



LUCIANO PONZIO

VISÕES DO TEXTO



Pedro & João
editores

VISÕES DO TEXTO

Luciano Ponzio

VISÕES DO TEXTO

**Tradução de
Mary Elizabeth Cerutti-Rizzatti e Giorgia Brazzarola**

Organização de Neiva de Souza Boeno



Copyright © do autor

Todos os direitos garantidos. Qualquer parte desta obra pode ser reproduzida, transmitida ou arquivada desde que levados em conta os direitos do autor.

Luciano Ponzio

Visões do Texto. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. 281p.
14 x 21 cm.

ISBN: 978-85-7993-392-9 [Impresso/2017]
978-65-5869-766-4 [Digital/2022]

1. Semiótica do Texto. 2. Estudos bakhtinianos. 3. Texto artístico.
4. Texto e ideologia. 5. Autor. I. Título.

CDD – 410

Capa: Hélio Márcio Pajeú, com desenho de Luciano Ponzio

Ficha Catalográfica: Hélio Márcio Pajeú – CRB - 8-8828

Editores: Pedro Amaro de Moura Brito & João Rodrigo de Moura Brito

Conselho Científico da Pedro & João Editores:

Augusto Ponzio (Bari/Itália); João Wanderley Geraldi (Unicamp/Brasil); Hélio Márcio Pajeú (UFPE/Brasil); Maria Isabel de Moura (UFSCar/Brasil); Maria da Piedade Resende da Costa (UFSCar/Brasil); Valdemir Miotello (UFSCar/Brasil); Ana Cláudia Bortolozzi (UNESP/Bauru/Brasil); Mariangela Lima de Almeida (UFES/Brasil); José Kuiava (UNIOESTE/Brasil); Marisol Barenco de Mello (UFF/Brasil); Camila Caracelli Scherma (UFFS/Brasil); Luis Fernando Soares Zuin (USP/Brasil).



Pedro & João Editores

www.pedroejoaoeditores.com.br

13568-878 - São Carlos – SP

2022

SUMÁRIO

| | |
|---|----|
| <i>Apresentação</i> | 9 |
| Uma semiótica dialógica João Vianney Cavalcanti Nuto | |
| Introdução à edição brasileira Luciano Ponzio | 17 |
| I. TEXTOS PRIMÁRIOS E TEXTOS SECUNDÁRIOS | 29 |
| 1. <i>Visão e olhar do texto</i> | 31 |
| 2. <i>Afiguração e excedência de visão</i> | 33 |
| 3. <i>Visão do texto e alteridade</i> | 35 |
| 4. <i>Potência interpretativa dos textos complexos</i> | 37 |
| 5. <i>Afiguração e representação desorientadora</i> | 39 |
| 6. <i>Imagem e ícone</i> | 43 |
| 7. <i>Texto literário e texto não literário</i> | 45 |
| 8. <i>Semiótica do texto como semiótica da escritura</i> | 46 |
| 9. <i>O sentido e a obra</i> | 50 |
| 10. <i>O texto de escritura como base da semiótica do texto</i> | 51 |
| 11. <i>Texto e iconicidade</i> | 53 |
| 12. <i>O texto teatral e o texto pictórico como lugares privilegiados da crítica da representação</i> | 56 |
| 13. <i>Cenografia e pintura. Do eclipse parcial ao eclipse total</i> | 58 |
| 14. <i>O texto pictórico como texto de escritura</i> | 62 |

| | |
|---|-----|
| 15. <i>Indicialidade, convencionalidade e iconicidade do texto pictórico</i> | 65 |
| 16. <i>O texto fotográfico entre transcrição e escritura</i> | 67 |
| 17. <i>Simplicidade-complexidade nos textos de afiguração</i> | 70 |
| 18. <i>Ícone e homologia entre texto sacro e texto profano</i> | 73 |
| 19. <i>Autonomização do texto não verbal da didascália</i> | 75 |
| 20. <i>Projetação e texto performativo</i> | 78 |
| 21. <i>O deslocamento do texto do ídolo ao ícone</i> | 79 |
| 22. <i>Espelho e autorretrato. O ícone e o olhar</i> | 82 |
| 23. <i>A afiguração do texto para além do mundo ao nosso alcance</i> | 84 |
| 24. <i>O signo icônico de Peirce e os ícones sacros. Da semiótica da representação à semiótica da interpretação</i> | 86 |
| 25. <i>Texto de afiguração e ícone sacro</i> | 88 |
| 26. <i>Espaço do olhar e espaço da visão</i> | 91 |
| 27. <i>O ícone sacro como paradigma do texto de afiguração</i> | 93 |
| | |
| II. A RESPONSABILIDADE DO TEXTO | 97 |
| 1. <i>A responsabilidade como traço específico do texto</i> | 99 |
| 2. <i>Responsabilidade dos textos primários e responsabilidade dos textos secundários</i> | 100 |
| 3. <i>Responsabilidade e visão do texto</i> | 104 |
| 4. <i>Desobrigação da escritura e responsabilidade de outro e pelo outro</i> | 107 |
| 5. <i>Unitariedade e responsabilidade dos textos</i> | 111 |

| | |
|---|-----|
| 6. <i>A compreensão responsiva de ação retardada</i> | 113 |
| 7. <i>Responsabilidade e excedência de visão do “sentido disperso do mundo”</i> | 116 |
| 8. <i>Cumplicidade da arte na ritualização dos textos</i> | 120 |
| 9. <i>A responsabilidade do leitor</i> | 125 |
| 10. <i>A responsabilidade do texto de leitura</i> | 130 |
| 11. <i>Autor e texto do ponto de vista metodológico</i> | 132 |
| 12. <i>Texto “puro e simples”, autor e responsabilidade</i> | 136 |
| 13. <i>A responsabilidade da “extralocalidade suprema” do texto</i> | 139 |
| 14. <i>Responsabilidade do texto e “respeito pela objetividade”</i> | 145 |
| 15. <i>A assunção da responsabilidade pelo “fim não reconhecido de todos os fins”</i> | 148 |
| 16. <i>A responsabilidade do texto como funcionalidade e como infuncionalidade</i> | 151 |
| 17. <i>Texto infuncional, fim do trabalho e renovação das responsabilidades</i> | 158 |

III. AS RELAÇÕES DO TEXTO 163

| | |
|---|-----|
| 1. <i>Caráter dialógico das relações do texto</i> | 165 |
| 2. <i>Texto e alteridade</i> | 172 |
| 3. <i>Intertextualidade</i> | 176 |
| 4. <i>Texto e gênero textual</i> | 178 |
| 5. <i>Um texto exemplar</i> | 181 |
| 6. <i>Texto e contexto</i> | 188 |
| 7. <i>Texto e autor</i> | 193 |
| 8. <i>Texto e interpretação</i> | 199 |
| 9. <i>Texto e linguagem</i> | 206 |

| | |
|--|-----|
| 10. <i>Texto e discurso</i> | 208 |
| 11. <i>Texto e subentendido</i> | 213 |
| 12. <i>Texto e ideologia</i> | 217 |
| 13. <i>Texto e leitura</i> | 219 |
| 14. <i>Texto e tradução</i> | 222 |
| 15. <i>Texto e semiótica do texto</i> | 227 |
| Um ato todo seu. Na língua do outro | 231 |
| Neiva de Souza Boeno | |
| Referências | 239 |
| Sobre o autor | 267 |

APRESENTAÇÃO

UMA SEMIÓTICA DIALÓGICA

João Vianney Cavalcanti Nuto¹

O que “significa” uma obra de arte? Como podemos compreendê-la em sua especificidade artística? O que uma composição artística nos convida a “ver”? Luciano Ponzio discute esta complexa questão a partir da noção de texto artístico como texto de afiguração ou escritura. Seguindo os conceitos da Semiótica – privilegiando o pensamento de Peirce, mas sem deixar de dialogar com a Semiologia de Barthes e reflexões de pensadores como Lévinas, Deleuze, Merleau-Ponty, Blanchot, entre outros –, este livro parte da concepção de texto como qualquer organização de signos (verbais ou de qualquer outra natureza) dotada de sentido. Para analisar as características e efeitos do texto artístico, Luciano Ponzio distingue a forma de composição e as potencialidades de sentido dos textos elaborados esteticamente (textos de afiguração), em contraste com

¹ Professor Adjunto de Teoria da Literatura da Universidade de Brasília (UnB). Coordenador do Grupo de Pesquisa *Literatura e Cultura* da Universidade de Brasília (UnB).

os textos voltados para a comunicação pragmática (textos de representação). Partindo da dicotomia, proposta por Bataille, entre olhar e visão, o autor dialoga com Peirce e Lévinas, observando certa relação de uma duplicidade do signo icônico com o seu referente, em que esse tipo de signo não apenas aponta para o referente, mas se transforma, de certa maneira, em seu duplo (o que não quer dizer cópia), em um processo de afiguração que extrapola a função de representação. Esse transbordamento afigurativo é que amplia – invocando as concepções de Bataille – o olhar, gerando a visão. Seguindo a concepção de Lévinas, Ponzio define o texto de escritura (ou de afiguração) como aquele que ultrapassa a remissão ao significado convencional.

Ao longo de todo o livro, Ponzio trava um diálogo com Mikhail Bakhtin ao associar os conceitos de representação e afiguração com a classificação dos gêneros do discurso em primários (da vida cotidiana) e secundários (de elaboração mais complexa, oriundos de relações sociais mais formalizadas). Por essa distinção, os textos pragmáticos de circulação cotidiana são textos primários, de significação unívoca, fechada; já os textos artísticos, dos mais densos entre os textos secundários, permitem uma multiplicidade de sentidos, que transcende o momento histórico de sua produção e a própria relação com as circunstâncias biográficas de seu autor. A partir dessa distinção, Ponzio concentra suas reflexões nas características do texto artístico, com base no princípio de que o

complexo permite elucidar melhor o simples; e também, concordando com Kierkegaard, com a noção de que a aparente simplicidade de certas composições artísticas não é espontânea, mas laboriosamente alcançada.

Contudo a distinção entre texto comum e texto artístico não implica, de maneira alguma, uma abordagem formalista. Não se trata – como no Formalismo Russo – de apontar uma essência imanente do artístico pelo contraste puramente formal com o não artístico. Seguindo a visão dialógica – em que Bakhtin é uma referência constante – Luciano Ponzio tem sempre em mente a concepção discursiva de enunciado, ainda que utilize muito mais a palavra “texto”. Trata-se de analisar o texto não apenas como uma composição formal, mas como um ato – e uma potencialidade de ato, já que uma composição textual prevê a geração de sentidos diversos em futuras leituras, sendo somente por meio de sua realização como discurso que a composição textual ganha sentido.

O diálogo com Mikhail Bakhtin conjuga-se com outra presença marcante em *Visões do texto*, como artista e pensador: Kazimir Malevitch. Ao analisar a arte de Malevitch, com a teorização do artista sobre a própria obra, o Suprematismo, Ponzio reflete sobre o processo de afiguração como transbordamento do signo icônico em relação ao referente. A pintura, como texto de escritura, não visa a simplesmente representar o “real” na tela, mas a recriá-lo. Assim, a afiguração pictórica cria uma nova realidade, cuja

relação com o referente representado pode ser muito tênue, ou mesmo ausente, em que a visão do autor-artista transfigura o olhar do autor-pessoa. Cabe ao contemplador do texto de afiguração compreender a visão (em termos de Mikhail Bakhtin, o objeto estético) da arquitetônica da obra, em vez de detectar, na obra, o objeto do olhar, pois isso, quando possível, deturpa a afiguração, reduzindo-a à representação. A representação de um cachimbo na tela não é um cachimbo, como adverte o famoso quadro de Magritte; por outro lado, cobrar do autor-artista a confirmação verbal de que “isto é um galo” (ironia de um personagem de *D. Quixote* com a notória incompetência de um pintor) é querer reduzir a visão ao olhar, a afiguração à representação, a alteridade à identidade. Por outro lado, em consonância com Lévinas e Malevitch, Ponzio observa, no texto de afiguração, uma potencialidade performativa, criadora de uma realidade puramente sígnica, que se acrescenta ao mundo representado. Essa potencialidade performativa também têm consequências ideológicas, pois, em vez de simplesmente reproduzir a ideologia estética vigente, o inacabamento do texto de afiguração a põe à prova e a questiona.

Prosseguindo seu diálogo com Bakhtin, Ponzio reflete sobre a responsabilidade ética dos atos gerados tanto na produção quanto na recepção do texto artístico. Por essa reflexão, o autor passa a examinar a responsabilidade específica do texto de escritura. Para Ponzio, os textos primários envolvem a

responsabilidade que Bakhtin – em *Para uma filosofia do ato responsável* – denomina “responsabilidade especial”, isto é, uma responsabilidade puramente técnica, o que permite que os textos primários sejam facilmente substituíveis, pois são textos que respondem por funções meramente comunicativas, abrangendo sentidos bem especificados e limitados. Já o texto artístico, por sua densidade estética, envolve uma responsabilidade não transferível a outros textos. A responsabilidade do texto artístico está diretamente ligada à sua abertura semiótica, pois esse tipo de texto não propõe simplesmente transmitir informações, nem oferecer um enigma a ser decifrado, mas, no dizer do escritor Osman Lins, deflagrar sentidos. Trata-se de uma responsabilidade que advém não somente do autor-pessoa (quem escreve e publica), mas daquele elemento intrínseco e fundamental, para a realização das potencialidades do texto artístico, que Bakhtin denomina autor-criador.

Ainda seguindo Bakhtin, demonstra Ponzio que a afiguração só é possível por meio do distanciamento estético (exotopia): o autor-pessoa cria o autor-criador quando, de certa forma, consegue distanciar-se da imersão nas próprias circunstâncias, para assim ter uma visão global, uma arquitetura, que ultrapasse a mera representação do objeto. É esse distanciamento, com o excedente de visão que dele resulta, que permite a crítica à ideologia automatizada nos textos de representação.

Ciente de que uma obra só se realiza plenamente em processo dialógico, Ponzio chama a atenção para o

fato de que um texto de afiguração (texto de escritura) pode ter seu potencial empobrecido por uma leitura primária, aquela que busca, em um texto de escritura, somente a representação, leitura redutora que contamina até mesmo certas abordagens críticas; leitura que reduz a obra de arte ao transferi-la para o mundo dos objetos, já que o sentido artístico transcende a pura função pragmática, em um transbordamento estético que pode ser encontrado até mesmo em certos utensílios. Seria, portanto uma traição à riqueza artística de uma obra lê-la buscando o sentido unívoco de um texto de representação, o que equivale também a reduzir sua responsabilidade plena à responsabilidade técnica. Contudo, isto não significa que o autor defenda a contemplação da obra artística como pura fruição, associando-a diretamente à noção de “arte pela arte”. A riqueza e densidade de sentidos de uma obra implica uma relação entre arte e vida, que, segundo Bakhtin, não é mimética, mas ética. O leitor do texto artístico deve responder ativamente à experiência estético-ética, incorporando-a à própria vida (não necessariamente de maneira direta e pragmática), em vez de adotar a postura puramente hedonista de fruidor. Igualmente em diálogo com Bakhtin, Ponzio defende que a contemplação artística não é mera “recepção” – termo que implica uma noção de simples transferência de um sentido completamente dado – mas compreensão responsiva. Compreender, neste caso, não é apenas assimilar o texto, mas estabelecer uma relação dialógica em que a alteridade do leitor lhe agregue sentidos potenciais.

Trata-se, portanto, de (utilizando um termo de Bakhtin), tornar-se autor-contemplador.

As reflexões semióticas de *Visões do texto* ultrapassam a noção de texto como mero tecido de signos, como sistema abstraído das interações da vida social -- limitação de uma visão estruturalista que Bakhtin critica -- em função de um estudo da linguagem que contemple a enunciação. Ao privilegiar a dimensão interpretativa da Semiótica de Peirce em diálogo com o pensamento de Bakhtin -- demonstrando que as reflexões de Bakhtin sobre o texto verbal também se aplicam a outros meios semióticos -- Luciano Ponzio nos oferece uma semiótica que explica o fenômeno do texto artístico em seu dialogismo. Uma semiótica dialógica.

INTRODUÇÃO À EDIÇÃO BRASILEIRA

O texto ao qual nos referimos neste trabalho, que se ocupa de problemas de ordem metodológica da semiótica do texto, é tanto o texto verbal (o texto dos gêneros da escritura literária e o dos gêneros do discurso ordinário), quanto o texto não verbal (pictórico, fotográfico, teatral, musical, etc.).

O que propomos é uma Semiótica do texto cujo ponto de vista seja aquele do “texto complexo, ou secundário”, no sentido da tipologia dos gêneros do discurso, extensível aos gêneros do texto, de Bachtin¹. Trata-se do texto que afigura outros textos, como acontece no âmbito da criatividade artística. Ele não faz parte dos usos e das funções ordinárias dos textos, dos “textos simples, ou diretos, ou primários”. Ao mesmo tempo se constitui na relação e no confronto com eles. Percebe-os da sua posição externa, põe-se com eles em relação dialógica de participação e de exotopia, de compreensão respondente.

¹ N.T.: Ao longo da tradução, a grafia dos nomes dos autores russos e os adjetivos correspondentes a eles serão mantidos como constam nos originais cirílico, segundo o Sistema de Transliteração Científica (ou Internacional) do alfabeto cirílico em alfabeto latino.

Esse tipo de texto capaz de afiguração é dotado também de uma excedência de visão em relação ao olhar dos textos que permanecem no interior da representação e que são funcionais à reprodução da identidade. A sua perspectiva permite compreender a alteridade do texto, a sua capacidade dialógica, na qual responder não é responder a partir de si mesmo, mas a partir do outro: uma resposta, portanto, que foge da responsabilidade delimitada dos papéis aos quais pertencem os textos de representação.

Ter isso presente, na Semiótica do texto, desse tipo de texto, na construção dos modelos de análise, significa ter de rever as categorias às quais o texto tem estado geralmente submetido e que são fundamentalmente aquelas da construção e reprodução da identidade.

A primeira parte ocupa-se das diferenças e das relações entre textos primários e textos secundários. A segunda parte é dedicada ao exame de um aspecto importante do texto, aquele da responsabilidade, que não emerge se ele é considerado limitadamente aos textos do uso ordinário. A terceira parte examina as múltiplas relações em que consiste o texto e que se evidenciam majoritariamente no texto complexo.

Visões do texto aprofunda a relação entre representação e afiguração, propondo uma semiótica do texto artístico que considere criticamente a sua capacidade de visão. Os textos da afiguração são capazes de uma excedência de visão em relação ao olhar dos textos que permanecem no interior da

representação e que são funcionais à reprodução do idêntico.

Em relação à primeira edição italiana de 2002 e à quarta edição de 2010, que tiveram vida breve pelo fechamento da editora em que foram publicadas (Edições B.A. Graphis, Bari - Itália), esta tradução brasileira foi feita a partir da última e nova edição italiana de 2016 (Edições Pensa Multimedia, Lecce – Itália), amplamente revista e também atualizada nas referências bibliográficas.

A presente tradução brasileira, feita por Mary Elizabeth Cerutti-Rizzatti e Giorgia Brazzarola – a quem sinceramente agradeço pelo atento trabalho de tradução, bem como pelo encontro dialógico construtivamente realizado por elas entre línguas e culturas diferentes e também pelo seu importante papel de decisão nos momentos interpretativos particulares nos quais se deliberou acerca da tradução de determinadas palavras-chave sobre as quais o texto é estruturado –, integra as referências bibliográficas da edição italiana com as correspondentes, quando disponíveis, em edições em língua portuguesa. Para uma maior fidelidade e confronto com o texto original, preferiu-se deixar a maior parte das citações em italiano reportando em nota de rodapé a tradução respectiva a elas e as referências bibliográficas em língua portuguesa.

No que diz respeito à precisão de alguns termos específicos e à respectiva opção de tradução, particular atenção foi endereçada àqueles concernentes às antinomias das quais o texto italiano

faz uso recorrente, a começar pelo próprio título, em que, como se explica na abertura, “visão” é contraposta a “olhar”.

Há, em particular, três termos que, em relação antinômica, são recorrentes no original italiano: “escritura” em oposição a “transcrição”, “afiguração” em oposição a “representação” e “diferimento” em oposição a “diferença”. Na tradução preferimos o termo português *escritura* a *escrita*; a palavra *afiguração* a *refiguração*; e, enfim, *diferimento* (de *diferir*; etim. do latim: *differire*) a *diferença*. A escolha desses termos merece algumas considerações que podem certamente ajudar na leitura do texto na versão em português.

No que diz respeito ao termo *escrita*, ele tem uma rede de referências que concernem especialmente ao conceito de escritura como *transcrição*: é um “ato ou efeito de escrever”, diz o dicionário, “que se escreve”, sinônimo de “caligrafia”, “aquele que se produz segundo um código”, “que se representa por um só caráter”. Invés, a palavra portuguesa *escritura*, “maneira ou arte de se exprimir em uma obra literária”, “técnica ou método de expressão (em literatura, em música, em pintura)”, remete melhor ao sentido que se entende, na Filosofia da linguagem, por escritura *ante litteram*, melhor descrita, em Semiótica, como faculdade combinatória, *linguagem*, como diz Thomas Sebeok², retomando, por sua vez, Charles S. Peirce em referência ao “jogo do fantasiar”,

² PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto. *Thomas Sebeok e os signos da vida*. São Carlos/SP: Pedro & João Editores, 2011.

capacidade sintática específica do animal humano e antecedente ao *falar* (à língua, à articulação fonatória, à produção vocal dos signos, bem como à “sociedade do alfabeto”).

A segunda contraposição é dada na dupla “representação” e “afiguração”, que, em russo, são bem distintas (*vosproizvedenie* e *izobraženie*), e às quais Michail Bachtin³ na sua teoria da criatividade artística, endereça particular atenção fundamentalmente no que concerne ao estudo da literatura. A concepção bachtiniana se presta bem para ser colocada em relação e em diálogo com a pesquisa artística também no âmbito do visual e, em particular, relativamente aos nossos interesses, com a pintura. Isso não se deve tanto ao fato de que, na obra bachtiniana, se possam encontrar referências às artes visuais, ou ao fato de que a estética bachtiniana frequentemente amplie o próprio discurso, movendo-o do campo da literatura

³ BAKHTIN, Mikhail. *Mikhail Bakhtin em diálogo. Conversas de 1973 com Viktor Duvakin*. 2. ed. São Carlos/SP: Pedro & João Editores, 2012; BAKHTIN, Mikhail. *Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação*. São Carlos/SP: Pedro & João Editores, 2011; BAKHTIN, Mikhail. *Para uma filosofia do ato responsável*. São Carlos/SP: Pedro & João Editores, 2010; PONZIO, Augusto. *No Círculo com Mikhail Bakhtin*. São Carlos/SP: Pedro & João Editores, 2013; PETRILLI, Susan. *Em outro lugar e de outro modo. Filosofia da linguagem, crítica literária e teoria da tradução em, em torno e a partir de Bakhtin*. São Carlos/SP: Pedro & João Editores, 2013; PONZIO, Augusto. *Dialogando sobre diálogo na perspectiva bachtiniana*. 2. ed. São Carlos/SP: Pedro & João Editores, 2016; PONZIO, Augusto. *A revolução bachtiniana*. São Paulo: Contexto, 2015.

ao da produção artística em geral. A possibilidade de a pesquisa bachtiniana encontrar-se dialogicamente com a das outras artes depende muito do papel que a afiguração (*izobraženie*) desempenha em ambas, em contraste com a reprodução, a representação (*vosproizvedenie*), a imitação. Bachtin nega que a arte seja reprodução da vida, de modo que a obra seria somente duplicação, imitação da realidade, cuja função, o *representar*, seria apenas *re-presentar*, apresentar uma segunda vez.

Então, para indicar aquilo que em russo é expresso por *izobraženie*, preferimos empregar a palavra portuguesa *afiguração*, não somente porque já existe no dicionário da língua portuguesa, mas também porque a inserção “forçada” de um neologismo como *refiguração* não nos permitiria fugir efetivamente da cilada semântica de remeter ao sentido de re-figurar, re-presentar, re-citar, re-calcar, e, então, novamente cair no conceito de representação.

Ainda, não é um caso em que a estreita ligação entre pintura e poesia, entre imagem e palavra (da qual se fará porta-voz também Roman Jakobson⁴), seja também inegavelmente o fruto da complexa tessitura operada pelos movimentos artísticos das vanguardas russas ao longo de quinze anos (1912-1927) e baseada no conceito das artes dialogantes – “as musas fazem a dança de roda”, diz Jurij Lotman, em um de seus ensaios de semiótica das artes (1974) – criticando a

⁴ Quanto a isso, ver em meu livro: *Roman Jakobson e i fondamenti della semiotica*. Milano: Mimesis, 2015.

tendência, hoje dominante, da separação delas. Tal dialogicidade encontrava os lugares de expressão e de manifestação nos estratagemas textuais e programáticos das vanguardas artísticas russas e de seus extraordinários protagonistas (Chlebnikov, Malevič, Majakovskij, Kručënych, Chagall entre outros), muitos dos quais em direta relação também de amizade com Michail Bachtin. O traço incisivo daquela escritura está exatamente em ter tido o mérito de fazer “ver” como as artes mais disparatadas estão na realidade inevitavelmente em diálogo entre elas na modalidade da semelhança icônica (Peirce), que encontra expressão direta na metáfora e na afiguração (Bachtin)⁵.

Sobre isso acrescentamos que a nossa escolha da palavra em português *afiguração* traz à mente, direta ou indiretamente, o conceito de *alogismo*, traduzido em pintura sobretudo nas telas de Kazimir Malevič, artista “alógicamente” oposto a uma arte como reflexo mimético. O alogismo não é senão o equivalente pictórico da linguagem transmental (em russo *zaum'*, para além da razão, fora da razão) criado por Velimir Chlebnikov e Aleksej Kručënych, uma “a-língua”, sem poder e não língua de poder, anárquica, portanto, sem comando, sem autoridade, sem domínio, sem governo, sem *archè*, sem princípio. É importante também sublinhar que a visão invertida dos objetos – a revolta dos objetos, o elogio de um mundo sem

⁵Sobre a relação entre ícone e afiguração, ver meu livro: *Icona e raffigurazione. Bachtin, Malevič, Chagall*. Milano: Mimesis, 2016.

objetos, ao avesso, carnavalesco, o zombar da visão séria, todas temáticas que fazem parte de um credo programático dos movimentos artísticos das vanguardas russas – não pretende ser uma visão irracional ou ilógica. Em a-logismo, como na palavra *a-figuração*, a letra a-, como prefixo, não deve ser interpretada somente com valor *privativo* (sem lógica, sem figura), mas sobretudo deve ser lida em seu valor *inversivo* (evasivo e invasivo), de *contra-ídolo*, no qual tal visão a-lógica, mais que uma relação de antítese, coloca-se como totalmente outra em relação à lógica ordinária, mostrando como seja possível criar, imaginar e inventar formas novas e exprimir pontos de vista diferentes através de lógicas outras, através da recuperação, para dizer usando as palavras de Bachtin, de uma lógica da ambivalência, da alteridade, de uma dia-lógica, que abra o espaço finito do monologismo ao infinito do dialogismo.

Enfim, uma breve observação sobre a relação entre *diferença* e *diferimento*, que desempenha também ela um certo papel neste livro. Se a *diferença* é aquilo que separa, “fazer a diferença”, o *diferimento* é, invés, aquilo que, mesmo mantendo em pé uma relação, convida à escuta, a olhar fora, remete ao outro, por semelhança icônica, por associação de ideias, por hipótese. *Diferimento* (de *diferir*; etim. do latim: *differire*), “adiar para outro”, “prolongar”, “estender”, é o que não se deixa representar, que sabe sair do primado e das ciladas identitárias, do *eidolon* (*eido*, *video*), que, invés, é aquilo que se deixa capturar pelo olhar do logocentrismo. O *diferir* é aquele movimento,

para frente de uma escritura abduativa, que prolonga a visão, inaugural e de descoberta, que reinventa a própria escritura, uma escritura que, como artista, não sei ainda se conseguirei escrever e em qual linguagem.

A este livro, editado pela primeira vez em 2002, são ligados outros quatro. Neles recuperamos e desenvolvemos, em cada um deles de maneira diferente, a pesquisa aqui desenvolvida: *Icona e raffigurazione. Bachtin, Malevič, Chagall*, já citado em nota e originalmente publicado pela editora Adriática, de Bari – Itália – em 2000 e em uma nova edição em 2008; *Lo squarcio di Kazimir Malevič*, editora Spirali, Milão – Itália – 2004; *L'iconauta e l'artesto: Configurazioni della scrittura iconica*, editora Mimesis, Milão – Itália – 2010; *Roman Jakobson e i fondamenti della semiotica*, também esse já citado em nota.

Icona e raffigurazione. Bachtin, Malevič, Chagall aprofunda a relação que intercorre entre afiguração e ícone, e sobre ela se baseia a possibilidade de um diálogo construtivo entre a estética bachtiniana e a pesquisa pictórica de Malevič e de Chagall. Tal diálogo não pode não considerar o ícone sacro, nem pode negligenciar a contribuição proveniente da reflexão semiótica (Peirce) sobre a iconicidade e sobre o conceito de semelhança a ela ligado.

Lo squarcio di Kazimir Malevič, como já indicado no título, assume como exemplar, em tal sentido, a obra teórica e artística desse autor que contribuiu notavelmente para a construção de uma visão de texto como questionamento do olhar dominante, do “mundo dos objetos”.

L'iconauta e l'artesto: Configurazioni della scrittura iconica retoma a relação texto-afiguração, a relação entre visão artística e alteridade icônica, recuperando e desenvolvendo o discurso sobre escritura literária, a pintura, a música, o teatro, em referência ainda a Bachtin, a Malevič, a Chagall, e também a Peirce, Blanchot, Barthes, Foucault, Derrida, Deleuze, Artaud, Bene, Cage, Chlebnikov, Magritte, Pasolini...

Quanto ao livro sobre Jakobson, ele nasce sobretudo do fato de que o interesse desse autor pela semiótica passa através do estudo das linguagens da expressão artística e é afetado, portanto, pelo encontro com poetas e pintores como Chlebnikov, Majakovskij, Kručënych e o próprio Malevič. Sobre Roman Jakobson, Roland Barthes (1978) escreveu: “Roman Jakobson rappresenta, al tempo stesso con il suo pensiero teorico e con le proprie ricerche specifiche, l’incontro del pensiero scientifico e del pensiero creativo⁶”, o encontro entre linguística e arte.

Por sua atenta e rigorosa apresentação para esta edição brasileira, agradeço vivamente ao Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto, com o qual, por diversos anos, venho estabelecendo uma relação de intensa colaboração. Sou também grato a ele por me haver dado a oportunidade de ter ministrado, como “professor convidado”, um curso, em setembro de 2014, exatamente sobre a temática deste livro (na

⁶ “Roman Jakobson representa, ao mesmo tempo, com o seu pensamento teórico e com suas próprias pesquisas específicas, o encontro do pensamento científico e do pensamento criativo”.

época ainda não traduzido), sob o título “I Seminário de Semiótica do Texto: mapeamentos e estratégias textuais”, na Universidade de Brasília – UNB, realizado no Memorial Darcy Ribeiro.

Minha gratidão também a Profa. Ma. Neiva de Souza Boeno pelo importante papel de promotora do meu trabalho desde 2012 e também por me acompanhar e me ajudar no Brasil, participando como tradutora em nossos encontros de estudo e no intenso diálogo que desenvolvemos com inúmeros estudantes de universidades brasileiras, trabalho iniciado com minha participação no Programa Professor Visitante do Exterior (PVE/CAPES), em 2013, quando ministrei uma disciplina modular sob o título “Teorias Semióticas”, na Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT, em Cuiabá-MT, e um ciclo de palestras e minicurso na Universidade Federal de São Carlos – UFSCar, em São Carlos-SP, a convite, respectivamente, da Profa. Dra. Simone de Jesus Padilha e do Prof. Dr. Valdemir Miotello. Agradeço-lhe também pela preciosa ajuda a mim dada no aprendizado da língua portuguesa e no conhecimento da cultura brasileira, que me permitiram a ampliação e o aprofundamento de minha pesquisa no Brasil.

Um agradecimento particular endereço ao Miotello, não somente pelo papel decisivo que ele teve na publicação deste livro, mas também por haver, em certa medida, contribuído para a possibilidade de interesse que – eu espero – este livro possa despertar nos leitores brasileiros, seja através de minha participação (por convite direto de sua parte ou por

sugestões suas a outros colegas e instituições) nos congressos realizados no Brasil dedicados a Michail Bachtin, seja, através da confiança, da qual me orgulho, para ministrar cursos e aulas sobre temáticas das quais este livro se ocupa.

Luciano Ponzio
3 de janeiro de 2017

I.

**TEXTOS PRIMÁRIOS E
TEXTOS SECUNDÁRIOS**

1. Visão e olhar do texto

Interessa-nos aqui considerar o texto em relação à sua capacidade de visão.

Podemos começar com a distinção entre ‘visão’ e ‘olhar’. A visão é uma espécie de vislumbre do horizonte, na qual o olhar permanece contido mesmo se for capaz de expansão. O olhar reproduz “l’immagine intellettuale del mondo”¹ (BATAILLE, 2000b, p. 37) e tende a “identificar”, “nomear”, “petrificar”, “mortificar” o objeto em um determinado, prescrito, e sempre, reduzido contexto. O olhar tende a ancorar-se em um fundamento imutável, está sujeito “all’errore del suolo fisso”² (BATAILLE, 2000a, p. 20). ‘Olhar’ significaria não ser capaz de ver outra coisa a não ser o objeto inserido e submerso no “monotono ordinamento degli utensili”³ (BATAILLE, 2000b, p. 21), causando, assim, uma espécie de cegueira – um ofuscamento decorrente exatamente da insistência em “lançar luz” – em relação à propriedade de excedência dos signos, decorrente de seu valor *icônico*, na acepção de C.S. Peirce, segundo a qual seus sentido e valor permanecem autônomos e irredutíveis à representação que temos

¹ N.T.: Em se tratando de todas as citações diretas que constam nesta obra, as versões em português cuja autoria não foi informada nas notas de rodapé foram elaboradas pelas tradutoras; as demais referenciam as obras em português e seus respectivos tradutores. Aqui: “a imagem *intelectualizada* do mundo”.

² “ao erro do solo fixo”.

³ “monótono ordenamento dos utensílios”.

acerca deles, à interpretação que lhes conferimos e à 'realidade' que atribuímos a eles.

M. M. Bachtin (1952-53) distinguia os gêneros do discurso em gêneros primários ou simples e em gêneros secundários ou complexos. Os primeiros representam, os segundos afiguram. Em Bachtin, a afiguração (*izobraženie*) é estreitamente ligada com a excedência de visão (*izbytok videnija*), com a alteridade (*drugost'*). Os gêneros primários ou simples entram nas esferas da vida cotidiana; os gêneros secundários ou complexos entram na esfera artística.

Qualquer texto pertence a um gênero do discurso ou gênero textual, e, como tal, ele também se apresenta como primário ou simples, ou, secundário ou complexo.

Bachtin, na sua análise dos gêneros literários referia-se aos gêneros e aos textos do discurso verbal, aos gêneros do discurso cotidiano e aos gêneros da "arte verbal". Mas é possível estender o conceito de texto também ao que é do âmbito dos signos no plano não verbal.

Os textos, verbais e não verbais, entram nos gêneros do discurso ou gêneros textuais, em "ontologias regionais", verbalmente significadas, e pertencem à esfera da vida cotidiana ou àquela artística. O que os distingue é a visão: os textos cotidianos verbais ou não verbais representam, o seu olhar não vai além da cena em que desempenham um papel, à qual se referem e na qual se justificam. Os textos artísticos, por sua vez, afiguram segundo uma excedência de visão que sai da cena da representação.

2. Afiguração e excedência de visão

A afiguração dos textos complexos ou secundários, dos textos artísticos, não está fora da realidade, mas está fora da visão oficial, ordinária, da realidade; da realidade estabelecida e fixada segundo certas instituições, certos costumes, certos estereótipos. A visão artística não adere à visão “realista” da realidade. Do realismo, o diretor russo Ejzenštejn dizia que “non è affatto la forma corretta della percezione, ma semplicemente la funzione d’una certa forma di struttura sociale⁴” (1964, p. 37). O realismo estético não faz mais que responder às expectativas do público representativo da ideologia dominante (cf. ROSSI-LANDI, 1994a).

A afiguração se constitui na relação do texto artístico com a representação da vida concreta, na tensão dialógica da forma artística com os conteúdos da vida, do valor artístico com os valores extra-artísticos. A afiguração artística, mesmo penetrando no interior da vida como ela é, apesar de todos os seus valores, fornece um ponto de vista externo a ela. Tal ponto de vista constitui a alteridade e especificidade da forma artística, a alteridade do ponto de vista do texto artístico, o seu “encontrar-se fora”, a sua “exotopia” (*vnenachodimost’* – BACHTIN) a respeito da vida representada.

⁴ “não é minimamente a forma correta da percepção, mas simplesmente a função de um certo tipo de estrutura social”.

“La divinità dell’artista sta nella sua appartenenza ad una extralocalità suprema⁵” (BACHTIN, 1924, trad. it., p. 172) e situa a própria atividade de pesquisa fora da contemporaneidade. O artista é aquele que difere, que não se mantém prisioneiro do atual, aquele que “non soltanto dall’interno partecipa alla vita (pratica, sociale, politica, morale, religiosa) e dall’interno la comprende, ma che anche l’ama dal di fuori, in una attività extralocalizzata e avulsa dal senso”⁶ (*ibidem*).

O “encontrar-se fora”, a “exotopia”, a “extralocalização” de espaço, tempo, valor e sentido, é condição determinante da visão artística, como o é a participação na vida, em seus conteúdos e valores. O texto artístico assume fisionomias diversas dependendo de como se organiza a “dialógica” entre o “estar dentro” e o “estar fora” da sua visão, a qual, portanto, comporta sempre uma certa distância, uma certa mediação, uma certa objetivação, como condição do fato de que o conteúdo recebe uma forma artística.

⁵ “A divindade do artista reside em sua assimilação à exotopia superior” (Tradução de Maria Ermantino Galvão Gomes Pereira feita em 1997 para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 7; texto mantido na tradução feita por Paulo Bezerra em 2003 para as mesmas obra e editora, p. XIX).

⁶ “O artista é aquele que sabe ser ativo fora da vida, não só o que participa de dentro dessa vida (prática, social, política, moral e religiosa) e de dentro dela compreende, mas também a ama de fora – de onde ela não existe para si mesma, onde está voltada para fora e necessita de um ativismo distanciado e fora do sentido.” (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 176).

A visão do texto artístico opera com signos independentes da realidade e tende a “obter uma visão” (CÉZANNE) outra, em relação àquela do código de reconhecimento e confirmação da razão. A visão artística orienta-se para uma libertação do visto, do vivido, do feito, do pré-construído, do artefato sem quaisquer limitações ordinárias, pré-escritas.

3. Visão do texto e alteridade

No texto artístico, em relação ao setor, ao gênero e ao subgênero ao qual pertence, manifesta-se necessariamente um movimento em direção ao que é outro, e que conserva a própria alteridade, sem que haja nem um movimento de retorno que o integre na esfera do idêntico, nem um movimento de coincidência que anule a excedência da visão externa própria da afiguração.

Il rapporto di valore con me stesso è esteticamente del tutto improduttivo; io per me sono esteticamente irreal. [...]. In tutte le forme estetiche la forza organizzatrice è costituita dalla categoria di valore dell'*altro*, dal rapporto con l'*altro*, rapporto arricchito dalla eccedenza di valore che ha la mia visione dell'*altro* e che permette il compimento transgrediente⁷ (BACHTIN, 1979, p. 170).

⁷ “A relação axiológica comigo mesmo é absolutamente improdutiva em termos estéticos, eu para mim sou esteticamente irreal. [...] Em todas as formas estéticas, a força organizadora é a categoria axiológica de *outro*, é a relação com o outro enriquecida

Na arte não pode haver expressões imediatas, diretas, objetivas, sem objetivações, sem distanciamentos, sem exotopia. Enquanto a expressão é expressão direta, objetiva, representativa, o autor do texto se coloca em um âmbito extra-estético. Uma expressão sem objetivação, sem afiguração, sem alteridade, é inservível ao plano artístico.

O texto artístico não exprime o seu autor se não na forma da afiguração, como autor distanciado de si, do autor-homem, e tornado princípio criativo, visão externa, autor invisível. A sua individualidade é de tipo particular, é individuação ativa de uma visão, de uma ação que confere uma forma, e não a individualidade visível de um eu, de um sujeito. O autor objetivo objetivou-se no texto artístico e tornou-se o princípio de uma visão, a forma de uma afiguração. O texto não o representa, e exatamente por isso é um texto artístico. O autor-homem permanece no mundo da representação e a sua posição em relação ao texto não é diferente daquela do crítico que fala da obra segundo uma posição e um gênero de discurso extra-artístico.

Em *Appunti del 1970-71* (BACHTIN, 1979) –, como também no ensaio sobre gêneros do discurso, Bachtin distingue entre gêneros primários, os da representação, e gêneros secundários, os da afiguração – distingue, no

pelo excedente axiológico da visão para o acabamento transgrediente”. (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, pp. 174-175).

que concerne à imagem do autor no texto artístico, entre “autor primário”, o autor-homem da vida ordinária, e “autor secundário”, a imagem do autor criada pelo autor primário através da afiguração artística.

4. Potência interpretativa dos textos complexos

Por que privilegiar, no estudo do texto, os textos secundários e complexos, os textos da afiguração artística? Podemos distinguir dois tipos de respostas. O primeiro diz respeito a sua potência interpretativa – aquilo que Deleuze (1996) indica com “il divenire molteplice”⁸ de um texto –, que nos permite mensurar o alcance interpretativo dos textos em geral. Enquanto textos complexos, o segundo diz respeito à possibilidade que eles, como textos complexos, oferecem-nos em relação aos textos simples. É o complexo que permite compreender o simples. Como dizia Marx, é a anatomia do homem que permite compreender a anatomia do macaco, e não o contrário (conforme MARX, 1857-58).

Considerando o primeiro tipo de resposta, podemos começar retomando o texto de Bachtin do início dos anos Vinte traduzido para o italiano sob o título *Per una filosofia dell'azione responsabile*⁹ (1998), em que Bachtin trata a questão de como é possível a

⁸ “o devir múltiplo”.

⁹ *Para uma filosofia do ato responsável* (Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco, publicada em 2010, pela Pedro & João Editores).

abordagem do centro de valor que é cada um de nós e em torno do qual se organiza a arquitetônica das relações espaço-temporais, dos valores e dos significados sem que tal centro seja feito objeto e então, no momento em que é compreendido, perca a sua alteridade.

A compreensão de tal arquitetônica não é possível se efetuada a partir do mesmo sujeito em torno do qual ela se organiza, se realizada pelo próprio eu, porque nesses casos seria privada da alteridade, da distância da visão do outro que lhe é necessária. A compreensão também não pode ser realizada de um ponto de vista cognoscitivo, objetivo, indiferente, não participativo, incapaz como tal de *compreender* aquilo que descreve, reduzindo-o de vivo e inacabado a um objeto definido e conclusivo. Mas tampouco pode basear-se na identificação, que reduziria a uma só as visões pertencentes a duas arquitetônicas distintas.

Para Bachtin, a fim de que permaneçam dois centros de valor, aquele do eu e aquele do outro, como reciprocamente outros, transcendentos, “transgredientes” um ao outro, como centros de valor de duas arquitetônicas não passíveis de sobreposição, é necessário que a interpretação-compreensão se realize a partir de uma posição outra, diferente e ao mesmo tempo não indiferente.

Essa visão sem prevaricação da parte de um eu, sem ilusória identificação, capaz de uma diferença não-indiferente, Bachtin a encontra na arte, especificamente na arte verbal, na Literatura, que é capaz de uma visão arquitetônica centrada em torno

de um sujeito compreendido do exterior na sua singularidade, na sua unicidade e na sua insubstituibilidade. Na escritura literária, Bachtin encontra realizada a compreensão que permite a preservação da alteridade, do centro de valor da arquitetônica “enriquecido” da excedência de um ponto de vista transgrediente, extralocalizado, por sua vez, único e outro.

5. Afiguração e representação desorientadora

O discurso de Bachtin pode ser estendido também aos textos artísticos não verbais, e ele mesmo, frequentemente, para explicar exatamente o funcionamento do texto verbal, refere-se às artes figurativas, sobretudo à pintura.

Os signos pictóricos enxertam-se na tela regular da vida com um *distanciamento* específico que é seu, “grande o piccolo che sia, distanziamento, se necessario, abbastanza violento¹⁰” que possa render – disse Leiris (2001, p. 77) – “una rappresentazione slegata dalle percezioni consuete secondo cui, nell’esistenza comune, si smette – o quasi – di vedere questa realtà offrirne una rappresentazione spiazzante, situata al di fuori delle abitudini che spengano lo sguardo”¹¹. Os signos pictóricos (como os

¹⁰ “grande ou pequeno que seja, distanciamento, se necessário, violento quanto basta”.

¹¹ “uma representação desvinculada das percepções usuais segundo as quais, na existência comum, para-se – ou quase – de

breaks pictóricos) poderiam ser comparados aos *breaks* do mundo jazzístico (*idem*, p. 76) que se *distanciam* do trecho (mesmo atendo-se a eles) para criar um efeito de diferimento enfraquecendo o impacto musical, mas acrescentando-lhe a ressonância.

Aquilo que Leiris indica como “representação desorientada” é aquilo que nós, com Bachtin, indicamos como afiguração. É interessante acrescentar que, como na comparação de Leiris e também na mencionada terminologia de Bachtin, por exemplo, em relação ao acento e à orientação da enunciação a propósito da qual ele fala de “ressonância”, ou à característica de um certo tipo do gênero romance indicado como “polifônico”, não há separações entre esferas da produção dos textos que impeçam o seu atravessamento e a conexão às características de uma delas para compreender e explicar características da outra.

Como observa Merleau-Ponty, a visão do pintor não se reduz a uma relação “físico-óptica” (KLEE) com o mundo. O mundo não é como já dado diante dele como objeto de representação: é, em vez, como se o pintor visse as coisas pela primeira vez e como se ele mesmo renascesse em tal visão (conforme MERLEAU-PONTY, 1989, p. 49). “L’arte non è né una imitazione, né peraltro una costruzione che segua i dettami dell’istinto o del buon gusto. È una operazione di

ver essa realidade oferecer uma representação desarmante, situada fora dos hábitos que esmorecem o olhar”.

espressione ¹² ” (MERLEAU-PONTY, 1962, p. 36). “Bisogna farsi un’ottica”, disse Cézanne, “e io intendo per ottica una visione logica”¹³ (cf. *ibidem*).

Viviamo in un ambiente di oggetti costruiti dagli uomini, tra utensili, in case, strade, città, e il più delle volte non li vediamo se non attraverso le azioni umane di cui possono essere i punti di applicazione. Ci abituiamo a pensare che tutto ciò esiste necessariamente ed è incrollabile. La pittura di Cézanne mette in sospenso queste abitudini [...]. Ecco perché i suoi personaggi sono strani e come visti da un essere di un’altra specie. [...] È un mondo senza familiarità. [...] La sua pittura non nega né la scienza né la tradizione. [...] Si trattava, dopo aver dimenticato tutte le scienze, di riaffermare, *valendosi* di tali scienze, la costituzione del paesaggio come organismo nascente. [...] Per quel pittore, una sola emozione è possibile, il sentimento d’estraneità, ed un solo lirismo, quello dell’esistenza sempre ricominciata¹⁴ (*ibidem*, pp. 28-30 e 35-36).

¹² “A arte não é nem uma imitação, nem, por outro lado, uma fabricação segundo os desejos dos instintos ou do bom gosto. É uma operação de expressão”. (Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira, feita em 2004 para a obra *O Olho e o espírito*, pela Cosac & Naify, p. 133).

¹³ “É preciso produzir uma ótica” [...] “mas entendo por ótica uma visão lógica”. (Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira, feita em 2004 para a obra *O Olho e o espírito*, pela Cosac & Naify, p. 128).

¹⁴ “Vivemos num meio de objetos construídos pelos homens, entre utensílios, em casas, ruas, cidades e, na maior parte do tempo, não os vemos senão através das ações humanas das quais eles

Algo semelhante encontramos nesta passagem de Blanchot, na qual, porém, há também a alusão à antecedência e, portanto, a seu caráter fundamental, da visão da afiguração em relação ao olhar da representação:

Quel che conta per Cézanne è la “realizzazione”, non gli stati d’animo di Cézanne. L’arte è potentemente tesa verso l’opera, e l’opera d’arte, l’opera che trae origine dall’arte, appare come un’affermazione assolutamente diversa dalle opere la cui misura sono il lavoro, i valori, gli scambi – diversa, ma non opposta: l’arte non rinnega il mondo moderno, né quello della tecnica, né lo sforzo di liberazione e di trasformazione che si fonda sulla tecnica, ma esprime e forse adempie certe relazioni che *precedono* qualsiasi adempimento oggettivo e tecnico¹⁵ (BLANCHOT, 1969, p. 199).

podem ser os pontos de aplicação. Habitamo-nos a pensar que tudo isso existe necessariamente e é inabalável. A pintura de Cézanne suspende esses hábitos [...]. Por isso seus personagens são estranhos e como que vistos por um ser de outra espécie. [...] É um mundo sem familiaridade. [...] Sua pintura não nega a ciência e não nega a tradição. [...] Esquecida toda ciência, tratava-se de recuperar, *por meio*, dessas ciências, a constituição da paisagem como organismo nascente. [...] Para um pintor como esse, uma única emoção é possível: o sentimento de estranheza, e um único lirismo; o da existência sempre recomeçada”. (Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira, feita em 2004 para a obra *O Olho e o espírito*, pela Cosac & Naify, p. 131).

¹⁵ “Aquilo que conta para Cézanne é a ‘realização’, não os estados da alma de Cézanne. A arte é potentemente voltada à obra, e a obra de arte, a obra que se origina da arte, aparece como uma afirmação absolutamente diferente das obras cuja medida são o

A recuperação de uma renovada relação de alteridade e a saída do olhar e do horizonte da identidade são possibilitadas pela visão daquelas construções complexas e mediadas que os textos artísticos, verbais e não verbais, constituem, dado que, como disse Bachtin, a alteridade está na origem da obra artística, enquanto a identidade é artisticamente improdutiva.

6. Imagem e ícone

Ainda no que diz respeito à capacidade, à potência interpretativa da visão do texto artístico, podemos retomar as considerações de E. Lévinas em um ensaio de 1948 intitulado *La realtà e la sua ombra*¹⁶. Nele, Lévinas contrapõe a “imagem”, que considera própria da visão artística, ao “conceito”. A imagem revela a alteridade do objeto interpretado do ponto de vista cognoscitivo e aprisionado na identidade expressa pelo conceito, tornando-o “duplo”: não somente *objeto de conhecimento*, submetido a um conceito, mas também *outro* dele e, entretanto, real. A imagem que o texto artístico afigura é o duplo do objeto, é, como diz Lévinas, “a sombra” da realidade.

trabalho, os valores, as trocas – diferente, mas não oposta: a arte não renega o mundo moderno, nem aquele da técnica, nem o esforço de libertação e de transformação que se baseia na técnica, mas expressa e talvez realiza certas relações que precedem qualquer realização objetiva e técnica”.

¹⁶ *A realidade e sua sombra*.

Aquilo que Lévinas chama imagem corresponde àquilo que Peirce indica como “ícone”, porque a imagem, segundo Lévinas, funda-se, como o ícone, sobre a similaridade e, como o ícone de Peirce, é independente daquilo a que se assemelha e também da sua existência. A linha reta desenhada com gesso sobre o quadro-negro assemelha-se à reta, mesmo que não haja nenhuma das características da reta, e embora a reta, assim como a geometria euclidiana a define, não exista na realidade. A semelhança da imagem não depende de uma comparação entre a imagem e o original, mas é o próprio movimento que gera a imagem como alteridade daquilo que é, a sua estranheza em relação a si mesma, o seu duplo.

“La realtà” – diz Lévinas (1948, trad. it., p. 180) – “non è soltanto ciò che è, ciò che si svela nella verità, ma anche il suo doppio, la sua ombra, la sua immagine”¹⁷. Uma coisa qualquer ou uma pessoa é ela mesma e a sua imagem, identidade e alteridade: a semelhança consiste nessa não coincidência, nessa relação que a arte capta na imagem. A imagem é a alteridade que escapa à identidade, a qual, observa Lévinas, como um saco furado, é incapaz de contê-la. Exatamente porque a visão do texto artístico capta essa outra face da existência das coisas, ela não as representa, mas, como diz Bachtin, afigura o duplo delas.

¹⁷ “A realidade” [...] “não é somente aquilo que é, aquilo que se desvela na verdade, mas também o seu duplo, a sua sombra, a sua imagem”.

7. Texto literário e texto não literário

No que se refere à contribuição dos textos secundários e complexos, dos textos de afiguração artística, ao estudo dos textos simples e, portanto, ao estudo dos textos em geral, aqui, podemos nos limitar à relação entre o texto literário e o texto não literário, retomando as considerações de Bachtin em seu ensaio sobre os gêneros literários (1952-53, trad. it. 1988). A escritura literária permite estudar a estrutura dialógica das enunciações e dos textos verbais que, considerada diretamente, não pode ser captada em toda a sua profundidade e em todos os seus aspectos.

Como dissemos anteriormente, Bachtin distingue, nos gêneros do discurso, os *gêneros primários* ou *simples*, vale dizer os gêneros do diálogo cotidiano, e os *gêneros secundários* ou *complexos*, como o romance, os gêneros teatrais etc.; na prática todos os gêneros literários que afiguram, objetivam o intercâmbio verbal ordinário. Tornando-se diálogo afigurado por meio dos textos literários, o diálogo dos textos cotidianos perde seu caráter instrumental, funcional, ligado à cena da representação dos papéis da vida cotidiana. Sai do contexto da representação e entra no contexto do discurso que o afigura na complexa construção verbal do texto artístico com as suas diversas modalidades de reportar o discurso do outro.

Na afiguração da palavra e na sua dialogização interna por parte dos gêneros do discurso secundários da literatura e particularmente no gênero romance, é possível captar os aspectos da dialogicidade da

palavra que os textos dos gêneros primários não permitem considerar diretamente. Ao contrário, disse Bachtin,

Se ci si orienta in modo unilaterale sui generi primari, si volgarizza inevitabilmente tutto il problema (il grado estremo di questa volgarizzazione è dato dalla linguistica behaviorista). Sono l'interrelazione fra i generi primari e secondari e il processo di formazione storica di questi ultimi a gettare luce sulla natura dell'enunciazione (e, prima di tutto, sul problema complesso dell'interrelazione fra la lingua e l'ideologia, la concezione del mondo)¹⁸ (*idem*, trad. it., pp. 247-248).

8. Semiótica do texto como semiótica da escritura

Falamos anteriormente de “imagem”, retomando esse conceito de Lévinas. De tudo o que dissemos, resulta que “imagem”, no sentido em que foi empregada, e também pela aproximação entre imagem e ícone, no sentido de Peirce ao qual retornaremos, não tem nada a ver com a falsa contraposição, muito difundida na fala ordinária

¹⁸ “[...] a orientação unilateral centrada nos gêneros primários redundava fatalmente na vulgarização de todo o problema (o behaviorismo linguístico é o grau extremado de tal vulgarização). A própria relação mútua dos gêneros primários e secundários e o processo de formação histórica dos últimos lançam luz sob a natureza do enunciado (e antes de tudo sobre o complexo problema da relação de reciprocidade entre linguagem e ideologia)”. (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 264).

atual, entre imagem e escritura, ligada ao preconceito segundo o qual, na sociedade atual, a escritura seria suplantada pela imagem.

Uma Semiótica do texto que considere a sua capacidade de imagem, de visão, no sentido que mencionamos, é uma *Semiótica da escritura*. Quanto a isso, podemos retomar o ensaio de R. Barthes de 1970 intitulado *Il terzo senso*¹⁹ (trad. it. 1985; hoje em BARTHES, *L'ovvio e l'ottuso*²⁰).

O terceiro sentido, ou o terceiro nível de sentido, que Barthes identifica, é aquele da *significância* (*signifiance*) que é próprio da “escritura” contraposta à “transcrição”, da “escritura intransitiva” do “escritor” contraposto aos “escrevedores”, da escrita como capacidade de “significância” que excede a “significação” e que não é circunscrita na esfera do signo escrito: Barthes explica esse terceiro nível do sentido referindo-se não ao texto verbal escrito, mas ao texto fílmico, analisando alguns quadros tratados no filme de S. M. Ejzenštejn.

A significação constitui o segundo nível de sentido, aquele simbólico. Barthes se refere ao “símbolo” no sentido usado na psicanálise, referindo-se à possibilidade do signo de significar como significante além do significado intencional, pretendido, funcional à comunicação.

O símbolo, como segundo nível de sentido, contrapõe-se ao primeiro nível de sentido, aquele da

¹⁹ *O terceiro sentido*.

²⁰ *O óbvio e o obtuso*.

comunicação, da informação. Esse primeiro nível é aquele estudado pela Semiologia da comunicação, de matriz saussuriana, a que Barthes, em *Elementi di Semiologia*²¹ (1964), contrapõe à Semiologia da significação.

Em relação a esses três níveis, pode-se de fato distinguir três orientações da Semiótica: a Semiótica da comunicação, que se ocupa do nível informativo e da mensagem; a Semiótica da significação, que se ocupa do nível simbólico; enfim, a Semiótica do terceiro sentido, da significância, que é indicada por Barthes como semiótica do *texto* e da *escritura*.

A contraposição entre imagem e escritura nasce de uma concepção restrita da escritura, identificada como a *transcrição* da linguagem oral, com o seu registro e, portanto, reduzida à mnemotécnica. A semiótica da visão, da imagem, do texto, é uma semiótica da escritura, se por escritura não se entende a transcrição, a escritura subalterna a *phoné* a serviço da memória, da identidade do sujeito pré-fixado e do texto pré-escrito.

Mas a escritura não é redutível à transcrição nem ao signo escrito. Ela é própria dos signos verbais e não verbais que mostramos anteriormente como capazes de visão. E quando, como escritura literária, apresenta-se como texto escrito, liberta o signo escrito de sua função de transcrição e de sua função informativa e lhe confere o caráter de excedência da

²¹ *Elementos de semiologia*.

significação, o caráter de significância, de “terceiro sentido”.

A escritura é a capacidade, *ante litteram*, propriamente humana, que faz do homem um animal semiótico, capaz de inventar um número infinito de mundos, capaz daquilo que Peirce chamava “o jogo do fantasiar” (v. SEBEOK, 1984). Tal capacidade de escritura, de inventividade, de inovação, de desconstrução e reconstrução, encontra expressão nos textos sejam verbais, sejam não verbais.

A mesma “criatividade linguística” (CHOMSKY), e a diversidade e a multiplicidade das línguas, pressupõe a capacidade de escritura como procedimento modalizante e remodelizante especificamente.

W. Benjamin, em *Il dramma barocco tedesco*²², considerando “l’unità del barocco linguistico e del barocco figurativo²³”, reflete sobre a possibilidade da letra de se subtrair à combinatória convencional da língua escrita à qual pertence e de assumir um sentido autônomo como “imagem”, um caráter *icônico* (v. BENJAMIN, trad. it. 1980, pp. 162-229).

O caráter de escritura *ante litteram* das linguagens verbais e não verbais permite o funcionamento dos signos com um fim em si mesmos, a excedência a respeito de sua própria função cognoscitiva, comunicativa e manipulativa, a superação do sinal na direção da *signalidade*, a superação da *significação* na direção da *significância*, do *sentido* do texto, que

²² *A origem do drama trágico alemão.*

²³ “A unidade do barroco linguístico e do barroco figurativo”.

Barthes (1985) indica como *terceiro* em relação àquele da comunicação ou da mensagem e àquele da significação ou do símbolo.

9. O sentido e a obra

A escritura como prática autônoma em relação às diversas funções comunicativas encontra-se, também fora do signo verbal, ali onde o texto se orienta em um movimento de sentido único, sem retorno, em direção à alteridade que Lévinas (1990) chama *obra*. Aqui, o sentido do texto é aquele da significância para além da significação, da “significanza della significazione stessa”²⁴ (LÉVINAS, trad. it. 1974). A significação significa no próprio significante, no seu diferimento de interpretante a interpretante ou, como diz Lévinas, não no dito, mas no próprio *dizer*. A escritura nesse sentido é o significante que se torna autônomo em relação ao significado, o dizer que se torna autônomo em relação ao dito, é aquele algo a mais infuncional que, segundo Lévinas, é o humano.

Não somente no texto artístico, mas em qualquer produto humano, há sempre uma margem de obra, que faz com que esse produto, para além da função pela qual foi pensado, contenha um detalhe excedente, um ornamento, uma decoração inútil. Isso pode ser visto em qualquer artefato humano, por mais primitivo que seja, que se apresenta, portanto, como obra excedente à função, e que é a característica pela qual, perdida a sua

²⁴ “significância da significação mesma”.

função, faz com que continue ainda a existir como texto capaz de visão excedente: uma ânfora antiga que, inútil em razão do passar do tempo, perdura como monumento, como expressão propriamente humana, podendo assumir valor artístico.

Recorrendo à terminologia de Peirce, poderíamos dizer que, na escritura, no texto orientado segundo o movimento da obra, o signo se torna autônomo em relação ao interpretante, no sentido de que abre o significado a um processo de diferimento que o subtrai, seja da relação dual (signo-objeto), própria do *signo indicial*, sujeito à causalidade e à contiguidade, seja da relação triádica (signo-objeto-interpretante) própria do signo convencional (o *símbolo*, no sentido de Peirce), sujeito à repetição habitual.

10. O texto de escritura como base da semiótica do texto

No texto de escritura, tanto verbal quanto não verbal, predomina a autonomia própria do *signo icônico*, seja em relação à necessidade mecânica da *indicialidade*, seja em relação ao caráter imotivado da *convencionalidade simbólica*. No texto de escritura, que, como tal, tem o caráter de obra no sentido de Lévinas, vigora aquela categoria que Peirce chama *Primità*²⁵ ou *Orienza*²⁶ ou *Originarietà*²⁷, isto é, “l’essere di una cosa

²⁵ Primeiridade.

²⁶ Oriência.

²⁷ Originalidade, proveniente da origem e não de original.

quale essa è senza riguardo a niente altro”²⁸ (PEIRCE 1931-58, p. 2.89; trad. it. in PEIRCE, 1980, p. 101).

Exatamente esse poder ser sem levar em conta nenhuma outra coisa constitui a alteridade do texto de escritura. Partir dele, da sua visão, no estudo do texto, em uma semiótica do texto, significa abandonar a orientação habitual segundo a qual o texto é considerado a partir da sua identidade, com todos os preconceitos, as pressuposições e as obviedades que deles derivam. No nosso caso, o ponto de partida é a alteridade, o texto como outro, como excedente: a partir dele é possível obter a distância adequada, a exotopia, como diz Bachtin, para a compreensão daquilo que se dá como idêntico, como parte da dimensão da necessidade ou parte das convenções do mundo cotidiano, que é já dado.

O contrário tornaria impossível a compreensão do texto complexo, comportaria a planificação ao nível do texto em que o olhar permanece aprisionado no horizonte já dado e, mesmo que o amplie, permanece no mundo dos “escrevedores” (BARTHES, trad. it. 1986), reproduz o idêntico, continuando a identificar e a nomear, e a petrificar e a mortificar aquilo que identifica e nomeia. O escrevedor é aquele que crê que a linguagem seja um instrumento puro do pensamento, que vê na linguagem apenas um utensílio. Para o escritor, ao contrário, a linguagem é um lugar dialético (com base em Bachtin, diremos “dialógico”), no qual as coisas se fazem e se desfazem,

²⁸ “o ser de uma coisa [tal] qual ela é sem relação com mais nada”.

no qual ele imerge e desfaz a própria imagem (conforme BARTHES, trad. it. 1986, p. 102).

O texto complexo capaz de visão, de afiguração, de escritura, de alteridade, capaz de empurrar-se mediante a imagem para além do conceito e de mostrar o duplo da realidade, é irredutível às categorias de texto simples. E também quando este último vê-se autorizado a fazê-lo em nome de qualquer disciplina, em nome da crítica, em nome do estudo da Arte e da Literatura, esta operação é em grande parte falha, a menos que o texto interpretante assuma ele mesmo a atitude de compreensão respondente descrita por Bachtin para caracterizar o texto artístico.

Aquilo que, sob uma Semiótica do texto simples foge inexoravelmente, é o texto outro, *kath'autò* (LÉVINAS, 1990), tendo um sentido por si independentemente da cena da representação, e dos papéis e das funções nela previstos; refratário a sua inserção em uma totalidade, na ordem da binariedade e da convenção.

11. Texto e iconicidade

Caracterizado pela iconicidade, ou como também disse Peirce, pela “Primità”²⁹, pela “Orienza”³⁰, pela “Originarietà”³¹, o texto que é capaz de extrapolar a representação é “qualcosa *che è ciò che è senza*

²⁹ Primeiridade.

³⁰ Oriência.

³¹ N.T.: Relativo à origem. Ver nota 27.

riferimento ad alcunché d'altro fuori di esso, indipendente da qualsivoglia forza o da qualsivoglia ragione"³² (PEIRCE, 1931-58, p. 2.85; trad. it. in PEIRCE, 1980, p. 96). Ele não apenas não é passível de ser englobado em uma totalidade, mas também requer dela a reabertura, a ruptura, a sua renovação e a sua reorganização, nunca conclusa e definitiva. Eis aqui a responsabilidade do texto de afiguração e, em particular, do texto artístico, a sua capacidade de colocar-se fora da realidade e de manter uma relação de tensão com ela.

Não somente a inovação artística, mas cada inovação cognoscitiva e prática que se desvincula desse modo de ser das coisas, no ser já determinado em uma totalidade, e retorne ao movimento da escritura como abertura para a alteridade, é uma prerrogativa exclusivamente humana.

A abdução, que se vale da relação de semelhança própria do signo icônico, produz, em âmbito cognoscitivo e científico, textos que, embora distintos dos textos artísticos, estabelecem com eles uma relação de homologia, como estão em relação de homologia as grandes revoluções científicas e as grandes revoluções artísticas.

Um texto científico construído com audácia, baseado na lógica abdutiva e capaz de promover inovação dos saberes, assemelha-se pouco aos textos

³² "algo que é o que é sem referência a algo a mais que não seja ele mesmo, independentemente de qualquer força ou de qualquer razão".

que identificamos como “simples” ou “primários”. Ele é da mesma família dos textos complexos, cujos traços constitutivos são evidenciados com ênfase pelos textos artísticos. A homologia entre esses diversos tipos de textos complexos deve-se ao fato de que ambos se baseiam na interferência de tipo abduutivo, porque, como diz Peirce, a abdução é

la sola operazione logica che introduca una nuova idea; infatti, l'induzione non fa che determinare un valore e la deduzione si limita a trarre le conseguenze necessarie da una pura ipotesi. La deduzione prova che qualcosa *deve essere*; l'induzione mostra che qualcosa è *realmente* così com'è; l'abduzione suggerisce semplicemente che qualcosa *può essere*³³ (PEIRCE, 1931-58, p. 5.171).

Nas abduções audazes e criativas, a diferença nos modos de pensar implica signos cuja remissão recíproca não depende do fato de derivarem mecanicamente um do outro, nem de suas ligações habituais, mas de uma hipótese que impõe rever qualitativamente, ou modificar e transformar uma totalidade constituída, estabelecendo relações entre

³³ “a única operação lógica que introduza uma nova ideia; de fato, a indução não faz [mais] que determinar um valor e a dedução limita-se a tirar as consequências necessárias de uma pura hipótese. A dedução prova que algo *deve ser*; a indução mostra que algo é *realmente* assim como é; a abdução sugere simplesmente que algo *pode ser*”.

aquilo que originária e naturalmente não se encontra em relação e se dá como outro.

12. O texto teatral e o texto pictórico como lugares privilegiados da crítica da representação

A ordem do discurso (FOUCAULT, 1972) é, sob um olhar mais atento, uma ordem de representação, que concerne à língua, à cultura, ao pensamento. A tendência do texto, seja de que gênero for, é terminar sendo apenas uma representação da vida, uma encenação.

O teatro é evidentemente privilegiado nessa encenação. Por isso, A. Artaud dedica ao teatro particular atenção na crítica à encenação e na emancipação da vida da representação. Trata-se de uma crítica do discurso transmitido, pré-dito, do discurso pré-fabricado, do texto pré-escrito, da normalidade baseada na representação, tal como são a verdade e a boa consciência.

A crítica da representação, como crítica da relação imitativa e reprodutiva, do texto transformado em ditado, citação, re-citação e comentário regrado, é crítica da transcrição e recuperação da escritura: da escritura *ante litteram*, que se subtrai à generalidade do conceito e à identificação, à reiteração. A cena do texto verbal e não verbal enquanto cena de escritura e não de transcrição, mostra-se como diferença, alteridade, singularidade irreduzível a qualquer recondução a uma cena distinta que funcione como álibi.

Também a pintura é um lugar preposto à representação e, portanto, um outro lugar privilegiado para a sua crítica. Orientado como escritura e como crítica da representação, o texto pictórico busca subtrair o *objeto do mundo das coisas*, do mundo já dado, procura desvencilhar-se do trabalho artístico como obrigação de “significar objetos”, delineando-os, definindo-os e aprisionando-os conceitualmente sobre a tela.

A pintura não quer reproduzir, não tem modelos a representar ou histórias a narrar (DELEUZE, 1981) e não é “arte de coletar” (MALEVIČ), mas trabalho de tradução (e não de transcrição) e de de-escritura (e não de descrição), linguagem criativa rica de infinitas possibilidades, combinações e interferências entre signos diferentes e *outros*.

A pintura libertou-se de cada função de “*reportage*” (BACON), parou de “*far ‘trasparire’ il mondo sulla tela*”³⁴ (BATAILLE, 2000b, p. 9); emancipou-se da “*servitù che le veniva imposta dalla società organizzata, e che la subordinava al soggetto rappresentato*”, em que “*il valore di un quadro consisteva nella forza che dava a ciò che voleva dire*”³⁵ (p. 46). Assim, é necessário recorrer àquilo que não seja uma transcrição quase “fotográfica”, mas inventar

³⁴ “fazer ‘transparentar’ o mundo sobre a tela”.

³⁵ “serventia que lhe vinha imposta pela sociedade organizada, e que a subordinava ao sujeito representado” [...] “o valor de uma pintura consistia nas forças que dava para aquilo que queria dizer”.

a própria afiguração, já que nem o artista, nem ninguém mais poderá jamais forçar o mundo a se render.

Braque declara não ser capaz de “retratar uma mulher” e de representar a “beleza natural”, acrescentando que ninguém, sendo artista, é capaz de fazê-lo, pela simples razão de que o artista tem nas mãos instrumentais outros do real, e só pode criar “un nuovo genere di bellezza”³⁶, que surge em termos de volume, de linha, de massa, de peso (cf. MENNA, 1983, p. 32).

13. Cenografia e pintura. Do eclipse parcial ao eclipse total

Não é casual a ligação entre teatro e pintura que pode ser encontrada na pesquisa de um mesmo autor, voltada, em ambos os meios, à superação da representação.

A imagem do quadrado preto, que constitui o ponto de partida do Suprematismo, apresenta-se pela primeira vez, “inconscientemente”, como disse o próprio Malevič, entre os seus esboços de 1913 para a realização da cenografia do melodrama futurista *A vitória sobre o sol*, escrito por Aleksej Kručënych e musicado por Michajl Matjušin.

O encontro, nesse mesmo ano de 1913, de Malevič com Kručënych, que, com Velemir Chlebnikov, é o inventor de uma linguagem *zaum*, *transmental*, *alógica*,

³⁶ “um novo gênero de beleza”.

“para além da razão” (*zaumnyj*), é fundamental e importante para todo o percurso maleviciano que se orienta para uma “pintura nova”. Enquanto os poetas Kručënych e Chlebnikov ocuparam-se de construir uma nova linguagem alógica no campo teatral, Malevič parece já desenvolver uma nova teoria pictórica, uma “quarta dimensão”, que se revelará somente em 1915 como uma nova visão da arte. “Questo disegno avrà una decisiva importanza per la pittura. Quel che ho fatto inconsciamente ora dà risultati straordinari”³⁷ (MALEVIČ, *Lettera a Matjušin*, 27 maio 1915, em MALEVIČ, 2000, p. 15).

A concepção interdisciplinar da produção artística e a ideia de criar uma síntese entre linguagens diferentes (pintura, grafia, arquitetura, poesia, música e teatro) também de acordo com o programa da União da Juventude (associação de poetas e pintores constituída por Matjušin e Guro em 1909) estão na base da realização da obra teatral *A vitória sobre o sol* (representada nos dias 3 e 5 de dezembro de 1913 no Teatro Luna Park de Petersburgo). Nesse período histórico, é notável a contribuição artística que pintores russos como Tatlin, Exter, Rodčenko, Chagall e o próprio Malevič (que, em 1918, desenharia também a cena e o figurino de *Mistério-bufo* de Majakovskij) oferecem à realização de cenografia e figurinos teatrais. Como escreve Malevič, “non c’è una rappresentazione unitaria della realtà naturale.

³⁷ “Esse desenho terá uma importância decisiva para a pintura. O que fiz inconscientemente agora dá resultados extraordinários”.

L'artista ne ha una, l'ingegnere un'altra, lo scienziato una terza, il prete una quarta, e così via"³⁸ (MALEVIČ, 1969, p. 76). Tarefa da arte é fazer valer a própria visão ao invés de aceitar aquela da 'realidade' das visões extra-artísticas e renová-la e confrontá-la valendo-se do encontro de meios expressivos diferentes.

Neste clima de colaboração da pintura para a realização da obra teatral, explica-se o convite endereçado a Malevič e Kručěnych por Matjušin para que ficassem em sua casa de verão em Uusikirko, na Finlândia, para trabalharem juntos ("Congresso Pan-russo dos Bardos do Futuro": assim Matjušin definiu o encontro). Não é de se excluir que a ideia do "novo mundo às avessas" tenha nascido durante tal estada ali. Poderia ser uma prova disso o fato de que, para manifestar-se a favor dessa visão, para demonstrar a possibilidade de realização por meio da superação dos limites do visível e das próprias possibilidades visíveis, os três artistas naqueles mesmos anos fizeram-se retratar em uma série de "fotografias alógicas" em um estúdio fotográfico no qual a pintura arquitetônica do pano de fundo e os móveis estão literalmente de cabeça para baixo.

Durante essa estada na Finlândia em 1913, Malevič, que desenhava o cenário e os figurinos para o espetáculo *A vitória sobre o sol*, com certeza não sabia das infinitas possibilidades que o quadrilátero no

³⁸ "não há uma representação unitária da realidade natural. O artista tem uma, o engenheiro tem outra, o cientista uma terceira, o padre uma quarta, e assim por diante".

segundo ato da cena V inaugurava, seja no âmbito da linguagem artística, seja no âmbito filosófico. É oportuno notar que o quadrado, ao qual faz referência Malevič em *Lettera a Matjušin*, é *Quadrado preto sobre fundo branco*, retrodatado pelo próprio Malevič de 1915 a 1913, provavelmente realizado para uma segunda apresentação de *A vitória sobre o sol* – apresentação nunca realizada – e exposta em Petrogrado (dezembro de 1915) em *A última mostra futurista: 0,10*.

A figura quadrangular original é, porém, diferente do *Quadrado preto sobre fundo branco* e data das primeiras apresentações de *A vitória sobre o sol*, em 1913. No esboço cenográfico de 1913 (Petrogrado, Museu do Estado para a Música e o Teatro), o quadrado afigurado é, todavia, dividido em sentido diagonal e forma uma dupla de triângulos: um branco, que afigura o sol, símbolo da clareza, da racionalidade, do mundo ‘iluminado’, o outro preto, afiguração do que é escuro, ignoto, pertencente ao futuro não previsível e, portanto, também signo de uma profunda crise ideológica. Nos dois atos da obra vem encenada a vitória sobre o sol, cuja luz é o símbolo principal da verdade do “mundo dos objetos” e da realidade objetiva e, portanto, a possibilidade do começo de um novo futuro, de um novo caminho.

No seu todo, o quadrado para a cena V do segundo ato de *A vitória sobre o sol*, dividido em dois triângulos, um branco, outro preto, na diagonal, poderia, ser interpretado como *ícone de um eclipse parcial*. A nossa leitura de tal quadrado, em termos de eclipse pode ser confirmada se examinarmos algumas

obras pictóricas de Malevič de 1914, em particular *Um inglês em Moscou* (Stedelijk Museum, Amsterdã) e *Composição com Mona Lisa* (Museu do Estado Russo, São Petersburgo), esta última conhecida, não ao acaso, também como *Obscuridade parcial* ou *Eclipse parcial em Moscou*. Essas duas obras pertencem ao período inicial daquele processo de deformação e desconstrução do mundo visível que Malevič produz utilizando a *collage* como técnica mais adequada. Em ambas as obras que fazem parte desse mesmo período, “período alógico” (1914-15), encontra-se a escrita com características cirílicas: ‘Eclipse parcial’. É essa provavelmente uma indicação da chave de leitura de tais obras que, assim, encaixam-se no projeto de anulação do mundo dos objetos o qual, na produção artística e na reflexão teórica de Malevič, desempenha papel principal.

Podemos, portanto, dizer que o eclipse do mundo dos objetos vem prenunciado pela primeira vez na cenografia teatral para, depois, realizar-se na pintura em quadros alógicos de Malevič. Sucessivamente na sua produção artística o eclipse parcial torna-se total. O ponto de chegada de tal passagem é o célebre *Quadrado preto sobre fundo branco*, exposto em *A última mostra futurista: 0,10*, em 17 de dezembro de 1915.

14. O texto pictórico como texto de escritura

A questão em jogo para o texto artístico é que sua visão não entre no mundo da representação, nem que seja a representação dela, que não reflita a realidade como em um espelho onde possamos tranquilamente

mirar nossa imagem ou apagá-la. A arte supera a vida colocando-a em contínua discussão e a interroga em um diálogo estreito. A pretensão de “tornar visível” dá segurança e tranquiliza. A visão do texto pictórico, ao contrário, assombra o “mundo dos objetos”, sabe inquietar a vida cotidiana porque altera, rompe a monotonia de qualquer muro onde a imagem é pendurada – permanecendo como uma visão suspensa e não fixa –, exatamente pela sua forte propensão estrutural ao ícone, ao “figural” (DELEUZE, 1981), à semelhança diferenciada.

O texto pictórico não restitui os corpos, não restitui as paisagens, não restitui a luz. A pintura é rendição da identidade, é sua paródia: qualquer coisa que “se assemelha” à vida, mas não a identifica! Retrata retratando-se: a semelhança como autorretratar-se na rendição do outro, na rendição ao outro.

Para deformar ou alterar “uma ordem convencionada” e captar sobre a tela os efeitos diferidos de semelhança, o artista olha a vida não de maneira direta, imediata, frontal, mas distanciando-se do mundo já dado e, sem permanecer indiferente, põe-se na condição de poder vencer tudo aquilo que, de outro modo, o homologaria, circunscreveria, reduziria a sua força, sua criatividade artística expressiva. Do mesmo modo, o olhar indireto de Perseu, através do reflexo do escudo vence a petrificação da Medusa. O distanciamento de cada contexto – segundo a indicação de Bachtin – compreende também a libertação da obra do vínculo estreito, imediato, “óbvio”, da autoridade do autor. Como afirma

também Picasso, “spesso il quadro esprime molto di più di quello che l’autore voleva rappresentare” e “l’autore contempla stupefatto i risultati inattesi, che non ha previsto”³⁹ (PICASSO, 1998, p. 19).

“Il pittore è l’unico ad avere il diritto di guardare tutte le cose senza alcun obbligo di valutarle”, e se coloca diante das coisas como se as visse pela primeira vez, como “visti da um essere di un’altra specie”⁴⁰ (MERLEAU-PONTY, 1989, p. 16), para afigurar a *alteridade* da vida, superando e renovando o universo cotidiano, habitual, familiar e a própria vida inteira. Monet teria confidenciado a um jovem pintor o desejo de nascer cego para não conhecer nada dos objetos e recuperar de repente a vista para encontrar-se virgem diante das *aparências*.

Como texto de escritura, que constrói a própria visão distanciando-se da cena da representação, o texto pictórico, como cada texto artístico, assume um caráter de pesquisa. O artista, diz Tàpies, “ottiene dei risultati solo col suo lavoro di *ricercatore*, paralelo, ma non simile a quello dello scienziato”⁴¹ (TÀPIES, 1971, p. 61).

³⁹ “muitas vezes a pintura expressa muito mais daquilo que o autor queria representar” e “o autor contempla estupefato os resultados inesperados, que não previu”.

⁴⁰ “O pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação” [...] “vistos por um ser de uma outra espécie”. (Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira, feita em 2004 para a obra *O olho e o espírito*, pela Cosac & Naify, p. 15).

⁴¹ “obtem resultados somente com seu trabalho de *pesquisador*, paralelo, mas não parecido àquele do cientista”.

15. Indicialidade, convencionalidade e iconicidade do texto pictórico

O texto pictórico, como é de fato mais exposto, à representação, talvez mais do que qualquer outro, pode tender a oscilar entre indicialidade e convencionalidade. Na verdade, o texto pictórico não é redutível nem a índice, nem a símbolo no sentido de Peirce. O seu valor artístico não é explicável unicamente com base na sua “sintaxe”: “Noo... non basta conoscere a fondo la sintassi e non fare errori di ortografia per essere un grande poeta”⁴² diria o artista de *Il capolavoro sconosciuto*⁴³ de Balzac (2001, p. 22). Ele também não depende de razões de coerência interna, nem é um “valor intrínseco”. “Non ho mai creduto”, disse Tàpies, “al valore intrinseco dell’arte. In sé, mi sembra che essa non valga niente”⁴⁴ (TÀPIES, 1971, p. 93-94). O texto pictórico também não obedece a razões de ordem indicial, baseadas na relação de causalidade e de contiguidade. Derrida (1981, p. 245 ss) ironiza a interpretação de *Os sapatos* de Van Gogh que se vale da inferência: Van Gogh pintou os sapatos do camponês; o quadro está assinado “Vincent 87”; naquela época, Van Gogh estava em Paris, distante dos camponeses; portanto os sapatos do camponês

⁴² “Não... não basta conhecer bem a sintaxe e não fazer erros de ortografia para ser um grande poeta”.

⁴³ *A obra-prima ignorada*.

⁴⁴ “Nunca acreditei” [...] “no valor intrínseco da arte. Por si só, parece-me que não vale nada”.

seriam na verdade os seus. Assim, por metonímia, a pintura seria um autorretrato.

Em uma interpretação desse gênero, que tem como único escopo a identificação, o que é afigurado é reduzido a índice, a pintura torna-se “cópia”. A interpretação do texto, seja ele um texto pictórico ou um texto literário, não pode se tornar, mas infelizmente na crítica frequentemente se torna, *identificação, atribuição, restituição*: os sapatos são restituídos a Van Gogh, seriam o próprio Vincent; esses sapatos pertenceriam a Van Gogh, como os sofrimentos de Jacopo Ortis pertenceriam a Ugo Foscolo logo após a desilusão do Tratado de Campoformio.

A pintura pode subtrair-se à reapropriação, à identificação, porque pode subtrair-se à indicialidade e à convencionalidade, por meio de seu caráter icônico. Um texto pictórico artístico, como todo texto de afiguração, seja ele verbal ou não verbal, é um ícone, o qual tem, de modo acentuado em relação aos outros tipos de signo, o caráter da alteridade. Nesse sentido, os sapatos pintados no quadro de Van Gogh são irredutivelmente outros, não apropriáveis, também por parte de seu autor, fora de todo processo de identificação, de recondução ao autor-homem. Como já acentuamos, para Peirce

Un'ícona è un segno che possederebbe il carattere che lo rende significante anche se il suo oggetto [l'interpretante-referente] non esistesse; esempio: un

tratto di gesso che rappresenta una linea geometrica⁴⁵
(PEIRCE, 1931-58, p. 2.304).

Enquanto signo, o ícone se coloca sobre um percurso interpretativo, que não é passivamente decorrente de uma convenção (símbolo), nem de uma relação de contiguidade-causalidade (índice). Perdendo o seu valor de ícone, as obras pictóricas, “figurativas” ou “informais”, e as expressões artísticas em geral, como assinala Tàpies, perdem o valor artístico, porque permanecem ligadas àquilo que é habitual, não tendem a modificar e a superar a realidade cotidiana (v. TÀPIES, 1971, p. 230-231).

16. O texto fotográfico entre transcrição e escritura

A fotografia pode facilmente cair no clichê, no estereótipo, na representação do dado, na reprodução da identidade, mas também o texto pictórico. A representação é a sua tentação. Não basta tornar-se pintura “abstrata”, “informal”, libertar-se do caráter figurativo, ilustrativo, narrativo, para fugir à representação. A pintura tem, todavia, maior possibilidade de subtrair-se à reprodução da fotografia que, por mais que manipule as imagens e as torne inverossímeis, mantém sempre e inevitavelmente o

⁴⁵ “Um ícone é um signo que possuiria o caráter que o torna significante também se o seu objeto [o interpretante-referente] não existisse; exemplo: um recorte de gesso que representa uma línea geométrica”.

caráter indicial de traço, de vestígio – o imprimir (as impressões fotográficas, precisamente).

Um texto fotográfico, todavia, extraordinariamente, pode libertar a foto-grafia⁴⁶ da sua função transcritiva, libertá-la do caráter indicial do vestígio, transportando-a na direção da escritura: uma escritura na qual a luz não renega a sombra, na qual a identidade – a fotografia é ordinariamente empregada a serviço da identidade, da identificação, além da memória, atestando, garantindo, testemunhando – não está protegida da alteridade, está exposta a ela não menos do que quanto o esteja à luz.

O texto fotográfico perde em indicialidade e convencionalidade, em favor de uma preponderância icônica.

A fotografia torna-se, assim, de texto simples, texto complexo, de texto imediato a texto mediato e premeditado, que se subtrai intencionalmente, premeditadamente, à significação, à identificação, à representação, à memória, ao seu caráter de vestígio, expondo-se ao significado, acolhendo o “detalhe exorbitante e inútil”, como Barthes mostra, analisando alguns quadros de Ejzenštejn.

A fotografia tende naturalmente à indicialidade. E essa indicialidade não é fortuita. Há um sujeito por cuja mediação se dá a fixação de um objeto; mas se pode também dizer que, pela sua natureza, a fotografia já é também predisposta a romper a

⁴⁶ N. T.: A palavra fotografia se compõe de dois termos: foto=luz e grafia=escritura, escrever com a luz.

separação entre sujeito e objeto, porque, como observa Wim Wenders, fotografar “è un atto bidirezionale: in avanti e all’indietro. [...] Una fotografia è sempre un’immagine duplice: mostra il suo oggetto e – più o meno visibile – ‘dietro’, il ‘controsatto’, l’immagine di colui che fotografa al momento della ripresa”⁴⁷ (WENDERS, 1993, p. 20).

A fotografia, por si mesma, já coloca em crise o sujeito, desarma-o, zomba de seu poder, assim como coloca em crise a identidade do objeto fotografado já pelo fato de que “ogni foto è una rievocazione della nostra mortalità. Ogni foto tratta della vita e della morte. Ogni foto è più dello sguardo di un uomo”⁴⁸ (*idem*, p. 23).

Observa Roland Barthes: “Tutti questi giovani fotografi che si agitano nel mondo, consacrando alla cattura dell’attualità, non sanno di essere degli agenti della Morte”: a fotografia como “immagine che produce la Morte volendo conservare la vita”⁴⁹ (BARTHES, 1980, p. 92-93).

⁴⁷ “é um ato bidirecional: pra frente e pra trás. [...] Uma fotografia é sempre uma imagem dúplici: mostra o seu objeto e – mais ou menos visível – ‘atrás’, o ‘contra retrato’, a imagem daquele que fotografa no momento da captura”.

⁴⁸ “Cada foto é uma evocação da nossa mortalidade. Cada foto trata da vida e da morte. Cada foto é algo mais do que um simples olhar de homem”.

⁴⁹ “Todos esses jovens fotógrafos que se movimentam no mundo, dedicando-se à captura da atualidade, não sabem que são agentes da Morte” [...] “imagem que produz a Morte ao querer conservar a vida”. (Tradução de Júlio Castañon Guimarães, feita

Enquanto capaz de ambiguidade, de ser um tipo de Jano bifronte, para usar uma imagem cara a Bachtin, enquanto capaz de um olhar a partir de um limiar extremo, a partir de uma situação exotópica em relação à vida, o texto fotográfico não é apenas olhar, mas também visão; tem uma pré-disposição para a alteridade, além da identidade, tem uma vocação para a afiguração, além da representação.

17. Simplicidade-complexidade nos textos de afiguração

A renúncia à figura não liberta da representação. Isso é claro para Cézanne, como é claro para Francis Bacon. Bacon, para fugir à representação, não renuncia à figura, mas opõe o “figural” ao “figurativo” (v. DELEUZE, 1981). Nem renuncia ao tríptico mesmo querendo evitar a narração. Para neutralizar a ilustração, o figurativo, e evitar a narração, Bacon isola as figuras em um círculo ou em um paralelepípedo e mantém separados os painéis do tríptico, de modo a impedir, com seu isolamento, que se constitua entre eles um nexa narrativo (*idem*, p. 14-15).

O texto de afiguração deve encontrar um expediente para subtrair-se à espontânea representação, e também quando se apresenta como simples, o simples aqui é um resultado, é o simples que convém ao que Castiglione chamava “desdém”. O simples aqui não é ponto de partida, mas ponto de

em 2012, em Edição Especial, para a obra *A câmara clara: nota sobre a fotografia*, pela Nova Fronteira, p. 85).

chegada ou meta, alcançado por via indireta, calculada, “musical”. É o simples alcançado, como dizia Kierkegaard (1843), partindo da complexidade e atravessando-a. É o resultado de uma operação “cruel”, no sentido do teatro da crueldade de Artaud, uma simplicidade premeditada, um traço, uma ação (acionar um clique também no sentido fotográfico), um gesto, uma fenda de espátula, uma incisão da goiva, portanto qualquer coisa de simples, mas realizada no mesmo instante. Na escritura, que não é o escrito, a transcrição – escrever não é transcreever – “ciò che è *troppo* presente nella parola (in una maniera isterica), e *troppo* assente nella trascrizione (in una maniera castrante), cioè il corpo, ritorna, ma per via indiretta, misurata, e per così dire *giusta*, musicale [...]”⁵⁰ (BARTHES, 1986, p. 12). Também os meios expressivos tendem ao simples, e também a eles se chega pesquisando-os a partir do complexo.

Il massimo delle nostre impressioni o delle nostre intenzioni col minimo dei mezzi possibili. [...] Pochi tratti, poche incisioni [...]. E a uno scrittore che non ignori il suo mestiere non bastano poche parole, un solo verso? Ecco che cosa ci unisce, signori. Noi comunichiamo col bianco e col nero, da cui la natura non sa ricavare nulla. Non sa fare nulla con un po' d'inchiostro. Ha bisogno di un materiale letteralmente

⁵⁰ “aquilo que é *demasiado* presente na palavra (de um modo histórico), e *demasiado* ausente na transcrição (de um modo castrante), isto é o corpo, retorna, mas por via indireta, medida, e por assim dizer *justa*, musical [...]”.

infinito. Noi, invece, di pochissime cose [...]. Ecco perché amo l'incisore. Vi amo incisori e condivido la vostra emozione [...]⁵¹ (VALÉRY, *Piccolo discorso ai pittori incisori*, em Id., 1996, p. 121).

A propósito do nexo simplicidade-complexidade-ícone-afiguração, é oportuno recordar que F. Merrell, no livro intitulado *Simplicity and Complexity. Pondering Literature, Science and Painting* (1998), sustenta que o *Quadrado Preto* de Malevič, que pode ser considerado como um exemplo de alcance, na arte, do máximo, ao mesmo tempo, da simplicidade e da complexidade, possa também ser apontado como exemplo de ícone ao grau máximo, isto é, de ícone puro no sentido de Peirce, no qual domine apenas a categoria de “primeiridade”. Um ícone puro (indicável com +++, em contraste com os seus vários graus de “degeneração”, para chegar à negação da iconicidade ++-; +-; ---) não existe na realidade ‘real’. O quadrado preto não existe no “mundo dos objetos”. Sua simplicidade complexa, ou sua complexidade simples, sai do horizonte da representação. No *Quadrado Preto*

⁵¹ “o máximo das nossas impressões ou das nossas intenções com o mínimo dos meios possíveis. [...] Poucos traços, poucas incisões [...]. E para um escritor que não ignore o seu trabalho não bastam poucas palavras, um só verso? Eis o que nos une, senhores. Nós comunicamos com o branco e com o preto, dos quais a natureza não sabe captar nada. Não sabe fazer nada com um pouco de tinta. Precisa de um material literalmente infinito. Nós, ao invés, de pouquíssimas coisas [...]. Eis por que amo o incisore. Amo vocês incisores e compartilho a emoção de vocês”.

o nexu entre afiguração artística, simplicidade calculada, e iconicidade evidencia-se visivelmente.

É interessante o fato de que Merrell tenha chegado à individuação dessa conexão, como revelou após uma aula de Semiótica em Bari, no dia 24 de fevereiro de 2000, sem saber que o próprio Malevič considerava o *Quadrado Preto* um ícone, no sentido sacro do termo. Também E. Baer (1988, p. 22) sustenta que o *Quadrado Preto* de Malevič, máxima expressão da arte suprematista, consista na estrutura mínima de significação, naquilo que Peirce chama ícone puro ou “primeiridade” (PEIRCE, 1931-58, p. 6.342), irreduzível à relação diádica (índice) e triádica (símbolo).

18. Ícone e homologia entre texto sacro e texto profano

Exatamente porque o *ícone*, como Peirce o descreveu em sua tipologia dos signos, significa não pela consuetudinária aceitação de uma convenção arbitrária (*símbolo*), nem com base em uma relação de contiguidade-causalidade (*índice*), manifesta-se na afiguração pictórica toda a autonomia de que é capaz o signo no qual predomina a *iconicidade* em relação à necessidade mecânica da *indicialidade* e ao caráter arbitrário da *convencionalidade simbólica*.

Quando Malevič apresenta o seu *Quadrado Preto* (de 1913, exposto pela primeira vez na mostra “0,10” em Petrogrado em 1915) como “um ícone do nosso tempo”, usa o termo ‘ícone’ referindo-se aos ícones sacros. O quadro foi comparado (HAYNES, 1995) com o ícone russo do século XII conhecido em russo sob o

nome de *Salvador não feito pelas mãos* ou também como *Cristo Acheiropieta*, ou *Cristo de Verônica* ou *Sagrada Face*.

Entre essas duas obras (ambas estão atualmente na Galeria Tret'jakov de Moscou) há efetivamente uma relação de semelhança, que não é de analogia superficial, mas de profunda *homologia*, uma relação de semelhança, isto é, de ordem genética e estrutural (v. L. PONZIO, 2002a).

Tal relação diz respeito ao fato de ambas as obras, uma 'sacra' outra 'profana', incluírem-se no caráter de ícone.

Desse ponto de vista, pode-se explicar por que ambas sejam capazes de "transformações", como disse Haynes (1995, trad. it. 1999, p. 135), a qual, porém, não consegue dar conta adequadamente desse caráter delas.

Elas, de fato, uma sacra, outra profana, mas ambas ícones, no sentido de Peirce, saem da lógica da representação, da passiva reprodução do existente, e são capazes de uma visão que, indo além "deste mundo", coloca-o em discussão e o relaciona àquilo que é outro, outramente (LÉVINAS, 1974), a respeito daquilo que é, à sua identidade. Ambas, enquanto ícones, são capazes de transcender a arbitrariedade da convenção e da necessidade mecânica; do alibi do "hábito" (assim se faz, assim se diz!) e da "lei natural" que impõe relações de conexão causal e de contiguidade (assim vai o mundo, assim estão as coisas!). Se, portanto, são capazes de transformação é porque não se reportam a uma realidade completa e

estática. A categoria bachtiniana apropriada a elas, além da exotopia, é a do “inacabamento”. E elas não são expressões de um projeto, de uma transformação, como no caso de um discurso ideológico ou de um símbolo, de uma ideologia, mas, como textos de afiguração no sentido eminente, pretendem operar elas próprias uma transformação. São signos que não programam uma ação, mas a realizam. Nesse sentido, poderíamos dizer que são *textos performativos*.

Entre os dois textos pictóricos, *Cristo Acheiropoiet*a e *Quadrado Preto*, subsiste uma relação de semelhança que é ela própria icônica e que concerne àquilo que Bachtin chama “compreensão respondente”. O texto pictórico de Malevič responde a esse ou a um outro dos textos dos ícones sacros, assim como responde ao gênero deles. E nesse responder, uma resposta distanciada, mediata, retardada, ele se realiza como outro, como capaz de significar por si, autonomamente, independentemente daquele ao qual remete e ao qual se assemelha, independentemente da sua existência.

19. Autonomização do texto não verbal da didascália

Não é necessária a didascália “Isto é um ícone (‘o ícone do nosso tempo’)”, porque neste caso não se trata de representação. O texto fotográfico, quando é texto de representação, precisa de didascália que diga o que significa. É por isso que ele se insere nos casos, descritos por Barthes (1964), nos quais o não verbal precisa do verbal para significar. O vestido *escrito*, isto

é, descrito em um jornal de moda, o alimento *escrito*, no menu, a imagem no filme que demanda o verbal oral ou escrito – tudo isso atesta a necessidade da nomeação. O texto artístico, portanto, como no caso do *Quadrado Preto*, é capaz de se resgatar da nomeação da língua. O *Quadrado Preto* conservaria o seu valor de ícone, mesmo se embaixo dele se lesse, em analogia ao conhecido quadro de Magritte que se recusa a representar um cachimbo: “Este não é um ícone”. Não é porque Malevič o declarou dessa forma que o *Quadrado Preto* é um ícone. Ele pode ser reconhecido como tal mesmo que não se saiba nada sobre essa declaração: é o caso de Merrell, que, sem estar ciente dessa mesma declaração, considera o *Quadrado Preto* um válido exemplo de um ícone puro, no sentido de Peirce, de ícone ao grau máximo.

Escreve R. Barthes:

Nonostante l’invasione dell’immagine, la nostra è più che mai una civiltà della scrittura. In genere, poi, sembra più difficile un sistema di immagini o di oggetti i cui *significati* possano esistere fuori del linguaggio: per percepire ciò che una sostanza significa, si deve necessariamente ricorrere al lavoro di articolazione svolto dalla lingua: non c’è senso che non sia nominato, e il mondo dei significati non è altro che il mondo del linguaggio⁵² (*idem*, p. 14).

⁵² “[...] nós somos, muito mais do que outrora e a despeito da invasão das imagens, uma civilização da escrita. Enfim, de um modo muito mais geral, parece cada vez mais difícil conceber um sistema de imagens ou objetos, cujos *significados* possam

Quando Barthes diz “linguagem” quer dizer “verbal”, “língua”. A dependência do verbal, oral ou escrito, por parte de todos os outros tipos de signos culturais, é tal que Barthes chega a propor a inversão da relação entre Linguística e Semiologia prospectada por F. de Saussure, afirmando que não é a Linguística que faria parte da Semiologia, mas é a Semiologia que faria parte da Linguística (cf. *idem*, p. 14-15).

Se poderia dizer, então, que o texto artístico é capaz de resgatar o signo não verbal da prevaricação glotocêntrica. O texto artístico realiza-se ele mesmo como *escritura*, a imagem torna-se escritura, mas em um sentido diferente daquele segundo o qual, como anteriormente mencionado, Barthes fala de “escritura”. Não se trata da escritura como subalterna à língua, como funcional à nomeação, à descrição, à representação, mas da escritura, verbal e não verbal, que se subtrai ao domínio da língua. O texto de escritura é capaz de resgatar o signo não verbal do verbal, de colocar em discussão a inserção da semiótica na linguística. É esse um motivo a mais pelo qual a semiótica do texto deveria privilegiar o texto artístico, que, automatizando a si mesmo da ordem

existir fora da linguagem: perceber o que significa uma substância é, fatalmente, recorrer ao recorte da língua: sentido só existe quando denominado, e o mundo dos significados não é outro sanão o da linguagem”. (Tradução de Izidoro Blinkstein, feita para a obra *Elementos de Semiologia*, 16a. ed., pela Editora Cultrix, São Paulo, 2006, p. 12).

consagrada da língua, trabalha pela libertação da própria semiótica do glotocentrismo.

20. Projetação e texto performativo

Textos de vanguarda, textos “revolucionários” como o *Quadrado Preto* de Malevič, enquanto textos complexos, mediados, indiretos, apesar de não serem o projeto, mas sim a realização de uma transformação, fazem parte de projeções, de escolhas programáticas, de refutação da representação, de refutação do “mundo dos objetos”. Malevič, no curso de sua pesquisa, procura alguns nomes para tais projeções: “alogismo”, “transracionalidade”, “suprematismo”.

Também nessa projeção há uma semelhança homológica entre o ícone do *Quadrado Preto* e os ícones sacros. O texto pictórico se realiza no contexto de uma programação crítica em relação à pintura reduzida à representação, à idolatria dos objetos. Há uma precisa decisão de ruptura com a tendência ou tentativa da pintura figurativa como representação na escrita que Magritte põe sob a imagem bastante fiel de um cachimbo “Ceci n’est pas une pipe”. M. Foucault dedica um ensaio (1988) a esta e a outras pinturas similares de Magritte para evidenciar a posição teórica que está por trás delas.

Mas essas obras não buscam projetar uma transformação da pintura: implementam-na praticamente, são, como dissemos anteriormente, *atos performativos*, por meio dos quais a pintura se afasta da

idolatria do mundo da representação, reivindicando seu caráter de ícone.

No período “alógico” (1913-14), que precede o *Quadrado Preto*, Malevič faz uma crítica muito eloquente à pintura figurativa como representação, como idolatria dos objetos. A sua obra se baseia em uma programática e radical tomada de posição contra a ideia da arte como reflexo, da tela como espelho, da pintura como representação do mundo como é, já dado e codificado, o mundo dos objetos da comunicação cotidiana e da troca cotidiana, também incluindo aquilo que impõe a equivalência dos objetos enquanto mercadorias. O alogismo ou transracionalidade não é irracionalismo, mas a busca por uma razão *outra*, outra em relação àquela que rege e defende a identidade; uma razão outra que foi dominada pela representação, mas não aniquilada. O alogismo como transracionalidade é a superação da razão entrincheirada em defesa da arquitetônica do mundo existente, apresentada como natural, como histórica e, como tal, imutável. Colocando-a concretamente em discussão, o texto pictórico experimenta a visão de “uma outra arquitetônica”, que se expõe à compreensão respondente, que pede que se compreenda o movimento que ela experimenta, “perché”, disse Malevič “solo capendolo possiamo giungere a questo al di là della ragione realmente nuovo”⁵³ (MALEVIČ, *Lettera a Matjušin*, maio de 1915, em MARCADÉ, 1989, p. 510).

⁵³ “porque” [...] “somente compreendendo-o podemos alcançar esse além da razão realmente novo”.

21. O deslocamento do texto do ídolo ao ícone

A passagem na pesquisa de Malevič do alogismo ao suprematismo por meio da importante etapa do *Quadrado Preto* representa o alcance, na pintura do *Ícone*, liberando-se do *eidolon*, da idolatria do mundo tornado objeto, reificado: dos ídolos da representação aos ícones da afiguração, também por meio de uma recuperação de antigos ícones sacros o que, porém, não pretende ser um retrocesso, mas um movimento sem retorno, em sentido único, em direção à alteridade e exatamente, por isso, semelhante àquele transcendente dos ícones antigos.

Trata-se de procurar na pintura uma brecha do ídolo ao ícone, de reencontrar a transcendência do ícone, um ícone que seja do nosso tempo e que, ao mesmo tempo, porque a ele pertencem os ídolos dos quais há que se distanciar, aos quais há que se opor: opor-se não em termos de alternativa, mas de alteridade. Como o ícone, o *Quadrado Preto* – na exposição “0,10”, pendurado no alto, naquele espaço da parede reservado, nas casas ortodoxas, ao Ícone de Cristo ou da Mãe de Deus – é epifania do “outro”, do outro de uma alteridade não relativa, mas absoluta. Como nos ícones sacros, o que se manifesta não se deixa possuir pelo olhar, conserva a própria alteridade, remete a outro, não se deixa aprisionar na presença da representação. Como escreve Di Giacomo, “se l’icona, a differenza dell’idolo, è in primo luogo una presentazione e non una rappresentazione, questo è dovuto al fatto che essa è la presentazione di un assente. Per questo il Cristo non è

nell'icona, ma è l'icona che è verso il Cristo, e questi non cessa di ritrarsi"⁵⁴ (1999, p. 31).

O ícone se opõe ao ídolo. Como observa J. L. Marion (1984), na seção intitulada *O ídolo e o ícone*, o ídolo é aquilo que se dá em plena presença e que se deixa representar, que se deixa abraçar pelo olhar, que se deixa aprisionar no horizonte do eu, do sujeito, que se deixa fazer-se objeto. *Eidolon* (*eido*, *video*) é aquilo que se deixa capturar pelo olhar, que se oferece a ele diretamente, preenchendo-o, por isso ele, saturado e satisfeito, reclina-se e nele se recolhe, mantendo-se completamente ancorado no visível, sem nunca atravessá-lo, sem nunca procurar ultrapassá-lo.

À relação idolátrica, no que diz respeito à reificação do objeto olhado, corresponde a reificação do sujeito que olha, o qual se espelha no ídolo e nele se auto-admira, procurando ali confirmação da própria identidade segundo a opinião distorcida que tem de si mesmo. Porque cega como um espelho, o ídolo não pode ser visto por aquilo que é efetivamente, isto é, como um simples espelho do próprio sujeito que olha.

⁵⁴ "se o ícone, diferentemente do ídolo, é em primeiro lugar uma apresentação e não uma representação, isso se deve ao fato de que ele é a apresentação de um ausente. Por isso, o Cristo não está no ícone, mas é o ícone que se volta ao Cristo, e este não para de retrair-se".

22. Espelho e autorretrato. O ícone e o olhar

Na relação idolátrica ou relação de representação entre aquilo que é olhado e aquele que olha, há uma relação de identidade determinada pelo pertencimento ao próprio horizonte do olhar, pelo fato de que eles não vão além do seu alcance. Na relação com o ídolo, como na relação com o espelho, falta a mediação, a visão indireta, a distância que apenas os textos de afiguração, os textos secundários e complexos proporcionam. A relação com o espelho exemplifica um gênero de relação não mediada e, como tal, sem uma visão que ultrapasse a representação. Como observa Bachtin, no espelho

Noi vediamo soltanto il nostro aspetto esteriore, ma non noi stessi nel nostro aspetto esteriore, l'aspetto esteriore non abbraccia me tutt'intero, io sono davanti allo specchio e non dentro di esso [...]. In effetti, la nostra posizione davanti allo specchio è sempre piuttosto falsa: poiché ci manca un approccio a noi stessi dal di fuori [...] ⁵⁵ (BACHTIN, 1979, trad. it.: 14; v. também BACHTIN, 1940-60, trad. it., pp. 16-17).

⁵⁵ “[...] vemos o reflexo da nossa imagem externa mas não a nós mesmos em nossa imagem externa; a imagem externa não nos envolve ao todo, estamos diante e não dentro do espelho” [...] “De fato nossa situação diante do espelho sempre é meio falsa: como não dispomos de um enfoque de nós mesmos de fora [...]”. (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 30).

Como no espelho, no ídolo o sujeito se espelha sem possibilidade de *retratar-se*, de *retirar-se*, sem possibilidade de uma visão transgrediente, excedente. Ao invés, no autorretrato que não é representação, no qual a visão ultrapassa o olhar e assume o movimento da afiguração, o artista se retrata retratando-se, retirando-se, tomando distância em uma relação de exotopia, de excedência, que põe a própria arquitetônica como outra, neutralizando os valores do eu e estabelecendo uma relação de outro a outro.

Na reflexão de J. L. Marion sobre o ídolo e sobre o ícone reencontramos essa mesma diferença entre espelho e retrato, entre representação e afiguração.

L'ídolo svolge il ruolo di uno specchio, non quello di un ritratto: specchio che rinvia allo sguardo la sua immagine o, più esattamente, l'immagine della sua mira, e della portata di questa mira. L'ídolo, come funzione dello sguardo, gli riflette la sua portata⁵⁶ (MARION, 1984, p. 26).

O ícone, ao invés, não devolve ao olhar aquilo que ele próprio coloca, que objetifica, que reifica, mas obriga a visão a ir para além do olhar, além do visível. O ícone não mostra o visível, mas visibiliza, torna visível o invisível, em uma relação de “re-velação” que não é de “desvelamento” (LÉVINAS, 1961).

⁵⁶ “O ídolo desempenha o papel de um espelho, não o de um retrato: espelho que remanda ao olhar a sua imagem ou, mais exatamente, a imagem de sua mira, e do alcance dessa mira. O ídolo, como função do olhar, lhe reflete o seu alcance”.

O ícone não é o resultado do olhar, mas daquilo que o transcende, que o provoca, que não o satisfaz, requerendo uma visão que se projete para além dos seus limites cotidianos, obrigando-a a uma contínua correção, a uma contínua busca que impeça ao olhar de pousar-se e repousar-se. Na visão do ícone, o olhar perde-se à vista do olho. No caso do ícone, o visível, como disse Marion em *O ídolo e a distância* (trad. it. 1979: 18), não se apresenta se não diante do invisível, por isso, o ícone convoca o olhar a superar-se sempre de novo, e a não se estagnar dentro do invisível.

23. A afiguração do texto para além do mundo ao nosso alcance

“Acheiropoietos”, como é nomeado aquilo que é afigurado no ícone sacro do Século XII, ao qual fizemos referência anteriormente, atesta que o ícone não é do mundo humano, do mundo dos objetos, do mundo dos artefatos, do mundo ao nosso alcance, do mundo já feito, já manipulado, já modelado.

Observa Jean-Luc Marion:

Non si tratta certo qui di riconoscere una validità empirica all'icona “non-fatta-da-mani-d'uomo”, ma di rendersi chiaramente conto che l'*acheiropoiesis* dipende in un certo qual modo necessariamente dall'infinita profondità che rinvia l'icona alla propria origine, o

meglio che caratterizza l'icone appunto come rinvio infinito all'origine⁵⁷ (*idem*, 36-37).

Aquilo que a visão do ícone traduz é a não apropriação da alteridade, a impossibilidade de trazê-la ao nosso alcance, manipulável e aferível pelo olhar. Pode-se, então, dizer que *Acheiropoietos* – não “obra das mãos do homem” – não significa senão o ícone em contraposição ao *ídolo*, porque no ícone aquilo que é afigurado fica de fora do alcance do homem, e conserva no seu revelar-se a sua alteridade, no seu render-se, no seu dar-se e doar-se, a sua distância e a sua irredutibilidade ao idêntico.

O ícone é a afiguração de uma alteridade irredutível, de uma origem sem original, sem princípio, a “primeiridade” (*Firstness*), “oriência”, como diria Peirce. Considerada nos termos de Peirce, a *Firstness* coincide com a iconicidade. Em virtude da dimensão da *Firstness*, a dinâmica da relação com a alteridade não acaba na identidade.

Estabelece-se, de tal modo, uma relação entre os ícones sacros, o ícone como signo, segundo a tipologia de Peirce, e a afiguração pictórica e artística em geral. A obra pictórica e a obra artística em geral podem ser compreendidas como pesquisa do outro do visível que

⁵⁷ “Com certeza, aqui não se trata de reconhecer ao ícone uma validade empírica, 'não-feita-por-mãos-de-homem', mas de dar-se claramente conta que o *acheiropoiesis* depende, de uma certa forma, necessariamente da infinita profundidade que remete o ícone à própria origem, ou melhor, que caracteriza o ícone exatamente como reenvio infinito à origem”.

se dá, todavia, no visível: pelo finito eterno, como diziam os antigos Padres da Igreja, defendendo os ícones sacros de sua assimilação aos ídolos.

A construção de textos capazes de afiguração, de textos complexos ou secundários, em uma palavra, de textos “artísticos”, pode ser descrita como passagem do ídolo ao ícone, da representação à afiguração. A sua visão contrapõe-se ao mundo ao nosso alcance, ao mundo dos comportamentos habituais, dos objetos familiares e das convenções. Ela, mediante uma *epoché* do mundo já feito, como aquela proposta por E. Husserl em *Esperienza e giudizio*⁵⁸, retorna a uma relação originária do tipo icônico, na qual vige a categoria peirciana da *Firstness*.

24. O signo icônico de Peirce e os ícones sacros. Da semiótica da representação à semiótica da interpretação

Como procuramos mostrar em outra obra (L. PONZIO, 2000), a relação entre “ícone”, empregado no sentido de Peirce para indicar um tipo de signo, e “ícone”, no sentido religioso, para indicar as imagens sacras, não se sustenta apenas por homonímia ou à base de uma aproximação externa como aquela que, tendo presente tudo o que dissemos, resulta estabelecida.

A minuciosa reflexão que, no âmbito da fé cristã, foi dedicada aos ícones sacros para justificar o culto

⁵⁸ *Experiência e julgamento*.

delas e para se defender da acusação de iconoclastia, além de constituir uma contribuição, embora ainda não reconhecida, à especificação do tipo particular de imagem que pode ser indicada como ícone e contraposta à imagem/ídolo, representa um patrimônio de enorme interesse pela influência que provavelmente exerceu, de modo direto ou indireto, sobre a tipologia de signo na Semiótica de Peirce e também sobre o conceito de afiguração na concepção do texto artístico de Bachtin. Referimo-nos em particular aos Atos do VII Concílio Ecumênico de Niceia (hoje Iznik) de 787 e aos três discursos apologeticos sobre ícones escritos por São João Damasceno (675-749), que certamente influenciaram as argumentações dos Padres do Concílio em Niceia em defesa da “veneração” (a “adoração” era reservada a Deus) dos ícones.

Deve haver alguma relação, que passa pelo profundo conhecimento que Peirce tinha da semiótica medieval, entre a distinção da imagem-ícone da imagem-ídolo com base na qual o II Concílio Niceiano declarou lícito o culto dos ícones e a decisão final de Peirce, a partir de 1885, de empregar “*icon*” na sua tipologia depois de ter experimentado outros termos – “*likeness*”, “*copy*”, “*image*”, “*analogue*” –, tendo os considerados insatisfatórios.

Tudo isso deve ser colocado no contexto do trabalho realizado por Peirce na superação da semiótica da representação. Peirce parte da forma tradicional do signo “*aliquid stat pro aliquo*”, mas introduzindo entre o primeiro *aliquid* e o segundo o

conceito de interpretante, coloca em discussão a teoria do signo como reflexo (Bachtin chega autonomamente a uma posição análoga quando, em Vološinov, 1999, obra a ele atribuída, contrapõe ao conceito de reflexo o conceito de “refração”: o signo não reflete, mas refrata).

Com Peirce se passa da *semiótica da representação* à *semiótica da interpretação*. A esse respeito é sintomático que enquanto, no início (1857-1966), Peirce use “*representation*” para indicar o signo, posteriormente substitua tal termo por “*sign*”.

Uma espécie de contraprova da relação que intercorre entre a concepção de Peirce de ícone e a concepção de ícone dos defensores, no século VII, do culto dos ícones da iconoclastia e o *Quadrado Preto* de Malevič, decorre da aproximação, a que já fizemos referência, feita por Merrell, do ícone de Peirce à obra pictórica de Malevič, sem que Merrell tivesse conhecimento do fato de que Malevič fizesse explícita referência, na sua pesquisa pictórica, aos ícones antigos.

25. Texto de afiguração e ícone sacro

A tradição relacionada aos ícones sacros desempenha um papel importante seja em nível teórico na concepção de Bachtin do texto artístico, seja no plano da criação artística (mas também da reflexão teórica) de Malevič e, mais ou menos nesses mesmos anos, naquela de M. Chagall (v. L. PONZIO, 2000).

No que diz respeito a Bachtin, reafirmamos (*ibidem*) que na estética bachtiniana ecoa a visão de mundo popular vinculada com os ícones sagrados, por isso se presta a ser “aplicada” a elas, como faz Haynes experimentando-a em relação ao *Cristo Acheiropoietas*, e é também pelo mesmo motivo que a concepção estética bachtiniana – que também no estudo da arte verbal rejeita as noções de representação, de imitação, de identificação, de reflexo, valendo-se daquela de afiguração – é facilmente transponível ao estudo das artes figurativas.

No que concerne a Malevič e Chagall, é preciso, em primeiro lugar, dizer que a tradição dos ícones sacros é estreitamente vinculada com o valor artístico da obra pictórica, por isso o movimento de pesquisa na pintura – e não somente aquele dos anos 1910 e 1920 na Rússia – pode ser estudado como processo de libertação da representação em direção à afiguração icônica.

A propósito da obra de Chagall, aqui nos limitamos a recordar que há evidentemente uma surpreendente semelhança entre a organização do espaço no ícone *A Virgem do Signo* (ou *A Virgem Orante*), evidenciada na descrição de Florenskij (v. o posfácio de N. Mislér ao *Lo spazio e il tempo nell'arte*⁵⁹, 1993) e aquela recorrente nos quadros de Chagall, e não só naqueles em que há uma referência direta à maternidade, mas também naqueles nos quais coexistem mundos diversos, cronotopos diferentes,

⁵⁹ *O espaço e o tempo na Arte.*

mantidos distintos de expedientes particulares de distribuição e de repartição da superfície do quadro.

Assim, também o uso das cores, sem claro-escuro, a quase total ausência de sombras, não somente nas superfícies planas coloridas de Malevič, mas também nos quadros de Chagall, derivam certamente da pintura dos ícones.

Mas não se trata simplesmente da recuperação, na pintura russa dos anos 1910 e 1920, de motivos, de esquemas e de técnicas dos antigos ícones.

Aquilo que do ícone é sobretudo recuperado é a concepção do texto artístico como afiguração que se desloque da ordem mundana, o mundo fetichista da representação e da lógica do idêntico, para um *além*, um *outramente* em relação a ele; e que recupere, para dizer com base em Bachtin, uma lógica da ambivalência, da plurivocidade, uma *dia*-lógica, segundo a qual o espaço finito da identidade se abra àquele inacabado da alteridade. Desse ponto de vista, o texto do ícone sacro pode ser considerado como paradigmático do texto de afiguração. Examinando-o sob tal sentido, presta-se, como nos dispomos a mostrar, particularmente o *Cristo Acheiropoietá*. Dele já nos ocupamos em outra obra (L. PONZIO, 2000). Mas a análise que aqui retomamos contém algumas retificações em relação à precedente, além de ser orientada em função de sua consideração como texto paradigmático de afiguração.

26. Espaço do olhar e espaço da visão

A imagem do Cristo do *Acheiropoietos* é imagem de transcendência, de elevação espiritual, e ainda o olhar de Cristo para a esquerda leva para fora dos confins do espaço humano. Cristo, sentando à direita do Pai, olha obliquamente para a esquerda: mas em direção à esquerda estando em *seu* espaço, que não coincide com aquele mundano. Em relação ao espaço no qual está colocado aquele que olha a pintura, sob a sua perspectiva, Cristo direciona seu olhar, ao invés, para a direita.

A pintura dos ícones não obedece às regras da perspectiva. A arquitetônica em cujo centro está Cristo é afigurada respeitando esse centro e relacionando a ele os parâmetros de ordem espacial como qualquer outro valor. Direita e esquerda não são aquelas do ponto de vista mundano, mas pertencem a um espaço transcendente, divino (v. USPENSKIJ, 1976). O olhar do espectador vem suplantado pela visão do sujeito afigurado.

Aquilo que a pintura mostra não é aquilo que se dá ao olhar de seu autor, não está incorporado nele, que, ao invés, coloca-se à parte, a ponto que o Cristo seja *Acheiropoietos*. Aquilo que deve ser mostrado é a ótica do próprio Cristo, por isso na sua visão aquilo que – pelo olhar mundano, pelo olhar do espectador – está à direita, na verdade está à esquerda, e vice-versa.

Essa parametrização segundo a visão da arquitetônica transcendente de Cristo é a mesma que nós podemos ver olhando-nos no espelho, o qual nos

restitui a nossa imagem do nosso ponto de vista, de um ponto de vista interno, e não do ponto de vista de um outro, do ponto de vista externo.

A imagem afigurada é a imagem especular de Cristo, aquela que o próprio Cristo veria no espelho. Se olharmos o ícone sacro em um espelho obteremos uma ulterior transformação dos parâmetros espaciais que o reduzem às leis da nossa perspectiva, às leis do olhar.

O recurso à imagem especular pode explicar a inversão entre direita e esquerda quando, no ícone sacro, passa-se do espaço interno, o divino, àquele humano ou mundano. Mas importa precisar que o espelho é pouco adequado para ser aproximado ao signo para explicar o funcionamento e a tipologia dele, pelo fato de que a imagem do espelho não é signo (v. ECO, 1985). A inversão especular entre direita e esquerda tal qual se coloca no ícone sacro para afigurar o espaço interno é outra que não aquela que se realiza automaticamente no espelho. A fotografia, ao invés, restitui a imagem como a vemos segundo a nossa perspectiva e não nos dá a inversão especular dela. A imagem fotográfica se dá no espaço externo de quem olha. Independentemente disso, ela é um signo que, como já dissemos, pode ser prevalentemente indicial ou prevalentemente icônico.

O ponto de vista do ícone sacro é o ponto de vista interno. E é a partir dele que se estabelece uma relação entre a arquitetônica transcendente e aquela mundana. As duas arquitetônicas entram em relação, a partir daquela transcendente, aquela do Salvador, do

Redentor. A pessoa que é mostrada no ícone permanece no interior de seu espaço, não é apreendida por um olhar externo e, a partir de sua visão, instaura-se um movimento que leva do visível ao absolutamente outro.

Como mostrou B. Uspenskij (2002), a um certo momento da história da pintura ocidental, e em particular com os irmãos Van Eyck, emprega-se em uma mesma obra – é emblemático deste ponto de vista o retábulo da igreja de Ghent – a ordem da perspectiva e a ordem da pintura dos ícones; convivem, assim, em um mesmo contexto (como, por exemplo, ocorre na parte central do retábulo aberto, onde é afigurada a adoração do cordeiro) o espaço externo, o mundano, e o espaço interno, o divino, com a conseqüente disposição de algumas personagens, na arquitetônica do primeiro, e de outras, na arquitetônica do segundo.

27. O ícone sacro como paradigma do texto de afiguração

O ícone sacro realiza aquilo que os Padres da Igreja haviam sustentado para defendê-lo dos iconoclastas, para distingui-lo do ídolo: a possibilidade de mostrar, através do visível, o invisível, sem que o visível se torne aparência, representação, cópia, imitação. O invisível, mesmo mantendo-se como tal, apresenta-se, torna-se visível: e isso em perfeita correspondência com o Cristianismo, porque, nesse torna-se, manifesta-se Cristo,

exatamente como Salvador, Redentor. O ícone apresenta, assim, o mesmo paradoxo da encarnação: o invisível se faz ver, vem redimir o mundo, passa a fazer parte do mundo, sem ser deste mundo.

Há no *Acheiropoietos*, entre a imagem e Cristo, uma relação tal que a imagem é signo, e é especificamente um signo icônico. Ao invés, na relação entre o pão e o vinho na eucaristia de um lado e, respectivamente, o corpo e o sangue de Cristo de outro, não há uma relação *sígnica*. O pão e o vinho, neste caso, não são signos do corpo e do sangue de Cristo, mas são o seu corpo e o seu sangue (v. a propósito disso a relação sobre esse tema em L. PANIER na Convenção *Corps et signe*, Lyon, 12-14 de setembro de 2002, no prelo). Entre o ícone e o Cristo não há uma relação de consubstanciação como entre o corpo de Cristo e o pão da eucaristia; a relação é *sígnica*; e diferentemente do pão e do vinho da eucaristia – que não se assemelham ao corpo e ao sangue de Cristo, mas são consubstanciais a ele –, há uma relação de semelhança, uma relação icônica de afiguração, que não contém aquilo ao qual se assemelha, e que, distintamente da representação, afigura a alteridade do visível, mostra o invisível do visível.

Diversamente do ídolo, o ícone sacro não somente não se deixa apreender pelo olhar, reduzindo-se a objeto – dado que o olhar do ícone não é o reflexo de quem olha, nem coincide com o ponto de vista do autor, mas tem um olhar próprio –, apresenta-se com um ponto de vista outro, é olhado e ao mesmo tempo

olha, tem um sentido por si. O ícone é transgrediente em relação à ótica perspectiva, não se deixa aprisionar em uma arquitetônica, porque é uma outra arquitetônica centrada em um ponto de vista fora do mundo dos objetos.

O ícone não é somente visto, mas vê. O olhar voltado para ele é capturado no seu espaço interno, um além que é excedente em relação ao visível. Cristo não retribui o olhar, em uma troca igual, satisfeita e saturada. Quem olha não é olhado, mas é convidado a mover o olhar. Cristo não olha diretamente, mas volta os olhos para a esquerda de seu espaço interno, movendo o olhar de quem olha para além da pintura, em direção a outro centro arquitetônico, aquele do pai a cuja direita está sentado, impedindo que o olhar possa idolatricamente saturar-se naquilo que vê, apagar-se, preencher-se daquilo que vê.

A afiguração do ícone faz com que dois olhares se encontrem, duas arquitetônicas diversas, para estabelecer um estranhamento que coloca em discussão quem olha, impedindo o apagamento, a quietude, a pacificação da boa consciência, o alibi da representação, e instituindo um enredado diálogo sem possibilidade de síntese e de homologação.

II.

**A RESPONSABILIDADE
DO TEXTO**

1. A responsabilidade como traço específico do texto

Mencionamos anteriormente a responsabilidade do texto de afiguração e do texto artístico em particular. Agora nos deteremos sobre esse aspecto, porque ele representa um outro motivo para privilegiar, na Semiótica do texto, o estudo do texto complexo em relação àquele simples.

A responsabilidade é uma característica do texto. Também a enunciação é sempre responsável, mas deriva do texto ao qual pertence, dado que seu sentido não subsiste fora do texto no qual se coloca. A responsabilidade do texto é relativa ao gênero do discurso; e a distinção, que tomamos de Bachtin, entre gêneros primários e gêneros secundários reflete-se na distinção entre a responsabilidade dos textos primários e secundários, ou, como também os chamamos, dos textos simples e dos textos complexos.

O autor é com certeza, pessoalmente e individualmente, responsável pelo texto – de qualquer texto, oral ou escrito, verbal ou não verbal, de linguagem ordinária ou de linguagem de qualquer ontologia regional, como uma área disciplinar, um setor científico, ou um campo artístico – e responde por esse texto em primeira pessoa. Aqui, porém, não nos interessa a responsabilidade do autor, ou, como deveríamos afirmar com maior precisão, do autor-homem. Interessa-nos, ao contrário, a responsabilidade do autor-criador-do-texto que não pode ser separada da forma do texto, que não é visível senão como texto e que coincide com a responsabilidade do texto. A

responsabilidade do texto é relativa ao tipo de gênero. É a responsabilidade do texto jornalístico, que se ocupa da informação e que, portanto, comporta toda uma série de traços distintivos desse texto, funcionais à tarefa de informar; ou é a responsabilidade do texto empregado na palestra acadêmica, que concerne ao ensino, e que, portanto comporta toda uma série de traços distintivos desse texto, funcionais à tarefa de ensinar, etc. Há, portanto, a responsabilidade do jornalista, do professor, etc., que, repetimos, não é a responsabilidade deste ou daquele indivíduo, deste ou daquele autor-homem (ou pelo menos somente de reflexo), mas é fundamentalmente e em primeiro lugar, a responsabilidade em geral do jornalista ou do professor, etc., como autores de um certo tipo de texto: é uma responsabilidade, por assim dizer, “de texto”, e, portanto, em última análise, a responsabilidade do texto.

2. Responsabilidade dos textos primários e responsabilidade dos textos secundários

A responsabilidade dos textos que indicamos como primários, os textos dos gêneros dos discursos ordinários, extra-artísticos, relaciona-se com uma função, a qual pode ser de ordem sexual, familiar, profissional, disciplinar, ideológica, de pertencimento político, de credo, etc. Os textos primários ou simples

são “textos de papel¹” e, como tais, fazem parte da representação: sua responsabilidade é uma responsabilidade limitada, circunscrita à esfera desse papel. É uma responsabilidade garantida pelo papel que, enquanto coloca em cena remete a uma outra cena, repete modalidades de comportamento prefixadas, reproduz clichês; enquanto se exercita em um lugar, embora em um espaço-tempo irrepetível e em uma arquitetônica de um centro insubstituível, remete a outro lugar, pertence a um papel intercambiável e, portanto, tem sempre um álibi.

A responsabilidade dos textos de afiguração, dos textos de escritura – literária, pictórica, fotográfica, musical, etc. – diferencia-se daquela dos textos da representação, porque é a responsabilidade dos textos, por assim dizer, “fora do papel”. Aqui, o texto não está a serviço da informação, do ensino, da educação, da ciência, da propaganda, da ideologia, da política, etc.; porque aqui a visão do texto transcende o olhar situado no horizonte da contemporaneidade, não obedece à divisão das funções, não está protegida pela intercambialidade, pelo pertencimento, está completamente exposta, sem escapatória, sem álibi. Para explicar a diferença entre um texto que podemos chamar “texto de escritura”, como um texto do gênero romance, e um “texto de transcrição”, como pode ser um artigo jornalístico, ou nas palavras de Barthes, para explicar a diferença entre “texto de escritor” e “texto de

¹ N.T.: *Papel*, nessa ocorrência e em ocorrências congêneres, remete a *papel desempenhado por*, funcional e prático.

escrevente”, Bachtin (nos *Appunti del 1970-71*², em BACHTIN, 1979), recorre ao exemplo da diferença entre a obra literária de Dostoevskij e a sua produção jornalística. A palavra do romance de Dostoevskij não é a palavra deste ou daquele papel, mas afigura a condição de sujeito singular como ser no mundo sem álibi, como ser responsável sem possibilidade de delegação, de apelo ao papel, sem os limites espaciais e temporais que o papel prevê: uma responsabilidade em tempo integral, absoluta, exposta, que dispensa justificativas em relação à máscara usada, mas de cara limpa, em uma espécie de “juízo universal”.

A palavra jornalística de Dostoevskij, ao contrário, responde relativamente a sua função específica, obedece àquilo que o contexto requer, torna-se compreensível e justificável em relação a ele, não sai dos limites do mundo a que pertence, da própria contemporaneidade. De um lado, um texto dialógico sobre questões recentes; de outro, um texto monológico sobre problemas relacionados com a situação atual.

Il giornalista è prima di tutto un contemporaneo. Egli ha il dovere di esserlo. Vive nella sfera dei problemi che possono essere risolti nel suo presente (o, comunque, in un prossimo futuro) [...].

Quando entriamo nella sfera del giornalismo di Dostoevskij, osserviamo un netto restringersi

² *Apontamentos de 1970-71.*

dell'orizzonte: scompare l'universalità dei suoi romanzi, anche se i problemi della vita personale degli eroi sono sostituiti dai problemi sociali e politici. I personaggi vivevano e agivano (e pensavano) davanti a tutto il mondo (al cospetto della terra e del cielo). I problemi ultimi, nascendo nella loro piccola vita personale e quotidiana, aprivano le loro vite, le rendevano partecipi della "vita divina-universale" (*idem*, tr. it., pp. 370-371)³.

A responsabilidade do texto em papel é uma responsabilidade "técnica", relativa a uma certa função, a um certo contexto. A responsabilidade de um texto fora do papel, o texto que sai da "ordem do discurso", da cena da representação, é uma responsabilidade de ordem ética que, mesmo tendo a ver com o singular na sua arquitetônica pessoal e cotidiana, ao mesmo tempo, exatamente porque o

³ "O jornalista é acima de tudo um contemporâneo. É realmente obrigado a sê-lo. Vive na esfera das questões que podem ser resolvidas na sua atualidade (ou, ao menos, num tempo próximo). [...] Quando penetramos no campo do jornalismo de Dostoiévski, observamos um brusco estreitamento do horizonte, desaparece a universalidade dos seus romances, embora os problemas da vida pessoal das personagens sejam substituídos por problemas sociais e políticos. As personagens viviam e agiam (e pensavam) em face do mundo inteiro (perante a terra e o céu). As grandes questões, ao surgirem, em sua pequena vida pessoal e cotidiana, descortinavam-na, faziam-na comungar na 'vida divinamente universal'" (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, pp. 388-389).

envolve em sua unicidade, transcende e funda cada responsabilidade técnica.

Por esse motivo o texto de escritura tem um alcance de sentido universal; e é ele que pode dar conta do texto de transcrição, é ele que pode ligar a sua “experiência pequena” com a experiência grande da intertextualidade de que o texto de escritura é capaz.

3. Responsabilidade e visão do texto

O texto de transcrição nasce e morre no seu contexto, no contexto da sua contemporaneidade. Se sobrevive a tal contexto, isso acontece somente quando se torna um documento de sua época. Ao contrário, o texto de escritura, verbal ou não verbal vive em um “grande tempo”. A sua responsabilidade “diante do mundo inteiro (diante da terra e do céu)”⁴ lhe confere a possibilidade de ter, a partir do seu singular cronotopo, uma compreensão respondente que não tem limites de ordem espacial e temporal.

A responsabilidade do texto de escritura ultrapassa, atravessa as defesas da responsabilidade dos papéis, das responsabilidades técnicas, e se coloca em uma relação frontal, de “cara limpa”, com o texto que o compreende, em uma relação de leitura em que a leitura mesma é chamada a se fazer escritura, a sair do horizonte da representação, e a responder em termos de responsabilidade ética.

⁴ Nos *Appunti del 1970-71* [*Apontamentos de 1970-71*], em Bachtin 1979, tr. it. p. 371.

A responsabilidade técnica, como a do crítico, por exemplo, não é suficiente para compreender o texto de escritura, o texto de afiguração, na sua responsabilidade ética. O crítico tende a reduzir o texto a documento, a reconduzi-lo ao horizonte de sua contemporaneidade, a associá-lo com o autor-homem e com a sua responsabilidade de papel, técnica, com o seu compromisso como homem de sua época, relativamente a sua contemporaneidade. Ao contrário, o texto de escritura, o texto de visão, supera o horizonte do olhar voltado para o próprio contexto, para a própria contemporaneidade. Ele se desobriga da responsabilidade de papel, das responsabilidades técnicas. E, enquanto texto de visão, tal desobrigação não tem nenhuma relação com a concepção da “arte pela arte”. Trata-se da desobrigação da responsabilidade relativa, parcial, garantida pelo papel, pela responsabilidade com álibi, para poder, assim, assumir uma responsabilidade sem limites, sem fronteiras, a responsabilidade do ser humano como ser no mundo sem álibi.

Na visão dos textos de escritura, a responsabilidade dos textos ordinários não é deixada de lado, não é recusada. É nos textos funcionais dentro das ontologias regionais, nos textos ligados com o papel, nos textos cujos sentidos dependem dos clichês da cena na qual disciplinadamente eles são homologados, que o texto, graças à separação das responsabilidades, alivia-se da responsabilidade sem escapatória. Os textos de escritura, ao contrário, não tendem a reduzir a responsabilidade, nem a escapar

da responsabilidade do mundo, mas procuram superar seu caráter fechado, às vezes míope e mesquinho, procuram associar a responsabilidade pequena do olhar monológico à responsabilidade grande de uma visão dialógica.

Não se trata, de fato, de uma superação dialética, na qual a abertura, o movimento em direção ao outro, ocorre em função do fechamento, da síntese, da conclusão, do retorno com um ganho, com um lucro. Trata-se da superação dialógica do monologismo, ali incluído o monologismo da dialética; mais precisamente se trata daquele movimento sem retorno em direção à alteridade – uma alteridade não relativa às funções, e, nesse sentido, absoluta, que, com base em Lévinas, temos chamado de “obra”.

Os textos de escritura, se são efetivamente tais, se são capazes de alteridade em relação ao ser assim do mundo, são textos em que a responsabilidade não é mais um valor do eu, mas um valor do outro, a *responsabilidade de outro pelo outro*; porque, como dissemos, baseando-nos em Bachtin, os textos de escritura, os textos artísticos, têm os valores do outro como ponto de referência. A responsabilidade do eu como identidade relativa ao próprio papel não é artisticamente produtiva, não é capaz de visão que ultrapasse o olhar. Somente a responsabilidade ligada à abertura ao outro de mim e ao outro para mim, uma responsabilidade não justificada, não protegida, não delimitada, não pacificada pela boa consciência, pode produzir textos de escritura, textos capazes de visão exotópica, capazes de afiguração.

4. Desobrigação da escritura e responsabilidade de outro e pelo outro

É oportuno nos determos ainda sobre a relação entre empenho e responsabilidade do texto. Empenho e responsabilidade podem coincidir no interior dos textos dos gêneros primários, dos gêneros simples. Ao invés, nos textos dos gêneros secundários, entre empenho e responsabilidade se estabelece uma relação inversamente proporcional. Aqui, de fato, a responsabilidade do texto, diferentemente do que ocorre com os textos dos gêneros primários, é outra coisa que não o empenho do autor-homem. O texto de afiguração não pode ser empenhado, porque, se assim o fosse, viria a fazer parte dos textos dos gêneros primários. O seu valor de obra, o seu valor de texto de escritura, requer o seu desengajamento do contexto da vida do seu autor e do mundo a que ele pertence; é construção do mundo, o que não o torna desengajado no sentido da arte pela arte. Se ele se desengaja, é por encarregar-se de uma responsabilidade que não tem mais escapatórias, justificações da boa consciência.

A desobrigação do texto de escritura nada tem em comum com a estética da arte pela arte, que, como disse Lévinas, é

formula falsa, nella misura in cui colloca l'arte *al di sopra* della realtà e la svincola da qualsiasi dipendenza; immorale nella misura in cui libera l'artista dai suoi

doveri di uomo e gli assicura una nobiltà facile e pretenziosa (1948, tr. it., p. 176)⁵.

O distanciamento da obra do autor-homem, do seu contexto biográfico, da sua contemporaneidade, a sua excedência em relação à esfera do idêntico, o seu deslocamento irreversível em direção *ao outro*, caminham para uma ligação muito estreita entre texto de escritura, verbal ou não verbal, e responsabilidade. Essa responsabilidade não é aquela do texto primário, uma responsabilidade de ordem jurídica, ou relativa a um código normativo qualquer, às prescrições de uma determinada moral, a subscrição de um contrato, etc.; porque, nesses casos, o texto responde por si, e esse responder por si do texto coincide com o responder por si por parte do seu autor, com a responsabilidade do autor-homem, com a responsabilidade de um eu. A responsabilidade do texto secundário, ao invés, consiste no fato de que este último é resposta do outro, do outro do eu, do outro para o eu, fora das diferenças, da identidade, das funções segundo os papéis, além das garantias da boa consciência.

A responsabilidade do texto de escritura não é circunscrita ao âmbito de convenções determinadas. Ela dá sentido às concepções e supera a rigidez e a esclerose delas, as renova e as vivifica, religa-as ao

⁵ “Fórmula falsa na medida em que coloca a arte *para além* da realidade e desvincula-a de qualquer dependência; imoral na medida em que libera o artista dos seus deveres de homem e assegura-lhe uma nobreza fácil e pretenziosa”.

inevitável envolvimento do eu com o outro, abre-as para a criatividade e a inventividade.

O texto de escritura restabelece a relação entre a arte e a vida. Como diz Bachtin naquele que foi, pelo que sabemos, o primeiro artigo publicado por ele (1919, em BACHTIN, 1979), o que liga arte e vida é precisamente a responsabilidade, mas com certeza não a responsabilidade especial. É na responsabilidade de ordem ética, fundante da responsabilidade especial da vida ordinária, das subdivisões de tarefas e das divisões de competências, bem como da responsabilidade de intelectual, de homem da ciência, aquela das subdivisões de papéis no âmbito de uma mesma pessoa e aquela dos papéis no âmbito da arte mesma, que a arte e a vida reencontram sua relação dialógica, a necessidade de responder uma a outra, mas não cada uma de si, mas cada uma da outra. A relação entre arte e vida rompe as justificações da boa consciência e comporta o questionamento mútuo, desvelando reciprocamente a própria má consciência.

Alla responsabilità è legata anche la colpa. La vita e l'arte non devono soltanto avere reciproca responsabilità, ma anche colpa l'una per l'altra. Il poeta deve ricordare che della triviale prosa della vita è colpevole la sua poesia, mentre l'uomo della vita deve sapere che della inattività dell'arte è colpevole la povertà delle sue esigenze interiori e la fatuità dei suoi problemi vitali. [...] L'arte e la vita non sono la stessa

cosa, ma devono diventare in me unitarie, nell'unità della mia responsabilità (*idem*, tr. it., pp. 3-4)⁶.

O diálogo entre arte e vida, o diálogo entre textos, entre os textos da vida ordinária e os artísticos, entre representação e afiguração, consiste em seu recíproco ter de responder um ao outro. A arte é provocada pela vida, e a vida é provocada pela arte. A afiguração do texto artístico é inconcebível fora do diálogo com textos não artísticos, fora da responsabilidade na relação com eles, com base na qual somente o texto artístico pode requerer que o texto não artístico sintasse responsável em relação a ele, sintasse culpado, pare com os alibis da representação e com as justificações da boa consciência. A intertextualidade da qual vive o texto de afiguração, enquanto texto secundário, indireto mediato, tem um caráter dialógico, e este caráter dialógico consiste no ter que responder em termos de responsabilidade pelo outro, de ter que responder a partir do outro.

⁶ “A culpa também está vinculada à responsabilidade. A vida e a arte não devem só arcar com a responsabilidade mútua mas também com a culpa mútua. O poeta deve compreender que a sua poesia tem culpa pela prosa trivial da vida, e é bom que o homem da vida saiba que a sua falta de exigência e a falta de seriedade das suas questões vitais respondem pela esterilidade da arte. Arte e vida não são a mesma coisa, mas devem tornar-se algo singular em mim, na unidade da minha responsabilidade”. (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. XXXIII).

5. Unitariedade e responsabilidade dos textos

A “unidade da responsabilidade”: sobre essa expressão de Bachtin é oportuno nos determos. Aquilo que unifica os textos primários da vida ordinária e os textos secundários da arte é a unidade da responsabilidade. Trata-se de uma unidade que não é já dada, já pronta, mas que *deve* ser realizada, como condição da superação, de um lado, da “trivialidade da prosa da vida”, da “pobreza de suas exigências interiores e a fatuidade de seus problemas vitais” e, de outro lado, da “inanidade da arte”, da qual arte e vida têm culpa reciprocamente, tem “culpa uma pela outra”. A responsabilidade limitada, setorial dos textos primários e secundários da vida e da arte, deve ser superada na responsabilidade total, em tempo integral, fora dos papéis, da qual os textos secundários, enquanto textos mediados, indiretos, capazes de exotopia, de abertura à alteridade, são capazes. É necessário que os textos da vida elevem seu olhar para a visão da arte, e que a visão da arte não perca de vista o olhar da vida e a própria responsabilidade em relação a ela.

A responsabilidade recíproca dos dois tipos de texto, os verbais e os não verbais da escritura, da afiguração, e aqueles verbais e não verbais da transcrição, da representação, os primeiros próprios dos setores da arte, os segundos dos setores da vida, consiste na superação da setorialização e do separatismo, e na instauração de um diálogo não formal, mas

substantial, constituído de uma *recíproca compreensão respondente*.

O alcance de sentido dos textos de afiguração, dos textos artísticos não acaba no fato de que eles têm uma identidade diversa, que requerem específicos interpretantes de identificação. A interpretação que eles podem e devem requerer não acaba na sua forma (a crítica de Bachtin ao formalismo russo vai exatamente nessa direção). Os textos artísticos podem e devem requerer, exatamente para se distinguirem dos textos ordinários não artísticos, exatamente para realizarem a sua especificidade de textos que superam o olhar das diferenças e da identidade, uma interpretação que não fique presa ao interpretante de identificação, no reconhecimento de sua diversidade, de sua diferença.

A superioridade dos textos artísticos, que não é um fato de ordem abstratamente “estética”, formal, técnica, mas de *excedência de visão*, deve concretizar-se naquele tipo específico de interpretação que torna o texto vivo, e que obriga também os textos de representação a saírem da sua responsabilidade especial, técnica, setorial: trata-se da sua interpretação como compreensão respondente. “Pelo que vivenciei e compreendi na arte, devo responder com a minha vida para que todo o vivenciado e compreendido não permaneçam inovativos” (*ibidem*; tradução de Paulo Bezerra, BACHTIN, 2003: XXXIII-XXXIV).

Compreensão respondente, ou responsividade, e responsabilidade estão estreitamente ligadas entre si. Mas quem é o sujeito dessa responsividade, dessa

compreensão respondente? É o intérprete dos textos. Aqui, “intérprete” é mais que leitor, e também mais que “lector in fabula”, parte integrante do texto (v. ECO, 1979). Aqui, “intérprete” é tanto autor como leitor; tanto o “poeta” como o “homem da vida”.

Aqui, “intérprete” é usado em sentido teatral, filmico. De novo entra em jogo a representação. A fim de que o vivido e o compreendido do texto artístico não permaneçam inativos, é necessário um intérprete que responda ao que é vivido e compreendido e que o faça na vida, que oriente o olhar da representação para a visão da afiguração. É na unidade da responsabilidade do intérprete, poeta e homem da vida, que arte e vida, ou, para aquilo que aqui nos interessa diretamente e especificamente, textos primários e textos secundários, encontram a sua unidade.

6. A compreensão responsiva como ação retardada

O tipo de interpretante de compreensão respondente varia segundo os tipos de texto. Pode se tratar de um texto verbal, de uma enunciação, ou de uma ação não verbal quando a resposta diz respeito a um comando, uma prescrição. Mas aqui o que nos interessa é a diferença na complexidade. Os textos complexos que saem da troca comunicativa dos gêneros discursivos ordinários implicam uma interpretação ativamente compreensiva complexa. Por exemplo, o tipo de resposta que pode ter um texto do gênero romance é diferente daquela de um texto do

gênero epistolar, porque implica um tipo de envolvimento, de participação diferente. O interpretante de compreensão dos gêneros discursivos complexos não é geralmente uma resposta direta e explícita, ou, pelo menos, eles não requerem esse tipo de resposta. A compreensão ativamente responsiva permanece uma compreensão responsiva tácita e com a ação retardada, na qual pode ser envolvida responsabilmente a vida inteira de uma pessoa. Alguns gêneros do discurso, diz Bachtin (*O problema dos gêneros do discurso, 1952-53*, em BACHTIN, 1979, p. 255), aqueles aos quais pertencem os textos que indicamos como secundários, complexos, os textos de escritura verbal e não verbal, têm como fim apenas esse tipo de compreensão.

Si tratta, per così dire, di una comprensione responsiva ad azione ritardata: prima o poi, ciò che è stato sentito e attivamente compreso riecheggia nei discorsi successivi o nel comportamento dell'uditore. I generi della comunicazione culturale complessa, per lo più, hanno come fine proprio questa comprensione attivamente responsiva ad azione ritardata (*ibidem*)⁷.

⁷ “Mas isto, por assim dizer, é uma compreensão responsiva de efeito retardado: cedo ou tarde o que foi ouvido e ativamente entendido responde nos discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte. Os gêneros da complexa comunicação cultural, na maioria dos casos, foram concebidos precisamente para essa compreensão ativamente responsiva de efeito retardado”. (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 272).

A incidência dos textos de afiguração sobre a responsabilidade dos textos ordinários, sobre a cena da representação, é lenta e sem a ênfase que podem ter as ideologias “revolucionárias” e as escatologias religiosas. Ela se realiza no “grande tempo” da escritura. Não pode ser repentina e concluir-se na imediação da contemporaneidade, porque não consiste simplesmente na mudança de perspectiva do olhar ou em sua ampliação. A incidência de uma nova visão, de que é capaz um texto de afiguração, é de “ação retardada”, porque requer uma participação tão mediata quanto aquela que a realizou, porque requer o esforço nada fácil de sair da lógica da identidade, da reprodução, da funcionalidade. O ter de responder sem justificações significa colocar em discussão a própria subjetividade, o próprio eu que é construído sobre as justificações. Significa deslocar-se para fora do mundo já feito, para experimentar outras possibilidades – por exemplo, um mundo sem guerra – que não sejam possibilidades alternativas, que, como tais, não modifiquem o ser das coisas, mas que sejam efetivamente *outras, de outro modo* do ser das coisas como são, da lógica da “realidade” – em relação à qual, para usar o mesmo exemplo, a guerra é “inevitável”.

A responsividade aos textos de afiguração – a *Guernica* de Picasso – já que usamos o exemplo da guerra – não pode ser a curto prazo porque requer mudanças radicais. Mas ainda mais demorado, e talvez sem êxito, seria o projeto de eliminar esses tipos

de texto, como mostra G. Orwell por meio da experimentação, no seu romance *1984*, de uma forma social da qual os textos de escritura, em razão de sua improdutividade e infuncionalidade, fossem eliminados: o último baluarte em relação à tradução em *NewSpeak*, a língua-código perfeitamente integrada e homologada às exigências do sistema, é constituído pela escritura literária, que desloca até 2050 a data final para entrada em vigor dessa “língua perfeita”.

7. Responsabilidade e excedência de visão do “sentido disperso do mundo”

Estabelecemos uma diferença entre responsabilidade do texto e empenho referindo-nos particularmente às considerações, sobre este tema, de Lévinas e Bachtin. A propósito deste último convém retornar (v. L. PONZIO, 2000) e fazer alguns esclarecimentos, também de ordem filológica, acerca do caráter errôneo de interpretação da concepção bachtiniana de texto, que não leva em conta essa diferença. Um exemplo disso é o texto de D. Haynes, *Bachtin and the Visual Arts* (1995).

A concepção de Bachtin da relação de responsabilidade entre arte e vida não pode ser compreendida no sentido da arte *engajada* e do autor-artista *engajado*. A *responsabilidade* no sentido de Bachtin não coincide com *empenho*. Vimos como Bachtin, nos *Apontamentos de 1970-71*, distinguia, entre o *empenho de Dostoevskij jornalista* e a responsabilidade, “perante a terra e o céu”, do *Dostoevskij escritor*, no

âmbito de seu próprio tempo. A responsabilidade do *autor-criador* não confundida com o empenho do *autor-homem*.

Haynes, para ser fiel a sua leitura bachtiniana de autor-artista empenhado, cita uma passagem de um texto de Bachtin dos anos vinte, *O autor e a personagem* (BACHTIN, 1979) suprimindo algumas palavras que refutariam a sua interpretação.

Em italiano, a passagem é a seguinte:

L'artista è appunto colui che sa situare la sua attività fuori dalla vita, colui che non soltanto dall'interno partecipa alla vita (pratica, sociale, politica, morale, religiosa) e dall'interno la comprende, ma che anche la ama dal di fuori, là dove essa esiste per sé, dove essa è rivolta fuori di sé e ha bisogno di un'attività *extralocalizzata e avulsa dal senso*. La divinità dell'artista sta nella sua appartenenza ad un'extralocalità suprema (BACHTIN 1979, pp. 165-166; tr. it., p. 172)⁸.

Haynes suprime da penúltima frase aquilo que indicamos em itálico "*extralocalizzata e avulsa dal senso*". Em inglês, na tradução de V. Liapunov

⁸ "O artista é aquele que sabe ser ativo fora da vida, não só o que participa de dentro dessa vida (prática social, política, moral e religiosa) e de dentro dela compreende, mas também a ama de fora – de onde ela não existe para si mesma, onde está voltada para fora e necessita de um ativismo distanciado e fora do sentido. A divindade do artista está em sua comunhão em uma distância superior". (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 176).

(BACHTIN, *Art and Answerability*, University of Texas Press, Austin, 1990, p. 191), a qual Haynes cita, a frase é:

And is need of a self-activity that is located outside it and is active independently of meaning⁹.

A criatividade artística é “extralocalizada e avulsa de sentido”, porque ela, diferentemente do que ocorre nos textos verbais e não verbais no interior das diversas esferas da vida – prática, social, política, moral, religiosa – não é mais orientada segundo as funções ordinárias (informar, declarar, persuadir, comandar, julgar, ensinar, educar, edificar, converter).

De fato, o autor-artista, mesmo compreendendo a vida e, de dentro, participando dela, “ama-a de fora”, em um diálogo no qual não diz mais nada em seu próprio nome, como eu; o seu texto não é mais situado em qualquer dos contextos da vida. Ele não usa mais os signos de maneira objetiva, direta. Mas de maneira objetivada. Não está mais em uma das diversas cenas da *representação* dos diversos sentidos no interior da vida, mas naquela de sua afiguração externa. Não é como autor-criador, mas como autor-homem que ele pode ser empenhado, e deveria sê-lo, segundo Bachtin, segundo uma responsabilidade que leve em conta o quanto ele compreendeu e vivenciou na arte.

⁹ “E necessita de um ativismo distanciado e fora do sentido”. (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 176).

A atividade estética comporta uma visão de mundo totalmente nova, um *excedente de visão* em relação ao sentido que ele tem no interior da vida diretamente vivida. Ela não é indiferente em relação à “*realtà della peritura carne del mondo*”¹⁰ (disse Bachtin em uma passagem seguinte àquela citada anteriormente) (1979, tr. it: p. 172), mas, aproximando-se dela de fora em relação ao sentido do mundo, oferece uma imagem dela que nenhuma outra atividade criativo-cultural conhece.

Participando do evento da existência de uma posição extralocalizada, o artista afigura “*il senso disperso del mondo*” (*ibidem*)¹¹ (uma outra expressão de Bachtin em outra frase omitida por Haynes na sequência da citação anteriormente assinalada), com o seu caráter “*transeunte*”, porque localizado espacial e temporalmente nos textos da vida ordinária, e o vivifica conferindo-lhe novo valor devido à responsabilidade do texto capaz com a sua visão de compreender e amar a vida do exterior por meio da exotopia do texto artístico, *avulso do sentido do mundo*, o que é transeunte vem conduzido, do pequeno tempo da “*presencialidade*” do objeto, do evento, da ação e do sentido deles, ao “*grande tempo*” da obra.

¹⁰ “a realidade da carne mortal do mundo”. (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 176).

¹¹ “no sentido o mundo difuso”. (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 177).

8. Cumplicidade da arte na ritualização dos textos

Na capacidade de assunção de uma responsabilidade avulsa em relação àquela do sentido óbvio do mundo consiste a resistência do texto artístico ao ritual a que estão sujeitos não somente os textos ordinários, mas também os da produção artística quando ela é capturada na reprodução da realidade e venha a se mostrar funcional à ordem constituída. O texto, apesar de se declarar “artístico” e ser valorizado como tal, que, fixada a obra como produto-mercadoria, é fundamentalmente expresso em termos de preço, perde o seu excedente de visão e, portanto, a sua própria natureza artística. Esse é o destino, infelizmente, também das obras que, nascidas como obras artísticas, transformam-se em ídolos a serem distribuídos no “mercado dos ícones” e a serem reproduzidas, dado o seu “sucesso”, em função dele. A arte é cúmplice dessa transformação e tem culpa nisso. Ela se torna uma das muitas áreas de produção de mercadorias. Tem culpa nisso o “artista” e o “homem da vida” dada a unicidade de suas responsabilidades na produção dos textos.

Siamo tutti complici; in fondo, non dico che non sia più che una fase rituale, ritualizzata, ritualistica. È un modo di negazione che fa parte di un discorso sulla nullità pienamente accettato, un'esaltazione nauseante che non cambia né il rituale del mondo né l'arte, perché ha saputo, attraverso una riflessione collettiva basata sul masochismo e l'autodifesa, integrare questi artisti che peraltro non funzionano solo in base a

meccanismi finanziari o opportunistici. Tutto questo esiste, ma non ha mai ispirato la creazione artistica. [...] Andare ad una biennale è diventato un rituale sociale, come andare al Grand-Palais. E si è arrivati al punto che i segni del rituale sono diventati nulli, senza significato, senza sostanza (Baudrillard, 1999c, pp. 47-48)¹².

Consequência direta do mercado mundial e da comunicação global – dois aspectos indissolúveis da atual forma social – é a acentuação ilusória, na homologação performativa em papéis e identidades que anula as diferenças em um nivelamento generalizado dos tipos de texto. Tudo aquilo que faz parte do atual, como é perceptível no urbanismo, na moda, nos utensílios, na mobília, nos meios de comunicação, nos ambientes da vida cotidiana, não tem mais nenhum signo diferente. Nesse nivelamento e nessa homologação do mundo, o universo sígnico vai empobrecendo, apesar do desenvolvimento dos meios de imagem e de

¹² “Somos todos cúmplices; no fundo, não digo que seja mais que uma fase ritual, ritualizada, ritualística. É uma forma de negação que faz parte de um discurso plenamente aceito sobre a nulidade, uma exaltação nauseante que não muda nem o ritual do mundo nem a arte, porque soube, mediante uma reflexão coletiva baseada no masoquismo e a autodefesa, integrar esses artistas que de outra forma não funcionam apenas baseados em mecanismos financeiros ou oportunisticos. Tudo isso existe, mas nunca inspirou a criação artística. [...] Ir a uma bienal tornou-se um ritual social, como ir ao Grand-Palais. E chegou-se ao ponto em que os signos do ritual tornaram-se nulos, sem significado, sem substância”.

escritura. Um nivelamento do encefalograma “deste” mundo já plano (BAUDRILLARD) cujo extremo é a máxima adequação terra-terra à realidade do mundo recorrendo à “extrema *ratio* da guerra”.

Também o texto artístico, ou melhor, aquilo que na sua redução resta dele, perde o seu excedente de visão, a sua característica de ícone, é integrado na visibilidade difusa, na idolatria dominante. “L’arte non sfugge a quella forma di effettuazione di tutto, a quella visibilità totale delle cose a cui è arrivato l’Occidente” (BAUDRILLARD, 1999c, p. 58)¹³. O objeto da arte se mostra como fetiche, ídolo, objeto definitivo, útil e funcional a “esta” forma social. A atividade artística tornou-se em grande parte um ritual social a ponto que os signos se revelam agora nulos, sem significado, sem alguma substância: eles andam em círculos pelo simples efeito de repetição. Para dizer com base em Duchamp: “a arte é uma droga que vicia”. Para convergir com a obra de arte, o texto deve emancipar-se do “mundo dos objetos” (MALEVIČ), aí incluído o objeto de arte “ao alcance da mão” (apropriável: é somente uma questão de dinheiro), funcional, ídolo embebido de mero valor estético e de valor de mercado.

Dessa nossa forma social “publicitária”, “disneyficada” (BAUDRILLARD), televisada, idolatrada – na qual se dá a “terminação” do mundo (cada termo “põe a termo”) e no qual cada corpo torna-se “corpo

¹³ “A arte não escapa daquela forma de execução de tudo, daquela visibilidade total das coisas às quais chegou o Ocidente”.

privado” – já nos anos setenta Andy Warhol dizia: “La cosa più bella di Tokyo è McDonald. La cosa più bella di Stoccolma è McDonald. La cosa più bella di Firenze è McDonald. A Pechino e a Mosca non c’è ancora niente di bello” (2001: 63-64)¹⁴; agora se poderia acrescentar que hoje também lá há algo de belo! Andy Warhol, que irônica e cinicamente declarava a própria complacência pela rotina e a preferência a *Business Art* à *Art Art*, dizia: “Un’intera giornata di vita è come un’intera giornata di televisione. Una volta cominciati i programmi, la TV non stacca più, ed io neanche. Alla fine l’intera giornata sarà un film. Un telefilm” (*idem*, p. 11)¹⁵. E acrescentava: “Ed io dov’è che mi accendo? Io mi accendo quando mi spengo per andare a letto. È il mio grande momento, quello che attendo sempre” (*idem*, p. 72)¹⁶.

Nos textos teóricos de Malevič, encontramos a crítica da “arte” a serviço dos rituais da “praticidade objetiva” ou a serviço da ideologia do mundo tornado objetivo. A consequência é que o texto artístico se torna uma das formas do texto de representação e que a arte se torna um ofício. O resultado não muda, observa Malevič (em um texto de 1922, tr. it. em

¹⁴ “A coisa mais bonita de Tóquio é o McDonald. A coisa mais bonita de Estocolmo é o McDonald. A coisa mais bonita de Florença é o McDonald. Em Pequim e em Moscou não há ainda nada de bonito”.

¹⁵ “Um inteiro dia de vida é como um inteiro dia de televisão. Uma vez que começou a programação, a televisão não para mais, e eu também. No final o inteiro dia será um filme. Um telefilme”.

¹⁶ “E eu onde é que me ligo? Eu me ligo quando me desligo para ir à cama. É o meu grande momento, aquele que sempre aguardo”.

MALEVIČ, 2002, ao qual retornaremos), se a arte é voltada à construção de “novos objetos”. “Infatti, non c’è differenza tra il dipingere una tela per la gioia della massa e il costruire case o il produrre oggetti di uso pratico”¹⁷

Nada impede, como disse Malevič, a utilização e a servilidade da “arte nova”, da arte de vanguarda e do próprio Suprematismo, a orientação que deveria realizar a excedência de visão em relação ao mundo objetivo, em função das exigências objetivas desse mesmo mundo, do mundo da representação, em função de conteúdos, fins conformados com os objetivos da vida prática.

O nivelamento de todos os textos por meio da homologação deles aos textos da representação reduz a produção artística a um ritual que reproduz o mundo produzido pelo sentido, pela ciência e pela técnica. Assim,

Lo scienziato analizza un fenomeno scomponendolo; il tecnico ricompone in un organismo le parti che il primo ha studiato. L’artista’, così com’è inteso dalla massa, immortala od esalta nella sua opera ciò che scienziato e tecnico costruiscono insieme. Tutte e tre le attività appartengono alla sfera delle arti meramente tecniche poiché servono alla creazione di tutti gli immaginabili mezzi tecnici che spianeranno la via alla

¹⁷ De fato, não há diferenças entre o pintar uma tela para o prazer da massa e a construção de casas ou a produção de objeto para um uso prático.

realizzazione di nuove idee o di un nuovo ordine di rapporti (MALEVIČ, 2002, p. 206)¹⁸.

A arte de vanguarda como a chamada “arte nova” não está livre dessa tendência que, ao final das contas, é aquela do realismo prático.

Lo sviluppo, ai suoi inizi così promettente, dell’“arte nuova” tende purtroppo, in misura crescente, alle arti tecniche; quest’arte si volge cioè al realismo tecnico-costruttivo, all’esercizio della costruzione. Qui l’arte scompare, sebbene in essa, o per suo tramite, l’oggetto sia reso artisticamente (*ibidem*)¹⁹.

9. A responsabilidade de leitor

Consideramos anteriormente a responsabilidade de “intérprete” do texto como compreensão respondente no que concerne tanto ao autor como ao leitor; agora, nos deteremos especificamente neste último.

¹⁸ “O cientista analisa um fenômeno decompondo-o; o técnico recompõe em um organismo as partes que o primeiro estudou. O ‘artista’, assim como é entendido pela massa, imortaliza ou exalta na sua obra aquilo que cientista e técnico constroem juntos. Todas as três atividades pertencem à esfera das artes meramente técnicas já que servem para criação de todos os imagináveis meios técnicos que abrirão a estrada para a realização de novas ideias ou de novas ordens de relações”.

¹⁹ “O desenvolvimento, no começo muito promissor, da “arte nova” tende infelizmente, sempre mais, às artes técnicas; isto é, essa arte remete-se ao realismo técnico-construtivo, ao exercício da construção. Aqui a arte desaparece, mesmo se nela, ou por meio dela, o objeto venha a ser artístico”.

O leitor tem uma grande responsabilidade em colocar sob escrutínio o texto pré-escrito. Ele não é nem o *destinatário* do texto, sua parte constitutiva na própria organização formal, nem o *público*, pelo qual se interessa sobretudo o editor, o diretor de galeria de arte, o empresário que o “apresenta ao público”, e também o autor de textos produzidos em função de sua circulação no mercado.

O leitor é o *sujeito singular* na sua relação direta, “face-a-face” com o texto, é cada um de nós no seu interesse pessoal pelo texto. O *destinatário* é uma entidade abstrata, ideal, como o é também o *público*. O leitor é o sujeito singular em carne e osso, cada um de nós na sua relação dialógica direta com o texto. Tal relação não é feita, não é bela e pronta, não faz parte da ordem do discurso, mas é uma relação a ser alcançada atravessando todas as numerosas barreiras que a obstaculizam e a impedem de se realizar.

Trata-se do “simples” leitor; e também este é um dos casos em que, como vimos anteriormente, o simples não é ponto de partida, mas de chegada. O *simples leitor*, como sujeito singular em uma relação face a face com o texto, é o resultado de um atravessamento, de um percurso muito complexo. O simples leitor é aquele, cada um de nós, que, relacionando-se dialogicamente com o texto, produz um *texto-leitura* que não é a duplicação desse mesmo texto, o espelho, como o seria no caso em que fosse a simples e apressada “execução” dele, mas um *texto-leitura* que é, em graus diversos – graus diversos de dialogicidade –, também um *texto-escritura*.

O caráter de texto-escritura do texto-leitura evidencia-se como a tendência, a orientação caracterizadora do leitor na sua relação de compreensão respondente com o texto. A interpretação da leitura como “fruição” é, ao invés, enganadora, se não até mesmo mistificadora, porque constringe a relação de leitura aos seus níveis mais baixos e superficiais. Como fruição a leitura assume um caráter passivo, parasitário, é exonerada de qualquer responsabilidade e é reduzida a um papel previsto para os objetos-mercadoria, isto é, aquele de consumidor. Há, assim, duas funções distintas: de um lado, aquela da produção; de outro, aquela da fruição. O leitor está, ao invés, em graus diversos, em uma posição ativa e responsável; e a leitura é, em graus diversos, não fruição nem transcrição, mas ela mesma escritura.

Em *Ai margini di Borges* (1997), Lisa Block de Behar, ocupando-se de textos feitos de signos verbais e não verbais e pertencentes a gêneros e campos diversos, da literatura à reflexão filosófica, ao cinema, a partir propriamente de Borges, que considerava seu maior orgulho poder qualificar-se “leitor” (v. a sua poesia *Un lettore*, in *Elogio dell’ombra*²⁰, tr. it. 1981), observa: “ogni lettore è un *e-lettore*, in quanto elegge; ancor più è un *se-lettore*, perché sceglie di sua iniziativa e per sé: ‘Lire c’est é-lire’”²¹.

²⁰ *Elogio da sombra*.

²¹ “Cada leitor é um *e-leitor*, enquanto elege; mais ainda, é um *se-le(i)tor*, porque escolhe por sua iniciativa e por si: ‘Lire c’est é-lire’”.

São os textos de escritura, os textos capazes de afiguração, aqueles que provocam o leitor requerendo-lhe descobrir-se como sujeito singular na relação com o texto, de assumir diretamente a própria responsabilidade: a responsabilidade de uma resposta que é, ao mesmo tempo, responder a si mesmo respondendo ao outro, ao texto. Esse tipo de resposta que os textos de escritura provocam é, como dissemos, remetendo a Bachtin, uma *resposta a ação retardada*, enquanto exatamente ela mesma, em graus diversos de dialogicidade e de capacidade de observar atentamente, é escritura, é texto complexo, secundário. Qualquer que seja o resultado dessa resposta na qual eleger é também ser e-leito, na qual o leitor decide e se decide, responsabilizando-se pela produção de um texto-escritura, em cada caso ela não é redutível a “fruição”: uma interpretação que bloqueia o movimento, que congela o lance, que deturpa a intencionalidade dela.

Essa expressão, “fruição”, deve, de outro modo, ser entendida no sentido de leitura que toma do texto o próprio prazer, no sentido de prazer do texto, de R. Barthes. Mas, nesse caso, o “prazer do texto”, vincula-se, como disse o próprio Barthes, com uma leitura que é também escritura, que não permanece passivamente aderente ao texto, que não coincide com o texto, mas toma no confronto com ele aquela distância – afastando os olhos do texto, diz Barthes, não por desatenção, mas por excesso de interesse, que torna possível a relação dialógica face a face com ele: uma leitura continuamente interrompida “non per disinteresse ma

al contrario per l'ininterrotto affluire di idee, stimoli e associazioni" (BARTHES, 1984, p. 23)²².

Trata-se da responsabilidade do leitor e-leitor, que no eger o texto acaba, a partir dele, por produzir um texto de leitura, ele mesmo, por sua vez, digno de ser e-leito, independentemente do fato de que ele venha a ser legível, visível, que seja uma resposta a reação retardada que não o expõe imediatamente, por sua vez, à compreensão respondente. Mas, aqui, ser e-leito e-legendado significa também que o leitor se encontra, sem poder subtrair-se, na condição de ter de responder, ele mesmo, do texto, sem possibilidade de delegação, de substituição, neste sentido, em sua própria singularidade.

A responsabilidade da resposta do simples leitor não é uma responsabilidade de papel, como aquela do "crítico", que pertence àquele mecanismo de apresentação ao público de um algo com o qual se comprometeu, mas é responsabilidade-responsividade, pela qual na libertação de qualquer papel, na sua nua e simples singularidade, ele escolhe o texto e ao mesmo tempo é escolhido por este, sem possibilidade de de-responsabilização, sem alibi, em uma relação de recíproco envolvimento. Nessa eleição do leitor por parte do texto, nesse seu ser chamado a compreendê-lo, a testemunhar sua re-velação, a atividade de interpretação encontra um limite concreto, que é aquele próprio da relação dialógica como relação entre

²² "não por desinteresse, mas, ao contrário, para o ininterrupto afluir de ideias, estímulos e associações".

alteridades. Os limites do ser ativo por parte do leitor são os limites da relação face a face com a alteridade do texto.

10. A responsabilidade do texto de leitura

Aquilo que dissemos a propósito da responsabilidade do leitor pode contribuir nas considerações sobre a responsabilidade do texto de leitura. Trata-se de nos valermos do discurso que desenvolvemos sobre o leitor orientando-o, agora, para referenciar o texto-leitura. Ocupando-nos de semiótica do texto, é o texto de leitura que diretamente nos interessa, e não o leitor, o sujeito singular leitor em carne e osso, do qual nos interessamos somente para tornar mais clara a reflexão sobre a responsabilidade do texto de leitura, que de outro modo poderia parecer uma abstração.

A leitura é um modo de relacionar-se com o outro, é posição em direção ao outro, precisamente é uma disposição à compreensão respondente. Como tal, a leitura apresenta um aspecto ético, que consiste na não indiferença pelo outro, na capacidade de escutar e de acolher da alteridade. Ela requer um deslocamento da identidade, do eu, ao outro, e tem constitutivamente, pelo menos como sua primeira necessidade, aquele movimento em direção à alteridade, que, com base em Lévinas indicamos como próprio da “obra” e que é a característica do texto de visão, de escritura. Eis por que falamos, no parágrafo anterior, de texto-leitura como texto de escritura; exatamente porque o movimento em direção à

alteridade é constitutivo do texto de leitura, o qual encontra nos textos secundários, aqueles de afiguração, de escritura, aquilo que lhe é pertinente, que o solicita exatamente na sua direção natural, dado que este movimento em direção à alteridade é a única coisa que este tipo de texto requer ao texto que o lê.

Ler e compreender o outro, é uma responsabilidade no defrontar-se com o outro, é um responder do outro, quer seja a leitura do texto escrito, ou do texto pictórico, ou do texto musical; quer se trate do signo escrito, ou da imagem do gesto, do comportamento; ou do vulto do outro. A aprendizagem das técnicas da leitura é apenas instrumental à compreensão do texto, ao cumprimento da tarefa do texto de leitura na sua responsabilidade pelo outro. Uma semiótica dos textos de leitura não pode prescindir do componente ético deles vinculado com a condição de estarem baseados na compreensão respondente, na postura de abertura em direção à alteridade, para além da responsabilidade especial, técnica de papel social. Possivelmente neste sentido, Barthes (1984, pp. 36-37) tenha razão quando assinala que:

Non si può ragionevolmente sperare in una Scienza della lettura, in una Semiologia della lettura, a meno di pensare che un giorno sia possibile – contraddizione in termini – una Scienza dell’Inesauribile, dello Spostamento infinito: la lettura è *proprio* quell’energia, quell’azione che coglie *quel certo libro* [...]; la lettura sarebbe insomma *l’emorragia* permanente, attraverso la quale la struttura – descritta con pazienza e profitto dall’Analisi strutturale – si

sfalderebbe, si aprirebbe, si perderebbe, conforme in questo ad ogni sistema logico, che, *in definitiva*, nulla può chiudere – lasciando intatto quel che non può non essere chamado il processo del soggetto e della storia: la lettura avverrebbe là dove la struttura gira a vuoto e si perde²³.

11. Autor e texto do ponto de vista metodológico

A nossa análise diz respeito ao texto. Também o problema da responsabilidade, embora afete, como vimos, até mesmo o leitor, o autor e o “intérprete”, que no sentido mencionado, compreende a ambos, diz respeito, para aquilo que aqui nos interessa, ao *texto* e às *relações entre textos*.

Esta orientação, para aquilo que concerne à questão da responsabilidade, bem como outros aspectos centrais de abordagem ao texto, esclarece também a questão do autor, do destinatário, do tema, do leitor, do intérprete. Assim, ele não é simplesmente uma escolha setorial de

²³ “Não se pode razoavelmente esperar uma Ciência da leitura, uma Semiologia da leitura, a menos que se conceba ser um dia possível – contradição nos termos – uma Ciência do Inesgotamento, do Deslocamento infinito: a leitura é *precisamente* aquela energia, aquela ação que vai captar *naquele* texto, *naquele* livro [...]; a leitura seria, em suma, a *hemorragia* permanente por que a estrutura – paciente e utilmente descrita pela Análise estrutural – desmoronaria, abrir-se-ia, perder-se-ia conforme neste ponto a todo sistema lógico que *definitivamente* nada pode fechar – deixando intacto aquilo que se deve chamar movimento do sujeito e da história: a leitura seria o lugar onde a estrutura se descontrola.” (Barthes, *Le bruissement de la langue*, trad. de M. Laranjeira, *O rumor da língua*, São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 42).

perspectiva, consequência do fato de que se deva enfrentar um determinado problema, o problema do texto, mas também uma “metódica”, algo a mais do que um simples método, na abordagem a todos os fatores implicados em uma semiótica do texto.

Procuramos no parágrafo anterior traduzir o discurso sobre a responsabilidade do leitor em termos de discurso sobre a responsabilidade do texto de leitura. Da mesma maneira, em vez de falar sobre o autor, o nosso discurso concentrou-se na noção de texto. O que agora queremos fazer é mostrar, examinando a relação entre autor e texto, o caráter de *metódica* desta abordagem.

A concepção bachtiniana de texto pode contribuir nesse sentido. Muitas vezes Bachtin sublinha – de acordo, sob esse aspecto, com o formalismo russo, mas diferindo dele pela atenção por ele endereçada, exatamente a propósito disso, quanto à questão do gênero literário, que, invés, os formalistas descuidaram – que aquilo que a uma semiótica do texto, ou “filosofia da linguagem”, como ele chama a sua abordagem em *Il problema del testo*²⁴ (em BACHTIN, 1979), interessa não é o autor, a sua biografia, a sua psicologia, o seu contexto social ou cultural, etc. Nas duas edições de seu livro sobre Dostoevskij (1929 e 1963), Bachtin não se ocupa da personalidade desse autor, da sua vida, do seu estado de saúde, das suas ideias, das temáticas tratadas por ele. A sua pesquisa versa sobre os textos dos romances de Dostoevskij considerados em relação ao

²⁴ *O problema do texto.*

gênero romance e a sua *capacidade de inovação* em relação a ele. Tal inovação é compreendida como concernente à *amplitude da visão* que através dos textos de Dostoevskij, o romance, transformado graças a ele em “romance polifônico”, consegue realizar sobre o homem, sobre sua vida, sobre a dialogicidade da palavra e do pensamento, sobre sua constitutiva alteridade. A obra de Dostoevskij é examinada e avaliada em relação a sua capacidade de renovação do gênero romance que a visão de seus textos apresenta e que, especificamente, consiste em evidenciar o caráter dialógico da linguagem e da consciência.

Cada gênero literário tem uma capacidade específica sua de visão. Pertencendo a este ou àquele gênero literário, cada texto é condicionado pela visão de gênero, mas, ao mesmo tempo, embora dentro dos limites das potencialidades do gênero, pode incidir sobre ele, inovando-o e modificando-o. Trata-se de inovações e modificações que concernem ao alcance de visão. Os textos futuros não podem deixar de considerar isso. Os textos futuros são chamados, pelo próprio gênero a que pertencem, a recomeçar do ponto em que os textos precedentes chegaram, e a responderem às metamorfoses do gênero com a sua responsabilidade específica de textos de afiguração.

Aquilo que interessa na abordagem inaugurada por Bachtin – também este é um ponto de chegada que não pode ser desconsiderado pelos textos que sucessivamente se ocupam do mesmo problema e que pertencem àquele mesmo campo, que podemos, grosso modo, indicar como semiótica do texto – é a

interação dialógica entre textos, entre linguagens, entre texto e gênero, entre os gêneros do discurso. Esta última interação deve-se ao fato de que as metamorfoses de um gênero, provocadas pelos seus textos, influenciam sobre os outros gêneros: da inovação do gênero romance, por exemplo, ressentem-se os outros gêneros literários, como o drama, a poesia lírica; assim eles, como diz Bachtin, “se romanceiam”.

A análise dos textos, que Bachtin considera de ordem interdisciplinar, assim como foge da ótica filológica da relação entre texto e *langue*, o código do qual deriva e ao qual se conforma a *parole*, assim não diz respeito a essa última, o uso linguístico de um determinado falante. Não diz respeito ao autor-homem, nem a sua relação com o seu contexto histórico e social, nem a sua ideologia ou a sua filosofia, mas ao autor-criador, que, como tal, não é visível fora do texto, enquanto coincide com a arquitetônica própria do texto, com a visão de mundo a ela inerente. “A nome suo”, diz Bachtin, “lo scrittore non può dire nulla”²⁵ (*Appunti del 1970-71*)²⁶, in Bachtin, tr. it.: 367). Podemos alargar, com base naquilo que já dissemos, o conceito de escritura, referindo-o ao autor de qualquer texto de escritura, não somente verbal, mas também não verbal.

²⁵ “nada se pode dizer em nome do escritor”. (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 385).

²⁶ *Apontamentos de 1970-71*.

12. Texto “puro e simples”, autor e responsabilidade

O tipo de texto que pode contribuir mais efetivamente à Semiótica do texto é aquele no qual o texto realiza a sua autonomia do autor, aquele que tende a zerar as interferências entre autor e texto (frequentemente, sobretudo no gênero romance, transformado em uma narração, por meio do expediente da descoberta de um manuscrito, o “caderno de anotações” de Manzoni, que o autor se limita a transcrever-reescrever), aquele no qual o texto, enquanto “obra”, tende a uma espécie de “solidão essencial” (BLANCHOT, 1967), separando-se inexoravelmente e irreparavelmente do seu autor. Trata-se daquele tipo de texto, verbal ou não verbal, que chamamos secundário, complexo, o texto de escritura ou de visão e que encontra a realização na obra artística. A obra artística, como diz Bachtin, tem o *outro* no início de sua formação; o seu valor artístico se baseia sobre sua alteridade, deriva do seu distanciamento, da sua autonomia, do autor-homem, da sua irredutibilidade ao sujeito que a produziu, do seu desenlace de qualquer projeto que faça parte da economia do eu, que é a economia dos textos ordinários, dos textos primários, funcionais à responsabilidade do papel que, de quando em quando, o eu assume nas suas manifestações. “Scrittore”, diz Bachtin em *Il problema del testo*²⁷ (em BACHTIN, 1979, tr.

²⁷ “O problema do texto [na Linguística, na filologia e em outras ciências humanas]”. (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 307).

it., p. 299), “è chi sa lavorare sulla lingua standone fuori, è chi possiede il dono del parlare indiretto”²⁸. Como autor primário, como autor-homem, o escritor não diz nada. Na obra artística, “l'autore primario indossa la veste del tacere”²⁹ (*Appunti del 1970-71*³⁰, em BACHTIN, 1979, tr. it., p. 367) em formas diversas como a paródia, a ironia, a alegoria etc. Por meio dessa extralocalização do autor, por meio das formas do calar próprias da escritura verbal e não verbal, o texto contorna a *ordem do discurso* (FOUCAULT, 1972), “trapaceia” as regras fixadas da linguagem que decide os limites do mundo (BARTHES, 1978), liberta-se da “ideologia oficial” (BACHTIN) e pode exprimir aspectos do homem e da realidade que não seriam concebíveis no interior de tal ordem, de tais limites e de tal ideologia.

²⁸ “O escritor [...] é aquele que sabe trabalhar a língua estando fora dela, aquele que tem o dom de falar indireto”. (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 315).

²⁹ “o autor primário se encarna no mutismo”. (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 385). N. do A.: O autor-primário veste o manto do “calar” erroneamente traduzido aqui como “mutismo”. Nós substituímos “mutismo” por “calar”. Bachtin, obviamente, não se refere ao fato natural de ausência de som, mas ao evento propriamente humano da ausência de fala; não se refere ao que ele chama, nos *Apontamentos 1970-1971, tišina*, o silêncio em sentido resumido, mas o que ele queria dizer com a palavra *molčanie*, o calar (em Bachtin tr. it. 1988: 350-351). “No silêncio nada ressoa (ou algo não ressoa), no calar ninguém fala (ou alguém não fala). O calar só é possível no mundo humano (e só para o ser humano)” (cf. *ibidem*).

³⁰ *Apontamentos de 1970-71*.

Um tipo de texto capaz disso é texto a um grau elevado, desvinculado da sua dependência do autor e do contexto extratextual. A sua organização prevê o distanciamento do contexto extratextual no qual se produz, por meio do enfrentamento do vínculo “filial”, direto, imediato, “óbvio” da autoridade do autor. Ele é, portanto, um tipo de texto a ser privilegiado em uma abordagem ao texto enquanto tal. Ele nos põe defronte ao texto “puro e simples”, em que “pureza” e “simplicidade” não são o resultado do trabalho de abstração levado a termo pelo semiótico, realizado na abstração, por meio de instrumentos conceituais produzidos por ele e aplicados ao texto, mas são o concreto ponto de chegada de um complexo percurso levado a termo relativamente a um gênero textual de determinados textos. A complexidade desse percurso diz respeito a uma complexa relação que se estabelece entre autor e texto, a qual, no caso dos textos complexos ou de escritura, não é a simples expressão do primeiro, a sua direta manifestação, não está na sua dependência e não é funcional à sua economia de sujeito: neste sentido, é texto “puro e simples”. Um texto desse tipo pode melhor dar conta do texto enquanto tal e da relação texto-autor, contribuindo, portanto, também ao estudo e à compreensão dos textos, por assim dizer, “híbridos”, dos textos diretos e primários, nos quais o autor e o contexto interferem em graus mais ou menos elevados.

Importa acrescentar, também, que o distanciamento do autor – e de tudo aquilo que com ele, enquanto eu, está ligado – desses textos complexos que os tornam – no ponto de chegada de um complicado percurso – simples

textos, não os tornam efetivamente textos, por assim dizer, desencarnados, pura estrutura sem vida, como seria se a sua configuração autônoma fosse o resultado de um processo de abstração levado a termo no laboratório do semiótico. Exatamente por considerar as relações particulares desses textos com a responsabilidade, compreende-se que eles, ao contrário, estão bem vivos – a sua capacidade de viver em um grande tempo – e não inertes, passivos, exangues. A sua autonomia, a sua libertação, em consequência do *desaparecimento do autor*, do *autor-homem*, da *omissão de si mesmo como eu*, apresenta-se nos termos de responsabilidade, a qual é bem mais ampla que aquela que têm os textos segregados na vida de seus autores e no contexto dos interesses da contemporaneidade. O distanciamento do texto do contexto limitado do eu do autor-homem, da esfera da “ideologia oficial”, a sua referência a valores e cronotopos *outros* e *outramente* do “ser assim do mundo” fazem com que o texto se carregue do peso de uma *responsabilidade* que *não sendo circunscrita no âmbito das convenções determinadas* pode também ela melhor dar conta da responsabilidade como característica geral do texto, da responsabilidade que qualquer texto apresenta, apesar de seus álibis e suas escapatórias em função da boa consciência.

13. A responsabilidade da “extralocalidade suprema” do texto

Já citamos a passagem em que Bachtin (*O autor e a personagem*, em BACHTIN, 1979, tr. it., p. 172) fala do

artista como daquele que sabe colocar o próprio ponto de vista e a própria atividade fora da vida prática, social, política, moral, religiosa etc., não só compreendendo-a desse ponto de vista e com base nessa atividade extralocalizada, mas também amando-a, por si mesma, desinteressadamente, fora das suas funções práticas, do seu sentido desta ou de outra necessidade, em função das “esigenze meramente materialistiche della praticità oggettiva”³¹, como diria Malevič.

“La divinità dell’artista”, diz ainda Bachtin, “sta nella sua appartenenza a un’extralocalità suprema” (*ibidem*)³².

Queremos nos debruçar sobre essa expressão “extralocalidade suprema”. Ela remete à concepção de texto artístico de Malevič, artista notório e apreciado por Bachtin, no qual o distanciamento “supremo” da realidade desempenha um papel fundamental. Malevič denomina “suprematismo” a própria pesquisa. Pela sua autonomia da representação, as obras de Malevič, carregando-se de um valor marcadamente icônico, no sentido de Charles S. Peirce, desvinculam-se da época e do contexto da sua

³¹ “exigências meramente materialísticas da praticidade objetiva”.

³² “a divindade do artista [...] está em sua comunhão em uma distância superior” (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 176). N. do A.: Para dar ênfase ao conceito de “exotopia”, nós preferimos aqui a tradução feita a partir do francês por Maria Galvão G. Pereira, para a obra *Estética da criação verbal* (Editora Martins Fontes, 1997, p. 206): “A divindade do artista reside em sua participação na exotopia suprema”.

produção, de estarem radicadas em um “solo fixo”, do pertencimento ao “pequeno tempo” (BACHTIN, 1979), orientando-se decisivamente, assim, em direção a uma emancipação do visto, do vivido, do feito, do pré-construído, do artefato. O uso ou a abolição do figurativo (na fase inicial e também na fase final da obra de Malevič, a sua pintura é figurativa) não é determinante no distanciamento “supremo”. Também Leiris, a cujo conceito de “representação desorientadora” referimo-nos anteriormente, usa o termo “distanciamento” referindo-se à pintura de F. Bacon, ao seu figurativo não “ilustrativo”: figuras que afluem, transbordam e se decompõem.

La pittura s'è liberata da ogni funzione di “reportage” (come dice Francis Bacon), per cui non le resta che sviluppare i propri tipi di rappresentazione, considerando inoltre che è impossibile, per il pittore che tratta una figura, offrire attraverso una sua copia il sentimento del reale, poiché in tal caso la falsa apparenza balzerebbe agli occhi, è necessario ricorrere a qualcosa che non sia una trascrizione pressoché fotografica [... e in cui] vi sarà un *distanziamento*, grande o piccolo che sia, distanziamento, se necessario, abbastanza violento perché opere fundamentalmente realiste come quelle che hanno dipinto Francis Bacon e il suo glorioso fratello maggiore Picasso, si prestino al malinteso consistente nello spiegarne il contenuto in chiave espressionista, quando invece in esse non vi è accentuazione caricaturale nell'ordine di ciò che Francis Bacon chiama in senso peggiorativo “ilustrativo”, bensì, cosa tanto più difficile quanto più è radicale, rifusione plastica operata in profondità.

Ricorrendo a distorsioni non motivate da una finalità drammatica sia pur semplicemente estetica, offrire di una realtà vera o fittizia di cui lo spettatore, che la vede proiettata sulla tela a grandezza pressoché naturale, non dubiterà che sia, qui e ora, una rappresentazione slegata dalle percezioni consuete secondo cui, nell'esistenza comune, si smette – o quasi – di vedere questa realtà, offrirne una rappresentazione spiazzante, situata al di fuori delle abitudini che spengono lo sguardo, ma che tuttavia rimanda alla nostra epoca e al nostro ambiente [...] (LEIRIS, 2001, pp. 77-78)³³.

³³ “A pintura liberou-se de toda função de “reportage” (como disse Francis Bacon), portanto ela deve desenvolver os próprios tipos de representação, considerando ainda que é impossível, para o pintor que trata uma figura, oferecer, através de uma cópia dela, o sentimento do real, pois, nesse caso, a falsa aparência ressaltaria aos olhos; é necessário recorrer a algo que não seja uma transcrição mais ou menos fotográfica [...] e na qual] haverá um *distanciamento*, grande ou pequeno que seja, distanciamento, se necessário, suficientemente violento, porque obras fundamentalmente realistas como aquelas que pintaram Francis Bacon e o seu glorioso irmão maior, Picasso, prestam-se ao mal entendido consistente ao explicar o conteúdo em chave expressionista, quando, ao invés, nelas não há acentuação caricatural na ordem daquilo que Francis Bacon chama, em sentido pejorativo, “ilustrativo”, mas, tanto mais difícil quanto mais é radical, uma refusão plástica operada em profundidade. Recorrendo a distorções não motivadas por uma finalidade dramática, mesmo se simplesmente estética, [importa] oferecer de uma realidade verdadeira ou fictícia da qual o espectador, que a vê projetada na tela a grandezza mais ou menos natural, não duvidará que seja, aqui e agora, uma representação desvinculada das percepções habituais, segundo as quais, na existência comum, se para – ou quase – de ver essa realidade,

Figurativa ou não, trata-se de uma pintura que não é mais imitação das coisas, nem (única) coisa. O distanciamento ou o “senso obtuso³⁴” (BARTHES, 1985) é necessário ao artista porque os seus signos têm uma visão ampla do sentido único da cultura, do saber, da informação e formação da comunicação ordinária. O texto pictórico, figurativo e não figurativo, distancia-se e distingue-se da ilustração que, como observa Merleau-Ponty, “ci fornisce indici sufficienti, mezzi inequivocabili per formarci un’idea della cosa che non proviene dall’icona, ma nasce in noi *in occasione* di essa” (MERLEAU-PONTY, 1989, p. 31)³⁵.

O Suprematismo de Malevič preestabelece para si mesmo um objetivo que é encontrável nos textos pictóricos por outros aspectos diversos e que empregam o figurativo, como em Cézanne, Van Gogh, Chagall, Kandinskij, Klee, Duchamp, Magritte, Bacon: aquele de colocar em crise não só o mundo da pintura tradicional como mera representação da realidade, mas todo o mundo objetivo, o mundo já dado, “conquistado”, “óbvio”, identificado, codificado, “petrificado”, como única e apenas “verdade de massa”.

Malevič é um autor particularmente interessante para as nossas considerações sobre o texto porque nas

[importa] oferecer uma representação desarmante dela, situada fora dos costumes que esmorecem o olhar, mas que todavia remete à nossa época e ao nosso ambiente [...].”

³⁴ “sentido obtuso”.

³⁵ “nos fornece indícios suficientes, meios inequívocos para nos fornecer uma ideia da coisa que não provém do ícone, mas nasce em nós *por ocasião* dela”.

suas obras pictóricas não se limita a realizar a ideia da “extralocalidade suprema”, da qual fala Bachtin nos escritos anteriormente citados, mas faz delas objeto de reflexão nos seus numerosos escritos teóricos e programáticos. Particularmente interessante é um texto de 1922 (publicado em italiano com o título *Vita come non-oggettività*³⁶: v. MALEVIČ, 2002). Nesse, como em outros escritos de Malevič, torna-se clara a diferença abissal entre o comprometimento do artista que nós, para evitar equívocos, descrevemos em termos de “responsabilidade sem limites”, desvinculada dos papéis e dos contextos da vida ordinária, e o “comprometimento do artista” no sentido da arte comprometida, concepção ideologicamente voltada a delimitar ou a bloquear o movimento de distanciamento e de emancipação do texto artístico da “realidade” da “pequena experiência”, do “mundo assim como é”. E também quando a obra apenas ilusoriamente se declara “comprometida”, em uma ação política e social, mas na realidade não se trata nem de um manifesto, nem de panfleto, de propaganda política, nem de um documento sociológico, mas perdura nela o valor artístico, então, como diz Blanchot referindo-se ao texto literário, “questo impegno si compie anch’esso nella forma del disimpegno. Ed è l’azione a divenire letteraria” (BLANCHOT, 1981, p. 70)³⁷.

³⁶ “A vida como não-objetividade”.

³⁷ “esse empenho se cumpre, também ele, na forma do desempenho. E é a ação que se torna literária”.

14. Responsabilidade do texto e “respeito pela objetividade”

A arte hoje, observa Malevič no texto de 1922 que citamos anteriormente, começa a tomar distância do “realismo prático-objetivo” e a orientar-se em direção a uma “não-objetividade”, buscando superar os limites em que é arte apenas em sentido convencional. Esse distanciamento é posto em discussão e a negação da “aparência objetiva”, na qual, todavia, o objeto próprio enquanto tal nunca teve se não um papel subordinado em relação a um pensamento prejudicialmente realista que o quis, por sua decisão, em primeiro plano. A “deposição dos objetos reais” por parte da arte não é uma tomada de posição contra os objetos, mas contra o rude realismo materialista do qual são o produto. Ao contrário, a arte reintegra o “objeto” nos seus direitos, que foram prejudicados no momento que foi reduzido a “objeto”, e o restitui a sua verdade não objetiva, a “uma nova realidade do ser”.

Fora de sua redução a “objeto”, fora da sua nomeação e identificação, aquilo que foi assim reduzido, assim assujeitado à nomeação e identificado, é “nada”. Assim, diz Malevič, trata-se de “emancipar” este “nada”, fazendo-o emergir dos confins do “objeto”, o que significa tomar distância da forma da “cultura prático-objetiva” e revelar a “não-objetividade” como o “nada emancipado” das formas consolidadas estereotipadas, dos modos de ser, consagrados pela língua, pela cultura, pela consciência oficial.

Sobre o conceito de “não-objeto”, ou de “não-objetividade”, empregado por Malevič, seria preciso pararmos um pouco e refletirmos. É ele que constringe o falar do “outro”, a nomeação do outro. “Não-objetivo” e “não-objetividade” são termos aos quais somos constringidos, aos quais Malevič é constrito, pela prevaricação do objetivo e da objetividade sobre o que, como consequência, não pode ser expresso se não em termos negativos, e que, fora desta sua única possibilidade de denominação, seria nada além de “nula”. A expressão “não-objeto” é a consequência do primado que o “realismo prático” confere ao “objeto”, assim como “signo não-verbal” é a consequência do primado que o fonocentrismo atribui ao verbal, ou assim como “animal não-humano” é a consequência do primado que o antropocentrismo confere ao homem, ou assim como “cultura não-ocidental” é a consequência do primado que o etnocentrismo atribui ao Ocidente. A responsabilidade que o suprematismo, “o distanciamento supremo” do mundo mantido objetivo se assume é a emancipação, em relação ao objeto e ao objetivo, do que é outro e que é expresso em termos do seu “não”, a emancipação desse seu “nada”.

O não-objeto, diz Malevič, permanece indiferente ao realismo prático, ao objeto, à forma, aos falimentos, às catástrofes, à putrefação das categorias teóricas e práticas por segurá-lo e manipulá-lo, da mesma maneira com que Borges, na poesia *Le cose*³⁸ (que faz

³⁸ *As coisas*.

parte da coletânea *Elogio dell'ombra*³⁹, 1969) descreve a indiferença dos objetos ordinários diante de quem os usa acreditando dominá-los, enquanto eles não estão cientes nem mesmo de seu desaparecimento, quando a morte o leva. Diante de todos os problemas que afligem o realismo humano da praticidade objetiva, o *outro* do objeto, o seu *não*, o seu *nada*, torna-se indiferente por completo. O não do ser objetivo, o ser não-objetivo é estranho à ordem aparente do realismo prático, aos seus fins, às suas necessidades e aos seus falimentos. Aquilo que, em relação ao mundo objetivo, é um simples negativo, um nada, restitui a ele a sua indiferença.

A distância do mundo dos objetos a que a arte suprematista se propõe é em função da emancipação do nada do mundo dos objetos de uso cotidiano. Trata-se da possibilidade de visão de uma vida nova, radicalmente distinta da vida prático-objetiva, na qual o “nada emancipado” coincide com a emancipação do texto artístico da sua submissão e servilidade a ideologias que lhe são estranhas, o que significa também a assunção por parte do texto artístico, que afigura a invisibilidade do visível, de uma responsabilidade não reduzida àquela dos textos de representação. O risco dessa responsabilidade, bem maior daquela das tarefas e dos papéis da vida prático-objetiva é que o texto que a exprime sofra ele mesmo a negociação que consegue o domínio do mundo dos objetos e dos textos que o representam, até

³⁹ *Elogio da sombra*.

ser-lhe negado o caráter de texto, o reconhecimento de texto, dado seu não pertencimento a nenhum dos campos da produção ordinária de textos, mas é um risco que o texto deve correr como condição da superação da responsabilidade do texto de representação e de assunção daquela do texto de afiguração.

15. A assunção da responsabilidade pelo “fim não reconhecido de todos os fins”

Para diferenciar a própria posição em relação àquela da “arte nova”, que, nascida como crítica ao mundo objetivo, termina fazendo parte dele acreditando que a sua tarefa deva ser simplesmente a de criar novos objetos, ao invés de colocar em discussão o próprio conceito de “objeto”, ligado como é o texto de representação funcional ao mundo objetivo, Malevič escolhe, para a criação de um mundo artístico cujas imagens não sejam capturadas na lógica do “conceito” e no “objeto”, a denominação de Suprematismo: “Suprematismo como mundo não-objetivo ou ‘nada emancipado’”.

Uma das condições do distanciamento artístico supremo do sentido objetivo e da emancipação daquilo que vem subsumido sob a categoria de objeto e aferrado pelo conceito é que o texto se recuse a responder à questão “que coisa”, que é a questão fundamental do mundo da representação, no qual alguma coisa é aferrada, manipulada e utilizada enquanto “isto” ou “aquilo”, a pergunta sobre “que

coisa” é aquela por meio da qual o objeto é individualizado e fixado. O Suprematismo, diz Malevič, libera o homem dessa pergunta e produz textos cuja visão vá além de seus limites, que são os limites de todas as análises e de todas as sínteses, “poiché ambedue questi concetti non sono che speculazioni puramente pratiche” (MALEVIČ, 2002, p. 205)⁴⁰. O distanciamento suprematista vai além de “ogni confine imposto da compiti ‘pratici’, adatti o conformi al ‘fine’, o dalla ricerca di verità o di conoscenze pittoriche o estetiche” (*ibidem*)⁴¹. “In rapporto al problema del ‘che cosa’, posto dalla massa”, o Suprematismo “si identifica col ‘nulla’” (*ibidem*)⁴².

A relação com a alteridade do mundo objetivo é também a relação com a alteridade do próprio sujeito, da identidade do indivíduo humano. Assim, a orientação do texto de olhar as coisas, como diz Bachtin, de “uma extralocalidade suprema” é a tendência de qualquer texto enquanto – e a propósito disso se pode novamente recordar Lévinas (1948) – em cada produto humano está presente, enquanto propriamente humano, o movimento sem retorno, da obra em direção à alteridade. Como também observa Malevič,

⁴⁰ “já que ambos esses conceitos não são especulações puramente práticas”.

⁴¹ “cada limite imposto por tarefas ‘práticas’, adaptadas ou conformes ao ‘fim’, ou pela busca da verdade ou de conhecimentos pictóricos ou estéticos”.

⁴² “Em relação ao problema do ‘o que’, posto pela massa”, o Suprematismo “identifica-se com o ‘nada’”.

Tutti gli sforzi dell'uomo sono volti, in ultima analisi e a dispetto delle considerazioni finalistiche e pratiche, ad un unico fine: il raggiungimento di quella condizione di assoluta non-oggettività in cui smarriscono peso e distinzione⁴³ (MALEVIČ, 2002, p. 205).

O tipo de texto artístico a que o Suprematismo visa é aquela que assume conscientemente a responsabilidade de “encaminhar progressivamente a sociedade por esta estrada”, e de demonstrar que qualquer outro texto que permaneça vinculado ao mundo objetivo se confronta com a tendência humana à não-objetividade, à alteridade, à superação do aspecto meramente prático-realístico da vida.

Existem, então, dois tipos de texto: um construído sobre os conteúdos do realismo prático-objetivo; o outro sobre a irreduzível tendência humana de ir além dele, a tendência à não-objetividade. Sobre este “fine non riconosciuto di tutti i fini del pensiero pratico⁴⁴” (*idem*, p. 206) o Suprematismo pede a atenção. “Il realismo della praticità oggettiva⁴⁵”, diz Malevič, “non può realizzare, nel migliore dei casi, se non l'aspetto tecnico della vita” (*ibidem*). Os textos nos quais ele se

⁴³ “Todos os esforços do homem estão voltados, em última análise e a despeito das considerações finalísticas e práticas, a um único fim: o alcance daquelas condições de absoluta não-objetividade nas quais perdem peso e distinção”.

⁴⁴ “fim não reconhecido de todos os fins do pensamento prático”.

⁴⁵ “O realismo da praticidade objetiva não pode realizar, no melhor dos casos, senão o aspecto técnico da vida”.

concretiza não podem, então, incluir “lo scopo finale dell’umanità” ⁴⁶ (*ibidem*).

16. A responsabilidade do texto como funcionalidade e como infuncionalidade

Com o “rosto” inquietante de seu quadrado, Malevič apresenta um texto que coloca em discussão os textos funcionais à reprodução do mundo, que é, ao final das contas, a reprodução da sociedade ideologicamente organizada, segundo “estratégias de poder” (FOUCAULT, 1994). O texto afigurante o quadrado se subtrai do mundo dos objetos, que é o mundo da manipulação, da utilização de coisas e pessoas, da indiferenciada reificação. O seu espaço-tempo é aquele da deposição de cada “objeto-ídolo”, ali incluído o ser humano com a sua vanglória antropocêntrica que, valendo-se da ciência, da técnica e também da arte, saqueou e assujeitou o mundo modelando-o por cima “dessa realidade” e “desta forma social”.

O quadrado, signo “zero”, “embrião de todas as possibilidades”, é a primeira letra extirpada da restritiva linha de sentido único e convencional; e tornada livre, é destinada, na pintura de Malevič, a fazer parte de um novo alfabeto plástico (de um novo “espaço”, como diz Blanchot referindo-se ao literário).

Com uma metáfora não muito diferente daquela empregada por Blanchot quando fala do “fora” do

⁴⁶ “o escopo final da humanidade”.

“espaço literário”, Malevič (querendo indicar os objetivos do Suprematismo) assim se exprime:

strappiamo la lettera dalla riga, dal senso unico e diamo ad essa la possibilità di muoversi liberamente (*Lettere a Matjušin*, giugno 1916, em MALEVIČ, 2000, p. 24)⁴⁷.

“L’arte, oggi”, diz Malevič, tomando posição contra a concepção de texto artístico como funcional e útil, que Tatlin defendia de acordo com os construtivistas e produtivistas, “incomincia a distinguersi dal realismo pratico-oggettivo e a volgersi alla non-oggettività” (MALEVIČ, 1969, p. 76)⁴⁸. Isso significa a emancipação do texto artístico da sua redução a produto de um ofício, a produto de artesanato, a produto industrial (cf. *idem*, p. 90). O texto artístico que se posiciona ao lado da não-objetividade, da emancipação daquilo que resulta “nada” na sua absoluta alteridade do objeto, do conceito, da função prática, é estranho aos fins da reprodução do “mundo real”. “Con ciò si chiarisce la fondamentale differenza tra realismo pratico-oggettivo e il Suprematismo non-oggettivo” (*idem*, p. 77)⁴⁹. A responsabilidade que o texto artístico assume

⁴⁷ “rasgamos a letra da linha, do sentido único e demos a ela a possibilidade de mover-se livremente” (*Carta a Matjušin*, junho de 1916, em Malevič, 2000, tr. it., p. 24).

⁴⁸ “A arte, hoje, [...] começa a se distinguir do realismo práctico-objetivo e a dirigir-se a não-objetividade”.

⁴⁹ “Com isso se esclarece a fundamental diferença entre realismo práctico-objetivo e o Suprematismo não-objetivo”.

é aquela de uma visão com base na qual se possa compreender que “una cosa pratica può infatti essere sempre soltanto una cosa insufficientemente pensata; mai una cosa pensata fino in fondo”⁵⁰, que o “objeto” é só funcional ao domínio e ao desfrute, e que “solo la non-oggettività può liberare il nucleo essenziale dell’umanità dalla vacuità di una vita spesa in funzione dell’utile, dell’interesse, del potere”, “e smascherare come menzogna il significato pratico dell’oggetto” (*idem*, pp. 55 e 59)⁵¹.

A concepção da não-funcionalidade do texto de afiguração e da liberação que ele permite em relação à alienação do texto funcional tem como correspondente no plano do discurso programático, disposto a servir, como meio retórico, da ironia e do paradoxo, o escrito de Malevič de 1921 *La prigrizia come verità effettiva dell’uomo*⁵² (tr. it. 1999), apresentado em uma conferência aos alunos do Unovis (Afirmadores da Nova Arte, grupo constituído por Malevič em setembro de 1919 com o início de sua atividade didática no Instituto Artístico Popular de Vitebsk). Nesse texto, Malevič inverte completamente a visão da “preguiça” e do “ócio” como formas negativas porque

⁵⁰ “uma coisa prática pode de fato ser sempre somente uma coisa insuficientemente pensada; nunca uma coisa pensada muito profundamente”.

⁵¹ “somente a não-objetividade pode liberar o núcleo essencial da humanidade da vacuidade de uma vida gasta em função do útil, do interesse, do poder, e desmascarar como mentira o significado prático do objeto”.

⁵² *A preguiça como verdade efetiva do homem*.

praticamente improdutivas, exaltando, ao contrário, a importância do *tempo disponível* – que também Marx (1857-58) considerava como a “verdadeira riqueza social”, contrapondo-a à “riqueza do tempo de trabalho”, teorizada pelos economistas e respondente à realidade da organização capitalista – porque favorece a inventividade, a inovação, a abertura em direção à alteridade e permite a atividade de pesquisa, a liberdade de ação e de criação, desvinculada de qualquer processo produtivo e funcional.

Uma concepção análoga encontramos em *Umano, troppo umano*⁵³ de Nietzsche:

A favore degli oziosi – Come segno del fatto che la vita contemplativa è meno apprezzata, oggi i dotti gareggiano con gli uomini attivi in una sorta di frettoloso godimento, così che sembrano apprezzare questo modo di godere più di quello che è propriamente adatto a loro e che in effetti è molto più grande. I dotti si vergognano dell'*otium*. Invece, l'ozio e l'oziare sono nobili cose. – Se l'ozio è veramente il padre dei vizi, esso dunque si trova almeno nelle immediate vicinanze di ogni virtù; l'uomo ozioso è comunque migliore di quello attivo. Non crederete però che con ozio e oziare io mi riferisca a voi, perdigiorno? (NIETZSCHE, *Umano, troppo umano*, in NIETZSCHE, 1993 [1870-1881], p. 630)⁵⁴.

⁵³ *Humano, demasiado humano*.

⁵⁴ *Em favor dos ociosos* – “Como sinal de que decaiu a valorização da vida contemplativa, os eruditos de agora competem com os homens ativos numa espécie de fruição precipitada, de modo que parecem valorizar mais esse modo de fruir do que aquele que realmente lhes

Também B. Russell escreve um *Elogio dell'ozio*⁵⁵:

Un uomo che ha lavorato per molte ore al giorno tutta la sua vita si annoia se all'improvviso non ha più nulla da fare. Ma, se non può disporre di una certa quantità di tempo libero, quello stesso uomo rimane tagliato fuori da molte delle cose migliori. Non c'è più ragione perché la gran massa della popolazione debba ora soffrire di questa privazione; soltanto un ascetismo idiota, e di solito succedaneo, ci induce a insistere nel lavorare molto anche quando non ve n'è più bisogno⁵⁶ (RUSSELL, 1997, p. 18).

Como dissemos, a mesma “arte nova” e também o Suprematismo, na época de Malevič, como cada arte de

convém e que de fato é um prazer bem maior. Os eruditos se envergonham do *otium* [ócio]. Mas há algo de nobre no ócio e no lazer. – Se o ócio é realmente o *começo* de todos os vícios, então ao menos está bem próximo de todas as virtudes; o ocioso é sempre um homem melhor do que o ativo. – Mas não pensem que, ao falar de ócio e lazer, estou me referindo a vocês, preguiçosos?”. Tradução feita por Paulo de Souza, para a obra *Humano, demasiado humano*, pela Editora Companhia de Bolso de São Paulo, 2000, *Aforismo* n. 284, p. 116.

⁵⁵ *O elogio ao ócio*.

⁵⁶ “Um homem que trabalhou longas horas toda a sua vida irá ficar aborrecido se de repente ficar desocupado. Mas sem uma quantidade considerável de lazer são cortadas ao homem muitas das melhores coisas. Já não existe nenhuma razão para que a maior parte da população sofra dessa privação; apenas um ascetismo insensato, geralmente vicário, faz-nos continuar a insistir no trabalho em quantidade excessiva, agora que a sua necessidade já não existe”. (Tradução feita por Daniel Cunha, para a obra *O elogio ao ócio*, Editora Sextante, São Paulo, 2002).

vanguarda de qualquer época, não são expostas, na sua concepção de texto, neste caso de texto artístico, à influência da lógica produtivista. De fato, nos anos sessenta, El Lisickij, mesmo aderindo às teorias suprematistas e concentrando a própria atividade no campo gráfico, arquitetônico, publicitário, cinematográfico e teatral, definiu a figura do artista como “construtor de um novo universo de objetos” e homologando-o, então, às figuras e papéis da produção de artefatos, textos interpretados sob a insígnia da utilidade e da função prática. Tomando posição contra uma concepção desse tipo, Malevič declara, ao invés, que o objetivo da sua obra é liberar o tempo do trabalho e colocá-lo a serviço da criatividade, porque o trabalho é apenas uma “sopravvivenza del vecchio mondo dell’oppressione, mentre il mondo nuovo si basa sulla creazione⁵⁷” (*Nuovi sistemi nell’arte*⁵⁸, 1919, em MALEVIČ 1977, p. 273).

Não há expedientes, nem aqueles que inicialmente parecem promissores, que possam salvaguardar e garantir o texto artístico de suas reincidências sob a influência do realismo técnico-construtivo, da sua assimilação àquilo das artes técnicas. Nem o recurso às superfícies planas, pretas, brancas ou coloridas, nem o abandono da superfície plana para adotar estruturas espaciais não-objetivas podem constituir obstáculos permanentes contra o

⁵⁷ “sobrevivência do velho mundo da opressão, enquanto o mundo novo baseia-se na criação”.

⁵⁸ “Dos novos sistemas na arte”.

assujeitamento do texto à função técnico-produtiva. Como observa Tàpies,

fatta eccezione dei pionieri – nei quali (soprattutto in Malevič) l’idea è superiore ai risultati – sono poco sensibile a tutto il geometrismo di questi ultimi anni. Il cinetismo che pretende di animarlo mi fa l’effetto di una ginnastica ricreativa che mi lascia assolutamente freddo. [...] L’esperienza più noiosa che mi si possa proporre è farmi vedere una pittura geometrizzante in colori piatti! E non perché sia astratta: forse me la fa apparire noiosa il fatto che vedo in essa comparire la tecnologia, vedo intrufolarsi nell’arte le cose prodotte razionalmente col regolo calcolatore del compasso, e questo mi fa apparire tali pitture come oggetti pratici, di produzione industriale. Trovo che manca in esse la mano dell’artista, il “miracolo” del tocco che dà vita alla materia (*Intervista a Antoni Tàpies*, in VINCENS, 1977, pp. 13-14)⁵⁹.

⁵⁹ “à exceção dos pioneiros – nos quais (sobretudo em Malevič) a ideia é superior aos resultados –, são pouco sensíveis a todo o geometrismo desses últimos anos. O cinetismo que pretende animá-lo me soa como uma ginástica recreativa que deixa-me absolutamente frio. [...] A experiência mais entediante que alguém pode me propor é a de obrigar-me a ver uma pintura geometrizada com cores achatadas! E não porque seja abstrata: talvez o que a torna entediante aos meus olhos é o fato que vejo nela comparecer a tecnologia, vejo insinuarem-se na arte as coisas produzidas racionalmente com a régua de cálculo do compasso, e isso para mim transforma tais pinturas em objetos práticos, de produção industrial. Acho que falta nelas a mão do artista, o “milagre” do toque que dá vida à matéria”.

O texto de escritura, o texto de visão, verbal ou não verbal que seja, é um texto infuncional desengajado, “ocioso”, “un gioco insensato e inutile⁶⁰” (BLANCHOT, 1977), se considerado em relação ao compromisso ou à atitude de construir ou de representar um novo mundo de “objetos práticos”, uma nova “ordine del discorso”⁶¹ (FOUCAULT, 1972). Ao contrário, ele denuncia decisivamente, com a sua excedência de visão, “o limite do útil” (“una cosa pratica”⁶² – vale a pena citar de novo esta frase de Malevič – “può infatti essere sempre e soltanto una cosa insufficientemente pensata; mai una cosa pensata fino in fondo”)⁶³ e se obstina, na sua orientação, a desvincular-se, a descomprometer-se e emancipar-se de qualquer contexto que possa obstaculizar a “extralocalização suprema”.

17. Texto infuncional, fim do trabalho e renovação das responsabilidades

Em uma época como a nossa na qual desenvolvimento, eficiência, competitividade (até a *extrema ratio* da guerra) são os valores fundamentais, assumir como paradigmático, na semiótica do texto, o texto infuncional – porque a sua complexidade, a sua

⁶⁰ “um jogo insensato e inútil”.

⁶¹ “ordem do discurso”.

⁶² “uma coisa prática”.

⁶³ “pode de fato ser sempre e somente uma coisa insufficientemente pensada; nunca uma coisa pensada muito profundamente”.

amplitude de visão, a sua responsabilidade não limitada permitem dar conta também do texto funcional, simples, limitado no seu olhar e na sua responsabilidade, do contexto no qual é produzido e no qual se extingue a sua função – pode parecer uma decisão anacrônica, inatural.

Mas a liberação do trabalho mercantilizado – como consequência do desenvolvimento da automação ora capaz de suplantar não só o trabalho manual, mas também o intelectual, – atualmente vivida sob forma de desocupação corrente, abre ela mesma, e a despeito dela, espaços sempre maiores ao infuncional, aumenta o tempo disponível, repropõe como fundamental a capacidade de invenção, de inovação, de criatividade, não mais canalizadas em função da produção, das indispensabilidades, não mais sacrificadas no mundo da necessidade.

Como observa Schaff nas suas *Meditazioni* (2001), o fim do trabalho tradicional, e a correlata nova “punição” constituída não pelo trabalho, mas pela falta de trabalho trará, no futuro próximo da globalização, modificações radicais na vida rotinizada recolocando as questões do *sentido da vida e da própria identidade* até agora automaticamente resolvidas com a identificação do indivíduo com o próprio trabalho. O fim do trabalho na sua forma de trabalho-mercadoria deixa um vazio que de alguma maneira deverá ser preenchido com algum outro tipo de atividade. Para o indivíduo “normal”, o aumento do tempo disponível constituirá um grande problema. Somente os artistas, os criativos, observa Schaff, não notarão ulteriores mudanças na

própria vida, dado o caráter infuncional, “improdutivo” do seu trabalho e continuarão a advertir que o seu tempo disponível é sempre inferior àquele de que precisariam para criar. Na nova formação permanente dos indivíduos, facilitada pelo incremento do tempo disponível e não mais funcional à produtividade, provavelmente será o próprio texto de escritura, verbal ou não verbal, o texto infuncional, com a sua capacidade de visão e de excedência, a assumir um lugar de primeiro plano. Exatamente o contrário ao que parece acontecer atualmente nesta fase de confusão na qual o agonizante ‘realismo prático-objetivo’ ligado ao produtivismo e ao trabalho-mercadoria está dando os últimos violentos golpes finais.

Para refletir sobre a responsabilidade do texto relativa a sua funcionalidade e à infuncionalidade fizemos referência a diversos autores entre os quais em particular a Malevič. Mas certamente também um outro autor deve ser recordado, sobretudo em estreita referência com as últimas considerações sobre o fim do trabalho e sobre o problema do tempo disponível, Giacomo Leopardi.

Escreve Leopardi:

considerando filosoficamente l’inutilità quasi perfetta degli studi fatti dall’età di Solone in poi per ottenere la perfezione degli stati civili e la felicità dei popoli, mi viene un poco da ridere di questo furore di calcoli e di arzigogoli politici e legislativi; e umilmente domando se la felicità dei popoli si può dare senza la felicità degl’individui. I quali sono condannati alla infelicità dalla natura, e non dagli uomini né dal caso: e per

conforto di questa infelicità inevitabile mi pare che vagliano sopra ogni cosa gli studi del bello, gli affetti, le immaginazioni, le illusioni. Così avviene che il dilettevole mi pare utile sopra tutti gli utili, e la letteratura utile più veramente e certamente di tutte queste discipline seccissime; le quali anche ottenendo i loro fini, gioverebbero pochissimo alla felicità vera degli uomini [...] (LEOPARDI, 1998, vol. II, pp. 1534-1535)⁶⁴.

O texto de escritura, verbal ou não verbal, se desobriga da atividade funcional e de cada fim prático, resultado, como diz Leopardi na passagem supracitada, de “calcoli e di arzigogoli politici e legislativi” ou de “cose prodotte razionalmente col regolo calcolatore del compasso” (TÀPIES in VINCENS, 1997, p. 14)⁶⁵; ao contrário, orienta a

⁶⁴ “considerando filosoficamente a inutilidade quase perfeita dos estudos feitos a partir da época de Sólon em diante para obter a perfeição dos estados civis e a felicidade dos povos, começo a rir um pouco perante esse furor de cálculos e de sofismas políticos e legislativos; e humildemente pergunto se a felicidade dos povos pode acontecer sem a felicidade dos indivíduos. Os quais estão condenados à infelicidade pela natureza, e não pelos homens nem pelo acaso: e como conforto dessa infelicidade inevitável parece-me que sirvam, acima de tudo, os estudos do belo, os afetos, as imaginações, as ilusões. Assim acontece que o que é deletitoso parece-me mais útil em relação a todos os úteis, e a literatura útil mais verdadeiramente e certamente de todas essas disciplinas sequíssimas; as quais também obtêm seus fins, ajudariam pouquíssimo à verdadeira felicidade dos homens [...]”.

⁶⁵ “cálculos e de sofismas políticos e legislativos; as coisas produzidas racionalmente com a régua de cálculo do compasso”.

própria atividade em um “gioco insensato”⁶⁶ (BLANCHOT, 1967 e 1977) que visa afirmar o “prazeroso” como fim “mais útil que o útil”, afirmação de Leopardi contida no texto do Preâmbulo ao “Spettatore Fiorentino”, revista concebida por ele nos primeiros meses de 1832 (v. DAMIANI, 2000, p. 13). O texto literário não tem como fim descrever a realidade, nem outros fins práticos a ele coligados, assim como o texto pictórico não tem o escopo de representar ou de de-monstrar (mostrar duas vezes) alguma coisa, mas revela a invisibilidade do *outro*, de outramente, “o nada emancipado”, que não deixa fechar-se em um único olhar, mas se presta a múltiplas visões.

⁶⁶ “o jogo insensato”.

III.

AS RELAÇÕES DO TEXTO

1. Caráter dialógico das relações do texto

O sentido do texto vai além dos seus limites, vive na relação com outros textos e se enriquece em decorrência das novas correlações intertextuais. Apesar das aparências interligadas com a sua manifestação física e as abordagens de diferentes tipos que produzem uma visão reificante dele, o texto escrito ou oral, verbal ou não verbal, não pode ser circunscrito dentro de confins definitivos. Evidentemente isso vale de maneira diferenciada dependendo dos diferentes tipos de texto, dependendo tratar-se de textos simples ou complexos. Todavia é oportuno que na caracterização do texto em geral não se opere uma redução ao texto simples, mas se observe, ao invés, o texto complexo, porque é à luz do complexo que é possível compreender o simples, enquanto o contrário produziria uma interpretação redutiva.

Certamente cada texto deve ser considerado na sua especificidade, mas exatamente para tal fim é preciso insistir na sua irredutibilidade a uma totalidade qualquer, por exemplo aquela dos elementos que o compõem ou aquela do sistema sógnico ao qual pertence. Como diz Bachtin, no seu escrito sobre o problema do texto (1959-61), a especificidade e a singularidade de um certo texto se decidem nas relações com outros textos, ou, de outra forma, aquilo que de alguma maneira é delimitável é a “esfera determinada” dentro da qual acontece “l’interrelazione di senso [semantica] (dialettica) e

dialogica dei testi”¹ (*idem*, p. 294). O sentido do texto não depende simplesmente dos elementos repetíveis do sistema de signos com o qual é composto, mas, na sua própria constituição, e não apenas na sua manifestação, ele é situado nas relações de reenvio, de distinção, que dão lugar a uma cadeia de textos a ele antecedentes e a ele sucessivos, que se inserem em certa esfera, aquela relativa ao tema tratado, ao gênero textual, a um determinado setor disciplinar.

O texto é um evento individual único, que se determina nas relações dialógicas com outros textos, em relação aos quais ele resulta como não repetitivo e não repetível, diferentemente de sua reprodução mecânica que o deixa igual a si mesmo. Como diz Peirce, o interpretante é sempre alguma coisa de novo e a mais em relação ao interpretado, e isso vale quando o texto se realiza como resposta, como interpretante de compreensão respondente de outros textos e quando ele mesmo torna-se objeto de interpretação.

O texto requer interpretantes de identificação e de compreensão respondente. Ele está, portanto, sujeito a um processo de decodificação, decifração. Há textos simples, nos quais a codificação parece coincidir com a compreensão, mas certamente, nos textos complexos, essa sobreposição não é possível. Como em várias etapas de sua pesquisa, Bachtin esclarece que o texto vive apenas no contato com outro texto; um contato

¹ “a inter-relação de sentido [semântica] (dialética) e dialógica dos textos”.

dialógico entre textos e enunciações, e não um contato mecânico de “oposição” entre elementos abstratos (fonemas, monemas, frases) que subsiste apenas no interior do texto e dele é indispensável considerar apenas em uma primeira fase de compreensão, aquela da identificação, da decodificação, da compreensão do significado e, não do *sentido*.

Em correspondência com o processo de decodificação do texto e com o processo de compreensão respondente se pode distinguir, como sugere Bachtin (1959-61), “duas lógicas”: uma na qual o texto resulta em relações com o sistema sógnico de pertencimento, e outra que diz respeito à relação dialógica da sua constituição de sentido na sua relação intertextual. A primeira lógica, se pretende exaurir o alcance de significado do texto, é certamente redutiva. A segunda é a *lógica específica do texto* (*idem*, p. 295). A lógica do texto é uma *dia-lógica*. Se é possível individuar e estabelecer uma lógica comum dos sistemas sógnicos, dos códigos, por exemplo, uma lógica comum das línguas, uma gramática, ou sintaxe-lógica, geral, uma “língua das línguas”, que, porém, como já Leopardi (*Zibaldone*, pp. 3253-3254) tinha previsto, não poderá se tornar uma concreta língua unitária, não pode existir, observa Bachtin, “um texto dos textos” (1959-61), dada, geralmente, a individualidade absolutamente “irrepetível” dos textos a qual se decide na dialógica intertextual.

Também entre as duas “lógicas” subsiste uma relação dialógica que corresponde à dialogicidade entre texto e interpretante e a dialogicidade entre

interpretante de identificação e intepretante de compreensão respondente.

Si può andare verso il primo polo, cioè verso la lingua, verso la lingua di un autore, la lingua di un genere, di una tendenza, di un'epoca, la lingua nazionale (come fatto linguistico), e, infine, verso la potenziale lingua delle lingue (strutturalismo, glossematica). Ci si può muovere verso il secondo polo: verso l'evento irripetibile del testo. Tra questi due poli si dispongono tutte le possibili scienze umane, che prendono l'avvio dal dato originario del testo (*idem*, p. 295)².

Uma semiótica do texto que leve em consideração o diálogo que se coloca concretamente no texto entre essas duas lógicas, deve realizar-se como atravessamento de todas as possíveis ciências do texto. Nesse sentido, Bachtin define a sua análise “filosófica” como “filosofia da linguagem” porque não permanece confinada em nenhum setor disciplinar. Se nós, de acordo com Bachtin, queremos indicar um estudo do

² “Pode-se passar ao segundo polo, isto é, a linguagem – à linguagem o autor, à linguagem do gênero, da corrente, da época, à língua nacional (linguística) e por último, à linguagem potencial das linguagens (o estruturalismo, a glossemática). Pode-se avançar para o segundo polo – para o acontecimento singular do texto. Entre esses dois polos se dispõem todas as possíveis disciplinas humanísticas, oriundas do dado primeiro do texto”. (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 311). N.A.: Paulo Bezerra traduz o termo russo *jazik* como *linguagem*, mas Bachtin, aqui, refere-se claramente ao sistema linguístico e, portanto, à língua.

gênero como “Semiótica do texto”, temos de conferir à abordagem semiótica um caráter fundamentalmente interdisciplinar.

Convieni chiamare la nostra analisi filosofica prima di tutto per considerazioni di ordine negativo: non si tratta, infatti, di un’analisi (studio) né linguistica, né filologica, né teorico-letteraria, né atinente a qualsiasi altra disciplina speciale. Le considerazioni in positivo sono invece le seguenti: il nostro studio si muove in sfere di confine, alla frontiera cioè di tutte le discipline suddette, nei loro punti di incontro e di intersezione (idem, p. 291)³.

Bachtin, ao tratar o problema do texto, refere-se ao texto verbal, ocupando-se dele, mas não negligenciando geralmente a sua relação com aqueles não verbais; na verdade, a análise completa que Bachtin (1965) conduz à obra de Rabelais é voltada a evidenciar relações dialógicas entre textos verbais e não verbais. No nosso estudo, por outro lado, ocupamo-nos do texto, tanto verbal quanto não verbal, e não somente dos gêneros do discurso – entendendo “discurso” no sentido estreito, também se, na

³ “Cabe denominar *filosófica* a nossa análise antes de tudo por considerações de índole negativa: não é uma análise linguística, nem filológica, nem crítico-literária ou qualquer outra análise (investigação) especial. As considerações positivas são estas: nossa pesquisa transcorre em campos limítrofes, isto é, nas fronteiras de todas as referidas disciplinas, em seus cruzamentos e junção” (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 306).

realidade, encontra emprego em expressões como “discurso pictórico”, “discurso fílmico” – mas dos gêneros discursivos. De toda forma, as considerações de Bachtin permanecem válidas, porque fundamentalmente concernem ao texto verbal artístico, ao texto literário, e como tais, vertem sobre os tipos de texto mais complexos e, portanto, capazes de dar conta também dos outros.

O texto é um tipo particular de signo. Em geral alguma coisa que não é signo torna-se signo se recebe uma interpretação por parte de um interpretante que é, por sua vez, signo. O texto, ao invés, já tem um *sentido por si* também se esse sentido constituiu-se, por sua vez, como resposta, então como interpretante, como interpretante de compreensão respondente, de outro signo, e tem, uma vez se constituído, necessidade de um interpretante para revelar-se, viver como texto.

O diálogo entre os textos depende dessa sua recíproca alteridade de interpretantes, que é a sua disponibilidade a relações dialógicas, depende do fato de que eles se situam sobre mais de um percurso interpretativo, de modo que o seu sentido não acabe em nenhum deles, são, portanto, capazes de resistir, de subtrair-se a determinadas interpretações, de contrastar ou de aceitar uma determinada proposta interpretativa. Por isso, as relações dialógicas com os outros textos são relações concretamente dialógicas, e não relações dialógicas apenas do ponto de vista formal.

Por essa sua autonomia de sentido não subordinada à verificação externa de sentido, os textos, enquanto signos, têm o caráter de *iconicidade*, no sentido descrito por Peirce. Como todas as três características do signo individuadas por Peirce na sua tipologia (*iconicidade*, *indicialidade*, *simbolicidade* ou *convencionalidade*), também a *iconicidade* nunca é pura, é sempre mais ou menos “degenerada”, diz Peirce, em sentido matemático.

A diferença entre textos simples e textos complexos é também uma diferença de grau de *iconicidade*. Os textos complexos, aqueles capazes de sair da ordem da representação, aqueles não unilateralmente significativos e subordinados às funções nela previstas, os textos artísticos, são dotados de uma maior *iconicidade*. Isso significa que eles apresentam uma maior espessura semiótica, uma materialidade ou alteridade de um grau elevado, com base na qual conservam um resíduo não interpretado, uma margem de deslocamento em relação a qualquer texto interpretante com o qual entram em diálogo, não coincidindo com nenhum deles. Isso os torna sempre disponíveis a interpretações ulteriores e lhes confere um grau elevado de plurivocidade e dialogicidade. Também, por esse motivo, os textos complexos que revelam em um nível, por assim dizer, macroscópico, o caráter dialógico dos textos devem ser privilegiados na construção do modelo de signo da análise semiótica.

2. Texto e alteridade

O sentido peculiar do texto se decide na *lógica da pergunta e da resposta*, que é tão majoritariamente visível quanto maior é a capacidade do texto de manter a relação de alteridade. Todos os textos têm um caráter dialógico, mas em graus diversos, até o ponto em que para aqueles objetivos, diretos, simples com funções práticas e orientados unilinearmente em direção a um escopo preciso, em direção a uma conclusão – também se apresentam uma forma dialógica, mas na qual pergunta e resposta não têm o caráter de momentos concretos de diálogo, – podemos falar de “monologismo”. A alteridade do texto não é perceptível naquele texto monologicamente estruturado.

Diferentemente das relações monológicas da pergunta e da resposta, as relações dialógicas são caracterizadas por uma relação de alteridade tanto mais evidente quanto maior é entre elas a diversificação de ordem temporal, espacial e axiológica. Assim, são os textos capazes de um distanciamento desse tipo, os textos de visão, os textos artísticos, estruturalmente baseados na extralocalização, que majoritariamente evidenciam a alteridade textual. Este tipo de textos, sejam eles verbais ou não verbais, permite identificar alguns signos, que o estudo da comunicação direta não pode perceber, isto é a alteridade do signo, que lhe é constitutiva porque ele é constituído pela relação dialógica entre si mesmo e o interpretante, e que, todavia, não se revela da mesma maneira nos signos ordinários. O deslocamento em direção à alteridade

do qual são capazes os textos artísticos torna visível a alteridade do signo, o que significa – dada a indissociabilidade entre signo e sujeito, entre signo e objeto, entre signo e mundo – a alteridade da identidade do eu, do sujeito, da realidade. Na medida em que um texto, verbal ou não verbal, seja capaz de uma visão polifônica como a do romance na obra de Dostoevskij, se pode dizer também desse que torna

[...] accessibili certi aspetti dell'uomo e soprattutto la coscienza umana pensante e la sfera dialogica del suo essere, che non sono assimilabili artisticamente da posizioni monologiche (BACHTIN, 1963, trad. it., p. 353)⁴.

A presença de diferentes linguagens, estilos, gêneros, em um mesmo texto, não comporta por si só o deslocamento dele no sentido da alteridade. Podemos nos encontrar diante de um texto de tipo monológico, apesar da diversidade das linguagens, estilos, gêneros que ele se limita a representar. Vice-versa, um texto, caracterizado pela uniformidade de linguagem pode ser capaz de deslocar o sentido para além dos limites de seu movimento ordinário, porque a alteridade do texto não é simplesmente uma questão de pluralidade de linguagens e de signos, que

⁴ “atinge facetas do homem e, acima de tudo, a consciência pensante do homem e o campo dialógico do ser, que não se prestam ao domínio artístico se enfocados de posições monológicas”. (Tradução de Paulo Bezerra para a obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, transcrição feita da quinta edição, datada de 2013, p. 339, publicação da editora Forense Universitária).

qualquer multimídia hoje pode realizar, mas uma questão de capacidade de visão.

O fenômeno da alteridade interna ao signo está presente em cada texto da cultura. Mas nos textos artísticos, nos quais, pela exotopia que os caracteriza, ela pode tornar-se objeto de afiguração, as potencialidades dialógicas dos signos e da linguagem são majoritariamente realizadas, enquanto a comunicação como troca, a alteridade relativa e opositiva, a subordinação do significante ao significado, o caráter instrumental e produtivo do uso dos signos são superados em um texto que é, sob essa compreensão, infuncional e que se orienta para relações de alteridade absoluta.

Na alteridade dos textos de escritura, sobretudo onde a exotopia é maior, exprime-se a alteridade que se encontra em cada produto humano, que, enquanto humano, como diz Lévinas (1948), tende à obra, movimento excedente em relação à identidade, ao ser, ao interesse, que se encontra naquilo que não é escritura, mas que aspira, como a escritura, a ser autônomo, auto-significante, infuncional. É a aspiração ao infuncional que se encontra em cada um de nós e que se exprime no desejo comum de ser amado independentemente da própria função, da própria eficiência e produtividade, desinteressadamente. É o movimento que nos empurra em direção ao outro, até a “substituição” (LÉVINAS, 1974), preocupando-nos com as suas preocupações, com os seus medos, alegrando-nos com a sua alegria e o seu prazer.

Na exotopia do texto de escritura, de visão, exprime-se a alteridade em relação ao próprio ser, que é constitutiva da semiose humana, enquanto metassemiose, ou semiótica, capacidade de suspender a ação, e de produzir signos com os quais pensar sobre os signos e com os quais remodelar, sempre de novo, o mundo. A exotopia do texto realiza um movimento em direção à alteridade que não é funcional ao aquietamento da consciência individual, complementar à sua ilusão de poder se constituir como totalidade e como boa consciência. Nesse sentido, a alteridade da criação artística se diferencia daquela que se encontra em cada atividade voltada a um escopo determinado, científico, ético, político, pedagógico, etc.

A alteridade do texto de escritura que emancipa a obra do autor, da sua autoridade, que a introduz em um tempo outro em relação ao seu, que torna válida sua palavra sobre a obra, ou talvez até menos, daquela que qualquer outro que se coloque em relação de compreensão respondente com ela revela a relação que qualquer indivíduo humano tem com a própria palavra, e com os signos que cotidianamente utiliza como próprios: eles são signos e palavras que não lhes pertencem, patrimônio alheio, palavras alheias ou semi-alheias, carregados de sentidos encontrados já prontos. Segue disso a evidência da alteridade constitutiva da identidade das palavras e dos signos, que exatamente nos níveis mais altos de uma ilusória apropriação dele por nós – até a completa aderência a ele, à plena identificação com ele, nos falamos e nos usamos. O texto de escritura, com seu deliberado

movimento de exotopia, restabelece, ao invés, uma relação com a alteridade que não é aquela alienada de sua ilusória exclusão da identidade, mas aquela da relação continuamente renovada que se pode realizar somente na relação dialógica.

3. Intertextualidade

A intertextualidade é um aspecto constitutivo do texto, interno a ele, expressão do fato que um texto é a porção de uma rede sígnica e que vive nela autonomamente, dialogicamente, entrando em percursos interpretativos, já presentes ou novos, desta rede, segundo graus diversos de alteridade. Como já vimos, a dialogicidade aumenta e, portanto, resulta melhor analisável, nos textos de escritura, verbais e não verbais, ou textos secundários, de afiguração, como também os chamamos.

A intertextualidade é um aspecto da dialogicidade do texto, que considera a inter-relação dialógica do texto com outros textos.

Importa precisar que a intertextualidade, pelo menos no sentido que aqui nos interessa, não deve ser identificada como uma relação do texto com as fontes, que é uma relação ligada mais com o autor do que com o texto. A questão das fontes é parte da intertextualidade do texto considerado no que diz respeito ao autor. Nosso interesse, ao invés, é pelo texto assumido na sua alteridade, também em relação ao autor, e então na sua dialogicidade enquanto texto. Além disso, a questão das

fontes faz parte dos interesses mais da Filologia e da Crítica literária do que da Semiótica.

Dizendo isso nos distanciamos do uso de “intertextualidade” proposto por Segre no X Convênio da Associação Italiana de Estudos Semióticos, de 1982 (Cadenabbia, Como, 8-10 de outubro), segundo o qual ele deveria ser empregado para indicar a relação do texto com as suas fontes, e ser substituído, ao invés, no que concerne aos outros eventuais significados, por “interferência” (quando se trata de relação entre dois autores) e “interdiscursivo” (no caso de interação entre âmbitos discursivos de grupos sociais). Na verdade, Bachtin não usa o termo “intertextualidade”, mas fala de “interconexão histórica entre os textos” e certamente não reduz o problema da relação dialógica dos textos àquele do texto com as fontes. Maria Corti, na sua exposição introdutória ao mesmo Convênio sobre “Intertextualidade” da Associação Italiana de Estudos Semióticos, de 1982, tomou posição contra o uso reduutivo de “intertextualidade” em Semiótica, observando que a Semiótica não é aquela disciplina que usa palavras pouco conhecidas para dizer coisas conhecidas, de modo que falar de intertextualidade seria falar da velha questão das fontes, enquanto um convênio de Semiótica dedicado ao tema da intertextualidade deveria provar o contrário, isto é, que a Semiótica sabe vislumbrar questões novas com palavras novas.

O termo “intertextualidade” faz parte da dialogicidade do texto, mas não se identifica com ela. Isso vale também para o caráter dialógico do texto segundo a perspectiva de Bachtin. Todorov (1990), ao

invés, em contradição com o título do seu livro sobre Bachtin *O princípio dialógico*, substituiu, em Bachtin, “dialogicidade” por “intertextualidade”, termo introduzido por J. Kristeva (1970) na sua apresentação sobre Bachtin.

A intertextualidade, não passível de sobreposição à dialogicidade, concerne à amplitude de deslocamento que o texto realiza no próprio contexto, o “contexto próximo”, como o chama Bachtin, ao “contexto remoto”, constituído por textos que o têm precedido e aos quais responde, e também dispondo-se a um contexto futuro, constituído por textos que ele próprio, diretamente ou indiretamente provoca como interpretantes de compreensão respondente.

Como consequência, também o problema da intertextualidade não pode ser enfrentado assumindo como modelos a serem analisados os vários exemplares de texto simples, os textos dos gêneros ordinários, cuja intertextualidade é bastante reduzida, por causa do curto alcance e da ausência de interesse de se afastar do contexto próximo. Também neste caso, são os textos complexos, os textos de escritura, capazes de viver no “grande tempo”, que fornecem o modelo para um estudo semiótico.

4. Texto e gênero textual

O texto é sempre situado em um gênero determinado, um *gênero discursivo* – entendemos “discurso” não apenas limitadamente ao verbal (como dissemos, o uso comum o consente, visto que falamos

geralmente de “discurso artístico”, “pictórico”, “fílmico”, etc.) – ou *gênero textual*, dado que o nosso estudo semiótico sobre o texto considera tanto aquele verbal como aquele não verbal. Um texto escrito fará parte do gênero carta, ou conferência, ou conto, etc.; um texto pictórico fará parte do gênero retrato, ou do gênero natureza morta, paisagem, ou ainda do gênero “conceitual”, etc.

Já fizemos referência à oportunidade de nos ocuparmos, em nível metodológico, da relação entre gênero e texto, também nisso seguindo Bachtin, prescindindo dos autores singulares, das obras singulares, dos seus temas, ideias e personagens, e da sua influência individual, por exemplo, a influência de Balzac sobre Dostoevskij, e ocupando-nos, ao invés, da influência que o gênero exerce sobre o texto e vice-versa, da influência que o texto pode ter sobre a vida e sobre as metamorfoses do gênero. O autor, escolhendo um gênero textual é capturado na perspectiva daquele gênero, e o autor, como autor do texto e não autor-homem externo a ele, não é uma entidade externa à relação entre texto e gênero, mas é uma função desta relação. Cada gênero textual, dada a sua história, tem uma sua determinada memória com a qual o texto que faz parte dela, enquanto se constrói, entra em relação e pela qual é influenciado na sua própria forma.

Os gêneros textuais subjazem a cada texto, condicionando-o no conteúdo e na forma. O texto, verbal e não verbal, passa a fazer parte do gênero não como mera codificação de uma mensagem com base em certo sistema de signos, como *frase* (verbal ou não

verbal que seja), como célula morta não orientada, tendo um significado, mas sem sentido; passa a fazer parte dele, ao invés, como célula viva, como *enunciação*, como interpretação, como resposta, como tendo uma ótica particular, um olhar particular, uma visão particular sua, relativamente ao gênero de pertencimento.

O gênero textual está sujeito a uma contínua metamorfose quando continua a ser empregado na produção de textos. De outro modo, congela-se e morre, restando apenas nos exemplares que lhe sobrevivem. Um gênero textual é um modelo de construção do texto, um tipo de prática textual, de prática significativa objetivamente fixada na cultura. Em relação à linguagem, compreendida com T. A. Sebeok como dispositivo de modelação primária própria do ser humano, e em relação ao “falar”, à “língua”, resultado de tal modelação e modelo por sua vez, secundário, os gêneros textuais promovem, como outros modelos culturais e em relação com eles, uma modelação terciária.

Em relação aos textos da produção ordinária, os textos da criatividade artística, se bem que possam também esses se tornarem repetitivos e rotinizados e adaptados passivamente a clichê de gênero textual, podem majoritariamente produzir inovações na modelação do mundo. Isso porque o próprio gênero prevê que eles sejam capazes, ao menos potencialmente, de uma visão que se lance para além do mundo já constituído: uma capacidade inscrita no

próprio gênero independentemente das suas realizações efetivas.

Se poderia também dizer que enquanto os outros gêneros textuais, aqueles que indicamos como ordinários, ou simples, ou diretos, mesmo tendo cada um o próprio tipo de modelação específica, são todavia, fortemente vinculados à modelação secundária da língua, ao invés, os gêneros secundários da criatividade artística conseguem majoritariamente e melhor se libertarem da ordem que a língua impõe: não saindo dela, coisa impossível, mas realizando, como diz Barthes (1980), deslocamentos, mudanças de direção em relação aos percursos interpretativos previstos, prescritos. Escritor é quem sabe trabalhar sobre a língua mantendo-se fora dela, é quem possui o dom do falar indireto (BACHTIN, 1959-61, p. 288).

Os gêneros dos textos de visão tornam possível, em qualquer modo, o difícil atravessamento da modelação secundária da língua e a recuperação da modelação primária da linguagem, graças à qual o ser humano tem a capacidade de inventar um número indeterminado de mundos possíveis, tem a capacidade do “jogo do fantasiar”.

5. Um texto exemplar

Uma entre as relações mais importantes a serem tomadas em consideração na abordagem semiótica do texto é aquela entre textos primários e textos secundários dos quais nos ocupamos na primeira parte. Em integração com ela, não querendo nesta

seção dedicada às relações do texto exatamente omitida, nos ocuparemos de um *texto exemplar* no qual ela pode melhor evidenciar-se. Com “texto exemplar”, de acordo com o método de análise até aqui adotado, não nos referimos a qualquer texto individual – todavia alguma referência exemplificativa também em tal sentido será necessária, como de resto já fizemos referindo-nos a obras e autores de gêneros diversos, a Malevič, a Dostoevskij, a Wenders, etc. – quanto a um texto, pertencente aos gêneros primários, a ser tomado em primeiro lugar em consideração na construção de modelos na Semiótica do texto.

Um texto exemplar neste sentido é o texto literário.

O texto literário, liberando-se dos deveres dos textos de transcrição, libera a escrita das responsabilidades definidas e circunscritas, parciais e relativas atribuídas a ela pela língua como sua mnemotécnica, colocando-a em conexão com aquilo que caracteriza o ser humano na modelação do mundo, vale dizer a “linguagem”, compreendida como modelação primária, capaz de invenção, de inovação, de criatividade.

A língua, como observa Barthes (1980), constringe, obriga, a dizer segundo significados, valores e relações prefixadas. O texto literário, por subtrair-se à modelação do mundo congelada em uma língua determinada, recorre, como diz Bachtin (nos *Apontamentos de 1970-1971*, em BACHTIN, 1979), às diversas “formas de permanecer no não dizer”, empregando a escritura em sentido paródico, alusivo,

irônico, que são também formas diversas de riso, capazes de restituírem a vida ao que foi sacrificado aos deveres da produtividade, da identidade, da conservação do “ser assim” do mundo. Orwell, enquanto escritor, no romance intitulado *1984*, ao qual já fizemos referência, leva ao limite extremo, agiganta, como se faz nos experimentos, as tendências da língua às quais o texto de escritura literária procura subtrair-se: univocidade, monologismo, redução do signo ao sinal, eliminação de palavras “inúteis”, de ambiguidades, do “duplo sentido” e das nuances de significado, redução do vocabulário ao essencial, enrijecimento das regras gramaticais, ausência de irregularidades e exceções, a ponto que, diz Orwell, tornar-se-ia impossível usar o vocabulário para escopos literários. O que nos quer demonstrar o escritor com esse experimento? Que o texto literário resiste: é o único tipo de texto que a “língua perfeita” não consegue traduzir de modo que a sua colocação em vigor deve ser prorrogada. E ainda o texto literário resiste, porque a prorrogação, segundo quando diz o romance, é a 2050.

O texto literário fornece a possibilidade de capturar totalmente a estrutura dialógica da enunciação, que observada a partir dos gêneros externos da literatura, ali incluídas as ciências da linguagem, é capturada somente de maneira superficial e aplanada. No texto literário, a enunciação sai do contexto limitado e da orientação sobretudo monológica do seu emprego em um escopo determinado, segundo o qual não conhece outras

relações para além daquelas com o seu objeto e com as outras enunciações de seu contexto. Ela entra, ao invés, no contexto do texto de escritura que a afigura e com o qual interage adquirindo uma espessura dialógica que os textos dos gêneros do discurso primários, simples, diretos, objetivos, não conseguem revelar nem provocar. O texto literário não apenas tem a ver, diferentemente de quanto acontece frequentemente nos estudos linguísticos, não com a frase, célula morta do sistema da língua, mas com a enunciação, célula viva do discurso, mas a insere no contexto adequado no qual pode manifestar toda a sua estrutura dialógica e toda a sua abertura em direção à alteridade.

A evidência do caráter dialógico da palavra varia com a variação dos gêneros literários, e é maior no gênero romance em relação, por exemplo, à poesia lírica. E, todavia, também o texto de uma poesia lírica, como mostra Bachtin (1920-24), assumindo como exemplo a poesia de Puškin *A despedida*⁵, contém a dinâmica dialógica entre três centros de valores que correspondem a outros tantos pontos de vista e a outras tantas entonações encontradas em uma mesma enunciação.

Diferentemente do que acontece nos textos extraliterários – nos quais a dialogicidade frequentemente

⁵ N.T.: Na tradução para o português, a opção lexical é por *Separação* (BAKHTIN, M. *Para uma filosofia do ato responsável*. Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos/SP: Pedro & João Editores, 2010).

aparece apenas na troca externa, e cada enunciação conserva a sua integridade, a sua demarcação, os seus limites de propriedade e de pertencimento – o texto da escritura literária mostra a dialogicidade interna da enunciação, a dialogicidade de sua própria orientação em direção ao objeto e do seu modo de concebê-lo, a dialogicidade de sua estrutura semântica e sintática, da sua própria entonação.

Mas é a própria percepção dos objetos que, perdendo o seu caráter unívoco, óbvio, estereotipado, recupera, na visão do texto literário, para efeito da visão exotópica da qual é capaz o texto literário, o seu caráter dialógico, a sua abertura em direção à alteridade. Trata-se daquela participação distanciada, daquela “percepção dupla” de que fala Leopardi, que não apenas é condição do texto poético, mas também de uma vida não aplanada na univocidade e na homologação.

All'uomo sensibile e immaginoso, che viva, come io sono vissuto gran tempo, sentendo di continuo ed immaginando, il mondo e gli oggetti sono in certo modo doppi. Egli vedrà cogli occhi una torre, una campagna; udrà cogli orecchi un suono d'una campana; e nel tempo stesso coll'immaginazione vedrà un'altra torre, un'altra campagna, udrà un altro suono. In questo secondo genere di obbietti sta tutto il bello e il piacevole delle cose. Trista quella vita (ed è pur tale la vita comunemente) che non vede, non ode, non sente se non che oggetti semplici, quelli soli di cui gli

occhi, gli orecchi e gli altri sentimenti ricevono la sensazione (LEOPARDI, *Zibaldone*, p. 4418)⁶.

Com a sua capacidade de exotopia, com a capacidade de visão orientada em direção à alteridade, o texto literário constitui um antídoto contra o que Italo Calvino chama de “peste da linguagem”:

A volte mi sembra che un'epidemia pestilenziale abbia colpito l'umanità nella facoltà che più la caratterizza, cioè l'uso della parola, una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva e di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle formule più generiche, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dalle parole con nuove circostanze [...] ma forse l'inconsistenza non è nelle immagini o nel linguaggio soltanto: è nel mondo. La peste colpisce anche la vita delle persone, la storia delle nazioni, rende tutte le storie informi, casuali, confuse [...]. Non mi interessa qui chiedermi se le origini di quest'epidemia del linguaggio siano da ricercare nella politica, nell'ideologia,

⁶ “Ao homem sensível e imaginoso que viva, como eu vivi muito tempo, sentindo continuamente e imaginando, o mundo e os objetos são de certa forma duplos. Ele verá com os olhos uma torre, uma campina; ouvirá com as orelhas um som de um sino; e ao mesmo tempo com a imaginação verá uma outra torre, uma outra campina, ouvirá um outro som. Nesse segundo gênero de objetos está todo o belo e o prazer das coisas. Triste aquela vida (e assim é normalmente a vida) que não vê, não escuta, não sente além dos objetos simples, apenas aqueles pelos quais os olhos, as orelhas e os outros sentimentos recebem a sensação”.

nell'uniformità burocratica, nell'omogeneizzazione di mass-media, nella diffusione scolastica della media cultura. Quel che mi interessa sono le possibilità di salute. La letteratura (e forse solo la letteratura) può creare degli anticorpi che contrastino l'espandersi della peste del linguaggio [...]. Il mio disagio è per la perdita di forma che constato nella vita e a cui cerco di opporre l'unica difesa che riesco a concepire: un'idea della letteratura (CALVINO, 1988, pp. 58-59)⁷.

⁷ “Às vezes me parece que uma epidemia pestilenta tenha atingido a humanidade inteira em sua faculdade mais característica, ou seja, no uso da palavra, consistindo essa peste da linguagem numa perda de força cognoscitiva e de imediaticidade, como um automatismo que tendesse a nivelar a expressão em fórmulas mais genéricas, anônimas, abstratas, a diluir os significados, a embotar os pontos expressivos, a extinguir toda centelha que crepita no encontro das palavras com novas circunstâncias. [...] Mas talvez a inconsistência não esteja somente na linguagem nas imagens: está no próprio mundo. O vírus ataca a vida das pessoas e a história das nações, torna todas as histórias informes, casuais, confusas [...]. Não me interessa aqui indagar se as origens dessa epidemia devam ser de pesquisadas na política, na ideologia, na uniformidade burocrática, na homogeneização dos mass-media <mass-media italic> ou na difusão acadêmica de uma cultura média. O que me interessa são as possibilidades de salvação. A literatura (e talvez apenas a literatura) pode criar os anticorpos que coibam a expansão desse flagelo lingüístico. [...] Meu malestar advém da perda de forma que constato na vida, à qual procuro opor a única defesa que consigo imaginar: uma idéia da literatura”. (CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. SP: Companhia das Letras, 1990, III ed., pp. 74-75).

Com a sua capacidade de visão, o texto literário realiza espaços de insubordinação – é a subversão não suspeita da qual fala Edmond Jabès – em relação ao mundo organizado em função da eficiência, da competitividade, da produtividade, do mercado, coloca em crise a unidirecionalidade dos discursos dominantes, a sua tendência à univocidade, a sua resignação ao monologismo.

6. Texto e contexto

O conceito de texto (*textus*, trama) evoca a imagem da rede à qual recorreremos anteriormente para explicar o conceito de intertextualidade. Um texto é uma porção de rede *signica*. O *contexto* é o entorno, a moldura (*parergo*) de tal porção de rede, da qual fazem parte os signos interpretados e interpretantes e à qual o texto remete para ter significado e sentido; contexto, todavia, que não é, por sua vez, isolado, mas também ele faz parte, como uma espécie de macrotexto, da rede *signica*. Nem sempre os textos têm os seus interpretados e interpretantes nas imediações vizinhas, no *contexto próximo*. Como já mencionamos, eles podem receber o próprio significado e o próprio sentido do reenvio a setores distantes da rede de signos, a um *contexto remoto*.

Sobretudo os textos complexos conseguem, por assim dizer, ultrapassar o contexto próximo, e ligar-se, segundo relações intertextuais, com um contexto remoto, um contexto distante do ponto de vista espacial e temporal e também do ponto de vista

axiológico, e isso não apenas no eixo da sincronia, mas também sob o eixo da diacronia, “o rizoma” (DELEUZE) na direção do passado e do futuro.

Antecipando o que iremos considerar com mais atenção à frente, a relação com o contexto próximo se apresenta fundamentalmente como uma relação de tipo indicial. Na relação com o contexto remoto entram em jogo relações entre interpretado e interpretante de tipo fundamentalmente icônico, segundo relações de semelhança de ordem analógica ou homológica, e de tipo convencional ou simbólico. O contexto coloca-se relativamente ao texto *extratextual*, mas também ele é um texto e tem, por sua vez, como contextos, outros textos. Só no momento em que é, por assim dizer, “desativado”, o contexto com os seus interpretados e interpretantes do texto apresenta-se como contexto. Mas, no momento em que a interação dialógica está em funcionamento, o “extratextual” torna-se “contextual” e “intertextual”.

Dissemos que, seja ele verbal ou não verbal, o texto é feito de células mortas de um sistema sógnico, as “frases” (aqui não devem ser entendidas em sentido apenas verbal), mas é feito de células vivas do discurso (verbal e não verbal); é feito, isto é, de enunciações, as quais subsistem apenas como texto e no texto (contexto). Desse modo, poderíamos entender por “texto” a trama de interpretantes da qual vive a enunciação (uma porção de rede sógnica). A textualidade é um dos parâmetros segundo os quais se realiza e se especifica a enunciação, o outro gênero discursivo ou gênero textual.

Tanto mais é difícil estabelecer os limites do contexto e o âmbito da intertextualidade de um texto, quanto mais ele se apresenta como texto complexo, ligado a relações dialógicas que transcendem os limites da sua contemporaneidade. Em tal caso, o seu contexto cultural não basta para procurar os interpretantes de sua compreensão. O sentido de um texto complexo vive bem além dos limites da própria cultura. Ele efetivamente se aprofunda, se explica e se enriquece nas relações dialógicas com contextos distantes. Isso porque a sua abertura em direção à alteridade, a sua capacidade de visão, a sua predisposição a durar em um grande tempo fazem com que exatamente o distanciamento espaço-temporal e axiológico dele facilite a revelação dos novos sentidos nele contidos. O seu enriquecimento de sentido nas épocas sucessivas e em culturas distantes depende do fato de que os próprios interpretantes distantes possam contribuir para ativar os interpretantes dos seus contextos remotos, ali incluídos aqueles ligados com a história de seu gênero textual. Como observa Bachtin:

I fenomeni di senso possono esistere anche in forma occulta, allo stato potenziale e manifestarsi soltanto nei contesti culturali (di senso) favorevoli delle epoche successive. I tesori di senso, riposti da Shakespeare nelle sue opere, si sono creati e raccolti dai secoli, anzi dai millenni: erano celati nel linguaggio, e non soltanto in quello letterario, ma anche in strati del linguaggio popolare che prima di Shakespeare non erano ancora entrati a far parte della letteratura, in molteplici

“generi” e forme della comunicazione verbale, nelle forme della possente cultura popolare (soprattutto in quelle carnevalesche) formatesi nel corso dei millenni, nei “generi” degli spettacoli teatrali (misteri, farse, ecc.), negli intrecci, che affondano le loro radici nella antichità preistorica, e, infine, nelle forme del pensiero [...]. L’autore e i suoi contemporanei vedono, capiscono e valutano prima di tutto ciò che è più vicino al loro presente. L’autore è prigioniero della sua epoca, del suo presente. I tempi successivi lo liberano da questa prigionia, e gli studi letterari sono chiamati ad aiutare questa liberazione (BACHTIN, 1979, trad. it., pp. 345-346)⁸.

⁸ “Os fenômenos semânticos podem existir em forma latente, em forma potencial, e revelar-se apenas nos contextos dos sentidos culturais das épocas posteriores favoráveis a tal descoberta. Os tesouros dos sentidos, introduzidos por Shakespeare em sua obra, foram criados e reunidos por séculos e até milênios: estavam escondidos na linguagem, e não só na literária como também em camadas da linguagem popular que antes de Shakespeare ainda não haviam penetrado na literatura, nos diversos gêneros de formas de comunicação verbalizada, nas formas da poderosa cultura popular (predominantemente nas formas carnavalescas), que se formaram ao longo dos milênios, nos gêneros do espetáculo teatral (dos mistérios, farsa, etc.), nos enredos que remontam com suas raízes à Antiguidade pré-histórica, e, por último nas formas de pensamento. [...] O próprio autor e seus contemporâneos vêem, conscientizam e avaliam antes de tudo aquilo que está mais próximo de seu dia de hoje. O autor é um prisioneiro de sua época, de sua atualidade. Os tempos posteriores o libertam dessa prisão, e os estudos literários têm a incumbência de ajudá-lo nessa libertação”. (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, pp. 363-364).

Na análise do texto não devem ser esquecidos também os contextos relativos ao seu gênero textual. Por exemplo, no caso do texto literário, que pertence ao gênero romance, os contextos a levar em consideração sob esse olhar deveriam ser pelo menos: o *contexto da escritura literária*, o *contexto da narração literária*, se se trata de um texto narrativo; o *contexto do gênero romance* e dos outros gêneros aos quais está ligado na história de sua formação; o contexto das antigas concepções populares do mundo no qual eventualmente se inspirem a partir de temas e modos de ver presentes no texto, etc.

No que diz respeito mais diretamente ao próprio texto e ao autor do texto, mencionando ainda o exemplo de um texto do gênero romance, deveríamos considerar: o contexto do texto na sua inteireza em relação a uma de suas partes; o contexto de toda a produção do autor, as suas fontes, o contexto biográfico, aquele da sua concepção poética e ideológica, do seu presente, etc. Em todos esses casos, trata-se de um contexto “vizinho” ou “imediate”.

Por outro lado, quanto ao *contexto “distante”* ou “*mediato*”, o texto deve ser considerado em relação aos textos e contextos relativamente aos quais ele não está, por si mesmo, ligado. Como já mencionamos, em tal caso os seus interpretantes não são signos do tipo indicial, como nos outros casos, isto é, não estão em uma relação de contiguidade e causalidade. Não se trata, também, de interpretantes que são do tipo “simbólico” ou “convencional”, como no caso das relações entre texto e língua, entre textos e usos

linguísticos como acontece sobretudo em análises linguístico-filosóficas ou na interpretação do texto em função da sua tradução para uma outra língua. No contexto *mediato* ou *distante*, a relação do texto com os seus interpretantes, são interpretantes “icônicos” no sentido de Peirce, isto é, baseados na semelhança. Essa semelhança pode ser superficial ou também aparente: em tal caso, segundo a linguagem da Biologia Genética recuperada por Rossi-Landi (1992) no estudo dos signos, trata-se de simples “analogias”; se são, ao invés, semelhanças profundas de ordem genética e estrutural, tratar-se-á de “homologias”. A “intertextualidade”, com base na qual, em ambos os casos, o texto é lido, é feita de textos, que ele, de maneira intencional e indireta, evoca por semelhança. Poderíamos falar, por isso, de “intertextualidade icônica”.

7. Texto e autor

No *Autorretrato* (1933, Museu do Estado Russo, São Petersburgo), Malevič pretende afigurar a própria imagem como autor-criador: a im-posição de um retrato de artista muito pleno de si, muito arrogante para ser verdadeiro. Malevič se retrata em uma imagem de artista e se mostra em primeiro plano, a meio busto, inerte e inexpressivo, segundo aquilo que os historiadores da arte chamam de “retrato autônomo”:

Il vero ritratto dunque si limita alla categoria del “ritratto autônomo”, come la chiamano gli storici dell’arte, quello in cui il personaggio rappresentato non

è colto in nenhuma ação e non soporta nenhuma expressão que non riconduca alla persona stessa. Si potrebbe dire che il ritratto autonomo deve essere – e fare – l'impressione di um soggetto senza espressione. [...] dipingere o raffigurare non significa più riprodurre e neanche rivelare, ma produrre l'*esposto-soggetto*. Produrlo: condurlo davanti, trarlo al di fuori (NANCY, 2002, pp. 13-15)⁹.

Entre o artista e a tela, no ato de pintar-se, de produzir-se, é necessária uma distância, grande ou pequena que seja, de tal forma que o autor possa retratar a si mesmo. A distância faz com que o autor se retrate, ou melhor, se subtraia, ausente-se, estranhe-se de estar diretamente envolvido nela, comprometido. Somente assim, Malevič poderá d(e)-escrever a si próprio no "Malevič-Artista", vendendo-se no *Autorretrato*, como "o príncipe dos artistas", em roupagem suprematista e olhar de esguelha.

Como diz Nancy "il ritratto è *in absentia*: è per essenza e in ogni senso esposto all'assenza"; esso è "presenza *in absentia*" (*idem*, p. 35)¹⁰. A relação com os

⁹ "Portanto, o verdadeiro retrato limita-se à categoria do "retrato autônomo", como a chamam os historiadores da arte, aquele no qual o personagem representado não é retratado em nenhuma ação e não sustenta nenhuma expressão a não ser a da própria pessoa. Poder-se-ia dizer que o retrato autônomo deve ser – e fazer – a impressão de um sujeito sem expressão. [...] pintar ou afigurar não significa mais reproduzir e nem revelar, mas produzir o *exposto-sujeito*. Pro-duzi-lo: conduzi-lo a frente, puxá-lo para fora".

¹⁰ "o retrato é *in absentia*: é por essência e em todos os sentidos exposto à ausência; presença *in absentia*".

ícones sacros se mostra bastante evidente na observação de Nancy, segundo a qual “[...] ogni ritratto inscena singolarmente l’impossibile ritratto di Dio, il suo ritrarsi [retrait] e il suo fascino [attrait]” (*idem*, p. 50)¹¹.

A ideia do “retrato impossível” é bem conhecida, entre outros, nas lendas da Igreja oriental. A lenda narra a história de um pintor que não conseguia pintar o rosto radiante de Cristo pelo grande fascínio que emanava; quando Cristo percebe a dificuldade do pintor, toma a veste de linho, estende-a sobre seu próprio rosto e nela imprime sua efígie (*mandylion*). Parece que a acepção de Nancy segundo a qual “ogni ritratto inscena l’impossibile ritratto di Dio”¹² seja plenamente utilizada pelo Dürer, que notoriamente nos seus autorretratos de 1500 tem a pretensão de apresentar-se nos semblantes de Cristo. Provavelmente não é um caso, mais que outros, que um autorretrato de Dürer, intitulado *Autorretrato com capa de pele* (Alte Pinakhotec, Monaco), seja muito símile, pela impositação/imposição da figura, ao *Autorretrato* de Malevič de 1933.

A arte do ícone não quer ser, porém, a arte de uma “teologia apofática”, como, ao invés, sustentaria Nancy, isto é, a negação, *a priori*, de representar aquilo que representa. No máximo nos sentimos mais inclinados a sustentar a teoria com a qual Magritte

¹¹ “cada retrato encena singolarmente o impossível retrato de Deus, o seu retratar-se [retrait] e o seu fascínio [attrait]”.

¹² “cada retrato encena singolarmente o impossível retrato de Deus”.

desejou declarar a *rendição* (pictórica) à pretensão de reproduzir a vida: um “não poder” – tema abordado por Blanchot no campo literário e por Artaud no campo teatral – de encontrar a palavra certa ou de produzir a imagem exata de um objeto; do contrário (segundo as indicações de Blanchot e de Artaud) cada termo concluiria cada objeto. Enquanto no campo pictórico é Magritte a definir a “pintura” como “uma palavra feia” exatamente porque “se pensa ao peso, por vezes, à pretensão” (1979, tr. it.. p. 30).

Pensa-se em uma pintura na qual subsista a relação entre sujeito afigurado e o “seu” referente quando a pintura, entendida como lugar do signo icônico, é autônoma e irredutível à representação que damos dela: o signo pictórico é origem sem original.

A “traição das imagens” é plenamente materializada na pintura de Magritte, *a clarividência* (1936). Nesta, mais que em outras pinturas magritianas, pode-se recuperar a relação que interessou a grande parte da fenomenologia do século XX. Essa relação intercorre entre três pontos fundamentais: a visão do artista/autor, o objeto/referente e o resultado pictórico/afiguração. Nessa pintura, Magritte pinta um artista – que na fisionomia do rosto assemelha-se tanto a ele que se poderia dizer que se trata outra vez de um autorretrato – sentado de costas para quem o olha, e de frente a um cavalete. O personagem pintado fixa a imagem de um ovo apoiado sobre o canto de uma mesa enquanto a sua mão é suspensa na ação de dar

(quadro a quadro) uma última pincelada à imagem de um pássaro.

Isso confirma o conceito de “semelhança icônica” até aqui empregado: semelhança que não é aquela de tipo analógico e superficial (transcrição), mas de tipo homológico e estrutural (tradução), relação que sabe mostrar o mesmo *outro* (o ovo feito pássaro, precisamente). O título dado por Magritte a esta obra parece, invés, aludir à percepção a distância no tempo e no espaço do clarividente, que se assemelha à visão do artista nas relações com o mundo dos objetos.

Do mesmo modo, como demonstra Derrida em *A Verdade em pintura* (1981) – a que já fizemos referência, mas, é oportuno aqui retomar, se se interpreta o quadro de Van Gogh *Os sapatos*, assinado ‘*Vincent 87*’, argumentando que, em 1887, Van Gogh estava em Paris, distante dos camponeses, e, portanto, os sapatos do camponês que o quadro apresenta são na realidade os seus, a pintura é considerada como uma “cópia”, e a interpretação do quadro torna-se uma operação de *identificação*, uma *restituição* (de devolução precisamente) ao autor daquilo que ele distanciou de si. E mais, uma vez que os sapatos são restituídos a Van Gogh, os quais o autor, na verdade, representou colocando-se com eles em uma relação *in absentia*, de exotopia, olhando-os como *outro* – relação facilitada também pela sua distância geográfica dos camponeses holandeses – acaba-se por sustentar que, visto que os sapatos pintados pertencem a Van Gogh, eles seriam o próprio Vincent: Van Gogh teria pintado um autorretrato!

Também no caso da autobiografia, em que o autor tende a identificar-se com o herói, o texto tem um valor literário se, entre autor e herói autobiográfico, persiste certo grau de distanciamento, que faz com que este último, e com ele o próprio autor, de certo modo, não se leve completamente a sério, e que a sua concepção de mundo apareça não como absoluta, mas como relativa e, de certo modo, distorcida, também em forma caricatural a partir de uma visão externa. Como diz Roland Barthes, a pergunta a ser colocada na abordagem do herói do diário ou da autobiografia não é a pergunta trágica “quem sou eu”, mas aquela cômica “sou eu?” (BARTHES, 1984, tr. it., p. 381¹³).

Em *O problema do texto* (BACHTIN, 1959-61), a que já nos referimos várias vezes, a questão da relação entre autor e texto assume um papel central. Para tratar dela, Bachtin a considera a partir da visão do texto artístico. Aqui, de fato, parece mais claro que entre texto e autor não há uma relação de identificação e nem uma relação de oposição dialética que deva resolver-se em alguma síntese. Há, ao invés, uma relação de alteridade, uma relação de alteração dialógica, em que, dependendo do gênero textual, pode prevalecer a arquitetônica centrada em torno da visão do autor-homem ou aquela centrada em torno da visão do texto que o autor-criador soube representar.

A fim de que o texto adquira valor estético, é preciso que cada tipo de enunciação, verbal ou não

¹³ Cf. BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004 (1984).

verbal, do autor, da enunciação *objetiva* (*predmetnoe*), direta, torne-se enunciação objetivada (*ob'ektnoe*), indireta, afigurada. O autor não coincide com a enunciação do texto, está fora dela. Aquilo que dele resta no texto, ao qual conferiu valor artístico, é a sua imagem objetivada e não aquela objetiva dos textos ordinários. No texto artístico, a sua imagem objetiva tornou-se invisível. Entre as imagens criadas por ele no texto, não está incluída a sua imagem objetiva. Como diz Bachtin nos *Apontamentos de 1970-71*, o autor, que Bachtin chama “primário” – como primários são os textos que ele realiza na sua vida ordinária de maneira direta e objetiva –, “endossa”, em relação ao texto, “a veste do calar”.

Falar da presença da imagem do autor no texto artístico, ali incluídos o autorretrato e a autobiografia, é, diz Bachtin (1959-61), uma contradição em termos. A presença do autor nos textos secundários é uma presença em ausência. Em todo o texto, em cada enunciação sua, no aspecto conteudístico e, sobretudo, na sua forma, sentimos a presença do autor, mas não o vemos.

8. Texto e interpretação

Como o signo em geral, assim o texto subsiste no diálogo com os seus interpretantes. Dependendo de sua espessura dialógica, os interpretantes variam, não somente a quantidade dos interpretantes, mas também aquela dos percursos interpretativos em que eles são colocados.

Os interpretantes de um texto, seja ele verbal ou não verbal, não são apenas externos a ele, mas também internos a sua própria constituição unitária.

Um dos principais interpretantes do texto é o gênero do discurso, o gênero textual, ao qual o texto pertence e em relação ao qual assumiu a sua atual conformação.

O gênero textual entra em jogo na interpretação do texto, não apenas quando ele, já formado, é objeto de interpretação e de compreensão por parte de um intérprete, mas também no processo próprio da sua constituição, quando é submetido à atividade criativa de seu autor.

De fato o gênero, no que diz respeito às interpretações do texto, não intervém apenas “em coisas feitas”, como eventual denominação ou etiqueta do texto (um livro exposto em livrarias em cuja capa, sob o título, está escrito ‘romance’; ou ainda em livrarias, a denominação de gênero nos avisos postos acima dos expositores), mas condiciona, desde o início, seja no plano dos conteúdos, seja naquele da forma, o texto na sua relação com o autor.

Outro interpretante, que faz parte do texto como sua dotação, é o eventual título (o título de um romance, de um artigo jornalístico, o título de um filme, de uma música, o título de um quadro). Ele oferece ao intérprete uma primeira proposta interpretativa.

Outros interpretantes desse mesmo tipo do “título” são a assinatura do autor, o sumário, a apresentação na contracapa de um livro, etc. O índice, por exemplo, sugere ao leitor um particular percurso

de leitura, mas pode ser também o itinerário da escritura. Todos esses interpretantes são, para usar o termo de Genette, “os limiares” do texto (1989).

O texto antes de ser submetido à interpretação por parte de um leitor, já contém, portanto, alguns interpretantes internos com os quais a interpretação “externa” deve interagir. Indicamos apenas alguns, entre os mais superficiais, interpretantes de identificação. Alguns deles são predispostos pelo autor conscientemente. Mas há outros, e frequentemente não poucos, que o autor põe no texto sem se dar conta, de maneira não intencional.

Naturalmente não é possível estabelecer uma linha nítida de demarcação entre intencional e não intencional, assim como não é fácil estabelecer até onde a disponibilidade dialógica do texto seja o resultado de um cálculo do autor e onde, por outro lado, comece a autônoma iniciativa do leitor de começar com o texto uma relação dialógica entre interpretado e interpretante.

É interessante, a esse propósito, o que observa Starobinski a propósito de Ferdinand de Saussure, o qual, após descobrir a presença, nos textos que analisou, do anagrama, perguntava-se se isso era fruto da iniciativa do autor:

L'errore di Saussure – osserva Starobinski – è quello di aver così nettamente posto l'alternativa fra “effetto del caso” e “procedimento cosciente”. Ma perché non mettere da parte tanto il caso, quanto la coscienza? Perché non vedere nell'anagramma un aspetto del processo della

parola – processo né puramente fortuito né pienamente cosciente? (STAROBINSKI, 1971, p. 154)¹⁴.

Independentemente de como as coisas estejam, existem margens de autonomia do texto em relação ao autor que não podem ser transcuradas pela abordagem semiótica; caso contrário, os processos relativos à interpretação do texto estariam reduzidos a um percurso linear, que vai de um emissor a um receptor, fazendo do texto uma simples mensagem de troca comunicativa, um tipo de pacote postal que alguém confecciona e envia a qualquer outro que o deve somente receber e abrir. Exatamente o texto complexo pode impedir reducionismos deste gênero, porque ele evidencia a possibilidade, da parte do intérprete, de descobrir no texto, sentidos que o próprio autor colocou nele, mas sem estar plenamente ciente disso.

Isso significa que tem de reconhecer ao texto uma materialidade sua, uma alteridade sua, não somente a respeito do leitor, mas também a respeito do autor. A vida do texto é bem mais ampla do âmbito do controle que o autor pode ter sobre ele. A limitação aos textos simples, ou também sua predileção, na análise do texto,

¹⁴“O erro de Saussure – observa Starobinski – é aquele de ter tão claramente colocado a alternativa entre “efeito do caso” e “procedimento consciente”. Mas por que não colocar de lado tanto o caso, quanto a consciência? Por que não ver no anagrama um aspecto do processo da palavra – processo nem puramente fortuito nem plenamente consciente?”.

empobrece o objeto de estudo, reduz ou elimina a alteridade dele. Faz dele assim um objeto privado de resistência, que o autor, por primeiro, manipulou conforme seu prazer, sob o controle de sua vontade e em plena consciência, e que, agora, o leitor, por sua vez, pode manejar com outra tanta liberdade, mas com um único limite, aquele de respeitar as intenções do autor.

São a alteridade e a materialidade do texto – do texto complexo, capaz, como o rosto, também ele ícone, de ter uma autonomia de sentido – a sua irredutibilidade em relação à interpretação seja do autor, seja de qualquer leitor e, por consequência, a sua capacidade de deslocamento dialógico, em novos percursos interpretativos, a explicar como ele, ao longo do tempo, possa enriquecer-se com novos sentidos. Como menciona Bachtin:

Possiamo dire che né Shakespeare, né i suoi contemporanei conoscevano il “grande Shakespeare” che noi adesso conosciamo. [...] Vuol dire allora che noi attribuiamo alle opere di Shakespeare ciò che in esse non c’era, che le modernizziamo e deformiamo? Le modernizzazioni e le deformazioni, naturalmente, ci sono state e ci saranno. Ma non è grazie ad esse che Shakespeare è divenuto quello che è diventato. Egli è divenuto se stesso grazie a ciò che effettivamente c’era e c’è nelle sue opere, ma che né lui, né i suoi contemporanei potevano percepire e valutare

consapevolmente nel contesto della cultura della loro epoca (BACHTIN, 1979, tr. it., pp. 345)¹⁵.

Precisamente o texto de escritura, evidenciando a materialidade, a alteridade como característica textual e como condição de uma efetiva dialogicidade, pode permitir compreender em que consistem os “limites da interpretação”. Este problema tratado por Umberto Eco (1990), em relação ao qual reconsidera a questão da “obra aberta” (ECO, 1962) e do papel do leitor como “lector in fabula” não é resolvível recorrendo às convenções sociais, ao “hábito”. Os limites da interpretação são dados, ao invés, pela alteridade do texto.

Já fizemos referência, tratando da relação entre texto e contexto, à capacidade do texto, na forma de texto complexo, de superar os limites da própria contemporaneidade. Agora podemos voltar a considerar essa capacidade, para evidenciar outro aspecto dela ligado à questão da interpretação. Em consequência

¹⁵ “Podemos dizer que nem o próprio Shakespeare nem os seus contemporâneos conheciam o ‘grande Shakespeare’ que hoje conhecemos [...] Pois bem, introduzimos nas obras de Shakespeare coisas inventadas que não havia nelas, modernizamos e deturpamos o próprio? É claro que houve e haverá modernizações e deturpações. Contudo, não foi à custa delas que Shakespeare cresceu. Ele cresceu à custa daquilo que realmente houve e há em suas obras, mas que nem ele nem seus contemporâneos foram capazes de perceber conscientemente e avaliar no contexto da cultura de sua época”. (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 363).

delas, de fato, resulta que um texto complexo pode tanto mais e tanto melhor ser compreendido quanto mais distante esteja em relação a ele o intérprete. Bachtin descreve muito bem esse fenômeno:

Se non si può studiare la letteratura al di fuori di tutta la cultura di un'epoca, ancora più pernicioso è chiudere un fenomeno letterario nella sola epoca della sua creazione, cioè nell'epoca che le è contemporanea. [...] Se cerchiamo di capire e spiegare un'opera soltanto partendo dalle condizioni della sua epoca, soltanto dalle condizioni del suo tempo immediato, non penetreremo mai nelle profondità dei suoi significati. [...] La vita delle grandi opere nei secoli futuri, da esse lontane, sembra, un paradosso. Nel corso della loro vita postuma esse si arricchiscono di nuovi significati, di nuovi sensi, e, per così dire, sorpassano quello che erano all'epoca della loro creazione (BACHTIN, 1979, pp. 344-345).¹⁶

¹⁶ “Se não se pode estudar a literatura isolada de toda a cultura de uma época, é ainda mais nocivo fechar o fenômeno literário apenas na época de sua criação, em sua chamada atualidade. [...] Quando tentamos interpretar e explicar uma obra apenas a partir das condições de sua época, apenas das condições da época mais próxima, nunca penetramos nas profundezas de seus sentidos. [...] A vida das grandes obras nas épocas futuras e distantes, como já afirmei, parece um paradoxo. No processo de sua vida *post mortem* elas se enriquecem com novos significados, novos sentidos; é como se essas obras superassem o que foram na época de sua criação”. (Tradução de Paulo Bezerra, feita em 2003, para a obra *Estética da criação verbal*, pela editora Martins Fontes, p. 362-363).

9. Texto e linguagem

Ao considerar o “texto exemplar”, já tivemos ocasião de tratar da relação entre texto e linguagem, tema desta seção. Aqui, limitar-nos-emos a retomar e a desenvolver algumas considerações já expostas.

O tipo de texto que chamamos texto de escrita, seja ele verbal ou não verbal, é aquele que, entre os textos, melhor pode evidenciar o modo com que eles se reportam àquele dispositivo de modelação especificamente humano que Sebeok (2001) chama “linguagem” e que pode ser também indicado como escritura, uma escritura distinta da transcrição e antecedente à fala, às línguas. A linguagem ou escritura é primária e está na base da língua (modelação secundária), assim como está em relação a modelações culturais, que pressupõem também a língua (modelação terciária) (cf. SEBEOK, 1998).

A linguagem, ou escritura *ante litteram*, permite ao ser humano um tipo de modelação que não é limitada à produção de um único mundo, como acontece para as outras espécies vivas, mas permite a criação de outros mundos possíveis. Com base nela, o ser humano é capaz de construir, desconstruir e reconstruir, melhor dizendo, capaz de escritura, de-escritura e re-escritura: trata-se daquela capacidade que Peirce e Sebeok chamam de “o jogo do fantasiar” (cf. SEBEOK, 1984).

A produção de qualquer texto, simples ou complexo, verbal ou não verbal, pressupõe a linguagem, e é, portanto, tal produção possibilitada

pela capacidade de escritura. Mas isso é pouco evidente nos textos simples, diretos, objetivos, os textos da representação ordinária, por causa de seu caráter repetitivo e aderente à visão do mundo fixada na ordem do discurso, através da língua e dos outros sistemas sógnicos da cultura. Os textos simples são fundamentalmente textos em que a escritura assumiu a forma estereotipada da transcrição, em que as possibilidades de produtividade da linguagem são constringidas entre os limites da língua.

Ao contrário, os textos complexos, ou textos de visão, da criatividade artística propriamente, são aqueles que, conseguindo subtrair-se de tais limites e não tendo vínculos de ordem prática, produtiva e funcional, apresentam-se, como também os chamamos, como *textos de escritura*, capazes – em relação com os textos de transcrição e de representação – de de-escritura e de re-escritura do mundo.

É do caráter de escritura, próprio da linguagem, que deriva aos textos verbais e não verbais, de afiguração, a possibilidade de um funcionamento não servil e não subordinado às necessidades da língua e da praticidade objetiva *desta* realidade. Na visão deles, revela-se não somente aquilo que nos outros textos resulta ocultado, a criatividade, a inventividade, a inovação, mas também o caráter estreito e limitado das possibilidades dos textos da vida ordinária se relacionada àquela que os textos de escritura deixam entrever.

A capacidade de escritura é, hoje, facilitada também pela proliferação das linguagens conexas com o desenvolvimento das novas tecnologias. A fotografia, o cinema, a videocâmara, o computador, o CD-ROM, o DVD, etc., renovam os meios expressivos da escritura. São possíveis novas formas de textos que podem melhor dar livre vazão à criatividade. Os gêneros textuais tradicionais podem valer-se de novos suportes tecnológicos. Tudo isso incrementa as possibilidades de manifestações da escritura. A escritura pictórica, o *design*, a escritura fotográfica, a escritura fílmica, a escritura musical hodierna devem ser reconsideradas neste sentido e vistas como possibilidades de ampliação do horizonte criativo da escritura entendida como modelação primária.

10. Texto e discurso

Entre *texto* e *discurso* se pode estabelecer uma diferença em termos de “estabilidade”, “estaticidade”, do primeiro; e de “fluidez”, “dinamicidade” do segundo. “Texto” faz pensar em algo de sancionado, fixado, convencionado, que pode ser ponto seguro de referência. Expressões como “dizer textualmente”, “falar como um texto impresso” confirmam esse modo de conceber o texto.

O “texto” parece ligar-se à ideia de coesão e funcionalidade formal. A ele vem reservada a prerrogativa do original, em relação ao comentário e à tradução: “tradução com texto à frente”. Ele recebe também o caráter de autoridade mais ou menos

indiscutível; um exemplo pragmático: “dizer textualmente”.

“Discurso”, ao invés, como resulta do seu adjetivo “discursivo”, fluido e fácil de ser seguido, é ligado com o exercício comunicativo ordinário, com a conversação. O caráter dinâmico do discurso lhe é dado pelo fato de que “discorrer” significa também “deslocar-se” segundo um movimento ágil e rápido (“vedea nel pian discorre / La caccia affaccendata¹⁷” – A. MANZONI). “Discursivo”, segundo a acepção filosófica que o contrapõe a “intuitivo”, refere-se a um proceder argumentativo, passo a passo, segundo passagens rigorosamente concatenadas e justificadas (para tais acepções, v. G. DEVOTO, G. OLI, *Vocabulário da língua italiana*).

Enquanto “discurso” faz referência, portanto, à fala de alguém para outro alguém, texto, ao invés, assume um caráter de autonomia e não faz alusão, pelo menos como discurso, a um enunciador e a um enunciatário.

Entre “texto” e “discurso” parece, portanto, estabelecer-se uma distinção que vê ao lado do “texto” algo de coeso, constante, estável, repetível, institucional; e, ao invés, ao lado do “discurso”, aquilo que é fluente, dúctil, mutável, suscetível à inovação individual.

Considerados em referência a uma possível relação entre eles, “texto” e “discurso”, resultam ambos ligados, no sentido de que o “texto” necessita

¹⁷ N.T.: Literalmente, “correr para lá e para cá”.

do “discurso” para não ser “letra morta”, de interesse apenas para o filólogo, e para perdurar como texto vivo. Vice-versa, cada discurso vive, por sua vez, na sua ligação com o texto ao qual se remete, apela, do qual toma o ponto de partida, que cita, que comenta, etc.

Podemos também observar que aquilo que liga o “discurso” e o “texto” é uma relação dialógica, entendendo por diálogo uma relação de recíproco envolvimento, de recíproca não indiferença, de abertura para a alteridade. Os discursos e os textos são dialógicos, no sentido de que os textos necessitam dos discursos, e os discursos necessitam dos textos.

Mas o diálogo não é apenas aquilo que liga textos e discursos: ele é também uma modalidade interna do texto e do discurso. O texto é organizado e estruturado pelo diálogo interno, e o discurso, exatamente enquanto movimento, apresenta-se como movimento estruturalmente dialógico.

Se, agora, retomamos o modo com que, no início, delineamos a diferença entre “texto” e “discurso”, podemos precisar que entre eles se pode estabelecer uma relação pela qual o primeiro apresenta-se como o caráter da constância e da permanência, enquanto o segundo apresenta-se como majoritariamente “fluido”. A diferença entre fluidez e permanência trata também sobre a diferente capacidade de duração. Seja dentro do texto, seja dentro do discurso, seja entre texto e discurso, há uma relação dialógica.

Diversamente do que poderia aparecer, em relação à diferença entre estabilidade e movimento, a

dialogicidade não é maior da parte dos discursos, que daquela dos textos. Refletir sobre esse aspecto pode contribuir para desmistificar certa concepção de texto como algo de já dado, fora do diálogo interpretativo, com todas as consequências que isso comporta nas diversas práticas que se reportam ao texto.

Outro aspecto sobre o qual é preciso nos determos, e que se liga com tudo quanto consideramos até aqui, é que a relação entre textos e discursos insiste também no fato de que o âmbito dos textos é compreendido naquele dos discursos. Os textos não subsistem fora dos campos do discurso, dos universos do discurso, dos gêneros discursivos.

Se considerarmos o texto como uma porção de rede sógnica e o discurso como um percurso possível no seu âmbito, resulta que são os discursos que fazem funcionar a rede de signos, tanto que os ramos de rede não vivificados pelos discursos secam e morrem. A dialogicidade sógnica, isto é, a inventividade, a inovação, a alteridade, parece depender mais dos discursos que dos textos. Todavia, e sobre esse aspecto já insistimos bastante, é nos textos e em certos tipos de gêneros textuais que a dialogicidade dos discursos pode ser mais bem evidenciada, seja na sua factualidade e atualidade, seja na sua potencialidade. Não somente: é neles que pode ser conscientemente desenvolvida.

Os textos literários e os textos artísticos, em geral, exaltam a dialogicidade no sentido de que a *afigram* (não se limitam a *representá-la* assim como factualmente é realizada nos discursos), isto é,

promovem-na para além dos limites objetivos consagrados pela “ordem do discurso” (M. FOUCAULT), pela “ideologia oficial” (VOLOŠIOV-BACHTIN). Assim, a renovação do gênero romance é realizada pelos textos de Dostoevskij que criaram uma nova variedade de tais gêneros literários. Mas isso não permanece no plano daquele particular gênero que é o romance ou do conjunto daqueles particulares gêneros que é a literatura. O romance polifônico de Dostoevskij torna “acessíveis”, diz Bachtin, “certi aspetti dell’uomo, e soprattutto, la coscienza umana pensante e la sfera dialogica del suo essere, che non sono assimilabili artisticamente da posizioni monologiche” (BACHTIN, 1963, tr. it., p. 353)¹⁸.

Os textos e os discursos fazem parte sempre, evidentemente, dos gêneros do discurso ou gêneros textuais. O grau de dialogicidade dos discursos e dos textos depende da capacidade de dialogicidade dos gêneros de pertencimento. Um exemplo é dado pelas relações entre o gênero romance e a obra de Dostoevskij, por meio do qual se constitui o romance polifônico.

Embora seja do gênero de discurso de pertencimento que deriva a possibilidade dialógica dos textos e dos discursos, são os textos, todavia, mais

¹⁸ “atinge facetas do homem e, acima de tudo, a consciência pensante do homem e o campo dialógico do ser, que não se prestam ao domínio artístico se enfocados de posições monológicas”. (Tradução de Paulo Bezerra para a obra *Problemas da poética de Dostoiévski*, transcrição feita da quinta edição, datada de 2013, p. 339, publicação da Editora Forense Universitária).

que os discursos, a evidenciá-la, a fazê-la e a incrementá-la.

O texto reflete, toma as distâncias, afigura. Coisa que o discurso, imediatamente ligado como é com o seu autor, com as circunstâncias, com determinados objetivos e funções, com determinados destinatários, circunscrito como é no espaço e no tempo, não está em condições de fazer. A estrutura dialógica das enunciações e dos discursos pode ser capturada de maneira apenas superficial e achatada, até o momento em que é considerada diretamente. Ao invés, ela pode ser percebida na sua totalidade se considerada na experimentação dos textos capazes de distanciamento, de “exotopia”, de afiguração.

11. Texto e subentendido

O significado das enunciações (em sentido lato e não apenas em sentido verbal) no qual um texto, verbal ou não verbal, consiste, e que ele organiza em um todo unitário, qualitativamente diferente da soma de suas partes, não se acaba nos limites do texto – limites que, de outra parte, para além do seu aparente aspecto de “coisa”, efeito ainda, de alguma maneira, de uma reificação, nunca são precisamente delineáveis. Isso já resulta do fato de que o texto vive nas e das relações dialógicas que ele tem com os seus contextos e que constituem a sua intertextualidade externa e interna. Mas depende também – e, evidentemente, são dois aspectos que estão estreitamente conectados entre si – do fato de que o

que o texto *diz* e que, nos textos complexos, nunca acaba de uma vez por todas, considerado na sua inteireza, compõe-se de duas partes: uma parte explícita e outra *subentendida*.

O que está subentendido são “vivências”, valores, experiências, conhecimentos, programas de comportamento, incluídos aqueles respectivos a ideologias, estereótipos, etc. Tudo isso pode ser o subentendido de um texto apenas quando não é nada de abstratamente individual e privado. Aquilo que pode passar a fazer parte de um texto como parte subentendida e como fator constitutivo de suas enunciações verbais e não verbais é apenas aquilo que não é limitado à consciência individual abstratamente compreendida, aquilo que não é individualisticamente pessoal. A parte subentendida do significado do texto, e que é a parte fundamental de seu sentido, é de natureza *social*.

Aquilo que é subentendido, diz V. N. Vološinov, referindo-se à enunciação, em um ensaio de 1926, atribuído a Bachtin e intitulado *A palavra na vida e na poesia* (em: Vološinov, 1980), é um “contexto de vida”, mais ou menos amplo, que pode ser relativo a um grupo, a uma nação, a uma cultura, etc., os quais podem ter uma duração temporal diferente, podem valer por anos ou por épocas inteiras, ou podem atravessar os séculos e as épocas, e tornarem-se patrimônio social da vida humana.

O subentendido do texto não é nada de subjetivo. Para ser subentendido, deve ser alguma coisa que tem uma existência objetiva relativamente a um modo

comum. Mais amplo é o horizonte objetivo subentendido, e mais constantes, menos fugazes, mais gerais, mais típicas são as condições de vida às quais o texto remete. E quanto mais a remissão do subentendido se realiza em tal sentido, maior é a duração da vida dialógica do texto, que, mesmo se nascido em um contexto determinado, em uma época determinada, está em condições de continuar a *dizer*, para além do seu contexto originário e de seu pertencimento a uma determinada época.

Também neste caso, os textos que indicamos como textos complexos, como textos de visão, os textos de escritura, cuja responsabilidade – aquilo pelo que respondem – não se reduz ao empenho e à função no âmbito de seu presente efêmero, podem ser estudados do ponto de vista semiótico, como “engrandecimento”, como evidência em nível microscópico de um fenômeno, o subentendido, que, também, em certos casos, apresenta-se em forma extremamente reduzida, cada texto apresenta.

Nesses tipos de texto, que são, sobretudo, aqueles da criatividade artística, o significado e o sentido baseiam-se, sobretudo, sobre o contexto interno do texto, isto é, aquele que para os textos verbais é geralmente indicado como “contexto linguístico”, mais que seu contexto externo, isto é, seu “contexto situacional”, como, ao invés, acontece para os textos ordinários, de uso prático.

Portanto, pareceria que estes últimos, ligados ao horizonte contextual, ao ambiente circunstante, a circunstâncias particulares, deveriam ter uma

amplitude de subentendido maior dos textos, verbais e não verbais, cujos significado e sentido são regidos pelo contexto interno consideravelmente mais do que eles fazem na comunicação ordinária.

Não é, porém, assim. Os textos da escritura criativa – os quais se dispõem a responder, isto é, a receber interpretantes, por assim dizer, “na face da terra e do céu”, mais que limitadamente a um auditório restrito, ou ao horizonte mínimo da troca dialógica cotidiana – são capazes de uma amplitude e profundidade de subentendidos que consiste, em certos casos, não nos valores mais ou menos efêmeros ligados apenas ao horizonte do presente e nem apenas àqueles de uma época, mas àqueles duradouros da vida na sua especificidade de vida humana.

Também os textos pertencentes ao discurso das Ciências, cuja interpretação apoia-se também, sobretudo para aquelas de tipo dedutivo, lógico-matemático, fundamentalmente no contexto linguístico, têm também certa margem de subentendidos, porque não podem dispensar a remissão a contextos externos e pré-constituídos em relação à comunicação atual que o texto realiza.

Mas os textos do discurso científico podem bem pouco competir, devido à amplitude de subentendido, com os textos da criatividade artística. Aos textos científicos, dados sua especificidade, separatismo e parcelamento do horizonte do saber, falta a amplitude de visão dos textos de escrita, cujos valores, ao invés, não são relativos a um campo disciplinar particular, mas acabam por coincidir com os valores

fundamentais da vida humana na sua singularidade e inteireza.

No que diz respeito aos textos filosóficos, a ótica deles oscila entre aquela do olhar do qual são capazes os textos científicos e aquela da visão dos textos de escritura. Eles podem permanecer no horizonte do saber científico ou contribuir para ampliação do olhar do horizonte do qual são capazes os textos de escritura. Assim, o subentendido do sentido deles pode manter-se limitado em nível de conhecimento alcançado em certo momento do desenvolvimento das ciências, ou estender-se para além dele, segundo uma prospectiva que, como os textos artísticos, torna-os disponíveis para responder, torna-os responsáveis por questões cruciais da vida.

12. Texto e ideologia

Por ideologia entendemos uma orientação específica – com os seus fins, os seus valores, as suas regras, as suas normas, os seus hábitos e, eventualmente, os seus estereótipos – segundo a qual se realiza o sentido dos textos, verbais e não verbais, escritos ou orais, da vida ordinária.

A relação entre texto e ideologia se manifesta mais efetivamente nos casos em que entre eles não haja uma completa sobreposição, como acontece, ao invés, quando o texto se faz completamente porta-voz de uma determinada ideologia, ou não haja a aplicação de alguma norma sua, ou um caso de adesão passiva aos seus escopos, ou de repetição dos seus

estereótipos, ou ainda a realização de uma função relativa a algum setor seu, a execução de um programa seu, etc.

Como consequência, os textos da vida cotidiana “impregnados” como são de ideologia, são pouco aptos para o estudo dessa relação. Os textos dos gêneros primários se encontram exatamente nessa condição.

Ocorre um tipo de texto que, ao mesmo tempo, esteja em relação com a ideologia, mas não a acate, de tal modo que não haja mais nenhuma alteridade em relação a ela.

Os textos dos gêneros secundários têm com a ideologia uma relação de participação distanciada. Eles, por um lado, não perdem o contato com a ideologia, sendo de fato frequentemente “provocados” por esse contato; por outro lado colocam-se em uma dimensão exotópica que lhes permite não ter com a ideologia uma simples relação de representação, de execução, de colocação em cena, de repetição, mas de afiguração.

Os textos primários afiguram as ideologias das quais estão “impregnados”. Dessa maneira já realizam um trabalho interpretativo sobre elas, mas não as reduzem a objeto de um estudo científico, entretanto, ao contrário, mantêm com elas uma relação dialógica, uma relação de efetiva alteridade, uma distância que impede o fechamento em uma totalidade, que como tal, estando monologicamente orientada, dificilmente conseguiria evitar a identificação com alguma ideologia.

Os textos dos gêneros secundários apresentam-se, então, como aqueles que mais podem favorecer o estudo da relação entre texto e ideologia.

Tal relação, nos textos secundários, nos textos de escritura, é a relação de responsabilidade que se põe entre arte e vida. A responsabilidade do texto não está, neste caso, na sua participação, como texto ideologicamente orientado a algum setor da vida, e nem na sua indiferença em relação a ela e no seu isolamento em uma esfera à parte. A responsabilidade do texto de escritura consiste na afiguração dos textos primários a serviço das ideologias expondo-os a uma relação dialógica que os provoque na direção da visão a distância das ideologias, da tomada de consciência e da tomada de posição em relação a elas.

No estudo semiótico da relação entre texto e ideologia, o texto secundário pode ser assumido por esse motivo como seu modelo; e não apenas no sentido que oferece o objeto privilegiado sobre o qual trabalhar para ver e compreender a relação entre texto e ideologia, mas também porque fornece o melhor ângulo prospectivo para tal compreensão.

13. Texto e leitura

Já nos ocupamos da leitura do texto na primeira seção a propósito da questão da responsabilidade do leitor.

Aqui nos ocuparemos dela referindo-nos à “leitura do texto”, entendida como “leitura que o texto requer”, que o texto solicita entendendo “do texto”

como genitivo subjetivo. Tal tipo de leitura diferencia-se imediatamente daquela da crítica literária, a qual, como observa R. Barthes, opera ou com o microscópio, colocando meticulosamente em evidência o detalhe filológico, autobiográfico ou psicológico do texto, ou com o telescópio, perscrutando o grande espaço histórico que circunda o autor do texto. O tipo de leitura adequada é aquela que ele próprio solicita, que ele requer, a leitura *do texto*, uma leitura dialógica.

Tomando como modelo não as solicitações limitadas, as exigências reduzidas dos textos simples, mas aquelas dos textos complexos, a leitura dialógica de um texto, como já assinalamos na seção mencionada, constitui-se a sua “reescritura”. Em tal reescritura consiste a vida própria do texto, que vive dela e para ela, requerendo ser compreendido.

O caráter intertextual do significado do texto, pelo qual ele não é situado de maneira isolada e fixa *no* texto, mas *entre* o texto e outro texto que o lê, confere à leitura o caráter de *re-escritura*.

O texto-leitura é reescritura, é o texto que o leitor escreve lendo. Ela procede segundo uma lógica não dedutiva, mas associativa, associando às ideias do texto outras ideias, às suas imagens outras imagens, aos seus significados outros significados.

Ler é mover-se entre dois textos diferentes, tanto mais diferentes quanto mais a leitura toma as distâncias do discurso direto, da palavra diretamente reportada, da citação, da paráfrase, do comentário passivo.

O texto-leitura responde tanto mais dialogicamente ao texto quanto mais este último assume o carácter de hipertexto, isto é, de texto que permite o texto-leitura de escolher entre diferentes percursos possíveis. A leitura não se desenvolve em sentido linear, um sentido único. Não existe um “sentido correto”, que o texto-leitura seria forçado a respeitar. O hipertexto se subtrai ao modelo dedutivo, segundo o qual se procede de maneira unilinear das premissas a uma determinada conclusão. No lugar do modelo dedutivo, a leitura segue um modelo associativo, enquanto se torna compreensão respondente, na qual a remissão do signo interpretado ao signo interpretante não é decidida de maneira constrictiva, nem é garantida por um sistema sinalético, mas procede por hipótese, baseia-se na iniciativa e na inventividade, requerendo inferências de tipo especialmente abdução. O hipertexto é aquilo a que a leitura deveria tender.

Texto exemplar como hipertexto não é apenas o cd-rom, mas também o texto da escritura literária. Em alguns textos literários o carácter de hipertexto é mais evidente enquanto realizados de modo a deixar livre o texto-leitura de escolher o seu percurso. “Certi autori”, diz Barthes (1984, tr. it.: 24), “ci hanno avvertiti che eravamo liberi di leggere i loro testi a nostro piacimento e che tutto sommato si disinteressavano

della nostra scelta (VALÉRY)”¹⁹. Mas, exceto esses casos particulares, em geral a hipertextualidade é uma consequência do caráter eminentemente dialógico do texto literário, da sua inexaurível intertextualidade, da sua capacidade de deslocamento de percursos unívocos e preestabelecidos.

14. Texto e tradução

A questão da tradução pode dizer respeito a textos “simples” ou a textos “complexos”. Também nesse caso, como para outros respectivos aos problemas da Semiótica do texto, são os textos dos gêneros secundários e complexos a lançar luz sobre o tema da tradução e não vice-versa.

Convém por isso, neste breve espaço que podemos dedicar ao problema da tradução, ocuparmo-nos da tradução literária. Isso poderá fornecer indiretamente alguma contribuição também para o problema da tradução dos textos não literários.

Traduzir não é transcrever, mas re-escrever o texto pré-escrito, operação específica do texto literário, que vale ainda mais quando o texto a traduzir é um texto literário e, como acontece em casos desse tipo, o tradutor é também escritor.

A operação de tradução interlinguística do texto literário torna-se paradigmática, porque por meio dela

¹⁹“Certos autores [...] nos avisaram de que éramos livres de ler os textos deles o quanto quiséssemos e que no final das contas desinteressavam-se da nossa escolha”.

se compreende que traduzir não é simplesmente colocar em relação duas línguas, mas requer a comparação delas por meio da recondução de ambas à modelação primária que as pressupõe, aquela da linguagem ou escritura (v. acima §§ 5 e 9).

A tradução diz respeito à relação entre texto e linguagem como modelação primária; e é em consideração dessa relação que o texto pode ser traduzido, de-escrito e re-escrito em outra língua. Se o texto é traduzível – e cada texto é por causa da sua intertextualidade estrutural, da sua natural disposição ao diálogo, a despeito das teorias de intraduzibilidade ou dos limites da traduzibilidade, baseadas geralmente sobre a errônea concepção de uma não-dialógica e, nesse sentido absoluta, relatividade dos textos à língua – é por causa da sua disposição ao atravessamento da língua e à recondução à modelação primária da linguagem.

Traduzir é des-construir e re-construir, operações tornadas possíveis pela linguagem, pela capacidade de escritura *ante litteram*, que dá lugar ao “jogo do fantasiar” (PEIRCE).

A traduzibilidade depende das relações que têm com a linguagem, como modelação primária, as duas línguas do diálogo tradutivo e a sua diferente modelação secundária (SEBEOK, 1998, 2001); depende do fato de que elas são ambas resultado, na sua própria diferença, tanto mais, quanto mais é ampla, da modelação da linguagem, ou escritura, capaz de produzir outros mundos, portanto outras e diferentes línguas.

A traduzibilidade diz respeito, também, à relação entre texto e linguagem; e tanto mais quando se trata de um texto que, como texto de escritura, realizou o atravessamento da língua na direção da linguagem – *atravessamento* pelo qual ele se torna literário. Como tal ele não só é muito mais traduzível, mas *exige* (BENJAMIN, 1962, p. 40) a tradução. A tradução é “exigível”: “poiché si può affermare che se la traduzione è una forma, la traducibilità deve essere essenziale a certe opere”²⁰ (*ibidem*).

A tradução se baseia sobre a homologia das línguas devido a sua comum participação na linguagem como modelação primária. Escreve Benjamim:

Se nella traduzione si esprime l’affinità delle lingue, ciò non ha luogo per una vaga somiglianza della riproduzione e dell’originale. Come è evidente, in generale, che all’affinità non deve corrispondere necessariamente una *somiglianza*. E il concetto di affinità concorda, in questo contesto, col suo uso più stretto [e cioè col significato di “parentela”, esplicito nella parola tedesca *Verwandtschaft*], anche nel senso che esso non può essere sufficientemente definito (in entrambi i casi) da identità di discendenza, anche se – per la determinazione di quell’uso più stretto – il concetto di discendenza rimanga indispensabile. – In

²⁰ “pois pode-se afirmar que, se a tradução é uma forma, a traduzibilidade deve ser essencial para certas obras” (Tradução de Susana Kampf Lage e Ernani Chaves, em *Escritos sobre mitos e linguagem*, Editora 34, p. 103).

che cosa si può cercare l'affinità di due lingue – a prescindere da una parentela storica? Certo altrettanto poco nella somiglianza di opere poetiche che in quella delle loro parole. Piuttosto, ogni affinità metastorica delle lingue consiste in ciò che in ciascuna di esse, presa come un tutto, è intesa una sola e medesima cosa, che tuttavia non è accessibile a nessuna di esse singolarmente, ma solo alla totalità delle loro intenzioni, reciprocamente complementari: *la pura lingua*²¹ (*idem*, p. 44).

O que Benjamim chama de “pura língua” pode ser comparado com o conceito de linguagem como modelação. A “traduzione è più che mera

²¹ “Se a afinidade entre as línguas se anuncia na tradução, isso ocorre de modo distinto da vaga semelhança entre reprodução e original. Como também é evidente, em geral, que afinidade não implica necessariamente semelhança. É também nessa medida que o conceito de afinidade está em consonância, nesse contexto, com seu emprego mais restrito, sendo que em ambos os casos, ele não pode ser definido de maneira satisfatória por meio de uma identidade de proveniência, não obstante o conceito de proveniência permaneça indispensável para a definição daquele emprego mais restrito. Onde se deveria buscar a afinidade entre duas línguas, abstraindo-se de um parentesco histórico? Certamente não na semelhança entre obras poéticas, nem tampouco na semelhança entre suas palavras. Toda afinidade meta-histórica entre as línguas repousa sobre o fato de que, em cada uma delas, tomada como um todo, uma só e a mesma coisa é visada; algo que, no entanto, não pode ser alcançado por nenhuma delas, isoladamente, mas somente na totalidade de suas intenções reciprocamente complementares: a pura língua”. (Tradução de Susana Kampff Lage e Ernani Chaves, em *Escritos sobre mitos e linguagem*, Editora 34, pp. 108-109).

comunicazione”²² (*idem*, p. 45). Ela libera o texto da sua relação com a língua em que foi transcrito, libera-o do seu pertencimento a um contexto particular e o recria em outra língua, em outro contexto. Mas essa sua liberação, traduzindo-o na própria língua, é possível porque na outra língua, aquela do texto, ele está fechado, como sob uma crosta dura, o magma fluido da linguagem, como modelação primária, como escritura originária.

Redimere nella propria quella pura lingua che è racchiusa in un'altra; o, prigioniera nell'opera, liberarla nella traduzione – è questo il compito del traduttore²³ (*idem*, p. 50).

A tradução não *representa* o texto original, mas o *afigura*, vale dizer, faz com que ele se mostre como *revelação* e não como *desvelamento*, como *ícone*, e não como *ídolo* (Cf. L. PONZIO, 2000; 2008; nova ed. 2016). E não é casual que Benjamim observe que “la versione interlineare del testo sacro è l'archetipo o l'ideale di ogni traduzione”²⁴ (BENJAMIN, 1962, tr. it., p. 52).

²² “tradução ultrapassa a comunicação” (Tradução de Susana Kampff Lage e Ernani Chaves, em *Escritos sobre mitos e linguagem*, Editora 34, p. 110).

²³ “A tarefa do tradutor é redimir, na própria língua, a pura língua, exilada na estrangeira, liberar a língua do cativo da obra por meio da recriação [*Umdichtung*]”. (Tradução de Susana Kampff Lage e Ernani Chaves, em *Escritos sobre mitos e linguagem*, Editora 34, p.117).

²⁴ “A versão interlinear do texto sagrado é o arquétipo ou ideal de toda tradução”. (Tradução de Susana Kampff Lage e Ernani Chaves, em *Escritos sobre mitos e linguagem*, Editora 34, p. 119).

15. Texto e Semiótica do texto

A Semiótica do texto, como a apresentamos até aqui, é fundada sobre uma semiótica da escritura verbal e não verbal. De fato, os textos dos quais ela tira os próprios modelos, são os textos de escritura ou também textos dos gêneros secundários, no sentido empregado por Bachtin (1952-53), ou textos complexos. A Semiótica do texto, como semiótica do “terceiro sentido” (BARTHES, 1985) é fundamentalmente uma Semiótica do texto de escritura, em que escritura é contraposta a transcrição (v. na primeira parte §§ 8 e 10). O texto de escritura, verbal ou não verbal, é um texto capaz de *visão*, um tipo de vislumbre do horizonte em que, ao invés, o olhar resta prisioneiro e a transcrição solidificada. O olhar é próprio dos textos primários ou textos simples, funcionais à reprodução de códigos e papéis. A distinção entre esses dois tipos de texto pode também ser indicada como diferença entre *representação*, própria dos textos primários, e *afiguração*, própria dos textos secundários ou textos de escritura.

Uma semiótica do texto assim organizada assume como categoria fundamental do texto, não a identidade, como, ao invés, ocorre na orientação habitual no estudo do texto, mas a alteridade. A categoria, ou melhor, o valor, da alteridade, é aquela que confere ao texto o caráter de texto artístico. Os textos secundários ou de escritura ou de *visão* são também textos da criatividade artística, dado que, como diz Bachtin (1920-24; cf. Bachtin 2014, tr. it. pp.

164-165 e tr. it. 1988, p. 170), só o valor do outro pode transformar um texto em texto artístico, enquanto a categoria da identidade é artisticamente de todo improdutiva²⁵. Como semiótica do texto de escritura, distinta da transcrição, a qual é subalterna à *phoné*, a semiótica se libera das tendências glotocêntricas e toma posição contra o seu englobamento na linguística.

Privilegiando, para a construção dos seus modelos, o texto de escritura ou de visão, a semiótica do texto acrescenta maior importância, entre os signos e entre as suas características segundo a tipologia de Peirce, ao ícone e à iconicidade, evidenciando a relação que se estabelece entre visão, ícone e afiguração nos textos complexos ou de escritura. Mas “ícone”, como vimos, vale também no seu sentido, pelo qual resulta contraposto a “ídolo”. A Semiótica do texto contém também os pressupostos para uma crítica da reificação dos signos e da redução dos processos sígnicos a processos de comunicação e produção e troca de mensagens-mercadorias. O ícone está para a visão e a afiguração, enquanto ídolo está para o olhar e a representação.

Ocupando-se do texto no sentido indicado, a semiótica leva em conta uma característica que tem sido geralmente negligenciada no estudo do texto: a

²⁵ Cf. BAKHTIN, *Estética da criação verbal* (Tradução de Paulo Bezerra, Martins Fontes, p. 174) e *Para uma filosofia do ato responsável* (Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco, Pedro & João Editores, p. 143).

responsabilidade. Esse limite é devido ao fato de que, tendo sido privilegiado no estudo do texto, os textos primários, ou de representação, a sua responsabilidade enquanto responsabilidade circunscrita na esfera do eu, da identidade, que consiste no responder de si, foi facilmente reduzida às características formais desse tipo de texto, como a coerência, a integridade, a contradição, etc. A responsabilidade, ao invés, dos textos secundários, ou de afiguração, consiste no responder do outro por meio de um deslocamento exotópico que abre o texto ao risco de um diálogo e de um envolvimento sem limites, sem garantia e sem possibilidade de escapatória.

UM ATO TODO SEU
Na língua do outro

Neiva de Souza Boeno¹

*... e tudo é um ato meu, inclusive o pensamento e o
sentimento*
(Mikhail Bakhtin)

Foi no Seminário intitulado “A Obra de Bakhtin e do círculo”, há 5 anos, organizado pelo Professor Valdemir Miotello e promovido pelo Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso, do Programa de Pós-Graduação em Linguística, da Universidade Federal de São Carlos - UFSCar, em São Paulo – SP, que o conheci. Escutei-o atentamente palestrando em língua italiana sobre a escritura e os textos artísticos, uma leitura semiótica com as lentes da teoria bakhtiniana em diálogo com outros pensadores, filósofos e artistas-teóricos. E pelo elo da *escritura*, e de meu interesse pessoal como pesquisadora, aproximei-me dele desejando conhecê-lo e convidá-lo para ser

¹ Doutora e Mestre em Estudos de Linguagem pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Licenciada em Letras Português-Literatura pela Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). Professora efetiva da Secretaria de Estado de Educação de Mato Grosso (SEDUC) e da Secretaria Municipal de Educação de Cuiabá (SME-Cuiabá).

meu coorientador em um futuro doutorado. Melhor do que isso, aceitou prontamente ser meu coorientador desde aquele momento inicial de diálogo. Naquela época, estava iniciando meus estudos de Mestrado pela Universidade Federal de Mato Grosso – UFMT. Desse encontro, cada um falando em língua materna (ainda uma língua do outro), ele em italiano e eu em português brasileiro, iniciamos nossa amizade e colaborações, dialogando nas pesquisas sobre o que ele entendia por conceito de *escritura*.

Inicialmente, posso dizer que as conversas continuaram por *e-mail*, seguido, depois de um longo tempo, por conversas em vídeo, fato que me apresentou um Luciano Ponzio muito atento, cuidadoso em falar obedecendo as regras de nosso português brasileiro e mais do que isso, expressando um desejo de falar e escrever em nossa língua. Assim, pudemos dialogar mais e mais. E fomos nesse ritmo de diálogos e escrituras.

Rapidamente, Luciano Ponzio já se enunciava em um bom português e logo compreendia melhor ainda e sem sotaque estrangeiro, como geralmente se percebe quando um estrangeiro tenta falar nossa língua. Ele é como um “brasileiro” nascido em outro país.

De seu esforço e habilidades, muitas inclusive (como pessoa, artista, professor, pesquisador, escritor, para citar algumas), no final de 2012, em parceria com a UFMT e a UFSCar - por intermédio e convite, respectivamente da Profa. Dra. Simone de Jesus

Padilha e do Prof. Dr. Valdemir Miotello, escrevemos juntos um projeto para o Programa Professor Visitante do Exterior (PVE) da CAPES, sem prever um tradutor no processo, em nenhuma das universidades, pois o exercício que pretendíamos, e meta do próprio Ponzio, era que a fala fosse em português. O projeto foi aprovado pela CAPES e Ponzio recebeu a autorização da Universidade de Salento, instituição onde trabalha, para participar dessa *missão* - assim chamada na Itália, quando o professor sai de seu local de trabalho para palestrar, ministrar curso ou participar, de modo geral, de atividades acadêmicas em outro lugar, cidade, país.

Assim, iniciava-se a segunda missão acadêmica no Brasil. O esforço de Luciano Ponzio deveria ser maior ainda e ele estava disposto, pois almejava falar ainda mais e melhor a língua portuguesa do Brasil. O período de quinze dias em abril de 2013 compreendeu: uma semana de aula, ministrando uma disciplina modular intitulada “Teorias Semióticas”, com carga horária de 30 horas, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, da UFMT; e, uma semana de palestras e cursos no Programa de Pós-Graduação em Linguística, da UFSCar. Em ambas as universidades, Ponzio falou em português.

Para o Luciano Ponzio falar ao público brasileiro como ele desejava, tivemos que afigurar as palavras da língua italiana, palavras das teorias com as quais trabalha para o português brasileiro. Realizamos uma *escritura de pesquisa*, por assim dizer, pois não transcrevemos apenas uma palavra de uma língua para outra, mas buscamos as palavras que poderiam

corresponder a ideia de cada conceito; escrevemos, dessa forma, em outra língua, uma outra linguagem, uma língua na língua.

Foi um trabalho diário, de muito esforço intelectual de ambas as partes. Pela manhã, preparávamos as aulas em um movimento de escritura; à tarde, esse mesmo movimento de escritura continuava durante as aulas com a participação do público e, à noite, na avaliação e retomada do que foi proferido nas aulas. Verificávamos as dúvidas do público e o que não ficou bem escriturado para, então, seguirmos com o replanejamento e o trabalho de afiguração dos textos da aula, dos conceitos de uma língua à outra. Foram dias de planejamento e escritura contínuos.

Nesse processo, quero destacar o entusiasmo de Ponzio em dialogar com o público brasileiro, na língua desse público, de forma a ser compreendido pelo mesmo. Esse ato todo dele, Luciano Ponzio, não seria necessário, pois geralmente contrata-se um intérprete (ou mais de um) para esse tipo de evento acadêmico. Porém, tal ato de Ponzio, desde a escrita do projeto, foi e é *de pensamento, de sentimento, de desejo, de fala, de ação*, nas palavras de Bakhtin compreendidas a partir da palavra russa “*postupok*”, em seu livro *Para uma filosofia do ato responsável*. Em síntese, o ato de Luciano Ponzio foi e é um ato pleno de responsividade, responsabilidade e volitividade com seu leitor/ouvinte.

Esse *ato* tão aberto, um agir de dentro, um diálogo contínuo, nos apresenta um sujeito extralocalizado – Luciano Ponzio – em sua singularidade, colaboração e

humanidade plenas nas atitudes com e em prol do *outro*. Nesse processo, todos ganhamos, o professor visitante, eu, e todos os alunos e professores da pós-graduação que participaram das atividades dessa segunda missão no Brasil. É válido registrar que a mesma preparação e o mesmo esforço intelectual e volitivo foram empregados para que as aulas e falas proferidas em São Carlos, na UFSCar, também fossem em língua portuguesa. De forma que, Luciano Ponzio deixou sua assinatura em suas participações e na vida de cada um que nesses lugares esteve, em diálogo.

O ato próprio de Ponzio e a escritura, esse esforço intelectual, mental, afetivo e volitivo de escrever em outra língua se seguiram nas demais missões realizadas no Brasil: novembro de 2013 (terceira missão: na Universidade Federal do Espírito Santo – UFES, a convite do Prof. Dr. Luciano Novaes Vidon, e na UFMT, a convite da Profa. Dra. Simone de Jesus Padilha); agosto e setembro de 2014 (quarta missão: Universidade de Brasília – UNB, a convite do Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto, e na UFMT, a convite da Profa. Dra. Simone de Jesus Padilha) e novembro de 2015 (quinta missão: Universidade Federal Fluminense – UFF, a convite da Profa. Dra. Marisol Barenco de Mello, e na Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Campus São Gonçalo, a convite da Profa. Dra. Jacqueline de Fátima dos Santos Moraes).

Estive presente em todas as missões que Luciano Ponzio participou no Brasil. Em algumas dessas missões de 2013 a 2015, todas tendo-o como professor convidado, houve a contratação e parceria de

intérpretes/tradutores para sua fala como palestrante estrangeiro. Em uma delas, acompanhando a tradução simultânea com aparelhos apropriados e também atenta à fala do Ponzio em italiano, percebi que a tradução estava desvirtuada, o que impedia e dificultava que o conteúdo da teoria complexa tão bem explicada, esmiuçada e definida apresentada pelo pesquisador chegasse com maior clareza aos ouvidos e compreensão dos alunos e professores participantes do evento.

Naquele momento percebi que para um tradutor realizar seu trabalho com eficácia e eficiência não bastava apenas saber a gramática da língua em questão, era preciso mais do que isso, era preciso ter o conhecimento de ambas as línguas, da cultura, da história e especialmente, para aquele evento acadêmico, conhecer ou ter familiaridade com a linguagem técnica própria da teoria que seria exposta. Um estudo anterior sobre o palestrante e o texto ou teoria a ser dialogada poderia ajudar na preparação e no movimento de escritura de pesquisa de um bom intérprete e tradutor. A tradução requer um trabalho de escritura, de afiguração e, principalmente, esforço pessoal, intelectual, mental e responsivo.

Vale ampliar essa noção de que o trabalho de tradução deve receber atenção não só em textos verbais orais, mas também em textos verbais escritos. Nesse horizonte, também trabalhamos juntos em traduções escritas, afigurando as palavras de uma língua à outra (do italiano para o português e vice-versa), sendo alguns textos (entrevistas, artigos)

realizados em parceria com outros profissionais. Alguns desses trabalhos coletivos de escritura e tradução foram publicados em revistas brasileiras.

Por esse envolvimento e entrega, Luciano Ponzio é um sujeito de ato singular, com um jeito todo e só seu. Um sujeito em diálogo, em que dialogar é sujeitar-se a um ato e ao se colocar nas várias situações da vida, não pode se resignar a fazer algo ou deixar de fazer, não é uma capacidade disso ou daquilo, é apenas e tão somente se por e estar em diálogo, como nos ensina Bakhtin. Um sujeito que afigura partindo de sua posição como extralocalizado, em especial, por fazer o público brasileiro compreender seu texto de seu lugar próprio na língua do outro, como estrangeiros em sua própria língua (DELEUZE/KRISTEVA). Seu ato também nos proporcionou uma exotopia em nossa língua, porque somos sempre hóspedes em nossa própria casa, não somos mestres, ninguém é senhor das próprias palavras, pois elas [as palavras] já são habitadas (FREUD) – vivemos escrevendo a língua, falando uma língua na língua, em uma escritura que ainda o sujeito-pessoa ou autor não sabe como traduzir e em qual linguagem. O som, a musicalidade, a entonação na fala de Ponzio, ou melhor dizendo, todos os seus atos intercorpóreos nos levaram a momentos de exercícios contínuos e dialógicos de escritura. Momentos de *re-criar* escrevendo a escritura mesma, como ele diz.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTAUD, Antonin. **Il teatro e il suo doppio**. Einaudi, Torino, 1968.
- _____. **Van Gogh, il suicidato della società**. Adelphi, Milano, 1988.
- _____. (1989). **L'arve et l'aume**. Con 24 lettere a M. Baberzat, L'Arbalète, Paris; trad. it. di L. Feroldi. In: A. Artaud, Il sistema della crudeltà, Millepiani. n. 11. Mimesis, Milano, 1997, pp. 11-19.
- ATHANOR. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura. Serie annuale diretta da Augusto Ponzio. **Il senso e l'opera**. 1. Longo, Ravenna, 1990.
- _____. **Arte e sacrificio**. 2. Longo, Ravenna, 1991.
- _____. **Il valore**. 3. Longo, Ravenna, 1992.
- _____. **Migrazioni**. 4. Longo, Ravenna, 1993.
- _____. **Materia**. 5. Longo, Ravenna, 1994.
- _____. **Mondo**. 6. Longo, Ravenna, 1995.
- _____. **Il mondo/Il mare**. 7. Longo, Ravenna, 1996.
- _____. **Luce**. 8. Longo, Ravenna, 1997.
- _____. **Nero**. (Nuova serie), 1, a cura di S. Petrilli. Manni, Lecce, 1998.
- _____. **La traduzione**. n. s., 2, a cura di S. Petrilli. Meltemi, Roma, 1999.
- _____. **Tra segni**. n. s., 3, a cura di S. Petrilli. Meltemi, Roma, 2000.
- _____. **Lo stesso altro**. n. s., 4, a cura di S. Petrilli. Meltemi, Roma, 2001.
- _____. **Vita**. n. s., 5, a cura di A. Ponzio. Meltemi, Roma, 2002.

- _____. **Nero**. n. s., 6, nuova ed., a cura di S. Petrilli. Meltemi, Roma, 2003.
- _____. **Lavoro immateriale**. n. s., 7, a cura di S. Petrilli. Meltemi, Roma, 2003.
- _____. **The Gift**. n. s., 8, a cura di G. Vaughan. Meltemi, Roma, 2004.
- _____. **Mondo di guerra**. n. s., 9, a cura di A. Catone, A. Ponzio. Meltemi, Roma, 2005.
- _____. **White Matters. Il bianco in questione**. n. s., 10, a cura di S. Petrilli. Meltemi, Roma, 2006.
- _____. **Umano troppo disumano**. n. s., 11, a cura di F. De Leonardis, A. Ponzio. Meltemi, Roma, 2007.
- _____. **Globalizzazione e infunzionalità, a. XIX**. n. s., 12, a cura di A. Ponzio. Meltemi, Roma, 2008.
- _____. **La trappola mortale dell'identità, a. XX**. 13, a cura di A. Ponzio. Meltemi, Roma, 2009.
- _____. **Incontri di parole, a. XXI**. 14, a cura di A. Ponzio. Mimesis, Milano, 2010.
- _____. **Linguaggi del monoteismo e pace preventiva, a. XXII**. 15, a cura di A. Ponzio. Mimesis, Milano, 2012.
- _____. **Figure del riso, a. XXIII**. 16, a cura di A. Ponzio. Mimesis, Milano, 2013.
- _____. **Semioetica e comunicazione globale, a. XXIV**. 17, a cura di S. Petrilli. Mimesis, Milano, 2014.
- _____. **Scienze dei linguaggi e linguaggi delle scienze, a. XV**. 18, a cura di S. Petrilli. Mimesis, Milano, 2015.
- AUGIERI, Carlo Alberto. **L'animismo nel linguaggio**. Giuseppe Laterza, Bari, 2005.
- BACHTIN, Michail M (v. anche P. N. Medvedev e V. N. Vološinov) (1920-24). **Per una filosofia dell'azione responsabile**. Trad. it. di M. De Michiel. Manni, Lecce, 1998.
- _____. (1924) **L'autore e l'eroe nell'attività estetica**. Frammento del primo capitolo. Trad. it. di R. Di Veneri. In:

Bachtin &..., a cura di P. Jachia e A. Ponzio. Laterza, Roma-Bari, 1993, pp. 159-184.

_____ (1929). **Problemi dell'opera di Dostoevskij**. Ed. critica a cura di M. De Michiel, intr. di A. Ponzio. Dedalo, Bari, 1997; n. ed. 2010.

_____ (1940-60). **Appunti degli anni 1940-60**. A cura di M. De Michiel e S. Sini, "Kamen. Rivista di poesia e filosofia", n. 15, gennaio, 2000, pp. 5-62.

_____ (1952-53). **Il problema dei generi del discorso**. In: _____ (1979). *L'autore e l'eroe*. Teoria letteraria e scienze umane. A cura di C. Strada Janovič. Einaudi, Torino, 1988, pp. 245-290.

_____ (1959-61). **Il problema del testo nella linguistica, nella filologia e nelle altre scienze umane: una analisi filosofica**. In: _____ (1979). *L'autore e l'eroe*. Teoria letteraria e scienze umane. A cura di C. Strada Janovič. Einaudi, Torino, 1988, pp. 291-329.

_____ (1963). **Dostoevskij. Poetica e stilistica**. Trad. it. di G. Garritano. Einaudi, Torino, 1968.

_____ (1965). **L'opera di Rabelais e la cultura popolare**. Trad. it. di M. Romano. Einaudi, Torino, 1979.

_____ (1975). **Estetica e romanzo**. Trad. it. di C. Strada Janovič. Einaudi, Torino, 1979.

_____ (1979). **L'autore e l'eroe**. Teoria letteraria e scienze umane. A cura di C. Strada Janovič. Einaudi, Torino, 1988.

_____. **In dialogo. Conversazioni del 1973 con V. Duvakin**. Trad. it. di R. S. Cassotti, a cura di A. Ponzio. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2008.

_____ (1920-24) **Per una filosofia dell'atto responsabile**. A cura di A. Ponzio, trad. di L. Ponzio. Pensa MultiMedia, Lecce, 2009.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Para uma filosofia do ato responsável.** Tradução de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010.

_____. **Palavra própria e palavra outra na sintaxe da enunciação.** A palavra na vida e na poesia: introdução ao problema da poética sociológica. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.

_____. **Mikhail Bakhtin em diálogo. Conversas de 1973 com Viktor Duvakin.** Tradução de Daniela Miotello Mondardo. São Carlos: Pedro & João Editores, 2008.

_____. **Problemas da poética de Dostoiévski.** 5ª edição revista. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BACHTIN, Michail e il suo circolo. **Opere 1919-1930.** A cura di A. Ponzio in collab. con L. Ponzio, testo russo a fronte. Contiene: *Il freudismo* (1927), *Il metodo formale e la scienza delle letteratura* (1928), *Problemi dell'opera di Dostoevskij* (1929), *Marxismo e filosofia del linguaggio*, saggi di Bachtin del 1919-1926 e i saggi di V. N. Vološinov del 1926-1930. Bompiani, Milano, 2014.

BACHTIN, Michail M. et al. **Bachtin e le sue maschere. Il percorso bachtiniano fino alla pubblicazione dell'opera su Dostoevskij.** A cura di A. Ponzio, P. Jachia e M. De Michiel. Dedalo, Bari, 1995.

BACHTIN, Nikolaj M. **La scrittura e l'umano.** Presentaz. di A. Ponzio, trad. it. di M. De Michiel. Edizioni dal Sud, Bari, 1998.

BAER, Eugen. **Medical Semiotics.** University Press of America, Lanham, 1988.

BAJ, Enrico; VIRILIO, Paul. **Discorso sull'orrore dell'arte.** Elèuthera, Milano, 2002.

BALZAC, Honoré de. **Il capolavoro sconosciuto.** Passigli, Firenze, 2001.

- BARTHES, Roland (1964). **Elementi di semiologia**. Einaudi, Torino, 1966.
- _____. **Il piacere del testo**. Einaudi, Torino, 1975.
- _____. (1978). **Lezione**. Einaudi, Torino, 1981.
- _____. **La camera chiara**. Einaudi, Torino, 1980.
- _____. **Il brusio della lingua. Saggi critici IV**. Einaudi, Torino, 1984.
- _____. **L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III**. Einaudi, Torino, 1985.
- _____. **La grana della voce. Interviste 1962-1980**. Einaudi, Torino, 1986.
- _____. (1984) **O rumor da língua**. Tradução Mário Laranjeira. Prefácio Leyla Perrone-Moisés. Martins Fontes, São Paulo, 2004.
- _____. **A câmera clara: nota sobre a fotografia**. Tradução de Júlio Castanon Guimarães. Ed. Especial. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 2012.
- _____. **Il discorso amoroso**. Seminario à l'École pratique des autes études 1974-1976, seguito da Frammenti di un discorso amoroso inediti. Trad. e cura di A. Ponzio. Mimesis, Milano, 2015.
- BARTHES, Roland; HAVAS, Roland. **Ascolto**. In: Enciclopedia, vol. I. Einaudi, Torino, 1977.
- BASSO, Pierluigi. **Il dominio dell'arte. Semiotica e teorie estetiche**. Meltemi, Roma, 2002.
- BATAILLE, Georges. **Il limite dell'utile**. Adelphi, Milano, 2000a.
- _____. **L'arte, esercizio di crudeltà**. Da Goya a Masson. Graphos, Genova, 2000b.
- BAUDRILLARD, Jean. **Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?** Raffaello Cortina, Milano, 1996.
- _____. **Taccuini 1990-95**. Theoria, Milano, 1999a.
- _____. **Illusione, disillusione estetiche**. Pagine d'Arte, Milano, 1999b.

- _____. **Il complotto dell'arte**. Pagine d'Arte, Milano, 1999c.
- _____. **Lo scambio impossibile**. Asterios, Trieste, 2000.
- _____. **Lo scambio simbolico e la morte**. Feltrinelli, Milano, 2002a.
- _____. **Lo spirito del terrorismo**. Raffaello Cortina, Milano, 2002b.
- BENE, Carmelo; DELEUZE, Gilles. **Sovrapposizioni**. Feltrinelli, Milano, 1978.
- BENJAMIN, Walter. **Angelus Novus**. Einaudi, Torino, 1962.
- _____. **Il dramma barocco tedesco**. Einaudi, Torino, 1980.
- _____. **L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica**. Einaudi, Torino, 2000.
- _____. **Escritos sobre mitos e linguagem**. 2. ed. Tradução de Susana Kampff Lage e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34, 2013.
- BERTELE, Matteo (A cura di). **Pavel Florenskij tra icona e avanguardia**. Atti del convegno internazionale. Terra Ferma Edizioni, Vicenza, 2015.
- BERTETTI, Paolo; MANETTI, Giovanni (A cura di). **Forme della testualità**. Teorie, modelli, storia e prospettive. Atti del XXVIII Convegno dell'Associazione italiana di studi semiotici (Castiglione, 6-8 ottobre 2000). Testo & Immagine, Torino, 2001.
- BLANCHOT, Maurice. **Lo spazio letterario**. Einaudi, Torino, 1967.
- _____. **Il libro a venire**. Einaudi, Torino, 1969.
- _____. **L'amitié**. Gallimard, Paris, 1971.
- _____. **L'infinito intrattenimento. Scritti sull'insensato gioco di scrivere**. Einaudi, Torino, 1977.
- _____. **Da Kafka a Kafka**. Feltrinelli, Milano, 1981.
- BONFANTINI, Massimo A. **La semiosi e l'abduzione**. Bompiani, Milano, 1987.
- _____. **Breve corso di semiotica**. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2000.

- _____. **La semiotica e le arti utili in undici dialoghi**. A cura di S. Zingale. Moretti Honegge, Bergamo, 2005.
- _____. **Platone**. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2010.
- BONFANTINI, Massimo A. et al. **Basi. Significare, inventare, dialogare**. Manni, Lecce, 1998.
- BONFANTINI, Massimo; FABBRICHESI, Rossella; ZINGALE, Salvatore. **Su Peirce**. Interpretazioni, ricerche, prospettive. Bompiani, Milano, 2015.
- BONFANTINI, Massimo A.; PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto. **Three dialogues on rhetoric, argumentation, and new media**. *Semiotica. Journal of the International Association for Semiotic Studies*, vol. 128, 1/2, 2000, pp. 69-112.
- BONFANTINI, Massimo A.; PONZIO, Augusto. **Dialogo sui dialoghi**. Longo, Ravenna, 1987.
- _____. **I tre dialoghi della menzogna e della verità**. Con la partecipazione e un contributo di S. Petrilli. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1996.
- _____. **I dialoghi semiotici**. Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2006.
- BORGES, Jorge Luis (1969). **Elogio dell'ombra**. Trad. it. con testo a fronte di F. Tentori Montalto. Einaudi, Torino, 1981.
- BOUISSAC, Paul. **Iconicity**. Stauffenburg, Tübingen, 1986.
- BRANT, Sebastian. **La nave dei folli**. Con incisioni di A. Dürer. Spirali, Milano, 1984.
- BRAQUE, Georges. **Cahier 1917-1955**. Con un omaggio a Brassai. Abscondita, Milano, 2002.
- BRITT, David (A cura di). **Arte moderna, dall'impressionismo al post-moderno**. Rizzoli, Milano, 1999.
- CALVINO, Italo. **Lezioni americane**. Garzanti, Milano, 1988.
- _____. **Mondo scritto e mondo non scritto**. A cura di M. Borenghi. Mondadori, Milano, 2002.

_____. **Seis propostas para o próximo milênio.** Tradução de Ivo Barroso. Companhia das Letras, São Paulo, 1990, III Ed.

CAMBRIA, Florida. **Corpi all'opera. Teatro e scrittura in Antonin Artaud.** Jaca Book, Milano, 2001.

CARBONI, Massimo. **Non vedi niente lì?** – Sentieri tra arti e filosofie del Novecento. Castelvecchi, Roma, 1999.

CASCONE, Gianni (a cura di). **De/scrittura 1.** Grafio-Laboratorio di scrittura. Derive Approdi, Roma, 1999.

CASTIGLIONE, Baldassarre. **Il libro del cortegiano.** Garzanti, Milano, 2001.

CHAGALL, Marc. **Mio padre: il mio primo maestro.** Trad. it. e presentazione a cura di L. Ponzio, da Marc Chagall, *Ma Vie* (Stock, Paris 1995). In: *Vita*, della serie Athanor. Arte, Letteratura, Semiotica, Filosofia, n.s, 5. Meltemi, Roma, 2002, pp. 223-227.

CHOMSKY, Noam. **Saggi linguistici.** 3 voll., prefaz. di G. Lepschy. Boringhieri, Torino, 1969-70.

CONTINI, Marco. **Cézanne e Merleau-Ponty: arte e filosofia tra uomo e mondo.** In: *La società degli individui*, a. IV, n. 11, 2001-02, pp. 41-54.

CORTI, Maria. **Principi di comunicazione letteraria.** Bompiani, Milano, 1976.

_____. **Il viaggio testuale. Le ideologie e le strutture semiotiche.** Einaudi, Torino, 1978.

COSERIU, Eugenio. **Linguistica del testo: introduzione a una ermeneutica del testo.** Carocci, Roma, 1998.

DALLA VIGNA, Pierre. **L'opera d'arte nell'età della falsificazione.** Una riflessione estetica a partire dalla vita e l'opera di Van Meegeren, il più noto falsario del XX secolo. Mimesis, Milano, 2000.

DAMASCENO, Giovanni. **Difesa delle immagini sacre.** Città Nuova, Roma, 1997.

- DAMIANI, Rolando. **Leopardi e il principio di inutilità**. Longo, Ravenna, 2000.
- DAMISCH, Hubert. **Teoria della nuvola**. Per una storia della pittura. Costa & Nolan, Genova, 1984.
- DANESI, Marcel; PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto. **Semiotica globale. Il corpo nel segno**: introduzione a Thomas A. Sebeok. Edizioni B.A. Graphis, Bari, 2004.
- DEELY, John; PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto. **The Semiotic Animal**. Legas, Ottawa-Toronto-New York, 2005.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon - Logica della sensazione**. Quodlibet, Macerata, 1981.
- _____. **Divenire molteplice**. Saggi su Nietzsche e Foucault. Ombre corte, Verona, 1996.
- _____. **Istinti e istituzioni**. A cura di U. Fadini e K. Rossi. Mimesis, Milano, 2002.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **L'anti-Edipo - capitalismo e schizofrenia**. Einaudi, Torino, 1975.
- _____. **Rizoma**. Pratiche, Parma-Lucca, 1977.
- _____. **Che cos'è la filosofia?** Einaudi, Torino, 1996.
- DE MICHELI, Mario. **L'arte sotto le dittature**. Feltrinelli, Milano, 2000.
- _____. **Le avanguardie artistiche del Novecento**, Feltrinelli, Milano, 2001.
- DE MICHIEL, Margherita. **Il non-alibi del leggere su Problemi dell'opera di Dostoevskij di Michail M. Bachtin**. Università degli studi di Trieste, Dipartimento di Scienze del linguaggio, dell'interpretazione e della traduzione, Trieste, 2001.
- DERRIDA, Jacques. **La verità in pittura**. Newton Compton, Roma, 1981.
- _____. **Memorie di cieco**. L'autoritratto e altre rovine. A cura di F. Ferrari. Abscondita, Milano, 2003.
- DI GIACOMO, Giuseppe. **Icona e arte astratta**. Aesthetica Preprint, Palermo, 1999.

- DI MARTINO, Carmine. **Oltre il Segno. Derrida e l'esperienza dell'impossibile.** Franco Angeli, Milano, 2001.
- DOTTORI, Riccardo. **Paul Cézanne. L'opera d'arte come assoluto.** Aesthetica Preprint, Palermo, 1994.
- DUBORGEL, Bruno. **L'icône. Art et pensée de l'invisible.** CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1991.
- _____. **Malévitch. La question de l'icône.** CIEREC, Université de Saint-Étienne, 1997.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Texte.** In: _____. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage.* Seuil, Paris, 1972, pp. 442-448.
- DUMOULIÉ, Camille. **Antonin Artaud.** Costa & Nolan, Genova, 1998.
- ECO, Umberto. **Opera aperta.** Bompiani, Milano, 1962.
- _____. **Lector in fabula.** Bompiani, Milano, 1979.
- _____. **Sugli specchi e altri saggi.** Bompiani, Milano, 1985.
- _____. **I limiti dell'interpretazione.** Bompiani, Milano, 1990.
- EJZENŠTEJN, Sergej M. **Lezioni di regia,** tenute fra l'autunno del 1932 e quello del 1933 e trascritte da Niznij, allievo di Ejzenštejn. A cura di P. Gobetti. Einaudi, Torino, 1964.
- _____. **Il colore.** A cura di P. Montani. Marsilio, Venezia, 1982.
- ERASMO DA ROTTERDAM. **Elogio della pazzia.** BUR, Milano, 2001.
- FERRARI BRAVO, Donatella. **Alle fonti della semiotica nella cultura russa.** *Strumenti critici*, a. VII, n. 3, settembre, 1992.
- _____. **Slovo. Geometrie della parola nel pensiero russo tra '800 e '900.** ETS, Pisa, 2000.
- FLORENSKIJ, Pavel A. **Attualità della parola. La lingua tra scienza e mito.** Trad. dal russo di E. Treu e M.C. Pesenti. Guerini e Associati, Milano, 1989.

- _____. **La prospettiva rovesciata e altri scritti**. A cura di N. Misler. Gangemi, Reggio Calabria, 1990.
- _____. **Lo spazio e il tempo nell'arte**. A cura di N. Misler. Adelphi, Milano, 1993.
- _____. **Le porte regali - Saggio sull'icona**. A cura di E. Zolla. Adelphi, Milano, 1999.
- _____. **"Non dimenticatemi", dal gulag staliniano le lettere alla moglie e ai figli del grande matematico, filosofo e sacerdote russo**. Mondadori, Milano, 2000.
- _____. **Il valore magico della parola**. A cura di G. Lingua. Medusa, Milano, 2001.
- FOCILLON, Henri. **Vita delle forme**. Einaudi, Torino, 1993.
- _____. **Estetica dei visionari e altri scritti**. Pendragon, Bologna, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **L'ordine del discorso**. Einaudi, Torino, 1972.
- _____. **Questo non è una pipa**. SE, Milano, 1988.
- _____. **Poteri e strategie. L'assoggettamento dei corpi e l'elemento sfuggente**. A cura di P. Dalla Vigna. Mimesis, Milano, 1994.
- _____. **Le parole e le cose**. BUR, Milano, 2001.
- FRANZINI, Elio. **Fenomenologia dell'invisibile. Al di là dell'immagine**. Raffaello Cortina, Milano, 2001.
- GALIMBERTI, Umberto. **Heidegger, Jaspers e il tramonto dell'Occidente**. Il Saggiatore, Milano, 1996.
- GENETTE, Gérard. **Soglie. I dintorni del testo**. Trad. it. di C.M. Cederna. Einaudi, Torino, 1989.
- GENINASCA, Jacques. **La parola letteraria**. Bompiani, Milano, 1999.
- GENSINI, Stefano. **Manuale di semiotica**. Carocci, Roma, 2004.
- GOMBRICH, Ernst H.; HOCHBERG, Julian; BLACK, Max. **Arte, percezione e realtà**. Einaudi, Torino, 2002.

- GONNELLA, Stefano. **Ceci n'est pas Magritte. Note fenomenologiche su "Le prince des objets"**. Esercizi critici. Letteratura ed altro, a. II, n. 3, gennaio, 2002.
- GRAZIOLI, Elio (a cura di). **Marcel Duchamp**. Riga, n. 5, testi di e su Marcel Duchamp, 1993.
- GUMBRECHT, Hans U. **Corpo e forma**. Mimesis, Milano, 2001.
- HAYNES, Deborah J. (1995). **Bakhtin and the Visual Arts**. Cambridge University Press, Cambridge, Mass; trad. it. di L. Colombo, *Bachtin e le arti visive*, Nike, Segrate, 1999.
- HEIDEGGER, Martin. **Corpo e Spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio**. Il melangolo, Genova, 2000a.
- _____. **L'arte e lo spazio**. Il melangolo, Genova, 2000b.
- _____. **L'origine dell'opera d'arte, in Sentieri interrott**. La Nuova Italia, Milano (3. ed.), 2002.
- HORKHEIMER, Max. **Eclisse della ragione. Critica della ragione strumentale**. Einaudi, Torino, 1969.
- HUGHES, Robert. **La cultura del piagnisteo**. Adelphi, Milano, 1994.
- JABÈS, Edmond. **Il libro della sovversione non sospetta**. Feltrinelli, Milano, 1979.
- JAKOBSON, Roman. **Una generazione che ha dissipato i suoi poeti. Il problema Majakovskij**. A cura e con introduzione di V. Strada. Einaudi, Torino, 1975.
- _____. **Lo sviluppo della semiotica**. Introd. di U. Eco. Bompiani, Milano, 1978.
- _____. **Magia della parola**. A cura di K. Pomorska. Laterza, Roma-Bari, 1980.
- _____. **Russia, follia, poesia**. A cura di T. Todorov. Guida, Napoli, 1986.
- _____. **Autoritratto di un linguista**. A cura di L. Stegagno Picchio. Il Mulino, Bologna, 1987.

- JASPERS, Karl. **Leonardo filosofo**. Abscondita, Milano, 2001a.
- _____. **Genio e follia. Strindberg e Van Gogh**. Cortina, Milano, 2001b.
- KANDINSKIJ, Vassilij. **Punto, linea, superficie**. (Tit. or. *Punkt und Linie zu Fläche, Bauhaus-Bücher*, n. 9, Langen, München, 1926). Adelphi, Milano, 1968.
- _____. **Tutti gli scritti**. A cura di P. Serse, voll. I e II. Feltrinelli, Milano, 1989.
- KANDINSKIJ, Vassilij; MARC, Franz. **Il cavaliere azzurro**. (titolo orig. *Der Blaue Reiter*, München 1912). SE, Milano, 1988.
- KIERKEGAARD, Søren (1843) **Enten-eller**. 5 voll. A cura di A. Cortese. Adelphi, Milano, 1976-89.
- KLEE, Paul. **Teoria della forma e della figurazione**. A cura di J. Spiller, voll. I e II. Feltrinelli, Milano, 1970.
- _____. **Quaderno di schizzi pedagogici**. A cura di M. Lupano. Abscondita, Milano, 2002.
- KRISTEVA, Julia. **Une poétique ruinée**. Présentation à M. Bakhtine, la poétique de Dostoïevski. Seuil, Paris, 1970, pp. 5-27.
- _____. **La parola, il dialogo e il romanzo** (1969). In: A. Ponzio (a cura di), Michail Bachtin. Semiotica, teoria della letteratura e marxismo. Dedalo, Bari, 1977, pp. 105-137.
- _____. **Polilogue**, Seuil, Paris, 1982.
- _____. **Il linguaggio, questo sconosciuto**. Trad. e cura di A. Ponzio, con un'intervista di A. Ponzio a J. Kristeva. Adriatica, Bari, 1992.
- _____. **La rivoluzione del linguaggio poetico**. Spirali, Milano, 2006.
- LEBEL, Robert. **Sur Marcel Duchamp**. Trianon, Paris-London, 1996.
- LEIRIS, Michel. **Francis Bacon**, Abscondita, Milano, 2001.

- LEOPARDI, Giacomo. **Zibaldone di pensieri**. 3 voll., a cura di G. Pacella. Garzanti, Milano, 1991.
- _____. **Epistolario**. 2 voll., a cura di F. Brioschi e P. Landi. Bollati Boringhieri, Torino, 1998.
- LEPOVETSKY, Gilles. **L'era del vuoto. Saggi sull'individualismo contemporaneo**. Luni, Milano, 1995.
- LÉVINAS, Emmanuel (1948). **La realtà e la sua ombra**. In: _____. *Nomi propri*. A cura di F. P. Ciglia, Marietti, Casale Monferrato, 1984, pp. 174-190.
- _____. (1961). **Totalità e infinito**. Jaca Book, Milano, 1980.
- _____. (1974). **Altrimenti che essere o al di là dell'essenza**. Trad. it. di S. Petrosino e M.T. Aiello, intr. di S. Petrosino. Jaca Book, Milano, 1983.
- _____. **Le sens et l'oeuvre**. In: *Il senso e l'oper*, da serie Athanor. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura, n.1. Longo, Ravenna, 1990, pp. 5-10.
- _____. **Filosofia del linguaggio**, a cura di J. Ponzio, Edizioni B.A. Graphis, Bari, 1999.
- _____. **Dall'altro all'io**, a cura di A. Ponzio. Meltemi, Roma, 2002.
- LINGUA, Graziano. **Icona e avanguardie. Percorsi dell'immagine in Russia**. Silvio Zamorani, Torino, 1999.
- _____. **L'icona, l'idolo e la guerra delle immagini**. Medusa, Milano, 2006.
- LOTMAN, Jurij M.; USPENSKIJ, Boris A. **Ricerche semiotiche**. Einaudi, Torino, 1973.
- _____. **Tipologia della cultura**. Bompiani, Milano, 1975.
- LOOS, Adolf. **Parole nel vuoto**. Adelphi, Milano, 2001.
- MAGRITTE, René. **Tutti gli scritti**. A cura di A. Blavier. Feltrinelli, Milano, 1979.
- MALEVIČ, Kazimir S. **Kazimir Malevič. Suprematismo. Il mondo della non-oggettività (1921-22)**, trad. it. a cura di F. Rosso, De Donato, Bari, 1969.

_____ (1974-93). **K.S. Malévitch. Écrits (1915-26)**. 4 voll.: vol. I, *De Cézanne au suprématisme, tous les traites parus de 1915 à 1922*, traduits et annotés par J.-Cl. et V. Marcadé, L'Age d'Homme, Lausanne 1974; vol. II, *Le Miroir Suprématisiste, tous les articles parus en russe de 1913 à 1928, avec des documents sur le suprématisme*, traduits et annotés par J.-Cl. et V. Marcadé, L'Age d'Homme, Lausanne 1977; vol. III, *Les Arts de la représentation, quatorze articles traduit de l'ukrainien*, traduits et annotés par J.-Cl. et V. Marcadé, L'Age d'Homme, Lausanne 1994; vol. IV, *La Lumière et la couleur, textes de 1918 à 1926*, traduits et annotés par J.-Cl. et S. Siger, L'Age d'Homme, Lausanne, 1993.

_____. **Malévitch. Écrits (1915-23)**. A cura di A. B. Nakov, trad. franc. di A. Robel, Champ Libre, Paris 1975; trad. it. di M. Doria de Zuliani, E. Klein Betti e S. Leone, *Kazimir S. Malevič. Scritti*. Feltrinelli, Milano, 1977.

_____. **Kazimir Malevič. Sobranie Sočinenij v Pjati tomach [Opere in cinque volumi] (1915-1930)**. 3 voll., a cura di A. Šatskich e Sarab'janov. Gileja, Moskva, 1995-2000.

_____. **La pigrizia come verità effettiva dell'uomo (1921)**. Trad. it. di M.A. Curletto. Il Nuovo Melangolo, Genova, 1999.

_____. **Kazimir Malevič. Suprematismo (1913-23)**. A cura di G. Di Milia. Abscondita, Milano, 2000.

_____. **Kazimir Malevič, Čěrnij kvadrat [Kazimir Malevič. Il Quadrato nero] (1915-34)**. A cura di A. Šatskich. Azbuka, Sankt-Peterburg, 2001.

_____. **Vita come non-oggettività (1921-22)**, presentazione e cura di L. Ponzio, da Kazimir Malevič, *Suprematismo. Il mondo della non-oggettività* (Bari 1969), in: *Vita*, della serie Athanor. Arte, Letteratura, Semiotica, Filosofia, n.s., 5. Meltemi, Roma, 2002, pp. 223-227.

MARCADÉ, Jean-Claude. **K.S. Malévitch, du "Quadrilatère noir" (1913) au "Blanc sur blanc" (1917)**. De

l'éclipse des objects à la libération de l'espace. In: J-Cl. Marcadé (a cura di), *Malévitch. Recueil d'essais sur l'oeuvre et la pensée de K.S. Malévitch*. Cahier n. 1. L'age d'homme, Lausanne, 1983, pp. 111-119.

_____. **Kazimir Malevič**. In: _____. Storia della letteratura russa. Il novecento. I. *Dal decadentismo all'avanguardia*. Einaudi, Torino, 1989, pp. 507-518.

MARION, Jean-Luc. **L'idolo e la distanza**. Jaca Book, Milano, 1979.

_____. **Dio senza essere**. Jaca Book, Milano, 1984.

MARX, Karl (1857-58). **Lineamenti fondamentali per la critica dell'economia politica**. A cura di E. Grillo, 2 voll. La Nuova Italia, Firenze, 1968-70.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Scritti sull'arte**. A cura di C. Salinari. Laterza, Roma-Bari, 1976.

MATISSE, Henri. **Scritti e pensieri sull'arte**. Einaudi, Torino, 1988.

MEDVEDEV, Pavel N (1928). **Il metodo formale nella scienza della letteratura**. Trad. it. di R. Bruzzese e intr. di A. Ponzio. Dedalo, Bari, 1978.

MENNA, Filiberto. **La linea analitica dell'arte moderna. Le figure e le icone**. Einaudi, Torino, 1983.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Il dubbio di Cézanne**. In: _____. Senso e non senso (1948). Il Saggiatore, Milano, 1962.

_____. **Il visibile e l'invisibile**. Bompiani, Milano, 1969.

_____. **L'occhio e lo spirito**. tr. it. di A. Sordini. (Tit. or. *L'OEil et l'Esprit*, Gallimard, Paris, 1964). SE, Milano, 1989.

_____. **O olho e o espírito**. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MERRELL, Floyd. **Semplicity and Complexity**. Pondering Literature, Science and Painting. University of Michigan Press, Ann Arbor, 1998.

- MICHEL, François-Bernard. **Il volto di Van Gogh. Il folle, l'artista, l'uomo.** Garzanti, Cernusco s/N (MI), 2001.
- MORRIS, Charles (1938). **Lineamenti di una teoria dei segni.** A cura di F. Rossi-Landi (1954), nuova ed. a cura di S. Petrilli, Manni, Lecce, 1998; Nuova ed., a cura e con introd. di S. Petrilli. Pensa MultiMedia, Lecce, 2009.
- _____. **Significazione e significatività.** Edizioni B.A. Graphis, Bari, 2001.
- _____. **Scritti di semiotica e di estetica.** Trad. introd. e cura di S. Petrilli. Pensa MultiMedia, Lecce, 2012.
- NANCY, Jean-Luc. **Il ritratto e il suo sguardo.** Raffaello Cortina, Milano, 2002.
- NANNI, Luciano. **Il silenzio di Ermes.** Meltemi, Roma, 2002.
- NIETZSCHE, Friedrich W. **Nietzsche. Opere 1870-1895.** Voll. I e II. Newton Compton, Roma, 1993.
- _____. (1878). **Humano, demasiado humano: um livro para espíritos livres.** Traduções, notas e posfácio de Paulo César de Souza. Companhia de Bolso, São Paulo, 2000.
- ORWELL, George. **1984.** Trad. it. di G. Baldini. Mondadori, Milano, 2002.
- PANOFSKY, Erwin. **La prospettiva come "forma simbolica".** Feltrinelli, Milano, 1979.
- PEIRCE, Charles S. (1931-1958). **Collected Papers.** Harvard University Press, Cambridge, 1932-58, 8 v.
- _____. **Semiotica.** A cura di M. A. Bonfantini. Einaudi, Torino, 1980.
- _____. **Le leggi dell'ipotesi.** A cura di M. A. Bonfantini, R. Grazia, G. Proni. Bompiani, Milano, 1984.
- _____. **Opere.** A cura di M. A. Bonfantini. Bompiani, Milano, 2003.
- PERNIOLA, Mario. **L'arte e la sua ombra.** Einaudi, Torino, 2000.

- PETRILLI, Susan. **Teoria dei segni e del linguaggio**. Edizioni B.A. Graphis, Bari, 1998.
- _____. (a cura di). **Linguaggi**. Giuseppe Laterza, Bari, 2003a.
- _____. (a cura di). **Translation Translation**. Rodopi, Amsterdam, 2003b.
- _____. **Percorsi della semiotica**. Edizioni B.A. Graphis, Bari, 2005.
- _____. (a cura di). **La filosofia del linguaggio come arte dell'ascolto**. Edizioni dal Sud, Bari, 2007.
- _____. **Sign Crossroads in Global Perspective. Semioethics and Responsibility**. A cura di John Deely. Transaction Publishers, New Brunswick (U.S.A.) – London, 2010.
- _____. **Parlando di segni con maestri di segni**. Prefaz. di Thomas A. Sebeok. Pensa MultiMedia, Lecce, 2011.
- _____. **Expression and Interpretation in Language**. Introd. di Vincent Colapietro. Transaction Publishers, New Brunswick (U.S.A.), 2012a.
- _____. **Altrove e altrimenti**. Filosofia del linguaggio, critica letteraria e teoria della traduzione in, intorno e a partire da Bachtin. Mimesis, Milano, 2012b.
- _____. **Un mondo di segni**. L'aver senso e il significare qualcosa. Giuseppe Laterza, Bari, 2012c.
- _____. **The Self as a Sign, the World, and the Other**. Living Semiotics. Transaction Publishers, New Brunswick (U.S.A.), 2013a.
- _____. **Em outro lugar e de outro modo**. Filosofia da linguagem, crítica literária e teoria da tradução em, em torno e a partir de Bakhtin. São Carlos: Pedro & João Editores, 2013b.
- _____. **Riflessioni sulla teoria del linguaggio e dei segni**. Mimesis, Milano, 2014a.

- _____. **Semiotic Horizons. From Global Semiotics to Semioethics.** Trad. cinese di Zhou Jingsong. Sichuan University Press, Chengdu, 2014b.
- _____. **Nella vita dei segni.** Percorsi della semiotica. Mimesis, Milano, 2015a.
- _____. **Victoria Welby and the Science of Signs.** Significs, Semiotics, Philosophy of Language. Introd. di Frank Nuessel. Transaction Publishers, New Brunswick (U.S.A.), 2015b.
- PETRILLI, Susan; CALEFATO, Patrizia (a cura di). **Logica, dialogica, ideologica.** Mimesis, Milano, 2003.
- PETRILLI, Susan; PONZIO, Augusto. **Semiotics Unbounded.** Interpretive Routes in the Open Network of Signs. University Press, Toronto, 2005.
- _____. **Semiotics Today.** From Global Semiotics to Semioethics. A Dialogic Response. Legas, Ottawa, 2007.
- _____. **Thomas Sebeok e os signos da vida.** Tradução de Pedro Guilherme Orzari Bombonato. Série Dialogações dirigida por Maria Isabel de Moura. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.
- PETROSINO, Silvano (a cura di). **Il potere delle parole.** Sulla compagnia tra filosofia e letteratura. Bulzoni, Roma, 2000.
- PEZZINI, Isabella. **Le passioni del lettore: saggi di semiotica del testo.** Bompiani, Milano, 1998.
- _____. **Il testo galeotto.** Meltemi, Roma, 2007.
- _____. **Introduzione a Barthes.** Laterza, Roma-Bari, 2014.
- PICASSO, Pablo. **Scritti.** A cura di M. De Micheli. SE, Milano, 1998.
- POLITI, Gloria (a cura di). **Testo interartistico e processi di comunicazione.** Letteratura, arte, traduzione, comprensione. Pensa MultiMedia, Lecce, 2014.

- PONZIO, Augusto (1992). **Tra semiotica e letteratura. Introduzione a Michail Bachtin**. Bompiani, Milano, 3. ed. Ampliata, 2015.
- _____. (1997). **Elogio dell'infunzionale**. Critica dell'ideologia della produttività. Castelvechi, Roma, nuova ed. Ampliata. Mimesis, Milano, 2004.
- _____. **La coda dell'occhio**. Letture del linguaggio letterario. Edizioni B.A. Graphis, Bari, 1999.
- _____. (2001) **Enunciazione e testo letterario nell'insegnamento dell'italiano come LS**. Edizioni Guerra. Perugia, nuova ed., 2010.
- _____. (2004) **Linguistica generale, scrittura letteraria e traduzione**. Edizioni Guerra, Perugia, nuova ed., 2007.
- _____. **The Dialogic Nature of Sign**. Legas, Ottawa, 2006.
- _____. **A mente. Formazione linguistica e processi cognitivi**. Edizioni Guerra, Perugia, 2007a.
- _____. **Linguistica generale, scrittura letteraria e traduzione**. Edizioni Guerra, Perugia, nuova ed. rivista e ampliata, 2007b.
- _____. **Tra Bachtin e Lévinas. Scrittura, dialogo, alterità**. Palomar, Bari, 2008a.
- _____. **Linguaggio, lavoro e mercato globale. Rileggendo Rossi-Landi**. Mimesis, Milano, 2008b.
- _____. **Da dove verso dove. La parola altra nella comunicazione globale**. Edizioni Guerra, Perugia, 2009a.
- _____. **L'écoute de l'autre**. L'Harmattan, Paris, 2009b.
- _____. **Emmanuel Lévinas, Globalisation, and Preventive Peace**. Legas, Ottawa, 2009c.
- _____. **Roland Barthes. La visione ottusa**. In collab. con Julia Ponzio, Giuseppe Mininni, Susan Petrilli, Maria Solimini, Luciano Ponzio. Mimesis, Milano, 2010.
- _____. **Interpretazione e scrittura. Scienza dei segni ed eccedenza letteraria**. Pensa MultiMedia, Lecce, 2011a.
- _____. **La filosofia del linguaggio**. Laterza, Bari, 2011b.

- _____. **In altre parole.** Mimesis, Milano, 2012a.
- _____. **Interferenze. Pier Paolo Pasolini, Carmelo Bene e dintorni.** In collab. con Susan Petrilli e Luciano Ponzio. Mimesis, Milano, 2012b.
- _____. **Tempo, corpo, scrittura.** In collab. con, Susan Petrilli, Julia Ponzio, Filippo Silvestri. Pensa MultiMedia, Lecce, 2012c.
- _____. **Rossi-Landi e la filosofia del linguaggio.** Pensa MultiMedia, Lecce, 2012d.
- _____. **Fuori luogo. L'esorbitante nella riproduzione dell'identico** (1° ed. 2007, Meltemi, Roma). Mimesis, Milano, 2013a.
- _____. **No Círculo com Mikhail Bakhtin.** São Carlos: Pedro & João Editores, 2013b.
- _____. **A revolução bakhtiniana: o pensamento de Bakhtin e a ideologia contemporânea.** Coordenação de tradução por Valdemir Miotello. 2. ed. com nova introdução. São Paulo: Contexto, 2015.
- _____. **Dialogando sobre diálogo na perspectiva bakhtiniana.** Tradução aos cuidados de Valdemir Miotello e alunos. 2. ed. São Carlos: Pedro & João Editores, 2016.
- PONZIO, Augusto; CALEFATO, Patrizia; PETRILLI, Susan. **Fondamenti di filosofia del linguaggio.** (prima ed. 1994). Laterza, Roma-Bari, 1999.
- PONZIO, Augusto; PETRILLI, Susan. **Fuori campo. I segni del corpo tra rappresentazione ed eccedenza.** Mimesis, Milano, 1999.
- _____. **I segni e la vita. La semiotica globale di Thomas A. Sebeok.** Spirali, Milano, 2002.
- PONZIO, Julia. **L'altro corpo del testo. Il modello sintattico dell'interpretazione in Jacques Derrida.** Mimesis, Milano, 2015.

PONZIO, Luciano. (2000) **Icona e raffigurazione. Bachtin, Malevič, Chagall.** Adriatica, Bari, nuova ed. con ill. col. 2008. Nuova ed. Mimesis, Milano, 2016.

_____. (2000-01) **Il Differimentismo: annotazioni per un nuovo spostamento artistico.** In: *Tra segni*, della serie Athanor. Arte, Letteratura, Semiotica, Filosofia, n. s., 3, a cura di S. Petrilli. Meltemi, Roma, pp. 129-137.

_____. **Writing and disigning light.** In collaborazione con A. Ponzio, in *Semiotica - Light*, a cura di T. A. Sebeok, Mouton de Gruyter, Amsterdam-Berlin-New York, vol. 136-1/4. Sono di L. Ponzio le pp. 386-402 del testo dal titolo *Heavens of light*, 2001a.

_____. **Somiglianza e differimento.** In: *Lo stesso altro*, della serie Athanor. Arte, Letteratura, Semiotica, Filosofia. Meltemi, Roma, 2001b, pp. 216-226.

_____. **Corpi non pre-scritti. La raffigurazione pittorica nell'opera di Malevič.** In *Corposcritto*, 1. Edizioni dal Sud, Bari, 2002a, pp. 229-247.

_____. **Traduzione e trascrizione. L'icona e l'idolo.** In: *Corposcritto*, 1. Edizioni dal Sud, Bari, 2002b, pp. 63-73.

_____. **Visione, de-scrittura, alterità. Tre tesi su arte e vita.** In: *Vita*, della serie Athanor. Arte, Letteratura, Semiotica, Filosofia, n.s,5. Meltemi, Roma, 2002c, pp. 209-219.

_____. **Visione artistica e affrancamento dal mondo degli oggetti.** In: *Medicina e umanità, atti del Congresso Internazionale*, Milano 28-30 novembre 2003, l'alingua 209. Spirali, Milano, 2004a, pp. 293-311.

_____. **Lo squarcio di Kazimir Malevič.** Spirali, Milano, 2004b.

_____. **Differimenti. Annotazioni per un nuovo spostamento artistico.** Mimesis, Milano, 2005.

_____. **Riscrittura senza riproduzione. Annotazioni sulla visibilità.** In: *Lingue e Linguaggi*, n. 1. Pensa MultiMedia, Lecce, 2008, pp. 109- 121.

- _____. **L'iconauta e l'artesto. Configurazioni della scrittura iconica.** Milano, Mimesis, 2010.
- _____. **Mappatesto. Mappature e sconfinamenti del testo.** In: *Lingue e Linguaggi*, n. 5. Rivista on-line del Dipartimento di Studi Umanistici, Lecce, 2011a, pp. 73-81.
- _____. **Emergenza scrittura nella riproduzione dell'identico.** In: *Quaderno di Comunicazione*, N. 12. Mimesis, Milano, 2011b, pp. 47-55.
- _____. **Michail Bachtin, un filosofo in dialogo con la filosofia della sua epoca.** In: *Poliphilos*, Rivista annuale del Dipartimento di Lingua e Letteratura Italiana Università Aristotele di Salonicco, vol. 2, 2011c, pp. 454-457.
- _____. **Dalla sacra icona all'"icona del nostro tempo".** In: *Segni e Comprensione*, Rivista telematica quadrimestrale, nuova serie, N. 76, gennaio-aprile, 2012a, pp. 174-188.
- _____. **Visioni dello strutturalismo: Barthes, Deleuze, Derrida.** In: *Segni e Comprensione*, Rivista telematica quadrimestrale, anno XXVI, nuova serie, N. 78, settembre-dicembre, 2012b, pp. 63-79.
- _____. **O Ininterrupto diálogo de Bakhtin com a filosofia do nosso tempo.** In: PAULA, Luciane de; STAFUZZA, Grenissa (organizadoras). *Círculo de Bakhtin: pensamento interacional, Série Bakhtin inclassificável*, 3. Campinas-SP: Mercado de Letras, 2013, pp. 45-70 (versão em língua original italiana, 327-346).
- _____. **L'occhio sbarrato. Scrittura ameboide e visione traslata.** In: *Politi Gloria* (a cura di), 2014, pp. 205-216.
- _____. **Roman Jakobson e i fondamenti della semiotica.** Mimesis, Milano, 2015.
- _____. **Icona e raffigurazione. Bachtin, Malevič, Chagall.** Mimesis, Milano, 2016.
- POZZATO, Maria Pia. **Semiotica del testo: metodi, autori, esempi.** Carocci, Roma, 2001.

- ROSSI-LANDI, Ferruccio (1982). **Ideologia**. Nuova ed. a cura di A. Ponzio. Meltemi, Roma, 2005.
- _____. (1985). **Omologia fra produzione linguistica e produzione materiale**. In: *Metodica filosofica e scienza dei segni*, n. ed. Bompiani, Milano, 2006, pp. 47-82.
- _____. **Per uno schema omologico della produzione**. In: _____. *Il linguaggio come lavoro e come mercato* (I ed. 1968, e n. ed. 2003). Bompiani, Milano, 1992, pp. 177-228.
- _____. **Significato, ideologia e realismo artistico**. In: *Semiotica e ideologia*. Bompiani, Milano, 7. ed 2011 (I ed. 1972), 1994a, pp. 71-109.
- _____. **Omologia, analogia e metafora, in Semiotica e ideologia**. Bompiani, Milano, VII ed 2011 (I ed. 1972), 1994b, pp. 248-258.
- RUHRBERG, Schneckenburger; FRICKE, Honnef. **Art of the 20th Century**. A cura di F. W. Ingo, Taschen, Köln-London-Madrid-New York-Paris-Tokyo, 2000.
- RUSSELL, Bertrand. **Elogio dell'ozio**. TEA, Milano, 1997.
- _____. (1935). **O elogio ao ócio**. Tradução Daniel Cunha. São Paulo: Sextante, 2002.
- SAPONARO, Giuseppe. **Husserl-Kandinsky**. L'eclissi della natura nella fenomenologia e nella pittura del primo Novecento. Bibliosophica, Roma, 2001.
- ŠATSKICH, Aleksandra. **Vitebsk**. Z'izn' iskusstva. 1917-1922 [Vitebsk: la vita artistica, 1917-1922]. Moskva, 2001.
- SAUSSURE, Ferdinand de (1916). **Cours de linguistique générale**. 4 voll., ed. critica di R. Engler, O. Harrassowitz, Wiesbaden 1968-74, trad. it. di T. De Mauro, (5. ed., 1978), *Corso di linguistica generale*, Laterza, Roma-Bari, 1972.
- _____. **Scritti inediti di linguistica generale**. Trad. it. di T. De Mauro. Laterza, Roma-Bari, 2005.
- SCHAFF, Adam (1960). **Introduzione alla semantica**. Trad. it. di L. Pavolini. Editori Riuniti, Roma, 1965.

- _____. **Filosofia del linguaggio**. Editori Riuniti, Roma, 1969.
- _____. **Marxismo, strutturalismo e metodo della scienza**. Feltrinelli, Milano, 1976.
- _____. **Saggi linguistici**. 3 voll., a cura di A. Ponzio. Dedalo, Bari, 1977-99.
- _____. **Gli stereotipi e l'agire umano**. Introd. di G. Mininni. Adriatica, Bari, 1987.
- _____. **Umanesimo ecumenico**. Introd. di A. Ponzio. Adriatica, Bari, 1994.
- _____. **Il mio ventesimo secolo**. A cura di A. Ponzio. Adriatica, Bari, 1995.
- _____. **Meditazioni**. A cura di A. Ponzio. Edizioni dal Sud, Bari, 2001.
- _____. (a cura di) **Sociolinguistica**. Trad. it. di A. De Luca. Edizioni B.A. Graphis, Bari, 2003.
- _____. (2001). **Lettera a Teresa. Una vita di riflessione filosofica e politica**. A cura di A. Ponzio, trad. di A. F. De Carlo. Pensa MultiMedia, Lecce, 2014.
- SCHÖNBERG, Arnold; KANDINSKIJ, Vasilij. **Musica e pittura**. SE, Milano, 2002.
- SEBEOK, Thomas A. **Il gioco del fantasticare**. Trad. di M. Pesaresi. Spirali, Milano, 1984.
- _____. **A sign is just a sign. La semiotica globale**. Trad. e cura di S. Petrilli. Spirali, Milano, 1998.
- _____. **Global Semiotics**. Indiana University Press, Bloomington, 2001.
- _____. **Segni. Una introduzione alla semiotica**. Trad. e cura di Susan Petrilli. Carocci, Roma, 2003.
- SEGRE, Cesare. **Intertestuale/interdiscorsivo**. Relazione al X Convegno annuale dell'AISS (Associazione italiana di studi semiotici), *L'intertestualità*, Cadenabbia (CO), 8-10 ottobre, 1982.

_____. **Intertestualità e interdiscorsività nel romanzo e nella poesia.** In: C. Segre, Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria. Einaudi, Torino, 1984.

_____. **Avviamento all'analisi del testo letterario.** Einaudi, Torino, 1985.

SHUHL, Pierre-Maxime. **Platone e le arti figurative.** A cura di S. Benassi, Book Ed., Castel Maggiore (BO), 1994.

SILVESTRI, Filippo (a cura di). **Semiotica, Filosofia del linguaggio, linguistica generale. I grandi autori.** In: Quaderni di Pratiche linguistiche e analisi dei testi, VIII, 3. Pensa MultiMedia, Lecce, 2010.

SINI, Stefania. **Michail Bachtin. Una critica del pensiero dialogico.** Carocci, Roma, 2011.

SIMMEN, Jeannot; KOHLHOFF, Kolja. **Kazimir Malevič, Vita e opere.** Könemann, Köln, 2000.

SPENDEL, Giovanna. **La Mosca degli anni Venti.** Sogni e utopie di una generazione. Editori Riuniti, Roma, 1999.

SOLIMINI, Maria. **Memorie senza tempo.** Segni e percorsi per le scienze umane. Edizioni Giuseppe Laterza, Bari, 2015.

STAROBINSKI, Jean (1971). **Le parole sotto le parole.** Trad. it. di G.R. Cardona, Il melangolo, Genova, 1982.

TADINI, Emilio. **L'occhio della pittura.** Garzanti, Milano, 1999.

TÀPIES, Antoni. **La Pratique de l'art.** Gallimard, Paris, 1971.

_____. **Conversazioni con Georges Railland.** Graphos, Genova, 2002.

TODOROV, Tzvetan (1981). **Michail Bachtin. Il principio dialogico.** Einaudi, Torino, 1990.

USPENSKIJ, Boris A. **Isomorfismo delle arti verbali e visuali** (trad. da: Uspenskij, B.A., *Structural Isomorphing of Verbal and Visual Art.* In: *Poetics*, V, 1972, pp. 24-30, 32 e 35). In: *Teoria della letteratura.* A cura di E. Raimondi e L. Bottoni. Il Mulino, Bologna, 1975, pp. 196-203.

- _____. **The semiotics of the russian icon.** A cura di Stephen Rudy, The Peter Ridder Press, Lisse, 1976.
- _____. **Il doppio punto di vista nella pala d'altare di Jan Van Eyck a Gand: uno studio semiotico.** A cura di L. Ponzio, da una lezione tenuta a Bari il 28 maggio 2001, nella facoltà di Lingue e Letterature Straniere per il dottorato di ricerca in *Teorie del linguaggio e Scienza dei segni*, in: *PLAT, Quaderni del Dipartimento di Pratiche Linguistiche e Analisi dei Testi*, n. 1. Edizioni dal Sud, Bari, 2002, pp. 155-190.
- VALÉRY, Paul. **Scritti sull'arte.** TEA, Milano, 1996.
- VESELOVSKIJ, Aleksandr N. et al. **La cultura nella tradizione russa del XIX e XX secolo.** Einaudi, Torino, 1980.
- VINCENS, Francisc. **Arte astratta e arte figurativa.** Con intervista di Antoni Tàpies, a cura di M. José Ragué. De Agostini, Novara, 1977.
- VIRILIO, Paul. **La bomba informatica.** Raffaello Cortina, Milano, 2000.
- VOLOŠINOV, Valentin N. (v. Bachtin Michail). **Il linguaggio come pratica sociale, scritti 1926-30**, a cura di A. Ponzio. Dedalo, Bari, 1980.
- _____. (1929). **Marxismo e filosofia del linguaggio.** A cura di A. Ponzio, trad. it. di M. De Michiel. Manni, Lecce, 1999.
- _____. (1929). **Parola propria e parola altrui nella sintassi dell'enunciazione.** A cura di A. Ponzio, trad. di L. Ponzio. Pensa MultiMedia, Lecce, 2010.
- VOZZA, Marco. **Le forme del visibile.** Filosofia e pittura da Cézanne a Bacon. Pendragon, Bologna, 1999.
- WARHOL, Andy. **La filosofia di Andy Warhol.** Bompiani, Milano, 2001.
- WEITEMEIER, Hannah. **Yves Klein.** Taschen, Köln, 2002.
- WENDERS, Wim. **Una volta.** Socrates, Roma, 1993.
- WIJDEVELD, Paul. **Ludwig Wittgenstein, architetto.** Electa, Milano, 2000.

- WITTGENSTEIN, Ludwig. **Osservazioni sui colori. Una grammatica del vedere.** Einaudi, Torino, 1981.
- WOJCIECHOWSKA BIANCO, Barbara. **Lettura e ricezione del testo.** Atti del convegno internazionale (Lecce, 8-10 ottobre), Adriatica, Lecce, 1981.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques. **Filosofia delle immagini.** Einaudi, Torino, 1999.
- ZOLA, Emile. **L'opera.** Garzanti, Milano, 1999.

SOBRE O AUTOR

Luciano Ponzio na Universidade de Brasília - UNB, no *Beijódromo* do Memorial Darcy Ribeiro (foto: Neiva Boeno), 2013.



Luciano Ponzio nasceu em 22 de agosto de 1974, em Bari, Itália. É graduado em Língua e Literatura Russa (2000), pela Universidade de Bari. Mestre de Arte em Pintura (2003), diplomado pela Academia de Belas Artes de Bolonha, Itália. Doutorou-se em Ciências Literárias, Linguística, Filologia e Ensino de Línguas (2004), pela Universidade de Salento, em Lecce, Itália. E, nesse mesmo ano, tomou posse como *pesquisador* na área científica “Filosofia e Teoria das linguagens”, na Universidade de Salento.

Desde 2007 até hoje é *pesquisador confirmado* e professor titular da disciplina “Semiótica do Texto” e “Semiótica do Cinema”, na Faculdade de Letras e Filosofia e Bens Culturais, do Departamento de Estudos Humanísticos, na Lecce. Ainda no ano de 2007, foi professor regente de um minicurso

intitulado “Percepção e comunicação visual”, nos meses de novembro e dezembro, para os cursos de habilitação à docência na escola (SSIS). Obteve duas Habilitações Científicas Nacionais de Professor Associado na área de “Estética e Filosofia das linguagens” nos anos 2012 e 2016.

Apreciador das linguagens artísticas e das produções acadêmicas, em 2013, entrou para a Associação Cultural *Teatro di Ateneo*, com sede em Lecce, composta por alunos e mestres da Universidade de Salento. Em 2015, aceitou o convite para compor o Comitê Científico da Revista *Diálogos (RevDia) – Linguagens em Movimento*, da Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá-MT. Em 2016, retornou como membro do Comitê Redacional da Revista do Departamento de Estudos Humanísticos da Universidade de Salento, Lecce, intitulada *Lingue e Linguaggi*, da qual é autor da capa da revista. Nesse mesmo comitê já havia trabalhado no período de 2008-2010. Ainda no ano 2016, ingressou para o Conselho Editorial da Série *Reflections on Signs and Language [Reflexões sobre signos e linguagem]*, editada por Peter Lang Internacional Academic Publishers, em Berna - Suíça. Em fevereiro de 2017, assumiu a direção da série *Riflessioni [Reflexões]*, da Edizioni dal Sud, em Bari. Desde 2019, faz parte também do Comitê Científico das revistas: *Educação em Foco*, editada pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF); *Olhares & Trilhas*, periódico da Escola de Educação Básica da Universidade Federal de Uberlândia (Eseba/UFU); e, em 2020, passou a integrar

o Comitê das revistas: *Polifonia*, periódico articulado ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem, da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT); *Revista de Literatura e Cultura Russa (RUS)*, do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Cultura Russa, da Universidade de São Paulo (USP); e, passou a compor o Comitê Científico das Coletâneas *Il segno e i suoi Maestri*, PLAT - *Quaderni di Pratiche linguistiche e Analisi di Testi* (Lecce) e *ATHANOR. Semiotica, Filosofia, Arte, Letteratura* (Milão). Luciano Ponzio, além de fazer parte dessas instituições e comitês, colabora e colaborou com: *Corposcritto* (Bari), *Almanacco Odradek* (Roma), *Semiótica* (Berlim/ Nova Yorke), *Cybernetics* (Copenhague), *Symbolon* (Siena), *Cultura & Comunicazione* (Perúgia).

Até o presente momento, Ponzio escreveu nove livros (dois deles tiveram novas edições publicadas), produziu e publicou diversos artigos e ensaios (em língua italiana, inglesa e portuguesa), além de ter traduzido cinco obras de Bakhtin e seu Círculo e *Semiótica do cinema e lineamentos de cine-estética* de Jurij Lotman, do original em russo para a língua italiana. Com a Pedro&João Editores também publicou em português: *Ícone e Afiguração. Bakhtin, Malevitch, Chagall* (2019).

Além de pesquisador, professor, escritor, Luciano Ponzio é artista plástico, pintor, ilustrador e designer gráfico. Desde 2000, vem realizando pesquisa em linhas experimentais na pintura, em um movimento que ele intitulou de *Differimentismo*, e tem realizado exposições e mostras de suas obras na Itália e no

exterior. Suas pinturas foram publicadas em revistas e também como capas de livros nacionais e internacionais, podendo ser visitadas no *site* do artista (differimento.altervista.org). Por conta dessa linha de pesquisa em pintura, Ponzio já concedeu entrevistas e se tornou objeto de pesquisa em artigos e novas pesquisas de doutorandos nas universidades da Itália.

Como professor e pesquisador, tem participado de muitos congressos, seminários, mesas-redondas em seu país e também no exterior, inclusive desenvolvendo a orientação e o acompanhamento de alunos de pós-graduação, nível mestrado e doutorado, em parceria com universidades brasileiras, desde 2012. Seus interesses acadêmicos abrangem, especialmente, os textos artísticos em relação ao conceito de *escritura*.

Livros publicados

1. *Icona e Raffigurazione. Bachtin, Malevič, Chagall*. Editora Adriatica, Bari, 2000; 2ª ed. 2008.
2. *Visioni del Testo*. Editora Graphis, Bari, 2002; 2ª ed. 2003; 3ª ed. 2008; 4ª ed. 2010.
3. *Lo Squarcio di Kazimir Malevič*. Editora Spirali, Milano, 2004.
4. *Differimenti. Annotazioni per un nuovo spostamento artistico*. Editora Mimesis, Milano, 2005.
5. *Differimentismo*. Catálogo apresentado na ocasião da mostra pessoal intitulada: "Lo Sguardo e l'Eclissi. Extra-Grafie di Luciano Ponzio", de 14 a 23 de janeiro de 2005, na Galeria "Artoteca Vallisa", de Bari. Editora

- Edizioni dal Sud, Bari, 2005. Traduzido para a língua inglesa por M. Messina e S. Petrilli (*Heavens of Light*).
6. *L'iconauta e l'Artesto. Configurazioni della scrittura iconica*. Editora Mimesis, Milano, 2010.
 7. *Roman Jakobson e i fondamenti della semiotica*. Editora Mimesis, Milano, 2015.
 8. *Visioni del testo*. Editora Pensa, Lecce, 2016, nova edição.
 9. *Icona e Raffigurazione. Bachtin, Malevič, Chagall*. Nova Edição. Editora Mimesis, Milano, 2016.
 10. *Artisti e cartografie. Due lustri di scritture senza dimora*. Catálogo das Obras 2005-2015. Editora Edizioni dal Sud, Bari, 2016.
 11. *L'immagine e la parola nell'arte tra letterarietà e raffigurazione*. Editora AGA Arti Grafiche, Alberobello, 2017.
 12. (Org.) *La persistenza dell'altro*. La singolarità dell'altro fuori dall'appartenenza identitaria. Editora Pensa MultiMedia, Lecce, 2020.
 13. *Ícône e Afiguração*. Bakhtin, Malevitch, Chagall, trad. port. di Cecília Maculan Adum, Guido Alberto Bonomini, Vanessa Della Peruta, org. Neiva de Souza Boeno, present. Marisol Barenco de Mello. Pedro&João Ed., São Carlos – SP (Brasile), 2019.

Traduções

1. Bachtin, M., *Linguaggio e scrittura*. Editora Meltemi, Roma, 2003.

2. Bachtin, M., *Freud e il freudismo*. Editora Mimesis, Itinerari filosofici, Milano, 2005; Nova edição, 2012.
3. Bachtin, M., *Per una filosofia dell'atto*. Editora Pensa, Lecce, 2009.
4. Bachtin, M.; Valošinov, V., *Parola propria e parola altrui nella sintassi dell'enunciazione*, Editora Pensa, Lecce, 2010.
5. Bachtin e il suo circolo, *Opere 1919-1930*, testo russo a fronte. Editora Bompiani, Milano, 2014.
6. Lotman, M. J., *Semiotica del cinema e lineamenti di cine-estetica*, presentazione e a cura. Editora Mimesis, Milano, 2020.

Missão/Pesquisa no Brasil

2012 – Professor convidado. “Seminário *A Obra de Bakhtin e do Círculo*”, na Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), São Carlos-SP, período de 12 a 15 de março, organizado pelo Prof. Dr. Valdemir Miotello e o Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGE/UFSCar; e na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” - UNESP, Araraquara-SP, de 19 a 22 de março, participando de um ciclo de palestras intituladas da *Escritura literária e filosofia do escutar (Dostoiévski, Poe, Artaud, Italo Calvino, Pasolini, Lévinas, Derrida...)*.

2012 – Professor convidado. “II Simpósio Contribuições de Bakhtin à Linguística e à Educação”, na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP),

a convite e organização da Profa. Dra. Rosana do Carmo Novaes Pinto, no dia 16 de março de 2012, proferindo a palestra intitulada *Contribuições da Semiótica para o estudo das relações entre os textos verbais, não-verbais e artísticos*.

2013 – Programa Professor Visitante do Exterior (PVE/CAPES). Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), em Cuiabá-MT. Foi Professor regente de uma disciplina modular de 30h intitulada “Teorias Semióticas”, realizada no período de 15/04 a 19/04/2013, a convite e organização da Profa. Dra. Simone de Jesus Padilha; além de participar de duas reuniões com o Grupo de Pesquisa Relendo Bakhtin – REBAK, nos dias 16/04 e 18/04/2013, e do encontro de orientação para estudantes do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, nos dias 22/04 e 23/04/2013.

2013 - Programa Professor Visitante do Exterior (PVE/CAPES). Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), em São Carlos – SP. Foi Professor regente de um minicurso de 6h intitulado “Signo: materialidades e sentidos na atividade estética”, para alunos do Programa de Pós-Graduação em Linguística, no dia 25/04/2013, atividade que constituiu a programação do “Seminário *Ciclo de Estudos Bakhtinianos*” (realizado no período de 18 a 25 de abril de 2013), a convite e organização do Prof. Dr. Valdemir Miotello e do Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso – GEGE/UFSCar.

2013 – Professor convidado. “II Encontro de Estudos Bakhtinianos” (II EEBa), na Universidade Federal de Espírito Santo (UFES), em Vitória-ES, a convite e organização do Prof. Dr. Luciano Novaes Vidon e seu grupo de pesquisa. Foi Professor regente de um minicurso intitulado “As Ciências dos Signos como a Ciência do Ser Humano na sua Singularidade, Alteridade e Diferença não-Indiferente”, realizado no período de 12 a 14 de novembro; e proferiu a palestra intitulada “Arquitetônica, transgrediência e configuração”, no dia 13 de novembro.

2013 – Professor convidado. Professor Coorientador. Seminário “I Circuito de Releituras Bakhtinianas” (I CIR-REBAK), na Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), em Cuiabá-MT, período de 18 a 20 de novembro, a convite e organização da Profa. Dra. Simone de Jesus Padilha e do Grupo Relendo Bakhtin - REBAK. Convidado como Professor Coorientador a participar de uma Banca Examinadora de Defesa de Dissertação, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, no dia 18 de novembro e proferiu a palestra intitulada “Escritura e enunciação”.

2014 – Programa Professor Visitante do Exterior (PVE/CAPES). “I Seminário Semiótica do Texto: mapeamentos e estratégias textuais”, na Universidade de Brasília (UNB), em Brasília-DF, realizado no Memorial Darcy Ribeiro, no período 1º a 5 de setembro de 2014, com carga horária de 30h, a convite e organização do Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto e o Grupo de Estudos

de Literatura e Cultura, do Programa de Pós-Graduação em Literatura.

2014 – Professor convidado. Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), em Cuiabá-MT, a convite e organização da Profa. Dra. Simone de Jesus Padilha para participar da disciplina “Introdução ao Estudo dos Gêneros do Discurso”, nos meses de agosto e setembro de 2014, no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem.

2015 – Professor convidado. “III Encontro de Estudos Bakhtinianos” (III EEBa), na Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói-RJ, realizado de 16 a 18 de novembro de 2015, a convite e organização da Profa. Dra. Marisol Barenco de Mello e o Grupo Atos, proferindo a palestra intitulada *Da prosa da vida e na responsabilidade da arte*, e um minicurso na Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), em São Gonçalo-RJ, a convite e organização da Profa. Dra. Jacqueline de Fátima da Silva Morais com o título: *Rappresentazione e raffigurazione in Michail Bachtin e Roman Jakobson*, no período de 19 a 23 de novembro de 2015.

2017 (13 de novembro) – Professor convidado. A convite da Embaixada da Itália, em Brasília, em parceria com o Instituto Italiano de Cultura do Rio de Janeiro, com a Cátedra de Italiano do Instituto de Letras e com o Grupo de Pesquisa Literatura e Cultura, do Programa de Pós-Graduação em Literatura, da

Universidade de Brasília (UnB), realizou uma conferência em português sobre seu livro *Visões do texto*, traduzido do original em italiano para o português, em 2017, pela Pedro & João Editores, de São Carlos-SP. O evento foi realizado na Sala Nervi da Embaixada da Itália, em Brasília.

2017 (14 de novembro) – Professor convidado. A convite da Cátedra de Italiano do Instituto de Letras da Universidade de Brasília (UnB), em parceria com a Embaixada da Itália, em Brasília, e o Grupo de Pesquisa Literatura e Cultura, do Programa de Pós-Graduação em Literatura, da Universidade de Brasília (UnB), proferiu a palestra intitulada “À Semiótica de Roman Jakobson”, no Auditório do Instituto de Química.

2017 (16-17-18 de novembro) – Professor convidado. A convite do Grupo de Estudos Bakhtinianos (GRUBAKH), subgrupo do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação Continuada (GEPEC) da Faculdade de Educação (FE), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), anfitrião do “IV Encontro de Estudos Bakhtinianos (IV EEBA)”, com o tema “Das resistências à escatologia política: risos, corpos e narrativas enunciando uma ciência outra”, integrou a Comissão Científica e a Comissão Organizadora, além de proferir uma palestra intitulada “Immagine e parola tra letterarietà e raffigurazione” [“Imagem e palavra entre literariedade e afiguração”]. A palestra foi proferida

no Salão Nobre da Faculdade de Educação (UNICAMP), no dia 17 de novembro de 2017.

2017 (21 de novembro) – Professor convidado. A convite do Grupo de Estudos e Pesquisas Atos, da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói – RJ, em parceria com o Instituto Italiano de Cultura do Rio de Janeiro, realizou uma conferência-apresentação em português sobre seu livro *Visões do Texto*; livro em lançamento pela Pedro & João Editores, de São Carlos – SP, em 2017. A conferência foi realizada no Anfiteatro da Creche da UFF.

2018 (26 a 28 de março) – Professor convidado. A convite dos organizadores do “Colóquio Internacional - Criança e Territórios de Infâncias”, realizado na Universidade de Brasília (UnB), realizou uma palestra em português intitulada “Arte, vida, infância, território. Por uma semiótica da imaginação e do espaço”, publicada na *Revista Educação em foco: Geografias das infâncias: fronteiras e conexões*, Vol. 23, N. 3, set/dez 2018, Editora UFJF - Universidade Federal de Juiz de Fora - MG - Brasil, pp. 875-898..

2019 (28 a 29 de março) – Coordenou e organizou o “I Seminario Internazionale su Michail Bachtin. La persistenza dell’altro. La singolarità dell’altro fuori dall’appartenenza identitaria” [“I Seminário Internacional sobre Mikhail Bakhtin. A persistência do outro. A singularidade do outro fora da filiação identitária”]. O evento foi realizado em Lecce, na

Universidade de Salento (UNISALENTO), na Sala de Conferências do Reitor. Como palestrante, Ponzio apresentou o trabalho intitulado “Il sé-dicente e la persistenza dell’altro”.

2019 (30 de setembro a 1º de outubro) – Professor convidado. A convite do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem (PPGEL), da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), em Cuiabá-MT, realizou um minicurso em português intitulado “Inter-relações entre escritura e imagens do mundo: Bakhtin, Jakobson, Lotman. Literatura, Poesia, Cinema”.

2019 (2 de outubro) – Professor convidado. A convite do Grupo de Estudos e Pesquisas Atos e do Laboratório de Estudos de Tradução, da Universidade Federal Fluminense (UFF), em Niterói – RJ, realizou conferência-apresentação em português sobre seu livro *Ícone e afiguração. Bakhtin, Malevitch, Chagall*; livro em lançamento pela Pedro & João Editores, de São Carlos – SP, em 2019. A conferência foi realizada no Anfiteatro da Creche da UFF.

2019 (12-13-14 de novembro) – Professor convidado. A convite do Grupo de Estudos Discursivos sobre o Círculo de Bakhtin (GEDISC), da Universidade Federal de Lavras (UFLA), em Lavras – MG, participou como membro do Comitê Científico do “V Encontro de Estudos Bakhtinianos (V EEBA)”, com o tema “Palavras – Epistemologias bakhtinianas”, e

como palestrante da “Mesa 6” intitulada “A palavra em diálogo: outros signos, outros olhares” com o trabalho “Enunciação não iterável e inter-relação entre escritura e imagens do mundo: Bakhtin, Barthes, Jakobson, Foucault”.

Desde 2020, cria e coordena o Grupo de Pesquisa intitulado “Futuro da remoto. Encontros de escuta e trocas de estudos” em parceria com a Profa. Dra. Marisol Barenco de Mello (Universidade Federal Fluminense – UFF) e com o Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (Universidade de Brasília – UnB). Os membros-integrantes do “Futuro da remoto” são professores e pesquisadores do Brasil e da Itália.

2020 (22 de dezembro) – Professor convidado. A convite do Grupo de Estudos Bakhtinianos (GRUBAKH), subgrupo do Grupo de Estudos e Pesquisas em Educação Continuada (GEPEC), da Faculdade de Educação (FE), da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), participou da mesa-redonda *on-line* intitulada “Arte e responsabilidade na Educação: linguagens artísticas e perspectivas bakhtinianas”.

2021 (4 de agosto) – Professor convidado. A convite do Grupo de Estudos Discursivos (GED), do Departamento de Estudos Linguísticos, Literários e da Educação, da Universidade Estadual Paulista (UNESP), de Assis – SP, realizou uma aula remota, com carga horária de 4 (quatro) horas, no “XVII CED - Colóquio de Estudos

Discursivos”, intitulada “Imagens-palavras na arquitetura estética de Bakhtin”.

2021 (15-16-17 de novembro) – Professor convidado. A convite do Grupo de Estudos de Linguagens e Práticas Educacionais da Amazônia (GELPEA), da Universidade do Estado do Pará (UEPA), e do Grupo de Estudos dos Gêneros do Discurso (GEGe), da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), participou como membro da Comissão Científica do “VIII Círculo – Rodas Bakhtinianas: o grotesco dos nossos tempos: vozes, meio ambiente e horizontes” e apresentou *on-line* o trabalho intitulado “O riso como regeneração do mundo. Estudos sobre Bakhtin e Propp”, publicado em *VIII Círculo - Rodas Bakhtinianas: O grotesco dos nossos tempos: vozes, ambiente e horizontes*, 15-16-17 de novembro de 2021, Universidade do Estado do Pará [UEPA], em coll. Grupo de Estudos de Linguagens e Práticas Educacionais da Amazônia [GELPEA] e Grupo de Estudos do Gênero do Discurso [GEGe], Pedro&João ed., São Carlos – SP, 2021, pp. 803-819.

2021 – É Organizador, em colaboração com a Profa. Dra. Maria da Glória Corrêa di Fanti (PUCRS) e a Profa. Dra. Luciane de Paula (UNESP), de 2 (dois) volumes publicados em duas revistas virtuais com a temática de *Estudos bakhtinianos contemporâneos*. Os volumes se referem a números especiais das revistas *Letras de Hoje* e *Letrônica*, editadas pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).

Está organizando, em colaboração com o Prof. Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (UnB) e o Prof. Dr. André Luís Gomes (UnB), 1 (uma) edição especial em homenagem ao bicentenário de nascimento de Fiódor Dostoiévski, intitulada “Dostoiévski: 200 anos”, a ser publicada na revista *Cerrados*, editada pela Universidade de Brasília (UnB).

2022 – Programa Professor Visitante do Exterior (PVE-CAPES). Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre (RS), Brasil. A convite da prof.^a Maria da Glória Corrêa di Fanti, atua como professor regente do minicurso "Semiótica do Texto", com carga horária de 15 horas. Publica, também, esta segunda edição de *Visões do texto*, editado pela Pedro & João Editores, de São Carlos (SP).

“Não se pode razoavelmente esperar, em uma Ciência da leitura, em uma Semiologia da leitura, menos do que pensar que um dia seja possível – contradição em termos – uma Ciência do Inexaurível, do Deslocamento infinito: a leitura é exatamente aquela energia, aquela ação que colhe aquele certo livro [...]; a leitura seria, enfim, a hemorragia permanente, por meio da qual a estrutura – descrita com paciência e proveito pela Análise estrutural – desmoronar-se-ia, abrir-se-ia, perder-se-ia, conforme, assim, em cada sistema lógico, que, em definitivo, não pode fechar nada – deixando intacto aquele que não pode ser chamado o processo do sujeito e da história: a leitura aconteceria lá onde a estrutura roda em falso e se perde”

Roland Barthes

