mesma matéria, cada objeto tem um papel absolutamente contrário: o copo existe para reter a água, já o guarda-chuva, para repeli-la. Neste caso específico, o quali-signo de ambos os objetos pode ser decomposto em duas partes: uma que diz respeito à substância operante e outra que se refere ao seu objetivo. Neste exemplo, não temos a distorção das propriedades do quali-signo, mas a sua evidência.

Na figura 4, tem-se um ataque frontal às propriedades do quali-signo. O estranho modo como a porta está vazada denota que não se trata de uma tentativa anterior de destruí-la (neste caso teríamos um índice). Se por uma arte qualquer a porta foi concebida desta forma, esta é uma porta degenerada, uma vez que seu propósito de existir foi colocado em xeque. E tal fato se dá por dois motivos: o primeiro é a existência de um enorme buraco – isto faz com que a porta perca sua função de interdição entre dois ambientes – e o segundo é a estranha geometria desse buraco, que se contrapõe ao formato retangular da porta (outro quali-signo).

Nas imagens a seguir, os objetos mudam de lugar em função da alteração de seus quali-signos:

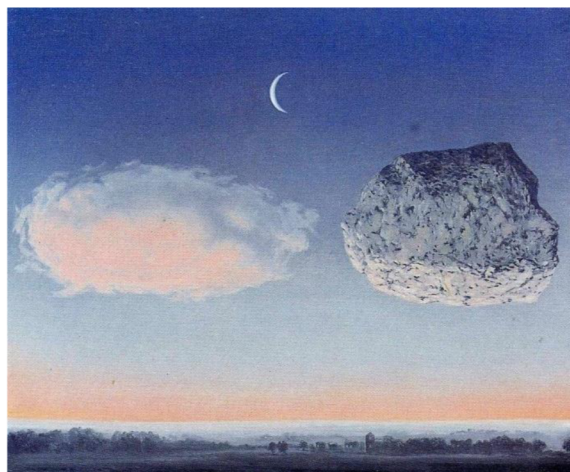


Figura 5 – A canção da tempestade (1937) **Figura 6 - A batalha de Argonne (1959)**

Talvez a força da tempestade tenha sido tão grande que arrojou a própria nuvem ao chão junto com a chuva (figura 5). Já na figura 6, vemos uma enorme rocha desafiar tudo o que conhecemos sobre a gravidade dos corpos. As nuvens, assim como as rochas, não têm um formato definido e neste aspecto os dois elementos se assemelham. No entanto, aqui vemos uma alteração nas propriedades do quali-signo de ambos os objetos: a nuvem perdeu sua leveza característica e despencou ao chão, já a rocha teve seu peso abolido e ascendeu aos céus. Peso e leveza são os quali-signo que foram alterados na geração do efeito fantástico.

4.2.1 A alteração do tamanho ou do número dos objetos

Aqui precisamos fazer um parêntese com o propósito de destacar uma manipulação muito comum nas propriedades do quali-signo e que gera, através da linguagem artística, o efeito fantástico. Trata-se da alteração do tamanho ou do número dos objetos.

Este recurso clássico, apresentado em muitos contos de fadas, através de gênios e gigantes, também foi utilizado no romance *As aventuras de Alice no país das maravilhas* (1865), de Lewis Carroll, no qual acompanhamos lágrimas se transformarem numa lagoa, portas minúsculas e a própria protagonista encolher ou agigantar-se. Em nossa vida cotidiana,

os objetos têm um tamanho ou uma quantidade que nos são familiares, a alteração desses valores provoca uma sensação de estranhamento, de quebra da ordem lógica. Vejamos:



Figura 7 – O túmulo dos lutadores (1961)

Na imagem acima (figura 7), vê-se uma rosa cujas dimensões preenchem quase todo o espaço da sala e, neste caso, fica evidente a percepção de que um valor que lhe é intrínseco – seu tamanho – aparece transfigurado. O tamanho é uma qualidade essencial do objeto e, portanto, seu quali-signo.

Com relação à manipulação numérica, porém, essa constatação nem sempre é tão patente. Isto porque o tamanho refere-se ao objeto individualmente, enquanto a quantidade pressupõe repetição e retira a individualidade deste objeto para colocá-lo na categoria do comum, das generalizações. Sob esse aspecto, o número gera um signo cuja interpretação ou definição vai depender do contexto. Observemos algumas situações como exemplo:

- a) Na natureza, a quantidade esperada de estrelas ou formigas é sempre alta, porque esses objetos sempre se mostram em número elevado. Este fato cria uma lei geral que os rege e, neste caso, o número representa uma lei, um **legi-signo**.
- b) Se em um determinado bioma ou ecossistema, uma espécie surge em grande quantidade ou se torna escassa, tal fato certamente é um indicativo de algum

desequilíbrio ambiental. Neste contexto, o número indica outro fenômeno, sendo assim seu **índice**.

- c) Quando analisamos o texto imagético, estamos no âmbito do mundo ficcional, da linguagem. Neste contexto específico, e, considerando a obra de inspiração fantástica, a manipulação do número tem por objetivo quebrar a expectativa lógica do objeto com relação ao seu entorno. A sensação de estranhamento ocorre quando, neste mundo ficcional, a quantidade do objeto apresentada é fisicamente improvável ou materialmente impossível. Neste caso, se a obra de arte apresenta um número absurdo de determinado objeto; tal recurso também representa a distorção do seu **quali-signo**, conforme observamos na imagem abaixo:



Figura 8 – O mês da vindima (1959)

Na figura 8, uma quantidade impressionante de homens posta-se do lado de fora da janela cujo contorno limita a visão de quem os observa de dentro da casa. Esta limitação é um recurso extraordinário, pois leva o espectador a imaginar que, para além do formato retangular da janela, os homens continuam apinhados, indefinidamente.

Ressaltamos a importância dessa manipulação do número, porque esse recurso é fortemente empregado no romance “A hora dos ruminantes”, conforme detalharemos mais adiante.

4.3 Os índices não confirmados

A segunda estratégia ou categoria semiótica que pretendemos demonstrar resulta da dedução feita a partir de pistas, isto é, de assinaturas deixadas por outro objeto ou comportamento. Do ponto de vista semiótico, conforme demonstramos, essas “assinaturas” são chamadas de índices. Quando esses índices não chegam ao seu correlato, à fonte que os originou, e, portanto, não são confirmados, isso gera uma forte sensação de estranhamento.

Em sua análise sobre a obra de Carroll, que já mencionamos, Nöth (1995) esclarece que a personagem principal, Alice, é conduzida a uma terra estranha na qual os signos não apenas são incompletos, mas formados por códigos conhecidos somente em parte. Essa distorção operada na semiose, provocada pela obra de inspiração fantástica, forma aquilo que Nöth (1995, p. 108) denominou de “semiose incompleta ou transformada”, apontando para três resultados interpretativos da incompletude sógnica:

Na semiose incompleta, o intérprete desorienta-se porque um dos correlatos do signo não pode ser identificado. As transformações dos signos no País das Maravilhas são ou enganosas ou criativas: na semiose enganosa, o signo cria expectativas semióticas que não se realizam; na semiose criativa, os signos são usados quer na exploração de potencialidades inesperadas de um código já existente, quer com base em um novo código. (NÖTH, 1995, p. 108)

No recorte acima, o autor aponta para três tipos de semiose causados pela incompletude sógnica: a incompleta, a enganosa e a criativa. A nossa análise atual requer apenas o primeiro tipo, baseando-se no índice cuja fonte não foi confirmada:



Figura 9 – O jogador secreto (1927)

Na imagem acima (figura 9), alguns signos afastam a possibilidade de se completar o percurso da semiose, logo são desorientadores: o estranho animal negro – semelhante a uma tartaruga marinha – flutuando acima dos personagens, a mulher amordaçada dentro de um armário, a estranha floresta cujas árvores são balaústres e até as áreas retangulares delimitadas por uma mureta baixa.

Há, porém, signos orientadores, os quais estão concentrados nos dois homens que compõem a cena principal: seus uniformes e os instrumentos que trazem nas mãos são signos. Também são signos comportamentais a posição corporal ativa e a expressão facial compenetrada desses atores. Tais signos são indícios (índices) de que um evento esportivo está acontecendo e que os protagonistas principais da cena participam de um jogo. E mais que isso: parece ser um jogo de bastante prestígio, dada a seriedade que se vê nos rostos dos jogadores. Mas qual é a natureza desse jogo? Quais são suas regras? A que plateias se destina?

O esclarecimento dessas perguntas nos levaria à fonte, isto é, ao correlato sógnico que gerou os índices que vemos na imagem. Como sabemos, porém, esses índices não são confirmados, – jamais se descobrirá algo sobre o jogo – de modo que a semiose se torna incompleta. Trata-se de uma estratégia semiótica que mantém o entendimento do intérprete apenas no nível das probabilidades, sem nunca lhe completar a cadeia de sentido.

Alguém poderia, entretanto, refutar nossas afirmações baseando-se no fato de que, em uma pintura, a narrativa imagética não possui sequência temporal. De fato, sem tal sequência não seria possível uma compreensão maior a respeito do evento, nem a confirmação da fonte que originou os índices. Nossas ideias, contudo, apoiam-se em dois fatos. O primeiro, conforme discutimos no início deste trabalho, diz respeito à ausência de finalidade do evento fantástico. Tal evento adquire uma finalidade particular (diferente da que conhecemos), de maneira que os meios também são subvertidos. Desta forma, a existência do “jogo” torna-se mais importante que o seu propósito. O outro fato que pode apoiar nossas afirmações encontra-se na estrutura narrativa do romance pertencente ao fantástico moderno. Ora, embora dotada de sequência temporal e muitas outras possibilidades, esta estrutura narrativa confirma o método: apresenta índices que jamais serão confirmados. Trata-se, portanto, de uma estratégia semiótica, largamente empregada nos romances de J. J. Veiga, conforme pretendemos demonstrar.

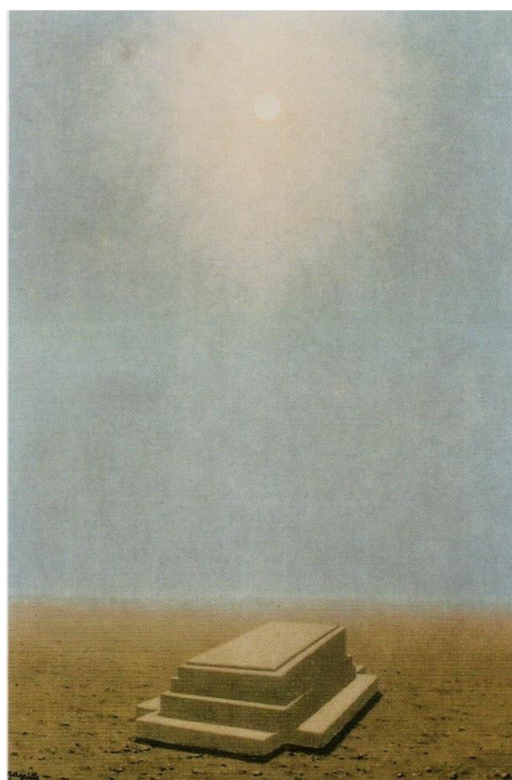


Figura 10 - O além (1938)

Em um deserto escaldante e desolado, onde nada além do solo árido parece resistir à força de um sol tórrido, repousa uma pedra finamente esculpida em um formato retangular.

(figura 10). É a forte carga simbólica associada a este tipo de construção que retira do espectador a dúvida: trata-se de uma pedra tumular. Nela, todavia, não há nenhuma referência que vá além do seu feitiço retangular: nenhum símbolo religioso, nome ou data; nenhum signo verbal ou não-verbal relaciona a existência da construção com algo que a justifique. A pedra é, portanto, um índice cuja fonte que poderia fundamentar a sua presença está ausente. Esta fonte deveria estar representada (grafada) na própria pedra, o que não ocorre.

A sensação de estranhamento, porém, é muito tênue, pois aqui temos duas camadas de significação. A primeira - o peso simbólico do objeto - reivindica para si a maior parte da semiose, de modo a superar a segunda: a incompletude signica provocada pelo índice não confirmado.

4.4 A contrajunção

Na distorção das propriedades do quali-signo, primeira estratégia que apontamos, a quebra da ordem lógica fica restrita a um único objeto, pois apenas uma variável deste – seu quali-signo – precisa ser alterada. No caso da contrajunção⁹, essa alteração dependerá da junção de ao menos dois objetos. Para que possamos compreender melhor este artifício semiótico, devemos observar, na linguagem verbal, como funcionam duas orações coordenadas adversativas. Vejamos um exemplo:

Este ano, tivemos um excelente inverno; porém a safra não rendeu sequer a metade da do ano passado.

Ora, neste exemplo, a primeira oração – tivemos um excelente inverno – gera um prognóstico favorável, um resultado esperado que a segunda oração – a safra não rendeu – se encarrega de contradizer. Nos índices não confirmados, a cadeia signica não se completa. Na contrajunção, ao contrário, a semiose chega ao seu final, mas de maneira totalmente inesperada. Neste último caso, temos duas instâncias: a instrução dada pela primeira será rechaçada pela segunda.

⁹ Para mais alguns detalhes sobre contrajunção, consultar:

MIRANDA, José Alexandre.C. de e BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de M. **A contrajunção semiótica na obra de René Magritte**. In: Acta Semiótica et lingvistica: PPGL – UFPB, v. 24, ano 43, nº 1, jan/jun 2019, p. 98 – 109.

Durante nossas leituras, identificamos dois tipos de contrajunção no âmbito semiótico: uma baseada nas propriedades do quali-signo e outra comportamental. Esta última dependerá de um personagem dotado de razão, cuja ação se contraponha a uma dada circunstância.

4.4.1 A contrajunção baseada nas propriedades do quali-signo



Figura 11 – Os amantes (1928)

A arte moderna sempre surpreende, seja pela audácia ou pelo modo como revê experiências artísticas precedentes. Como sabemos, durante muitos anos, uma das funções sociais da pintura era documental: retratar significava perpetuar o legado de figuras destacadas socialmente. Assim, reis, papas e até ricos comerciantes de uma nova classe social em ascensão, a burguesia, tiveram suas imagens imortalizadas.

O noivado dos Arnolfini (1434), pintado pelo artista flamengo Jan van Eyck, é um dos retratos mais célebres e antigos da História da Arte. Nele, vê-se um casal em um ambiente doméstico, porém num momento solene. Certamente, ao contratar um hábil pintor para o seu noivado, o rico mercador italiano, Giovanni Arnolfini, desejava mais que uma testemunha:

Não sabemos se foi o mercador italiano ou o artista quem concebeu esse uso do novo tipo de pintura – que seria comparável ao uso legal de uma fotografia, devidamente endossada por uma testemunha. Quem quer que tenha sido o autor da ideia, no entanto, certamente foi rápido em compreender as tremendas possibilidades presentes no modo de pintar criado por Van Eyck. Pela primeira vez na história, o

artista tornou-se a testemunha ocular perfeita, no mais verdadeiro sentido da expressão. (GOMBRICH, 2018, p. 180)

Magritte nos apresenta, no entanto, um casal que jamais terá perpetuado o seu legado, uma vez que as identidades dos personagens foram interditadas (figura 11). Aqui, vemos um homem e uma mulher em posição própria de quem será retratado; seus rostos, entretanto, estão cobertos por um tecido.

Neste quadro, a contrajunção se estabelece a partir do choque entre os quali-signos dos objetos principais da cena: rosto e tecido. Ao defrontar-se com a imagem, o espectador busca primeiramente a imanência sígnica do rosto (a identificação), que é prontamente vetada pela imanência sígnica do tecido (o encobrimento). A sensação de estranhamento vem desse percurso fenomenológico inusitado: a posição do tecido retira do intérprete a possibilidade de explicações lógicas, obrigando-o a relativizá-las.

Como conclusão para este ponto, gostaríamos de apresentar três observações. A primeira é que não existe aqui alteração nas propriedades do quali-signo (apenas sobreposição). A rigor, nenhuma regra de verossimilhança foi rompida no universo ficcional. Este fato reforça o que dissemos no início deste trabalho: o rompimento com o pacto realista é um recurso do texto fantástico, mas não o único.

Outro detalhe refere-se ao emprego do tecido, um objeto que, considerando o contexto apresentado na obra, tem sua função absolutamente desviada; enquadra-se, portanto, na noção de objeto surrealista que abordamos inicialmente.

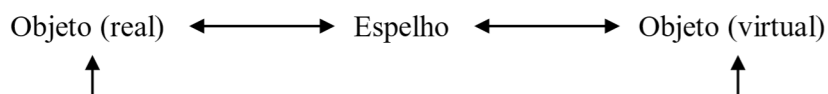
Por fim, gostaríamos de destacar que há, nesta obra, uma referência biográfica apontada pelos historiadores: o fato de o corpo da mãe de Magritte ter sido encontrado na beira do rio com o rosto envolvido por um tecido.



Figura 12 - Reprodução proibida (Retrato de Edward James) (1937)

O estudo do objeto, sua função e valor nos contos maravilhosos sempre foram de suma importância na análise da estrutura narratológica. Em contos desse gênero, o objeto possui propriedades mágicas de transportar ou alterar a ordem das coisas, reverter o tempo ou modificar circunstâncias. Ora, mesmo em nossa vida cotidiana, o espelho cumpre um papel quase mágico, pois não apenas reproduz com perfeição o universo que está a sua frente, mas sua tridimensionalidade. É nesta reprodução perfeita que reside o quali-signo do espelho: a superfície especular não tem cor, pois sua imanência é o reflexo, a reprodução exata.

Curiosamente e, por sempre criar uma virtualidade necessariamente baseada na realidade, o espelho, de certa forma, também recria o liame semiótico estabelecido por Peirce:



A diferença é que, neste caso, não pode haver interpretante ou intérprete, apenas uma relação sêmica binária entre dois universos: um real e outro virtual. Magritte, nesta obra (figura 12), rompe com essa relação e, ao fazê-lo, nos apresenta um evento fantástico (rompimento com o

pacto realista). A partir do encontro entre os objetos - homem/espelho - percebemos que a contrajunção se estabelece com a alteração do quali-signo deste último. Novamente, este movimento nos leva a um percurso fenomenológico inusitado, no qual o “virtual” se insurge contra o “real”.

Há, ainda, questões psicanalíticas que merecem ser mencionadas. De fato, diante do espelho, o sujeito tem parte de sua identidade convertida em alteridade. Ao ver-se em uma posição externa de si, o sujeito acessa o seu "corpo-imagem", processo que lhe permite reconhecer-se como "ser no mundo", ver seu papel significante entre vários elementos do universo. Brilhantes teóricos da Psicanálise como Jacques Lacan e Henri Wallon dedicaram-se ao estudo do espelho na constituição do "eu".

Outro aspecto importante abordado na obra refere-se ao jogo de representação. Como dissemos acima, a imagem virtual não deixa de ser uma maneira de representar. Ora, neste caso, o espelho representa o homem e a pintura representa a ambos. Trata-se do jogo da “representação da representação” tão empregado nas obras de Magritte. O pintor se utiliza dessa estratégia artística para deixar clara a diferença entre verdade e verossimilhança. Não há um espelho “real” que gere uma imagem “virtual”: na pintura tudo é linguagem.

4.4.2 A contrajunção comportamental



Figura 13 – O assassino ameaçado (1926)

Nesta obra (figura 13), além do conjunto de referências culturais, percebe-se uma forte influência das novas mídias, como o cinema. Na cena, um ambiente interno simula um espaço tridimensional e no centro se encontra o ator mais expressivo, pois ele é o *sujeito do fazer* principal. Os outros fazeres são decorrentes desse fazer primário que resultou numa mudança de estado, conforme atesta o corpo de uma mulher morta sobre um divã. Temos personagem, ação, espaço, transformação; portanto, estamos diante de um texto imagético narrativo.

Em sua teoria semiótica, A. J. Greimas mostra que a conjunção ou disjunção entre sujeito e objeto é intermediada por eixos modalizadores como o querer, o poder, o dever e o saber. Tais eixos indicam a existência ou não de uma motivação (uma ordem, uma recompensa), como também complementam as duas relações fundamentais do chamado *minimum* semântico do predicado: o **ser** e o **fazer**. (GREIMAS, 2014, p. 80).

Ao encontrar-se com o objeto (vítima), o *sujeito do fazer* principal executou a sua tarefa (matar), o que resultou em um deslocamento modal: de *sujeito do fazer* [poder, dever, querer, saber] o ator principal transformou-se em *sujeito do ser* (assassino). Isto significa que os “enunciados de fazer” foram convertidos em “enunciados de estado” (GREIMAS, 2014, p. 80).

O novo programa narrativo tornou-se absolutamente opressivo para o *sujeito do ser*, uma vez que sua ação resultou em um valor modal socialmente inaceitável. Para que possamos explicar melhor tal condição, precisamos recorrer à Semiótica das Culturas. Rastier (2010, p. 29) esclarece que todos os valores culturais produzidos e compartilhados pelo homem se inserem em três zonas. As zonas *identitária* (eu) e *proximal* (tu) estariam contidas numa fronteira empírica, isto é, o entorno humano, a vida cotidiana. Já a zona *distal* pertenceria à fronteira transcendente e diria respeito ao mundo ausente, ou seja, todo contrato cultural perene e socialmente construído: as leis, a História, as crenças religiosas; enfim, os valores culturais estabelecidos também por gerações anteriores e que determinam a vida presente.

Na imagem, não temos como saber qual o destinador (o motivo, a recompensa, a ordem, o valor) que levou o *sujeito do fazer* principal a executar a sua ação (matar), mas com relação aos homens que pretendem subjugar-lo, repreender o *sujeito do ser* significa restabelecer uma ordem social. Esse objetivo vem de referenciais civilizatórios, contratos sociais há muito estabelecidos, culturalmente compartilhados e que, portanto, pertencem à zona *distal*. A ação, ainda, é acompanhada por observadores em uma janela, de modo a evitar a dúvida ou impedir o sigilo.

Em tal situação, a fuga é normalmente o desfecho narrativo esperado. Os objetos no centro da sala - valise e as roupas postas sobre a cadeira - sugerem esse percurso. No entanto, este se dá de forma inesperada: ao invés de fugir, o sujeito prefere ouvir música, totalmente alheio a um arranjo circunstancial que lhe é hostil. O personagem mais expressivo impôs ao *dever-fazer* (fugir) um *não-querer-fazer* (permanecer), o que caracteriza a **contrajunção comportamental**.

4.5 A confrontação de opostos

Esta última estratégia semiótica que vamos descrever parece compor a base de todo sistema existencial, de modo que a ligação binária de elementos que se opõem caracteriza um dos princípios da lógica formal. Essas estruturas binárias opostas e excludentes - pela lógica, onde está uma não pode estar a outra - são um dos modelos básicos formadores do universo. De fato, tal modelo encontra-se na base das ciências como a Matemática (sistema numérico binário), a Física (Lei da ação e reação) e a Linguística de Saussure (*langue* / *parole*). Como o Surrealismo se propõe a lançar um olhar para além da superfície das coisas em busca de seu mistério, esse modelo existencial não passaria despercebido. Na pintura de Magritte, causa e consequência, luz e trevas, zero e um, sim e não são pontos que nos conduzem a uma verdade maior.

No quadro abaixo (figura 14, p. 73), vemos uma terra sob o manto da noite, enquanto o céu é diurno. Aqui, noite e dia ocupam o mesmo espaço, mas não se confundem. Se a presença de um elemento significa a negação do outro, a proximidade entre eles impede uma definição: se é dia ou noite. E, ironicamente, apesar de excludentes num mesmo espaço, cada grandeza só existe por causa de sua oposta. A proximidade dos opostos, tal como apresentada na obra, nos revela que não é apenas a luz que os diferencia, mas um conjunto de sensações que envolve desde sons até certos sentimentos.

Já em *A voz do silêncio* (figura 15, p. 73), uma parede divide dois cenários radicalmente distintos. À direita, vemos o espaço familiar, o lugar seguro, repositório de esperanças e afetividades, onde uma mesa parece ser o local ideal para uma conversa edificante. Do lado esquerdo, porém, as trevas absolutas impedem a certeza de qualquer coisa: é o nada, o niilismo, a ausência de referência em sua expressão mais realista. Não sabemos o que existe ali, nem sequer podemos asseverar que exista alguma coisa. À certeza, ao referencial; se opõe a incerteza, o não-referencial. Nesta obra, o peso psicanalítico é muito patente: é a não-referência que suscita a pulsão de morte e o medo do desconhecido.



Figura 14 - O império das luzes (1954)

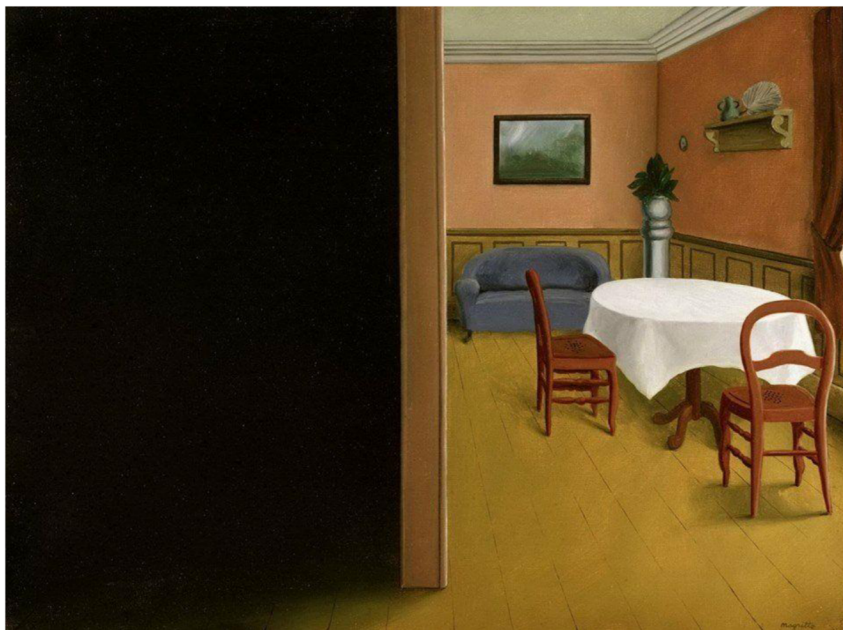


Figura 15 – A voz do silêncio (1928)

4.5.1 A representação da representação

Subdividimos essa seção para que possamos destacar um ponto que pode gerar certa controvérsia. Se estamos discutindo oposições, o que se opõe ao ficcional? Como dissemos inicialmente, um dos eixos temáticos de maior fôlego na obra de René Magritte é a “representação da representação”, ou seja, uma pintura representando outra pintura ou o seu fazer artístico. Tal estratégia, conhecida como *mise-en-abyme* (narrativa em abismo), está longe de ser um recurso novo, seja na pintura ou na literatura. Exemplos clássicos desse proceder artístico estão na peça *Hamlet*, de Shakespeare, e no romance *O guarani*, de Alencar; mas ocorre sempre que um personagem de uma história conta outra história, tão ficcional quanto a que ele se encontra.

Na arte contemporânea, o recurso da *mise-en-abyme* não apenas passou a ser largamente empregado, como ganhou características novas. Como dissemos, na contemporaneidade a arte adquiriu um viés altamente metaficcional e, concernente a isso, a *mise-en-abyme* cumpre uma função vital: tornar mais tênue a fronteira que separa a ficção da realidade. Esse movimento gera no espectador a sensação de ultrarrealismo; mas, do ponto de vista semiótico, em que consiste esse processo?

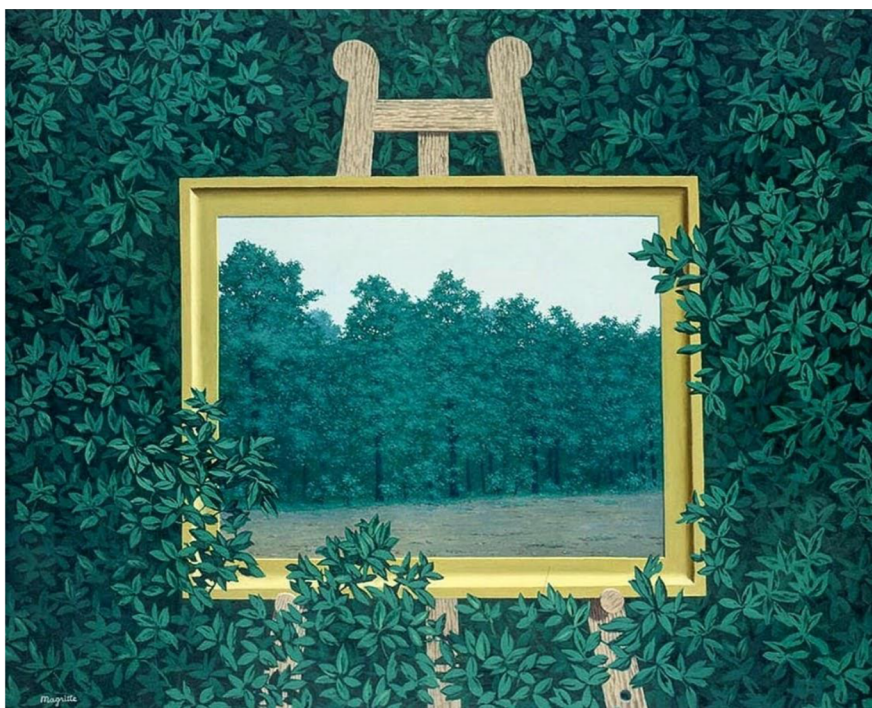


Figura 16 - A cascata (1961)

Uma floresta com muitas folhagens – primeiro plano representacional - envolve uma pintura, na qual se vê outra floresta com mais folhagens – segundo plano (figura 16). Aqui, temos a ficção dentro de outra ficção. O objeto representado nos dois planos é o mesmo (folhas) e isso faz com que ambos dialoguem.

Ao apresentar os atributos de uma pintura, o quadro no meio das folhas - valor ficcional - impõe ao universo que o circunda (folhas que cobrem parte dele) um valor não-ficcional, gerando a sensação de ultrarrealismo. A ilusão artística é provocada pelo jogo semiótico da confrontação de opostos, pois o que se opõe ao ficcional é o não-ficcional. Ressaltamos que, neste caso, não podemos falar de verdade, mas apenas de valor atribuído; uma vez que, na *mise-en-abyme*, realidade e ficcionalidade não passam de uma simulação operada no âmbito da linguagem artística.

4.6 O resumo do romance *A hora dos ruminantes*

A segunda parte deste capítulo dedica-se a verificar, no romance *A hora dos ruminantes*, de J. J. Veiga, as mesmas estratégias semióticas apontadas na obra de Magritte. Para que possamos proceder à leitura dessa parte do *corpus*, separamos e analisamos trechos do romance em questão.

Em um pacato vilarejo chamado Manarairema, localizado em algum lugar do sertão brasileiro, surge um grupo de forasteiros que acampa “do outro lado do rio”, local muito próximo ao povoado (de longe dava para ver alguns movimentos do acampamento). “Seriam engenheiros? Mineradores? Gente do governo?” O povoado passa a viver em função da expectativa sobre o modo como esses homens iriam interagir com os moradores. A narrativa refere-se a este grupo de estrangeiros apenas como “homens” ou “homens da tapera” sem dar nenhuma explicação sobre a organização. Logo, surge uma relação de conflito entre eles e os moradores que nada sabem sobre suas intenções.

Os homens passam a interagir com os moradores de maneira esporádica, porém sempre hostil e se comportam com uma superioridade como se os residentes lhes devessem vassalagem. O primeiro encontro foi entre o padre e dois deles: além de não responderem ao cumprimento do vigário, fizeram um gesto de desrespeito ao sacerdote. Depois foi a vez de Geminiano, dono de uma carroça que era uma espécie de patrimônio do lugar, pois transportava de tudo. Quando Geminiano vinha em sua carroça, seu instrumento de trabalho, foi abordado por um dos homens de maneira muito arrogante e inconveniente. Ele exigia que Geminiano lhe vendesse ou alugasse a carroça, ignorando a negativa de seu dono. Achando

aquilo tudo uma falta de respeito, Geminiano apressa o burro e parte, deixando o homem para trás. Poucos dias depois, ele informa que sua carroça não estava mais disponível, pois já estava trabalhando para o estranho acampamento. Geminiano, além de não dizer nada sobre os tais homens, muda totalmente o seu comportamento, passando a lhes ser totalmente submisso. A carroça passou a recolher muita areia para o acampamento, pois lá se iniciavam grandes obras.

Cansado de esperar por alguma informação, Amâncio, dono da venda, homem valente e de temperamento explosivo, decide ir pessoalmente ao encontro dos tais estrangeiros. No dia seguinte, pela manhã, ele parte. Tal atitude deixou a cidade toda em polvorosa, uma vez que ninguém ousava chegar mais perto e não havia como prever o resultado do tal encontro. A curiosidade leva a população para a venda de Amâncio em busca de notícias. Foi quando um menino que passava por perto da tapera chega ao cartório e diz a todos que viu os homens e Amâncio jogando peteca. Ao retornar, Amâncio se desvencilha das pessoas e desconversa sempre que o assunto se refere ao acampamento. Sua venda passou a ser local totalmente disponível aos homens, sem contestação.

Sobre as obras, ninguém tinha sequer uma pista do que se tratava, pois nem mesmo os moradores que trabalhavam para os forasteiros diziam coisa alguma. Tudo era observado de longe, interpretado através de pistas. Nesse ínterim, dois eventos fantásticos oprimem os moradores: primeiro, uma invasão de cães, que surgem e desaparecem sem explicação. Posteriormente, ocorre uma invasão de bois que também surgem e desaparecem como mágica. São eventos fantásticos, porque a quantidade desses animais é fisicamente impossível, obrigando, por vários dias, os moradores a se tornarem prisioneiros em suas próprias casas. A história dá a entender, mas não confirma, que os tais eventos têm relação com os homens.

Amâncio, alguém que tem uma certa liderança no vilarejo e que mais sabe sobre a estranha organização, não dá maiores explicações, mas revela que o povoado está fadado à destruição e que os moradores precisariam se unir. No trecho a seguir, Amâncio revela a situação a seu amigo, o carpinteiro Manuel Florêncio:

Amâncio parou de falar, chegou à janela, olhou o largo com interesse, como quem se despede de um lugar antes de uma viagem demorada, com o cavalo já na porta arreado e o arrependimento de ir já doendo por dentro; e continuou falando para fora, indiferente à presença de Manuel Florêncio:

- Quem havia de dizer que Manarairema ia mudar em tão pouco tempo... Antigamente a gente vivia descansado, sossegado, dormia e acordava e achava tudo no lugar certo, não era preciso pensar nada

adiantado. Hoje a gente pensa até para dar bom-dia. O que foi que nós fizemos para acontecer isso? Manuel, estamos mal.

Manuel olhou-o meio comovido, meio desconfiado. Aquele lado novo não esconderia alguma armadilha? Amâncio segurou-o pelo ombro e disse quase implorando:

- Precisamos ficar muito unidos, compadre. Vamos atravessar uma quadra de muita dificuldade.

- Mas Amâncio, por que agora? Ou você está assustado com alguma outra coisa?

Amâncio baixou a cabeça e disse em voz mais baixa:

- Você sabe o que é que eu estou dizendo. Não pensei que chegasse a esse ponto, mas chegou. Caímos na ratoreira e por enquanto não vejo saída.

- Não sei de nada. Você não está exagerando?

- Quem me dera que fosse tudo uma brincadeira, daquelas que a gente fazia antigamente. Mas eu estive lá. Antes não tivesse estado.

Ficaram calados por algum tempo, absorvendo a realidade de uma situação que eles nada tinham feito para criar e que nenhum deles sabia como remediar. (VEIGA, 1974, p. 70)

Ninguém tinha ideia a respeito do teor ou da extensão desses perigos; embora alguns eventos ou atitudes pudessem confirmá-los, em outras ocasiões os tais homens demonstravam um comportamento infantil.

Pouco tempo depois do desaparecimento dos bois, quando o povoado estava sem forças, totalmente alquebrado pelos eventos inexplicáveis, os homens levantam acampamento e partem de madrugada. Manarairema volta a sua paz habitual.

Como podemos perceber, no romance, o fantástico se baseia na apresentação de falsos positivos ou na construção de suposições que jamais serão confirmadas. É o que Nöth (1995) chamou de semiose enganosa ou incompleta. Nas páginas seguintes, observaremos, a partir de trechos do romance, como funcionam esses mecanismos semióticos.

4.7 A distorção do quali-signo e a quebra do pacto realista

As quatro estratégias semióticas que apresentamos são responsáveis pelo efeito fantástico e pela sensação de estranhamento. No entanto, a que verdadeiramente rompe com o pacto realista (estátuas se movem, animais falam) é a distorção das propriedades do quali-signo. Em “A hora dos ruminantes” temos satisfeita essa condição com a manipulação do número de dois objetos¹⁰: os cães e os bois. Em dois trechos do romance, podemos ter uma ideia de como se dá essa alteração:

¹⁰ Neste trabalho, o termo “objeto” é muitas vezes empregado no sentido de elemento formador do signo, ou seja, como parte da teoria peirceana.

Durante o resto do dia e ainda por toda a noite mais bois chegaram, pisando em tudo, derrubando casas de pobres, invadindo corredores de ricos, espremendo-se uns contra os outros, as cabeças levantadas para os chifres não embaraçarem, sem espaço nem para erguerem o rabo na hora de defecar, a matéria saindo forçada pelas pernas abaixo, breando tudo.

Não se podia mais sair de casa, os bois atravancavam as portas e não davam passagem, não podiam; não tinham para onde se mexer. Quando se abria uma janela não se conseguia mais fechá-la, não havia força que empurrasse para trás aquela massa elástica de chifres, cabeças e pescoços que vinha preencher o espaço (VEIGA, 1974, p. 116).

As famílias não ficaram totalmente isoladas graças à ajuda dos meninos: eles passavam por cima dos bois e, com o auxílio de uma vara com a ponta acolchoada, pulavam em seus lombos levando recados ou o que pudessem. Por isso, só eles tinham uma visão mais realista da situação:

- Com o avanço do sol o orvalho ia secando e o pelo recuperando brilho, os bois iam despertando do torpor da noite e recomeçando o espreme-espreme, o empurra-empurra, o geme-berra. Os meninos passavam no seu novo brinquedo de pular boi e iam dando as notícias.

- Tem boi até no altar da igreja. Já mascaram as toalhas e derrubaram os castiçais.

- O cemitério está assim de bois.

-A represa da usina está coalhada de boi afogado.

- O rio está entupido de bois, uns se equilibrando em cima dos outros.

- A ponte está vergada com o peso de tanto boi. Qualquer hora cai.

- Sabe os jatobazeiros da Grota do Ouro? Estão carregados de bois nos galhos. De vez em quando um despenca nas pedras.

- Todas as estradas estão tomadas. Ninguém pode passar.

- Na rua da Palha não tem mais um rancho em pé (VEIGA, 1974, p. 119).

Quando, por exemplo, falamos na quantidade de grãos de areia, sabemos que os mesmos se apresentam na natureza em espantoso número; tal fato não causa nenhuma admiração, pois esta é a propriedade normal de seu quali-signo. No caso dos bois que invadem Manarairema, essa quantidade não é apenas espantosa, mas fisicamente impossível: até nas planícies do entorno, não há espaço entre os animais. Trata-se da alteração do seu quali-signo.

Mas a manipulação do número não é a única estratégia utilizada por J. J. Veiga para alterar as propriedades do quali-signo. Em outro romance de sua autoria, *Sombras de Reis Barbudos* (1972), outra obra-prima, vê-se as pessoas voarem (claro, sem auxílio de nenhum instrumento):

Apesar de todas essas manobras a Companhia não está conseguindo amedrontar o povo. Dia a dia aumenta o número de gente no ar, não é preciso olhar

o céu pra saber, basta ver a quantidade de sombras no chão, principalmente ao meio-dia, e notar a falta de tanta gente aqui embaixo. Parece que a companhia não sabe o que fazer para segurar o pessoal, faz dias que não cai nada lá de cima, e os fiscais andam tontos de um lado para o outro ameaçando, implorando, prometendo vantagens, mas ninguém liga para eles, e dizem que muitos acabam voando também (VEIGA, 1985, p 133-134).

Como podemos notar, tanto na linguagem imagética como na expressão artística verbal, muitos são os artifícios que geram a distorção do quali-signo.

4.8 A semiose incompleta a partir dos índices não confirmados

Conforme definimos anteriormente, os índices são signos ou objetos que só existem por causa de outro signo ou objeto. Os índices também podem ser comportamentais, uma vez que os três elementos da cadeia sónica estão sempre interligados. Para facilitar a abordagem de um ponto de vista didático, dividiremos os exemplos em três partes: contexto (contextualização da situação no âmbito da história), trecho e comentário.

Exemplo 1: a quebra da carroça.

Este primeiro exemplo refere-se à prestação de serviço de Geminiano junto aos homens. Inicialmente, como vimos no resumo acima, ele recusa a proposta de venda de sua carroça, mas depois passa a trabalhar para os homens. Um dia, porém, enquanto executava sua tarefa, uma das tábuas do lastro da carroça se rompeu, derramando a areia que deveria ser entregue no prazo. Vejamos a reação de Geminiano:

Pessoas que viram a cena correram para se informar, para ajudar, e encontraram Geminiano debruçado na roda, chorando. O embarço foi geral. Deviam consolá-lo, como se faz com uma criança, ou ir saindo disfarçado, em respeito ao desespero de um homem antes tão equilibrado?

Geminiano não tomou conhecimento deles, continuou chorando, se lastimando:

- O que é que eu faço, meu pai, o que é que eu faço? Como é que eu vou sair dessa prisão? Por que foi que eu não recuei enquanto era tempo? O que será de mim agora? Não aguento mais! Estou nas últimas! Vejo que vou acabar fazendo uma besteira.

Um homem destacou-se do grupo, pôs a mão nas costas de Geminiano, falou amigo:

- Não fraqueja, não, Gemi. Estamos aqui, ajudamos. Não é caso para choro. A tábua quebrou? A areia caiu? A gente conserta, a gente apanha. Fique assim não. Enxugue os olhos.

Geminiano olhou para ele através de um véu de lágrimas, e por um instante pareceu não reconhecê-lo, ou não acreditar na sinceridade do que ouvira. O homem recuou prudente, Geminiano estava alterado, tudo podia acontecer naquele instante.

Geminiano largou a roda, abraçou-se com o homem e desabafou, agora chorando solto:

- Você não sabe o que eu tenho passado, Dildélio. É muito sofrimento para um homem só.

- Fique assim não, Gemi. Vamos dar um jeito nisso. Para todo mal tem um remédio – disse o outro tentando livrar-se do abraço constrangedor.

- Esse meu não tem, Dildélio. O meu remédio é um tiro na cabeça, um copo de veneno – e agarrava-se mais forte ao amigo, como se isso pudesse descarregar nele um pouco do sofrimento de que se queixava. (VEIGA, 1974, p. 49)

Nenhuma explicação sobre esses homens, seu modo de agir ou seus objetivos nos é dada. Toda a informação nos chega através de índices. No recorte acima, diante de um evento relativamente simples, o desespero do personagem é um índice (indício) de que ele estava trabalhando sob uma terrível ameaça. O romance termina, porém, sem nenhum diálogo, afirmação do narrador, palavra dos homens ou depoimento do próprio personagem que confirme tal circunstância. Aqui jamais se chega à fonte que legitimaria tal comportamento, de modo que a semiose não se completa: pertence só ao campo das probabilidades.

Exemplo 2: a ordem de conserto da carroça.

O segundo exemplo de índice não confirmado diz respeito, ainda, à questão da carroça. Como as tábuas estavam velhas - Geminiano apenas conseguiu contornar o problema da tábua quebrada -, os homens ordenaram ao carroceiro que fosse até a carpintaria de Manoel Florêncio e exigisse dele o rápido conserto da carroça. Lá chegando, o carpinteiro recusa a ordem, argumentando que tinha outros serviços esperando. Geminiano implora, alegando que simplesmente não poderia retornar à tapera e informar aos homens que o serviço não seria executado. O carpinteiro diz que não trabalhará obrigado. Ante a nova recusa de Manoel Florêncio, Geminiano confessa:

- Seu Manoel, eu vou falar franco. Nunca tivemos questão até hoje. O que eu estou pedindo é um favor, não por mim, mas pelo senhor mesmo. Não quero ver o senhor sofrendo por causa de uma pirraça. – Olhou furtivamente para os lados e acrescentou em voz baixa: - Aquela gente... o senhor não sabe quem é. Não queira cair na bigorna deles. (VEIGA, 1974, p. 65)

Mesmo com o aviso ameaçador, o carroceiro não consegue convencê-lo do contrário e, muito triste, finalmente desiste. Naquele mesmo dia, um dos forasteiros vai à venda de Amâncio e, apenas com um olhar, faz com que todos os frequentadores se retirem do local. Logo em seguida, Amâncio e o homem partem em direção da casa do carpinteiro:

Quando alcançaram a casa de Manuel Florêncio o homem da tapera parou como querendo entrar, Amâncio tomou a frente vedando a passagem. O homem quis afastá-lo, Amâncio empurrou-o delicadamente mas com firmeza. Agora os papéis estavam trocados, quem mais falava era o outro e Amâncio concordava de cabeça, sempre conduzindo o outro pela rua, o outro virando-se para trás quase fincando os calcanhares no chão para não ser empurrado. Por fim ele se conformou, Amâncio parece que venceu, eles continuaram a caminhada. Na ponte se despediram, Amâncio voltou muito preocupado, passando por pessoas conhecidas sem notar, não cumprimentando nem respondendo cumprimento, dando topadas frequentes e não ligando.

Nesse estado de espírito entrou em casa de Manuel Florêncio, entrou bufando, pisando forte. Parou no meio da oficina, pôs as mãos nos quadris e estourou:

- Você, hein? Com a sua mania de independente! (VEIGA, 1974, p. 67)

A partir daí, começa um longo diálogo entre Amâncio e seu melhor amigo, o carpinteiro, com o mesmo objetivo de Geminiano: convencê-lo a consertar a carroça. Manoel, porém, ainda se mostra renitente, o que obriga Amâncio a revelar que negociou com o homem um prazo para até amanhã. Após confessar que toda a vila estava condenada (diálogo que expusemos no resumo do romance), Manoel Florêncio finalmente concorda em fazer o que o amigo solicitara.

Como podemos notar pelos índices comportamentais, os estranhos não podem ser contrariados e parecem possuir um poder absoluto e assombroso, de maneira que, quem conhece esse poder, mostra-se capaz de qualquer coisa para evitar o confronto entre os forasteiros e os demais moradores do vilarejo. E mais que isso: quem conhece a estranha organização parece não poder ou não ter coragem de revelar o que sabe. Mas qual é a natureza desse poder? Seria um poder estatal, financeiro ou – por que não dizer? – sobrenatural?

Neste ponto, observamos a espantosa habilidade literária de J. J. Veiga: todas essas conjecturas são baseadas apenas em índices - ordens, ameaças, decisão de invadir a casa, ultimato – sem causa anterior e sem confirmação de legitimidade. Tal estratégia semiótica força o leitor a tirar suas próprias e únicas conclusões, pois, se não se chega à fonte, esta pode ser de qualquer natureza, inclusive inimaginável.

Escolhemos esses dois exemplos, mas a obra é praticamente toda permeada de índices não confirmados: o canteiro de obras empreendido pela organização, a revelação de Amâncio de que a vila estava condenada, a menção a um sinal que faz os animais se retirarem, enfim, são vários os exemplos.

4.9 A contrajunção comportamental e a semiose inesperada

Não menos responsável pelo efeito fantástico e a sensação de estranhamento, a contrajunção, a nosso ver, além da semiose enganosa denominada por Nöth (1995), pode produzir também a semiose inesperada. Isto porque, na contrajunção, conforme vimos, a cadeia sónica tem início e fim, mas seu resultado final em nada confirma a expectativa primária. Aqui apresentaremos os exemplos como na seção anterior: contexto, trecho da obra e comentário.

Exemplo 1: o estranho interrogatório.

Mandovi era um garoto que, para ajudar na renda familiar, vendia cigarros que ele levava numa caixinha de sapatos. Um dia, ao topar com dois desses forasteiros, Mandovi, achando tratar-se de pessoas razoáveis, ofereceu-lhes seu produto. No entanto, um dos homens pegou a caixa do garoto, destampou-a e jogou a tampa no chão. O menino não gostou: pegou a tampa do chão, limpou-a na roupa e puxou a caixa de volta. Mandovi se viu agarrado pela gola com uma das mãos, enquanto a caixa lhe era subtraída com a outra. O homem retirou o produto da caixa (os cigarros eram amarrados formando uma rodilha) e desamarrou, espalhando os cigarros no chão. O pequeno vendedor protestou dizendo que agora o homem teria que pagar. O menino só obteve por resposta as gargalhadas e, enquanto o homem jogava a caixa e o restante do material no chão, saía naturalmente. Ao mesmo tempo em que suas mãozinhas tentavam apanhar os cigarros, Mandovi valeu-se de paus e pedras, mas os homens já iam longe.

Ao chegar em casa, o garoto já se depara com uma grande movimentação de pessoas. A mãe lhe recebe aflita. O pai lhe chama enérgico para uma conversa. Todos sabiam do ocorrido e acreditavam que garoto receberia um castigo exemplar. O pai, entretanto, diz ao filho que ele agiu corretamente, não vendo motivo para nenhum castigo. Em face da situação, aumentam a preocupações da mãe: os homens saberiam que o garoto não fora castigado e ela temia represálias. O cuidado inicial dos pais foi apenas de não permitir que o menino saísse de casa por algum tempo. Com o passar dos dias, Mandovi retorna as suas atividades costumeiras.

O pai de Mandovi, Apolinário, era ferreiro. Um dia, enquanto trabalhava em sua oficina, recebe de Geminiano um recado dos homens dizendo que ele deveria se apresentar na tapera. Novamente neste caso, o destinatário se recusa a atender a convocação. Ao chegar em

casa, o ferreiro encontra sua esposa muito aflita. Logicamente, ela já sabia do ocorrido e propõe ao marido que a família fuja do povoado.

Após este dia, começam as visitas de Amâncio com o objetivo de convencê-lo a ceder à vontade dos forasteiros. Passam-se alguns dias e, como o ferreiro não aceitava a tal ordem, Geminiano lhe entrega um bilhete da parte dos homens. Ao retornar para saber a resposta, o carroceiro descobre que Apolinário queimara o bilhete sem ler:

De cima da carroça Geminiano esticava a cabeça para ver o que se passava, mas não conseguiu devido ao escuro da oficina.
 - O que foi que você fez? – perguntou ele quando Apolinário voltou à porta.
 - Queimei.
 - Queimou? Sem ler? Gi, danou tudo! – E sacudia a cabeça desolado, como se tivesse assistindo a uma tragédia sem remédio. – Apolinário, você agora se encrencou. – Olhou para Apolinário com grande pena, acordou Serrote e saiu sacudindo a cabeça. (VEIGA, 1974, p. 87)

Amâncio retorna à oficina do ferreiro com o mesmo propósito anterior, mas novamente sem sucesso. À noite, dois dos forasteiros entram na venda de Amâncio que sai de lá à procura de Apolinário. Toda a cidade acompanhava com curiosidade a movimentação quando, finalmente, Amâncio o encontra na rua. Ao lhe informar a situação, o emissário novamente recebe uma resposta negativa. Como último recurso, Amâncio evoca um grande favor que prestara a Apolinário no passado e só assim consegue convencê-lo a falar com os homens que o aguardavam na venda.

Lá chegando, o convocado e o dono da venda encontram os tais homens comendo queijo com marmelada, totalmente alheios ao que parecia ser uma situação grave. O que depois se segue é uma entrevista no mínimo estranha:

Apolinário continuou calado, não queria falar antes da hora.
 - Já sabemos que o senhor é um homem ponderado, correto, trabalhador. Continue assim, que está no bom caminho.
 Apolinário achou o conselho bobo, mas continuou trancado, para não se comprometer, fazendo de conta que o homem estava falando de outra pessoa. O homem olhou para o chão, estalou os dedos, passou novamente a mão no cabelo.
 - O senhor que idade tem?- perguntou de repente.
 A pergunta embaraçou Apolinário. O que é que a idade teria a ver com o assunto? Mas não fosse por isso.
 - Quarenta e um - disse de má vontade.
 - E o seu menino?
 - Dez. Nove ou dez. Quem sabe direito é a mãe dele.
 - Ele já sabe as quatro operações?
 O outro homem balançou a cabeça e falou bocejando:
 - Está espichando muito.
 - Você tem o seu sistema, eu tenho o meu. Favor não perturbar - disse o Neiva.

- Você está cansando o depoente sem nenhum proveito prático. Em vez de entrar logo no assunto você fica ciscando. (VEIGA, 1974, p. 98)

A entrevista estava sendo conduzida por um homem chamado Neiva, mas o seu colega de atividade, o Chaves, não aceitava o modo como o depoente estava sendo inquirido. Ele alegava que Neiva não estava seguindo corretamente o protocolo. O Neiva, então, ameaça seu parceiro, dizendo que iria revelar aos presentes o seu apelido. O desentendimento entre eles, então, apressa o final da entrevista:

O tal Chaves sacudiu a cabeça e fez uma série de muxoxos. Neiva olhou para ele, pensou e disse:

- Quer falar alguma coisa? Pode falar que eu dou licença.
 - Está tudo errado – disse o Chaves. – Essa pergunta vem no fim. Olhe aí, seu Amâncio. Eu não disse que ele não podia fazer esse serviço?
 - Então por que você empurrou pra mim?
 - Pra ver você enleado. Pra acabar com a sua prosa.
 - É? Então eu não pergunto mais nada. Acabou-se o interrogatório, pronto.
 Sr. Apolinário, o senhor está livre. Pode ir embora. Pode ir por minha conta.
 Apolinário olhou para eles doido de vontade de rir mas se aguentou.
 (VEIGA, 1974, p. 99)

Ora, esta parte do romance inaugura um acontecimento inédito: é a primeira vez que a semiose chega a seu final. Pela primeira vez, os “homens” saem do domínio do substantivo comum e recebem nomes próprios. É o momento do enredo em que poderíamos ter acesso ao seu discurso e assim compreendermos qual o propósito da estranha organização, completando verdadeiramente o percurso da semiose. Entretanto, o que ocorre é a uma *contrajunção*. A intimação é levada a termo, ao que tudo indica, em função de uma situação inicial (a agressão sofrida pelo garoto); as perguntas, todavia, não guardam qualquer relação com o contexto em si (uma reparação exigida pelos homens). Percebe-se, ainda, um comportamento infantil e displicente por parte de quem, ao que indicavam todas as suposições, tinha o poder de infligir qualquer sentença. Esta é, sem dúvida, uma contrajunção muito bem construída: a semiose inesperada estimula, na mente do leitor, novas conjecturas; mas não completa a cadeia de sentido.

Exemplo 2: o sequestro dos namorados.

Pedrinho Afonso trabalhava na loja de seu Quinel quando conheceu Nazaré. O namoro começou muito acanhado, pois era bastante vigiado. No começo, Nazaré passava umas três vezes na porta da loja onde Pedrinho trabalhava e mesmo a atitude tímida já rendia comentários. Nazaré era criada por sua madrinha, D. Bitá. Foi, porém, no tempo das

jabuticabas que o namoro entre os adolescentes se intensificou, pois ambos se ajudavam na colheita dos frutos. Eram momentos de descobertas e de extraordinárias sensações que só um amor juvenil e puro poderia proporcionar. Quando o namoro se torna mais efetivo, começam também os problemas. Pedrinho chegava atrasado à loja de seu Quinel e os vizinhos começaram a encher os ouvidos de D. Bitá a respeito do comportamento da afilhada, dizendo que a tinham visto no Beco do Rosário. Seu Quinel também sofria pressões de sua mulher, pedindo que ele avisasse ao jovem que não fosse mais ao Beco do Rosário. D. Bitá começa sofrer pressões e passa a se desentender com a afilhada. Percebendo que a vigilância se intensificava com relação ao namoro, os jovens decidem se encontrar em locais mais distantes, do outro lado do rio.

Um dia, eles estavam namorando na sombra de um bambuzal quando dois homens passaram numa caleche. Os estranhos pararam, chamaram os jovens pelos nomes e lhes disseram que ali não era um bom lugar para namorar, pois poderia haver cobras. Diante da situação, os homens convidaram os namorados a irem com eles até a tapera, pois lá havia redes, bancos e ninguém iria incomodá-los. Os jovens prontamente aceitaram a oferta desapareceram no rumo da estrada que levava à tapera. Todo o povoado os vira de longe na caleche dos homens e o comentário foi geral. D. Bitá mal podia acreditar no que tinha acontecido.

Dias se passam e, ainda durante a invasão dos bois, Pedrinho consegue entrar na casa de D. Bitá pela janela. A quantidade de bois era tanta que só se poderia passar pelos animais pisando em seus lombos, pois não havia espaço entre eles. Nesse momento, o rapaz revela que conseguiu fugir e que Nazaré ficou lá. O mais espantoso, no entanto, é a história que Pedrinho relata a respeito do que se passou com ele:

- Eles tomaram ela de mim. Levaram lá para dentro. Eu reagi. Muitos me seguraram. Eu gritei, xinguei, mordi. Eles me amarraram. Ela ajudou. Nazaré ajudou. Entupiram minha boca com panos. Ela ajudou. Me jogaram numa grota no quintal. Olhe as marcas das cordas. Me davam comida numa gamela no chão. Eu tinha de comer enfiando a cara, como cachorro. Ela ficava perto olhando, de vez em quando empurrava a gamela para longe com o pé, só para me ver me arrastar no chão. Hoje de madrugada manejei soltar as mãos, desamarrei as peias e fugi.

D. Bitá levou a mão à testa, sacudiu a cabeça.

- Nazaré fez isso? A minha Nazaré fez isso? Você não está inventando?

- Estou não, madrinha. Eu queria que a senhora visse como ela ficou. Parece outra pessoa.

- Ela não gritou, não teve medo dos homens?

- Medo? Que medo! Quando um deles deu a ideia de me amarrarem e tudo, a senhora precisava ver a alegria dela. Pulava e esfregava as mãos de contente, e ainda animava os outros. (VEIGA, 1974, p. 124)

Nesse trecho, que representa o relato do rapaz, a contrajunção comportamental está bem caracterizada. A mocinha não só não teve medo da situação como ajudou seus algozes a sevirar seu próprio namorado. Se o rapaz diz a verdade, só podemos supor que a menina agia sob o efeito de algum transe hipnótico ou estava fora de seu juízo normal, uma vez que a narração deixa claro que Nazaré se divertia com a situação e sua atitude não se justificaria como sendo o resultado de uma coação. Novamente, a semiose inesperada gerou o efeito fantástico, a sensação de estranhamento.

Exemplo 3: as revelações finais de Geminiano.

Um dia, pouco tempo depois do sumiço dos bois, Geminiano chega com sua carroça carregada de apetrechos bons. Ele vinha contente, como há muito tempo não se via. Ele desceu, puxou conversa com alguns conhecidos e comentou que na tapera havia sobrado muitos objetos bons. Como as pessoas não entenderam a informação de pronto, Geminiano completa: os homens foram embora de madrugada. No entanto, a revelação sobre o motivo da partida é que causa espanto:

- Os homens foram embora.
 - Foram nada!
 - Para onde?
 - Por que agora?
 - Foram quando?
- Geminiano juntou as perguntas e deu uma resposta só:
- Abriram o pala de madrugada.
 - Mas por quê?
 - Acho que foi de medo. Andavam muito assustados.
 - Medo de quê?
 - Sei lá. De tudo. De nós. Quero dizer, de vocês.
- O pessoal trocou olhares incrédulos. Podia ser? Tinha cabimento? Não seria invenção de Geminiano?
- Acredito não. Ele está falando soprado. Mandaram ele dizer isso – avisou uma voz do grupo.
 - Juro por Deus. Quero ficar cego se estou mentindo – e para comprovar mostrou a carroça carregada. – Já passei a mão no que me interessou. É pra pagar o que fizeram comigo. Cambada de tratantes.
- Os outros trocaram olhares irônicos. Geminiano notou e defendeu-se:
- Tratantes. Não cumpriram o combinado, nunca. Se não fosse a mulher se matar no forno e na costura, até fome a gente tinha passado lá em casa.
 - Por que não largou o serviço então?
 - Porque não matei meu pai a soco. Pergunte a Amâncio por que ele não cantou de galo perto deles. Olhe ele aí. Pergunte só. (VEIGA, 1974, p. 137-138)

Nestas linhas finais do romance, têm-se duas revelações importantes. A primeira, de acordo com alguém que conviveu de perto com o estranho grupo, é que os homens andavam

assustados e fugiram de medo dos moradores. Como podemos notar, o romance, ao seu final, estabelece uma contrajunção com toda a semiose construída pelo seu enredo desde o início. Trata-se de um resultado oposto ao fluxo de sentido determinado anteriormente. Se os homens se comportavam de forma truculenta, hostil e praticamente passaram a mandar na comunidade; é absolutamente ilógica a revelação apresentada.

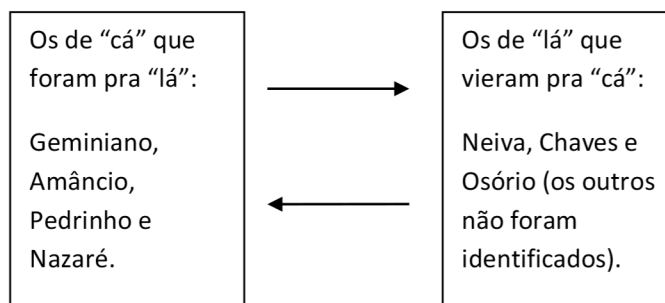
A segunda informação não é uma contrajunção, mas sim um índice não confirmado. Os tais homens nunca pagaram aos seus prestadores de serviço e estes, mesmo assim, continuavam trabalhando. Por que trabalhavam de graça? Foram ameaçados ou continuaram porque acreditaram em promessas mirabolantes? Os homens não pagavam porque não tinham dinheiro e eram, portanto, vigaristas? Jamais saberemos, pois a fantasticidade se alimenta da incompletude sógnica.

4.10 A confrontação de opostos e a “visão com” do narrador heterodiegético

À medida que a leitura da obra avança, vamos percebendo, na estrutura do enredo, alguns jogos de oposições importantes: o conhecido / desconhecido, a revelação / segredo, autoritarismo / submissão, o lógico / ilógico. Entretanto, a nosso ver, o principal jogo de oposição que fundamenta a organização da diegese é espacial: trata-se do contraste aqui / lá. O “aqui” seria a representação do ambiente familiar, do positivismo lógico, da sensação de paz e segurança e do sentimento de autonomia dos moradores com relação às suas vidas. O “lá”, ao contrário, simbolizaria o medo, a ameaça, o desconhecido, a ausência de lógica e, principalmente, a falta de confiança no futuro. Para Reuter (2002, p. 52): “os lugares vão primeiramente definir a fixação realista ou não realista da história”.

Ocorre que, no caso da obra fantástica ora analisada, essa estrutura binária determina não apenas a posição do narrador, mas divide os personagens – assim como os demais elementos da narrativa –, basicamente, em dois grandes grupos: os conhecidos e os desconhecidos. Esse dois conjuntos opostos apresentam pequenos pontos de intersecção, mas não se misturam, nem perdem sua característica. O bloco desconhecido, através das estratégias semióticas que apresentamos, permanece como tal. Daí a importância da delimitação espacial: demarcar um ponto de distância para a observação do objeto estranho (ou insólito) e estabelecer um limite que não pode ser ultrapassado sem que se ponha em risco a manutenção do mistério. Esses “pontos de intersecção”, nesse caso, são os encontros entre os moradores de Manarairema e os forasteiros. Tais encontros, esporádicos e limitados a um número reduzido de personagens, representam pequenas vias de acesso ao mistério.

Isso explica a importância de observarmos como os personagens se movem entre os dois espaços, isto é, o que acontece quando os do lado de “cá” chegam até “lá” e vice-versa:



O diagrama simples acima tenta demonstrar a troca de posição dos personagens que, por sua vez, representa o momento do enredo em que é máxima a possibilidade de acesso ao mistério ou parte dele. Esses momentos de grande oportunidade de resolução do mistério foram: o depoimento prestado por Apolinário a Neiva e Chaves, algumas poucas revelações soltadas aqui e ali por Amâncio e Geminiano e, talvez o mais importante, o relato de Pedrinho sobre o que aconteceu com ele no acampamento dos homens. Nazaré, posteriormente, retorna à casa de sua madrinha, debilitada e emocionalmente abalada; mas não fala nada sobre o ocorrido.

Ora, percebe-se, por essas simples reflexões, que a resolução do enigma está inteiramente dependente do discurso direto dos personagens, mas não do narrador. Este, embora seja heterodiegético – condição que lhe dá a prerrogativa de onisciência –, permanece apenas “do lado de cá” ou espaço conhecido ao lado dos personagens. Desta forma, o narrador apresenta uma onisciência limitada ou parcial: ele vê o que os moradores de Manarairema veem, ele sabe o que os residentes locais sabem. Por isso, a voz narrativa se mostra associada à visão de mundo dos moradores. Essa “visão com” do narrador onisciente, conforme já abordamos, é extremamente adequada ao relato fantástico, uma vez que, sem essa limitação, dificilmente o mistério seria preservado.

5 CONCLUSÃO

Os caminhos da linguagem podem ser labirínticos, porém fascinantes são as suas paragens. Este trabalho não dissertou sobre o fantástico em si, mas sobre como certos estratagemas artísticos conseguem obter tal efeito. Nesse percurso, conseguimos reconhecer parte de um ordenamento sintático gerador de sentido em linguagens que não são verbais, embora esta última não esteja excluída. A obra de dois grandes mestres da arte moderna foi o principal objeto de nossas investigações e a leitura baseada nas teorias semióticas mostrou-se eficaz mesmo em expressões constituídas por códigos diferentes: um imagético e o outro verbal.

Em um primeiro momento, apresentamos um panorama evolutivo da Semiótica até os dias atuais, nos quais se destacam três principais tendências dessa ciência. Delas, a escola peirceana representa a principal linha adotada neste trabalho. Posteriormente, estudamos o objeto no âmbito cultural sob três aspectos: o objeto artístico, pertencente ao empírico e ao transcendente (Rastier); o objeto enquanto demonstração de experiência adquirida (Lotman) e, finalmente, aquele que ilustra a similitude como motor do pensamento (objeto-linguagem).

Com relação às teorias sobre o fantástico, verificamos o quão importante é a distinção entre fantástico tradicional e moderno: suas diferenças representam mudanças estruturais no âmbito da diegese que versa sobre o absurdo. Uma característica, porém, segue incólume em ambos os textos: a manutenção da chamada “tensão intelectual”, ou seja, a preservação da dúvida, do medo, da ambiguidade; trata-se de uma sensação de estranhamento que se manterá enquanto o mistério permanecer insondável. Isso explica a condição de limitação apresentada pelo narrador: mesmo com a prerrogativa de onisciência, ele sabe apenas o que os personagens sabem, do contrário a manutenção do mistério estaria em perigo. O rompimento com o pacto realista ou afastamento da tradição mimética na ficção - ou o impossível explicitamente apresentado - deveria ser requisito único na inclusão do texto literário no rol do fantástico moderno, mas nem sempre é assim. A quebra da verossimilhança é apenas uma das estratégias das quais se vale o insólito na obra, mas há várias outras como a não-referência. Esses textos se utilizam do próprio real para subverter-lhe as estruturas.

No campo histórico, para que pudéssemos compreender melhor a obra de René Magritte, procuramos localizar o Surrealismo na História da Arte ocidental. Vimos que a Primeira Grande Guerra representou uma terrível devastação, não apenas material, mas sobretudo ideológica. Nesse contexto, os sistemas burgueses - belicosos, imperialistas e mistificadores - apenas demonstraram sua falta de compromisso com algum projeto social

edificante. Esse niilismo e esse cenário de escombros culturais apenas confirmam a ausência de uma base ideológica confiável. Tal fato explica por que o Surrealismo, logo após Dadá, também se rebelou contra esses sistemas.

O Surrealismo chega no bojo de muitas possibilidades modernas, como o cinema e o rádio, mas ainda sob a sombra nefasta da guerra. No entanto, diferentemente de Dadá, este movimento estético apresentava método e direção bem definidos: na política, buscava o socialismo; na filosofia, a liberdade e na arte, queria desvendar a chamada “super-realidade”. Para tanto, os surrealistas buscavam no sonho, no inconsciente ou nos estados alterados de consciência sua principal fonte de inspiração. Daí a importância do estudo do objeto para esta arte, mas não qualquer um: teria que ser um objeto desvinculado de um sistema cultural opressor. O objeto surrealista não é apenas aquele desconhecido, mas aquele que não se relaciona a um sistema cultural corrompido ou ao racionalismo raso da burguesia.

Postas estas bases iniciais, passamos a confrontar nossas hipóteses observando a linguagem pictórica do pintor surrealista belga René Magritte em comparação com o romance *A hora dos ruminantes*, de J .J. Veiga. Nosso principal caminho investigativo partiu do pressuposto de que a linguagem artística, para obter o efeito fantástico, sofre certas distorções na lógica de sua estrutura expressiva. Tais distorções têm o potencial de nos revelar o funcionamento da *semiose*, que é o percurso sógnico gerador de sentido.

Como sabemos, as tricotomias peirceanas formam nove tipos básicos de signos que se combinam na geração de sentido. Deles, apenas dois – o quali-signo e o índice – nos possibilitaram idealizar quatro modelos ou estratégias semióticas que, quando aplicadas à linguagem artística, geram a “fantasticidade”. São eles:

- a) A distorção ou evidência do quali-signo
- b) Os índices não confirmados
- c) A contrajunção
- d) A confrontação de opostos

Através da análise comparativa de obras compostas por códigos diferentes – um pictórico e outro verbal – podemos chegar a algumas conclusões importantes. As diferenças expressivas existem, mas residem apenas na especificidade de cada código. Do ponto de vista semiótico, porém, o mesmo modelo foi verificado tanto na linguagem artística pictórica quanto na literária. Tal fato, a nosso ver, confirma as nossas hipóteses, pois se o mesmo

modelo consegue gerar o efeito fantástico em códigos diferentes, a estratégia semiótica é real, foi comprovada.

Em suma, podemos concluir que a Semiótica, uma ciência relativamente jovem, mostra-se cada vez mais apta a fornecer ao homem subsídios para que ele possa proceder a sua leitura da vida. Neste trabalho em particular, nos surpreendeu a correspondência dos modelos semióticos do imagético ao literário. Arte é linguagem, pensamento é linguagem; então devemos supor que toda realidade ao nosso redor é convertida em signos, de modo a tudo representar: daquilo que se inicia, até o seu final.

6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de literatura e de estética: a teoria do romance**. São Paulo: Unesp / HUCITEC, 4 ed., 1998, 439 p.

BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. 17 ed. São Paulo: Cultrix, 2006. 116 p.

BATISTA, Maria de Fátima B. de M. **O objeto transacional do espetáculo popular de Parintins: de fetiche a ídolo**. In: *Semiótica e cultura: dos discursos aos universos construídos*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015. 537 p.

_____. **A semiótica: caminhar histórico e perspectivas atuais**. Rev. de Letras [on line] nº 25, Vol. ½, jan/dez. 2003.

Disponível: <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2242> Acesso: 04/02/2021

_____. **Semiótica e Cultura: valores em circulação na Literatura Popular**. Anais da 61ª reunião anual da SBPC – Manaus, AM – Junho / 2009.

_____. **Zonas antrópicas de identidade, proximidade e distanciamento culturais em textos populares correntes na região amazônica**. In: *Acta semiótica et lingvistica: PPGL – UFPB*, v. 14, ano 33, no 1, 2009.

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **José J. Veiga: literatura comentada**. São Paulo: Abril Educação, 1982. 112 p.

CANDIDO, Antonio. **Surrealismo no Brasil**. In: *Brigada Ligeira*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 3 ed., 2004. 109 p.

CASTELLO, J. Aderaldo (org.). **J. J. Veiga: melhores contos**. São Paulo: Global, 1989. 172 p.

CECILIA, Juan Herrero. **Estética y pragmática del relato fantástico**. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1 ed., 2000. 269 p.

CESERANI, Remo. **O fantástico**. Curitiba: Editora UFPR; Londrina: EDUEL, 2006. 158 p.

CHIAMPI, Irlemar. **O realismo maravilhoso: forma e ideologia no romance hispano-americano**. São Paulo: Perspectiva, 1980. 184 p.

DANTAS, Gregório Foganholi. **O insólito na ficção de José J. Veiga**. Campinas: Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2002. 196 p.

DUPUIS, Jules-François. **História desenvolta do Surrealismo**. Lisboa: Antígona, 2 ed., 2000, 155 p.

FARIAS, José Nivaldo de. **O Surrealismo na poesia de Jorge de Lima**. Porto Alegre: Edipucrs, 2003. 157 p.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. São Paulo: Martins Fontes, 9 ed., 2007. 541 p.

_____. **Isto não é um cachimbo**. São Paulo: Paz e Terra, 5 ed. 2008. 86p.

GABLIK, Suzi. **Magritte**. London: Thames & Hudson, 2003. 208 p.

GOMBRICH, E. H.. **A história da arte**. Rio de Janeiro: LTC, 2018. 1046 p.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Sobre o sentido II: ensaios semióticos**. São Paulo: Edusp / Nankin Editorial, 1 ed., 2014. 253 p.

HANSEN, João Adolfo. **Alegoria: construção e interpretação da metáfora**. São Paulo: Hedra; Campinas: Editora da Unicamp, 2006. 230 p.

HUTCHEON, Linda. **Poética do Pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991, 331 p.

KOTHE, Flávio R.. **A alegoria**. São Paulo: Ática, 1986. 96 p.

LOTMAN, Iuri M.. **Sobre o problema da tipologia da cultura**. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). *Semiótica Russa*. São Paulo: Perspectiva, 2 ed., 2010. 307 p.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades, 1 ed., 2000, 236 p.

MACHADO, Irene. **Sobre o sistema de signos na cultura**. In: *Semiótica e cultura: dos discursos aos universos construídos*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015. 537 p.

NADEAU, Maurice. **História do Surrealismo**. 1 ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. 175 p.

NÖTH, Winfried. **Panorama da semiótica de Platão a Peirce**. São Paulo: Annablume, 1. ed, 1995, 154 p.

PAIS, Cidmar Teodoro. **Contribuição a uma análise sociosemiótica e de processo cultural: Léxico, metatermos, modalidades**. In: *Acta semiótica et lingvistica: PPGL – UFPB*, v. 23, no 1, 2018.

_____. **Considerações sobre a semiótica das culturas, uma ciência da interpretação: inserção cultural, transcodificações transculturais**. In: *Revista Acta Semiótica et Linguística*. V. 11, p. 149 -158, 2009.

_____. **Ensaio semiótico-linguístico**. Petrópolis: Vozes, 1977. 103 p.

PAQUET, Marcel. **René Magritte: o pensamento tornado visível**. Paisagem; Taschen, 2006. 96 p.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1972. 164 p.

_____. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva. 3 ed., 2 reimp., 2005, 337 p.

PROENÇA, Graça. **História da Arte**. 16 ed. São Paulo: Ática, 2002, 279 p.

RASTIER, François. **Ação e sentido por uma semiótica das culturas**. João Pessoa: Editora da UFPB, 2010. 103 p.

_____. **Semiótica das culturas e cosmopolitismo**: uma introdução. In: BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita; _____. (Orgs). **Semiótica e Cultura**: dos discursos aos universos construídos. João Pessoa: Editora da UFPB, 2015. 537 p.

REUTER, Yves. **A análise da narrativa**: o texto, a ficção e a narração. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002, 187 p.

RODRIGUES, Selma Calasans. **O fantástico**. São Paulo: Ática, 1988. 77 p.

SALGUEIRO, Wilberth; ROCHA, Josiani F.. **Histórias de uma fila**: “A fila” (1974), de Murilo Rubião, e o Brasil dos anos de chumbo. In: revista Letras & letras, Uberlândia, vol. 34/2, jul./dez. de 2018, ISSN 1981-5239. Disponível em: www.seer.ufu.br , acesso: 03/07/2020

SANTAELLA, Lúcia. **A teoria geral dos signos**: semiose e autogeração. São Paulo: Ática, 1995, 199 p.

_____. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense. 26ª reimp., 2007, 84 p.

_____. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Thomson, 2002, 186 p.

SOUZA, Lícia Soares de. **A semiosfera da cidade de Salvador como modelo de semiótica da cultura**. In: Acta Semiotica et Lingvistica: PPGL / UFPB, vol. 23, ano 42, nº 2, jul / dez de 2018.

_____. **Traduções semióticas em Guimarães Rosa**. In: Acta Semiotica et Lingvistica: PPGL / UFPB, vol. 14, ano 33, vol. 1, 2009.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Perspectiva, 3 ed., 2004. 188 p.

VEIGA, José J.. **A hora dos ruminantes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.139 p.

_____. **Sombras de reis barbudos**. São Paulo: Difel, 11 ed., 1985. 136 p.

7 REFERÊNCIAS PICTÓRICAS

A traição das imagens (1928-29)

La trahison des Images (Ceci n'est pas une pipe)

Óleo sobre tela. 62,2 x 81 cm

Los Angeles (CA), Los Angeles County Museum of Art

O jóquei Perdido (1948)

Le jockey perdu

Guache sobre papel, 50 x 84 cm

Coleção Particular

As férias de Hegel (1958)

Les vacances de Hegel

Óleo sobre tela, 61 x 50 cm

Coleção Particular

A resposta inesperada (1933)

La réponse imprévue, 82 x 53,5 cm

Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brussels.

A canção da tempestade (1937)

Le chant de l'orage, 63,5 x 54 cm

Coleção Particular

A batalha de Argonne (1959)

La bataille de l'Argonne, 50 x 61 cm

Coleção Particular

O túmulo dos lutadores (1961)

Le tombeau des lutteurs

Óleo sobre tela, 89 x 117 cm

Nova Iorque, Coleção Particular

O mês da vindima (1959)*Le mois des vendanges*

Óleo sobre tela, 130 x 160 cm

Coleção Particular

O jogador secreto (1927)*Le joueur secret*

Óleo sobre tela, 152 x 195 cm

Coleção Particular

O além (1968)*L'au-delà*

Óleo sobre tela, 73 x 51 cm

Coleção Particular

Os amantes (1928)*Les amants*

Óleo sobre tela, 54,2 x 73 cm

Bruxelas, Coleção Particular

Reprodução proibida (Retrato de Edward James) (1937)*La reproduction interdite* (Portrait d'Edward James)

Óleo sobre tela, 79 x 65,5 cm

Roterdão, Museum Boymans-van Beuningen

O assassino ameaçado (1926)*L'assassin menacé*

Óleo sobre tela, 150,4 x 195,2 cm

Nova Iorque, Collection, The Museum of modern Art, Kay Sage Tanguy Fund.

O império das luzes (1954)*L'empire des lumières*

Óleo sobre tela, 146 x 113, 7 cm

A voz do silêncio (1928)

La voix du silence, 54,5 x 73 cm

Nova Iorque, Coleção Particular

A cascata (1961)

La cascade 81 x 75

Alexandre Iolas, Nova Iorque, Paris, Geneva, Milão, Roma, Madri.