



Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia

ISSN: 1415-0549

revistadafamecos@pucrs.br

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul
Brasil

Peñuela Cañizal, Eduardo

A surdez ideológica e os resíduos do silêncio em textos visuais

Revista FAMECOS: mídia, cultura e tecnologia, núm. 27, agosto, 2005, pp. 31-39

Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=495550183005>

- Como citar este artigo
- Número completo
- Mais artigos
- Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe, Espanha e Portugal

Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A surdez ideológica e os resíduos do silêncio em textos visuais¹

RESUMO

O artigo tem como principal propósito abordar alguns aspectos do papel do silêncio na estruturação dos textos visuais, destacando também a relevância da surdez ideológica nos processos de comunicação.

ABSTRACT

This work analyzes some aspects of the role of the silence in the visual texts structure and the function of the ideological deafness in communicational processes.

PALAVRAS-CHAVE (KEY WORDS)

- Surdez ideológica (*ideological deafness*)
- Textos visuais (*visual texts*)
- Silêncio (*silence*)

Eduardo Peñuela Cañizal

USP

Si tutti facessimo un po de silenzio, forse qualcosa potremmo capire.
Federico Fellini

1 Em torno da questão

Muitos são os teóricos, alguns com uma inegável vocação poético-filosófica, que se amarram, de um lado, à idéia de que somente há comunicação quando entre os signos que utilizamos nos atos de fala, sejam eles feitos com palavras ou com imagens, o silêncio se enreda na tessitura das mensagens e, de outro, também não são poucos os que, em contrapartida, se entregam, si-sudos, à crença de que, nos recintos mais genuínos do silêncio, a informação congela todas suas energias, alcançando um estado cabal de inércia que barra todas as suas possibilidades de trânsito e, por conseguinte, de entrar em qualquer tipo de circuito interlocutório. Com base nas particularidades dos estratos da linguagem a que, direta ou indiretamente, se reportam essas duas concepções, creio que, quanto à primeira, o fenômeno ocorre quando o sentido instaura uma forma limitadora na significação, aqui vista como espaço semiótico em que partículas semânticas se articulam, o que equivale a dizer que outras partículas ficam fora do núcleo em que se congregam, embora seja necessário admitir que, mesmo marginalizadas e reduzidas ao silêncio, elas são parte também das mensagens, pois deambulam ao seu redor e, quando menos se espera, algumas de suas migalhas, despreendendo-se da atmosfera de seus emudecidos sigilos, se projetam nelas e, provocando o impacto de um meteoro, alteram, de algum modo, as formas semânticas em que os conteúdos de tais mensagens, por força do hábito, se estagnaram. No atinente à segunda, não se pode negar que esses recintos, imensas abóbadas em que habita o

silêncio, formam uma espécie de buraco negro em cujo campo gravitacional muitas das radiações comunicativas dos enunciados ficam, irremediavelmente, aprisionadas. Mas, de qualquer maneira, ambas concepções possuem em comum, como se verá mais adiante, a característica de serem reductoras.

Não é minha intenção, porém, adentrar-me nos meandros e nos pressupostos teóricos dessa complexa dicotomia de posições, mas, longe de qualquer pretensão de rigorosa sistematicidade, me é necessário, contudo, circunvagando, assumindo de antemão os riscos de me envolver nas turbulências da generalidade, aspectos de cada uma delas tendo em mira aportar, com assiduidade, minhas interpretações em matizes que me serão fundamentais para expor, mesmo com o desjejto arraigado na avidez de quem busca aspirar um pouco do oxigênio da transparência, estilhaços do pensamento que subjaz às questões de que trato neste trabalho. Por motivos de empatia, gostaria, no entanto, de me apoiar nas diversas tentativas que Max Colodro, em seu livro *El silencio en la palabra* (2000), faz para desvelar o “rosto desnudo” da metáfora e, com afinco, perseguir, através de seus intrincados segredos, os rastros do silêncio. Porque, no fundo, a metáfora talvez seja um grande rodeio do sentido para pôr em evidência não um conteúdo claro ou informação comunicável, mas simplesmente um fluxo, uma espécie de devenir semântico que atua sobre as alternativas das diversas figuras retóricas que nela se congregam.¹ E, sendo assim, necessário será convir que, nesse incessante ondeamento oceânico dos signos ou das imagens, o sentido, confinado pelo silêncio, transcende a linguagem, ultrapassando-a em todas as direções.

Inserindo a problemática das questões acima mencionadas no bojo desses raciocínios, parece-me conveniente assinalar, levando em conta a interdisciplinaridade do estudo da comunicação, que a etnografia da fala constitui, já faz tempo, uma disciplina que, em estreita relação com as ciên-

cias da linguagem, tem estudado a importância do silêncio nos diversos contextos socioculturais que emolduram os atos de comunicação. Nas últimas décadas do século passado, antropólogos como Dell Hymes e John Gumperz chamaram a atenção para esse fenômeno. Lucía A. Golluscio compilou, no livro intitulado *Etnografía del Habla. Textos Fundacionales* (2002), ensaios desses e outros autores, com a intenção de que o leitor de nossos dias possa ter uma idéia da abrangência desse traço residual nas formas que assume a fala nos atos comunicativos e, acrescento eu, nas formas que, nos contextos globalizados, se deixam permear, apesar dos atropelos da avassaladora velocidade dos meios de comunicação invasores do nosso cotidiano e da nossa privacidade, por silêncios que, embora muitos pensem o contrário, não se reportam aos problemas de omissão ou censura, pois, com certeza, remetem a certos sentidos viscerais – amiúde deprimidos e reprimidos – que qualquer mensagem, incluídas as mais triviais, gostem ou não os defensores da eficácia da informação direta e clara, possui. Por isso, dentre os trabalhos que Golluscio reúne na obra citada, destaco o que, com o título de “*Renunciar a las palabras: El silencio en la cultura apache occidental*” (2002:99-116), escreveu Keith H. Basso em 1972. Creio que as conjecturas com que trabalha este antropólogo merecem ser levadas em consideração por aqueles que, na atualidade, se esforçam em definir ou demarcar o campo da comunicação.

A esse respeito, os dados obtidos pelo autor a partir de um estudo de campo destinado a identificar as circunstâncias que levam os membros de uma comunidade indígena a se abster do uso da palavra, propiciam, em minha opinião, bases sólidas para lidar com a hipótese de que também em outras culturas, na nossa, por exemplo, a abstenção do uso da palavra institui formas paradigmáticas cuja utilização configura algumas das propriedades mais significativas de um ato de comunicação. Afinal de contas, todos apreendem, alguma vez e

em algum lugar, que o silêncio, em determinadas situações, não é somente, como se costuma dizer, ouro, mas também, e isso entra de pleno no campo dos intercâmbios de informação, o meio mais sagaz para resolver certos tipos de relações sociais ou mesmo, adotando uma perspectiva bem diferente, arrastar até a exacerbação a ordem individualista, fenômeno já percebido por Lipoveksky (1983: 278) quando, a partir da constatação de que os códigos do sangue extinguem seus valores, os homens renunciam em massa a fazer uso da força privada para regular suas diferenças. Calar significa, enfim, invocar as múltiplas possibilidades do sentido confinadas pelo silêncio e, além disso, significa também desvelar, ao menos parcialmente, o outro lado de uma pergunta, desmascarar seus atributos óbvios ou obtusos², fazendo com que aquele que formula a pergunta, ao se sentir enredado ou preso nas fiações do sentido, reflita e se adentre em si mesmo como se, dessa maneira, se acercasse aos esconderijos da intimidade e neles vivesse a forte ilusão de ressuscitar um passado que nunca fez parte da história, embora tenha deixado, com seu silêncio insondável, marcas de uma individualidade que, pouco a pouco, a linguagem tentará fragmentar ou recolher suas estilhas nos conteúdos que o hábito, auxiliado com o transcorrer do tempo, irá transformando em conotações imutáveis destinadas a naufragar no mar da sua própria monotonia.

Desse ponto de vista, o silêncio, enquanto se enreda na mensagem, denuncia a presença invisível de um código tão importante quanto qualquer outro de que nos servimos para nos comunicar, pois fazer um filme ou uma charge, não foge, pelo fato desses textos também serem ocorrências da linguagem, a essa regra. Mesmo que o estudo de Basso privilegie situações de comunicação mediadas pelo código verbal, suas análises colocam em evidência o status ambíguo dos protagonistas dos casos por ele estudados e, sobretudo, suas observações incitam a pensar no princípio de

que, no bojo do silêncio, está implícita uma fala, o que equivale a admitir que por trás de um enunciado oral, ou mesmo tendo como suporte do plano da expressão outras substâncias, se escondem “frases de silêncio”. Creio – logo voltarei ao assunto – que tal princípio é válido também para as mensagens não-verbais. Não é difícil comprovar, por exemplo, que as palavras e as imagens de uma notícia que remete a um acontecimento “esboçam frases de silêncio” e que, às vezes, esses “enunciados mudos” fornecem mais informações do que o texto explícito da notícia, assim como, diga-se de passagem, o que fica fora das imagens emolduradas pela tela de um televisor pode pôr o espectador na pista de informações que não necessariamente são omitidas de propósito³.

No tocante às ocorrências do que se fixa no recinto dos enunciados, tenho de apontar para o fato de que, em certa medida, a invenção da escrita e a fonologia – e, por cautela, me limito aqui a tomar como exemplo as linguagens verbais – têm andado, no transcorrer dos séculos, de mãos dadas. Observando as particularidades da escrita alfabética, consigna-se que, na língua oral, um pequeno número de sons elementares é representado por uma letra correspondente.

Ao descobrir as leis fonéticas, isto é, ao descobrir que as mudanças fonéticas ocorrem, genericamente falando, entre sons e não entre palavras, a chamada lingüística histórica consagrou definitivamente um método de análise, embora seja de justiça advertir que não foi Ferdinand de Saussure o responsável por essa tendência. Em todo caso, e isso é o que me interessa relevar, os que se entregaram ao estudo dessas transformações, restringindo seu objetivo às relações entre sons, acabaram marginalizando, se posso dizer assim, as alterações que se engendram nos vínculos entre palavras e, conseqüentemente, caíram na armadilha de não reparar no papel que, nessas mudanças, desempenhava o silêncio.

2 A surdez fonológica

Para se ter uma noção de alguns dos efeitos negativos desse “descuido”, gostaria de lembrar aqui um exemplo que, embora pareça paradoxal se considerarmos o que acaba de dizer a respeito da fonologia, é bastante simples e elucidativo. Refiro-me a um pequeno artigo que Léon Robel publicou no número 3 da revista *Change*, toda ela dedicada ao Círculo Lingüístico de Praga. Sem entrar nas circunstâncias políticas e, propositalmente, evitando a fundamentação marxista do pensador russo posta em tela de juízo nesse trabalho, quero apenas transcrever este fragmento do artigo de Robel:

Evguéni Polinavov descrevia com muita precisão um fenômeno a que poderíamos dar-lhe o nome de surdez fonológica: um indivíduo é incapaz de perceber numa língua estrangeira os sons que não correspondem ao sistema fonológico de sua língua materna e isso ocorre precisamente quando se solicita a esse indivíduo que preste especial atenção sobre esses sons.

Cabe se perguntar, levando em conta a peculiaridade dessa situação, se não existiria nessa ocorrência, senão o suporte, ao menos o modelo de certa surdez ideológica”. (s/d: 115).

Dadas suas particularidades e, principalmente, a incapacidade do receptor de perceber os fonemas fundamentais de uma língua, mais do que ideológica esta surdez é fonológica. Nessa perspectiva, entende-se, digamos, que os significados veiculados pelos versos de um poema para chegar até o entendimento do receptor dependem, como se sabe, não só das pausas de silêncio que separam os versos, mas, também, da falta de ruído que se instala entre as letras que formam as unidades morfológicas da língua em que tais versos foram escritos. Esses predicados apontam para certos indícios ontológicos do silêncio, que cons-

titui uma espécie de coisa nenhuma e que para muitos estudiosos da linguagem teria, por anteceder à formação das línguas, uma insignificância digna de ser desprezada. Mas, pensado substancialmente, o *continuum* do silêncio, inserido nos pressupostos da teoria de Hjelmslev, assume uma admirável relevância: é um quase nada que tem a extraordinária função de estar na raiz da constituição das formas significantes, das unidades expressivas em que a fala humana se harmoniza com os limitados alcances da respiração e, conseqüentemente, com a precária escala das gradações tensivas da voz, motivos que, inevitavelmente, recaem sobre as formas do conteúdo e produzem relativizações semânticas extremamente sutis.



Figura 1. Escher: *Symmetry Work*

Por outro lado, se me sirvo de gravuras de Escher, por exemplo, posso constatar que a folha branca em que elas são reproduzidas não só funciona assumindo a condição de metáfora do silêncio, mas também como um deslocamento da metáfora. Em primeira instância, ela é, por analogia, a substituição de uma superfície polida sobre a qual poderão se fixar imagens, isto é, em razão desses atributos, ela se constitui em substituto da superfície de um espelho e, por isso, sempre está disposta a refletir imagens, a recolher tudo quanto o sujeito não tem condições de apreender de si mes-

mo. Mas, embora seja uma obviedade, vale notar que se uma pessoa, falando, se olha num espelho, o que o espelho reflete é a imagem da pessoa e suas gesticulações, mas, evidentemente, o espelho não recolhe a fala: ao contrário, ele a transforma num silêncio em que os gestos, de algum modo, esboçam as formas significantes das palavras, isto é, desenhams toscamente resíduos da sonoridade, reminiscências que, de maneira vaga, evocam espectros dos significados dos vocábulos ditos por essa pessoa. Em outros termos, as imagens especulares a que estou me referindo se contagiam do conteúdo dos significantes sonoros por causa, precisamente, do silêncio. Pode-se dizer, portanto, que, no diálogo que se estabelece entre as imagens externas e as que dessas mesmas imagens se refletem, emolduradas, na superfície do espelho, a surdez ideológica se faz presente, sendo de assinalar, porém, que, aqui, a sustentação da sua presença decorre dos efeitos poéticos de uma configuração plástica em que a simetria instaura a ambigüidade responsável pelos sussurros semânticos da gravura.

Claro que a surdez fonológica, no caso dos textos visuais, se torna um fato indiscutível se pensarmos que nenhum dos componentes que formam as imagens é pronunciado. Entretanto, isso não significa que os signos visuais – as unidades plásticas, por exemplo, de um auto-retrato de Frida Kahlo – sejam elementos completamente desvinculados da sonoridade, pois, de certo modo, tais unidades sempre evocam algum tipo de compromisso fônico pela simples razão de que, nas camadas mais fundas de uma imagem, persistem e remanesçam traços de uma ressonância cuja origem deve ser procurada em algum ponto da trajetória do animal humano rumo à invenção do alfabeto, da representação, por meio do som, de elementos da natureza ou de objetos culturais. Sabe-se que algumas das letras do nosso alfabeto possuem formas visuais procedentes de coisas ou ações a respeito das quais nossos ancestrais desejaram reproduzir através da

voz. Mas, além da formação do alfabeto, com esse processo nascia também a metáfora.

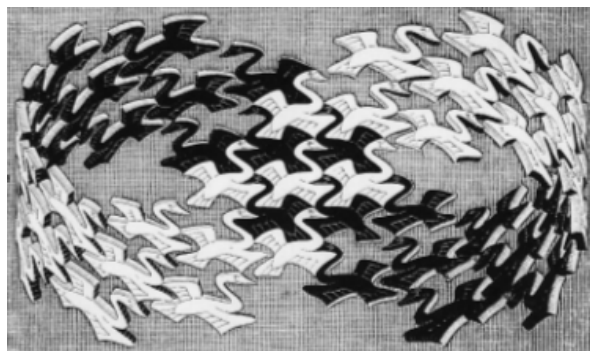


Figura 2. Escher: *Swans*

O próprio Escher (1989: 29), comentando as duas gravuras transcritas, afirma ter aplicado nelas o princípio por ele denominado de *glide reflexion*, isto é, um recurso que consiste em criar a ilusão de que as imagens se movimentam silenciosa e furtivamente. Para tanto, constrói metáforas muito sutis, pois, manipulando a figura e o fundo do texto visual, põe em prática o propósito de que as imagens do plano do fundo apareçam como reflexos especulares das que se mostram no primeiro plano, fazendo com que o observador das gravuras não perceba, de imediato, estar diante de uma obra plástica em que se dá como oferta ao espectador a representação insólita de um espelho. Ou seja, as imagens em que fixamos o olhar se apresentam como um termo de partir e com base nele a intuição do leitor, considerando o que etimologicamente significa intuir, constrói uma configuração cuja forma evoca a de um espelho em tudo quanto este objeto tem de particular e próprio. Neste caso, pode-se dizer que sentido emudece ainda mais os signos visuais que produzem a metáfora e, com isso, o observador das gravuras se deixa invadir pelo pressentimento de que o sentido poderia ser captado através de um recurso que está além da linguagem. Nesse jogo em que o ilusório desempenha o papel de protagonista, acredito, no âmbito das idéias de Colodro, que o procedimento metafórico

só pode ser efetivo se logra pôr em evidência não exatamente uma presença, mas uma *tensão*, uma força que vincula os termos fazendo com que aflore um sentido que não se encontra em nenhum deles. Aristóteles associa a metáfora em princípio a uma *unidade da analogia*, a uma secreta cumplicidade no encadeamento das proposições, lugar em que o sentido passa a ser definido como *um vazio que relaciona*. A metáfora na tradição clássica parece ter sido reduzida unicamente a um procedimento na linguagem, mas o imperativo de revelar não lhe é exclusivo, já que nos fatos ela define o horizonte da linguagem enquanto tal. Assim, se o destino que compartilham a metáfora e a totalidade da linguagem é equivalente no essencial, isto é, na procura de um sentido que não pode ser nomeado, o limite que une e diferencia a ambas começa a se mostrar cada vez mais ambíguo e complexo. (2000: 80).

3 A surdez ideológica e o silêncio

Por isso, se o grito é uma convulsiva insurreiçãõ contra a aparente indiferença do silêncio, o sussurro, em contrapartida, nasce da fatídica miséria de sermos seres confinados na definitiva mudez do desaparecimento ou, talvez, de sermos seres condenados a nos entrelaçar, como se entrelaçam os corpos no instante do coito, com a extenuação sonora que desmancha os gemidos das armadilhas do prazer, com o mutismo, enfim, que empurra o miúdo corpúsculo da semente para que ela, um dia, conquiste sua efêmera grandeza no contato com a luz. Além dessa significação mais subterrânea, temos de reconhecer que, em qualquer prática de interlocução, o silêncio aflora à superfície e espalha sobre o espaço dos atos sociais ditos comunicativos conflitos entre os sentidos da escuta e da visão. Mesmo

nos signos verbais, considerados como entidades eminentemente sonoras, as configurações que eles desenham nas paisagens de qualquer tipo de conversa se revestem de cargas de silêncios contundentes, principalmente se levarmos em conta que qualquer sujeito alfabetizado está fatalmente destinado a transmitir e receber informações cujos significados seguem o rumo dos caminhos que se bifurcam. De um lado, eles evocam significações sobredeterminadas pela visualidade do plano da expressão, pense-se, por exemplo, na imagem que um interlocutor pode ter da palavra escrita que, no transcorrer do diálogo, escuta, e, de outro, eles associam variáveis de conteúdo conformadas pela sonoridade do plano da expressão do vocábulo que o segundo protagonista da interlocução, à sua maneira, pronuncia. Não se trata simplesmente de lidar com a idéia, já óbvia nos estudos da linguagem, de que a entonação e a grafia veiculam nuances significacionais particulares. Trata-se, isso sim, de afrontar a hipótese, sem temer os riscos que desse enfrentamento resultam, de que entre a visualidade e a sonoridade dos signos o que possibilita ou impossibilita a comunicação – que no fundo sempre constitui um disfarce de intercâmbios informativos – é, em última instância, o silêncio.

Essa idéia de infinito que se insinua, na segunda das gravuras transcrita, quando se percebe que ela imita o *símbolo 8* e à qual Escher se refere como sendo a forma de um 8 deitado, isto é, de um 8 em completo estado de repouso, não somente evoca também significados de finitude e definimento, mas instalam no centro da figura uma área de intersecção, semelhante, de um lado, ao esquema gráfico da metáfora utilizado pelo *Groupe i* e, com a particularidade, de outro, de estabelecer no centro um espaço sem descontinuidades. Considerando o exposto, tudo leva a crer que esse núcleo representa o interior da linguagem plástica, o tópos em que a metáfora principal – e outras que poderiam ser assinaladas – representa o limite que a une e,

ao mesmo tempo, a separa dessa exterioridade semântica que seria seu único destino. Em outros termos, o núcleo em questão, revestindo-se das propriedades de um enunciado visual, abstrai, do sentido que transborda os limites da tira de Moebius forjada por Escher, os traços que seriam suficientes para instituir um significado tido como completo e, por isso mesmo, tido como claramente comunicável. Mas, nesse processo, o significado que aí se manifesta não vai além de uma abstração, pois sua significação, já per si limitada, depende, para tomar o rumo de um conteúdo que viesse a ser pleno, fundamentalmente do sentido enquanto nebulosa que fica fora dos limites da linguagem: ou seja, depende do silêncio. Aplicando às mensagens visuais o que Colodro (2000:78) afirma das palavras, pode-se dizer, por conseguinte, que negar essa totalidade informe e ilimitada em que se mesclam e entrecruzam os sentidos é a função da imagem. Ainda seguindo essas premissas, vale ressaltar que o sentido fica ontologicamente excluído, embora possa aparecer como uma projeção espectral do significante¹.

Tanto nas idéias de silêncio e sentido, até aqui expostas, quanto nas gravuras de Escher comentadas se infiltram noções a partir das quais se tenta lidar com uma concepção difusa de infinito. Mas o infinito, no dizer de filósofos e cientistas, é algo que somente pode ser imaginado, nunca experimentado. Eli Maor, em seu livro *The Infinity and Beyond: a Cultural History of the Infinite* (1991), faz várias tentativas dedicadas a descrever as idéias de filósofos, cientistas e artistas acerca do infinito, dedicando, inclusive um capítulo a Escher, por ele chamado “o mestre do infinito”. Obviamente, não é este o lugar adequado para se deter no fascinante estudo de Maor, mas apenas lembrar que, em passagens dessa obra, o conhecido pensador cita fragmentos de um ensaio de Escher em que o artista fala que, para alguém se adentrar no infinito com o firme propósito de ir cada vez mais longe, é necessário fixar pontos no tra-

jeto, afincar estacas para não se perder, pois quem entra nesse percurso é incapaz de distinguir o movimento da imobilidade. Além disso, o protagonista dessa façanha deve se orientar pelas estrelas e aproveitar a sua luz para iluminar o caminho andado. E mesmo com todas essas precauções, é forçoso que demarque seu universo em unidades de um certo tamanho, em compartimentos que se repetem numa sucessão sem fim e não esquecer que cada vez que ultrapassar o limite desses compartimentos escutará o tique-taque do relógio, pois caso não o escute cairá, irremediavelmente, nos abismos de uma surdez ideológica.

4 A modo de conclusão

Embora tenha procurado ser fiel às palavras do artista, a paráfrase que acabo de apresentar coloca o leitor diante de metáforas que, em certa medida, mantêm algum parentesco semântico com as metáforas de que já falei. Uma delas, porém, merece minha atenção: a que conota a presença do tempo fazendo uso do som regular e cadenciado de um relógio. Tenho para mim que cada um desses compartimentos a que se refere o artista permite entrever, considerando o contexto a que fazem referência e as conotações das figuras de que se utiliza para montar seus argumentos, uma concepção do infinito que ilustra magistralmente suas intuições. Mas, centrando a atenção na construção dos enunciados e na simetria que subjaz à sua ordenação, creio que o trecho parafraseado² possui uma estrutura semelhante à das gravuras já comentadas. Há no texto verbal uma constante reiteração de enunciados cujos respectivos planos expressivos apresentam, com as imagens das gravuras, analogias evidentes. Além disso, as metáforas construídas mediante a utilização de signos verbais assumem um nítido cunho especular, pois seus arranjos repetem, num permanente jogo de sutis inversões, a técnica de *glide reflection*. Some-se a tudo isso o fato de que a concep-

ção de infinito que se expressa nesse fragmento do artista se vislumbra cada vez que escutamos o tique-taque do relógio.

Em suma, esses compartimentos, encasulados nos limites de sua geometria, funcionam, no caso dos textos visuais, como enunciados imagéticos cujas bordas marcam sua presença cada vez que o tique-taque do relógio se escuta, e, assim, permitem intuir a idéia de que o significado que eles possam ter provém das emanções do silêncio veiculadas pelo sentido e, desse ponto de vista, o sentido, como observa Colodro em várias passagens de seu livro, constitui, ao que parece, uma energia que ativa o movimento das palavras ou das imagens, uma força que define rumos e direções, aviva e alimenta os átomos da informação que, nas práticas comunicativas, chegam vagamente até o receptor, porque o sentido não estaria nunca em condições de se fazer presente: ele sempre permanece oculto acalentando o enxame das intencionalidades nas infinitas colméias da pressuposição.

É possível que, ao fixar o olhar na obra de Escher que abaixo transcrevo, o espectador, num primeiro contato com as imagens, capte tão somente um tipo de composição em que a ilusão de um movimento circulatório das figuras e a sua imobilidade se confundam. Mas também é possível que esse mesmo espectador, levado pelo desejo de compreender melhor as configurações que aí se combinam, vislumbre, no interior das abstrações que elas lhe transmitem, um jogo de compartimentos, de marcas feitas no caminho percorrido pelos cavaleiros e, de repente, “escute” as ressonâncias do silêncio e se convença de que sua surdez ideológica engendra, como sem querer, que o sentido é infinito e que o cosmos exterior das esferas semânticas é, no fundo, esse lugar nenhum de que dependem as lacônicas mensagens dos textos visuais e a imperfeição que se arraiga em qualquer tentativa de comunicação .



Figura 3. Escher: *Horseman*

Notas

- 1 Este punhado de palavras que aqui se reúnem tem origem em idéias expostas numa palestra por mim proferida em evento sobre a incomunicabilidade organizado, já faz algum tempo, pelo professor Norval Baitello Junior e que será publicado no livro *Comunicação e Incomunicabilidade*. Depois, reestruturadas, se constituíram em texto que foi selecionado para o GT de Comunicação e Cultura do XIV Encontro Anual da Compós. Em sua apresentação, discutiram-se pormenorizadamente algumas passagens cujos conteúdos pareciam vagos ou paradoxais. Em razão da natureza das observações feitas na ocasião, decidi reformular vários trechos e me deter um pouco mais nos pressupostos básicos. O trabalho que aqui se oferece é fruto dessas alterações e faz parte de investigação que, com bolsa de pesquisa do CNPq, faço acerca dos diferentes resíduos que se infiltram em textos visuais.
- 2 Nesse contexto ideológico, parece-me conveniente observar que a metáfora, enquanto resultado da imbricação de duas sinédoques e de traços semânticos comuns a duas unidades morfológicas, de partículas de sentido que se encasulam, forma um processo de intersecção propenso, como já assinalaram os autores de *Rhétorique Générale* (1970: 106-111), a se expandir e anular a diferença entre os dois termos constituintes do tropo. Vale dizer, na esteira de Colodro, que esta figura é o espectro que representa o anseio do animal humano por chegar aos confins do sentido, a uma sorte de abstração em que se espelha, embora em forma de simulacro, o significado aparentemente absoluto e indiscutível de um enunciado que transcende todas as fronteiras semânticas que os sistemas de signos impõem aos seus componentes.

- 3 Utilizo o termo obtuso na acepção que lhe confere Roland

Barthes, isto é, como um traço pungente. O sentido obtuso, enquanto rasgo que corresponde ao *punctum*, no pensamento barthiano, é, portanto, uma espécie de extracampo sutil, como se a imagem lançasse o desejo além daquilo que ela dá a ver: não somente para “o resto” da nudez, não somente para o fantasma de uma prática, mas para a excelência absoluta de um ser, alma ou corpo intrincados.(Barthes, 1984: 89). Ou seja, esse traço significante projeta, no domínio semântico, um acúmulo de sentidos confinados nos labirintos do fantasmagórico, nos palcos de uma primeira cena que remanesce na memória do destinatário da mensagem.

- 4 Neste particular, creio que as molduras que envolvem a tela em que se projeta o texto filmico são muito diferentes daquelas que circundam o espaço em que é colocado um aparelho de televisão. As molduras do cinema são, no geral, mais silenciosas e sua intervenção no texto que vemos na tela está mais próxima da neutralidade, algo que não ocorre, via de regra, com o aparelho de televisão.
- 5 Estou convencido de que a maioria das obras de Escher, fruto de intrincadas formas geométricas, como prova exhaustivamente Doris Schattschneider (2004), constituem um extraordinário esforço para construir significantes plásticos destinados a produzir efeitos espectrais de sentido. O próprio artista, na página 109 do livro mencionado nesta nota, fala da imaginação e da inventividade, além da sua tenacidade. Mas todas essas qualidades, segundo ele, estão sempre fora do artista, o que não impede que ele tenha seu corpo aberto e se revista de coragem para fazer com que essas exterioridades, que em minha leitura valem como metáforas do sentido, se aproximem das pessoas que inventam e utilizam a imaginação para criar.
- 6 Mesmo reconhecendo que a paráfrase por mim realizada presente, para a questão de que estou tratando, alguns riscos, reconheço que fiz uma tradução livre, embora tivesse o cuidado de manter com bastante fidelidade as proposições do texto inglês utilizado (Cf. Schattschneider, 2004: 241).

Referências

- BARTHES, Roland. *A Câmera Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- COLODRO, Max. *El silencio en la palabra*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- GOLLUSCIO, Lucía A. (compiladora). *Etnografía del habla. Textos fundamentales*. Buenos Aires, Eudeba, 2002.
- HOORN, W.J. van e Wierda, F. (compiladores). *Escher on Escher. Exploring the Infinite*. New York. Harry N. Abrams, Inc, 1989.
- GROUPE ð. *Rhétorique Générale*. Paris: Larousse, 1970.
- MAOR, Eli. *The Infinity and Beyond: a Cultural History of Infinite*. Princeton. Princeton University Press, 1991.
- ROBEL, Léon. *Change*, nº 3, s/d.
- SCHATTSCHEIDER, Doris. M.C. Escher. *Visions of Symmetry*. Londres. Thames & Hudson, 2004.