

London, Routledge.

PAZ, O. (1977). *Marcel Duchamp, ou o castelo da pureza*. São Paulo, Perspectiva.

PAZ, O. (1984). *Filhos do barro: do romantismo a vanguarda*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

RABINOW, P. (1987). *The Foucault Reader*. London, Peregrine.

RUSSELL, B. (1946). *History of western philosophy*. London, Routledge.

RUSSELL, B. (1959). *Wisdom of the west*. London, Bloomsbury.

SANOUILLET, M. & PETERSON, E. (eds.). (1973). *The writings of Marcel Duchamp*. Oxford, Da Capo.

SCHWARZ, A. (1969). *The complete works of Marcel Duchamp*. London, Thames and Hudson.

URMSON, J.O. & RÉE, J. (eds.). (1989). *The concise encyclopedia of western philosophy & philosophers*. London, Routledge.

WALLIS, B. (ed.). (1984). *Art after modernism, rethinking representation*. New York, The Museum of Modern Art.

WORRINGER, W. (1963). *Abstraction and empathy, A contribution to the psychology of style*. Trad. M. Bullock. London, Routledge & Kegan Paul.



sincretismo e comunicação visual

Ignacio Assis Silva

Professor na UNESP - Araraquara

ABSTRACT: To say that a text is syncretic only makes sense if tension with the discrete is present. The conception of this tension is based on three types of metamorphoses: a) intra-signic metamorphosis, a rarefying, desyncretizing semiotic operation; b) intratextual metamorphosis, discursive operation that makes it be the artistic sign par excellence: the semi-symbol; c) inter-semiotic metamorphosis: syncretizing operation which makes it be an "imagerie" (an emblematic configuration of a culture or of a period of this culture).

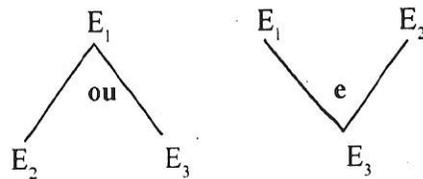
KEY WORDS: Syncretism/discretism – Metamorphosis – Desyncretization – Semi-symbolic – "Imagerie".

1. Sincretismo/Sincretismos?

Meu primeiro contato com a noção de sincretismo foi quando estudei os conceitos básicos da *Gramática Estratificacional* de Sydney Lamb e D.C. Bennett.

Nessa gramática, as relações entre as unidades de um estrato podem ser intra-estratais ou interestratais. Nas relações interestratais as unidades podem estar entre si ou em relação de "diversificação" (relação ou) ou em relação de "neutralização", também chamada de "sincretismo"

(relação e); aliás, é com esse nome que esta relação aparece em L. Hjelmslev.



Desse emprego decorre o uso de neutralização no sentido de apagamento, ou melhor, de diluição, de atenuação da oposição distintiva, v.g. entre /o/ e /u/ em sílaba final átona em português. Na realidade, não se trata de desaparecimento da oposição, mas de sua redução aos traços opositivos básicos, integrados numa unidade mais alta, o arquifonema /U/, no exemplo citado. Essa é uma lição a ser retida da aproximação da noção de sincretismo com a de neutralização: não há apagamento dos elementos sincretizados, mas há uma base comum que permanece, sobre a qual se assenta a percepção do sincretismo. Essa observação interessa para pensar a relação entre as diferentes semióticas que entram num mesmo texto, bem como entre as macrossemióticas da Língua Natural e do Mundo Natural; ou seja, entre elas, não há apagamento de uma semiótica em proveito da outra. Mesmo aparentemente elidida, aquela continua atuando, ou pela base comum, ultraparentalizada, recalçada, para os bastidores do texto ou como uma ausência que significa.

A meu ver, falar em papel das semióticas sincréticas na comunicação visual soa como uma restrição, pois todo ato de comunicação é sincrético. Basta lembrar a proeza do ator russo Stanislavski, citado por Jakobson em *Linguística e Comunicação*: numa primeira vez, em Moscou, esse ator conseguiu tirar do segmento de frase /*Segodnya večerom!* "esta tarde, esta noite", cerca de quatro dezenas de significações diferentes, variando, antes de mais nada, a entonação (sincretismo físcio-fisiológico - voz com o lingüístico propriamente dito, ou seja, sincretismo do analógico com o diferencial, com o discreto); variando a expressão facial, a mímica, a disposição no espaço cênico, a iluminação, o relacionamento com a platéia (frontal, três quartos ou de costas). Posteriormente, relata

Jakobson, Stanislavski repetiu a façanha em Nova York, conseguindo dessa vez cerca de cinco dezenas de significações diferentes para o mesmo segmento de frase.

Tratando-se de um ator de teatro, dos recursos da linguagem teatral, a semiótica sincrética por excelência, o sincretismo de base "voz-e-língua" fica como que sufocado, sob o peso das demais semióticas. O que está bem de acordo com o modo de ver do senso comum que esquece, ignora, os sincretismos implicados o "mêro" ato de fala. Por incrível que pareça, esse é o preço que se paga por acreditar que a semiótica verbal é um sistema modelizante primário. Modelização que se torna tão primária que não se presta atenção na voz, na materialidade enformada que é o significante verbal. Esquece-se que, antes de ser mensagem, enunciado, frase, proposição, a fala é voz, é corpo, ou melhor, tem corpo: "*Im Kanal fliessen nur Zeichenkörper*", afirma Ungenheuer, como Teórico da Informação, caindo no lado oposto. Mas o que interessa aí não é o mar nem a terra, mas a riqueza figurativa da expressão "*Zeichenkörper*", "corpos de signos".

A mesma ênfase que estou dando aos *Zeichenkörper* na comunicação verbal, penso que deve ser dada aos corpos de signos na comunicação visual. No verbal, costuma-se passar batido pelo corpo figurativo (significante ou significado) da palavra, da mensagem, por exemplo, prestando-se mais atenção no arcabouço sintático ou no conteúdo de uma frase do que nos jogos entonacionais. Na comunicação visual, os corpos de signos não interessam como globalidades, como signos ou como símbolos estereotipados, mas enquanto signos ou melhor símbolos "desconstruídos-e-reconstruídos", enquanto semi-símbolos. "Corpos de signos"? Sim! Mas enquanto configurações de qualidades sensíveis sobre/sob as quais se erigem/deslizam qualidades de sentido; não enquanto signos ou símbolos-quistos, autônomos, independentes, no espaço quadro, fotografia etc., mas enquanto grandezas atravessadas por tensões relacionais/relativizadoras. Ele, o símbolo, não é só uma "pedra no caminho", mas uma pedra do caminho.

Também no estudo da comunicação visual tem cabimento a afirmação de Hjelmslev: "*nada de bom se pode fazer, se não se vai além do signo*". Ir além: para baixo, para o infra-sígnico, para o que ele chama de figura; ir além: para cima, para o supra-sígnico, para o transfrasal, para o texto. Lingüistas e visualistas de signo não conseguem sair do lugar.

E é sob esse ângulo que tem pertinência falar em comunicação sincrética. Caso contrário, está-se sujeito a cair num "multimediatismo" lúdico, poli-tudo (- fônico, - cromático, - luminoso, - somático etc.) que nada tem de sincrético, de *texto*. Exatamente o oposto do que via Fausto, extasiado diante do desenho do "macrocosmo" no livro de Nostradamus, que o leva a exclamar: "*Como tudo se entretetece num todo! Uma coisa se enlaça na outra e ... vive!*".

É imperioso, pois, ir além da imagem. É preciso depreender as figuras (no sentido hjelmsleviano) que fazem dela uma configuração, ou melhor, uma figura-ator, uma figura guindada pelos procedimentos discursivos ao estatuto de lugar discursivo em que ocorrem:

- sincretismos intratextuais ou intradiscursivos;
- sincretismos entre as macrossemióticas da Língua Natural e do Mundo Natural;
- sincretismos entre enunciação e enunciado.

2. Sincretismos no Nível das Relações Intratextuais

Falar em sincretismo não deve nos fazer esquecer do seu oposto, o *discretismo*. Dizer de um texto que é *sincrético* só tem sentido tendo-se presente a tensão com seu oposto, o *discreto*. Não para privilegiar este ou aquele pólo, mas para ter bem presente a tensão significante. Essa tensão pode ser pensada partindo-se dos três tipos de metamorfoses que adiantei como hipótese de trabalho em minha *Livre-Docência* (ASSIS SILVA, 1992):

2.1. de um lado, uma tendência ao \emptyset , ao desinvestimento modopassional, temático, figurativo, num movimento desadensante da imagem, uma espécie, não de *discretismo*, mas de *dessincretização*, o que não quer dizer, de modo algum, empobrecimento da imagem como querem fazer crer alguns críticos das artes não-figurativas, mas uma busca do "menos" para dizer o "mais". A escultura, os desenhos, os guaches de Constantin Brancusi são o melhor exemplo dessa orientação. Brancusi vale não apenas pela prática, mas também pelos seus veementes protestos contra aqueles que classificavam sua arte como abstrata.

Essa tensão em direção ao \emptyset manifesta o anseio do artista em atingir os fundamentos figurais e temáticos da imagem: é uma busca dos primitivos figurais e temáticos. Desadensar, desfigurativizar para buscar um nível de integração figural, temático, como aquele nível mais alto, rarefeito (mas não apagado) das *arquiunidades* das línguas naturais; é nesse nível que se desenha a "forma" de uma língua; já o nível dos -emas (fonemas, morfemas, taxemas, sememas) é o da sistematização dessa forma numa *dada* língua, com tudo aquilo que a idéia de sistema implica, sobretudo as coerções histórico-sociais.

Des-sincretizar, des-adensar para chegar a uma relação mítica despojada.

2.2. a seguir, temos uma espécie de sincretismo, não apenas intratextual, mas intra-actancial, o qual pode ser pensado com o que chamei de metamorfose de tipo dois: a operação semi-simbólica que faz-ser o signo artístico por excelência, o semi-símbolo. O signo que possibilita ao artista chegar o mais perto possível do sonho enunciado por Mc Leish: "*A poem should not mean, but be*". Um signo que, se não anula a distância língua/mundo, torna a distância entre eles a menor possível.

Se o movimento des-sincretizante tenta liberar o sujeito da contingência do conceito, do social, da história, o segundo movimento procura despertar, recuperar, reviver, convocar a história que dorme no signo banalizado, corroído pelo uso. Correlacionando a figuratividade do Mundo Natural com a classematicidade (tematicidade?) da Língua Natural, esse

evento discursivo (que considero da maior importância) ocorre, segundo minha hipótese de trabalho, no âmbito dos semas contextuais. É aí que se desenrola o jogo semiótico maior da metamorfose de figuras do mundo em figuras da língua. Esse é, para mim, o sincretismo dos sincretismos.

Mas a recuperação do tempo, da história, não chega até mim com cara de tempo e, sim, de diacronia. Não uma diacronia paciente e demoradamente rastreada por “indo-europeístas” da imagem, mas uma diacronia que brota *après coup*, no discurso e pelo discurso.

2.3. Por fim, aquele sincretismo que, ao modo do parecer, mais se aproxima do que se tem convencido chamar de sincretismo, aquele com que se caracterizam os textos visuais em que se combinam diferentes sistemas semióticos. Sugiro pensá-lo à luz da metamorfose de tipo três: ato de linguagem que faz-ser a “linguagem das linguagens”, ou menos imprecisamente, a operação intersemiótica que faz-ser uma imagem ou conjunto de imagens como uma “imagerie”, vale dizer, como uma figura emblemática de uma Cultura ou de uma fase dessa Cultura.

Tomando o exemplo do Narciso de Dalí, a operação intersemiótica que o tece, tanto em diacronia como em sincronia, verbal e visual (literária, escultórica, pictórica, fotográfica, filosófica ou psicanaliticamente), o constitui como um Narciso sincretético, no sentido da metamorfose três: operação não apenas intratextual, mas sobretudo intertextual. Melhor ainda, intersemiótica:

– relação Dalí – Dalí: não apenas do metatexto com o poema e com o quadro, mas toda uma longa e constante elaboração de certas imagens fundamentais nas “linguagens” dalinianas. É o que nos mostra, por exemplo, *Vida Secreta* (DALÍ, 1981) que, embora verbal, desenvolve a mais elaborada figuratividade no trato com temas que são obsedantes na estética daliniana;

– Dalí – Lorca – Buñuel: não vista com base nos interessantes relacionamentos de companheiros narrados por VIDAL (1988), mas pela íntima conexão que têm as “imagens” dos respectivos textos. Exemplar

quanto a isso é o uso que Dalí faz do texto de Lorca *Santa Lucía y San Lázaro*;

– Dalí – Velázquez – Vermeer: o tratamento da luz, para citar o relacionamento mais importante;

– Dalí – Caravaggio – iconografia medieval, remetendo todos aos Muros de Pompéia e a Ovídio;

– Dalí – Freud via, sobretudo J.Lacan, com seu trabalho sobre a psicose paranóica.

A meu ver, só se deve falar de sincretismo, neste terceiro caso, se há ato de linguagem que entretece as “imagens” particulares não em nível meramente temático ou meramente figurativo, mas as entretece em todas as camadas do percurso gerativo da significação, umas mais, outras menos, mas todas. Quanto menos se trabalham as “imagens” tanto gerativa como transformacionalmente, menos sincretismo há; começa-se a deslizar para as “collages” ou para os multimídia que, freqüentemente, não só não sincretizam, mas nem mesmo des-sincretizam; soam como verdadeiras explosões de discretismos.

3. Sincretismos entre Enunciação e Enunciado

Tais sincretismos criam o efeito de discurso de enunciação enunciada, vale dizer, de uma enunciação (que, enquanto tal, não é imediatamente apreensível) que se mostra enunciando. O cinema e, ao que parece menos, a televisão, são bastante ricos em expedientes para produzir o efeito de enunciação enunciada: enquadramento, *zoom*, iluminação, *plongée/contre-plongée*, entre outros, servem para criar a ilusão de intrusão do enunciador, bem como do enunciatário no enunciado.

Mas o que, de fato, quero destacar, neste tópico, é o efeito de crise/aceleração do cognitivo mediante a superposição ou elisão de pata-

mares de cognição de que falam Greimas e Fontanille em *Sémiotique des Passions*. Esses procedimentos discursivos trabalham o que, inspirando-me em PESSOA (1972, p. 510) e BRUNO (1975), chamei de consciência da consciência. Escrituras como as de A. Camus, de H. Michaux, de F. Kafka, de M. Rubião, trabalham essa crise/aceleração do gnóstico. Figurativamente, elas fazem emergir o caos mole das tensões não articuladas (p.ex., *Mes Propriétés*, de H. Michaux); modo-passionalmente, o que se tem é um não crer mais em nada, um não mais crer no crer que desemboca na elisão do meta-crer, essa fidúcia generalizada que constitui a armação modal do mundo dos objetos-valor (GREIMAS & FONTANILLE, 1991, p. 28). Elidida, corroida essa fidúcia generalizada, essa prática artística desemboca numa “ética do desencanto” e numa “estética da evanescência” (Vide GREIMAS (1987), no final de *De l'Imperfection*).

Bibliografia

- ASSIS SILVA, I. (1992). *Figurativização e metamorfose. Relações intersemióticas (O mito de Narciso)*. Araraquara, UNESP. Tese de Livre-Docência.
- BRUNO, H. (1975). *A metamorfose* (romance). Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- DALÍ, S. (1981). *Vida secreta de Salvador Dali por Salvador Dali*. Trad. Figueres. Girona, DASA Edicions.
- GREIMAS, A.J. & J.FONTANILLE (1991). *Sémiotique des passions. Des états de chose aux états d'âme*. Paris, Seuil.
- GREIMAS, A.J. (1987). *De l'Imperfection*. Périgueux, Pierre Fanlac.
- PESSOA, F. (1972). *Obra poética*. Rio de Janeiro, Aguilar. (Volume único).
- VIDAL, A.S. (1988). *Buñuel, Lorca, Dali: el enigma sin fin*. Barcelona, Planeta.

a alquimia em “uma semana de bondade” de max ernst

Bernadette Lyra

Escritora e Professora Doutora convidada da ECA-USP

ABSTRACT: A postmodern look considers the study of intertextuality provides a context for contemporary productions as they reinscribe and transform the representations of the cultural past. Just under this postmodern look, the surrealist artists, for example, ever make connections with ancient alchemist's figurations. Especially, Max Ernst's gluing *Une Semaine de Bonté*, ou *Les Septs Éléments Capitaux* makes use of a network of iconographic references and representations which might be defined as the intertextual link between the surrealist techniques and the hermetic alchemist texts, through some biblical cabalistic texts.

KEY WORDS: Intertextuality – Postmodern look – Surrealism – Alchemy.

Introdução

Neste trabalho, a minha tentativa de estabelecer liames intertextuais entre *Uma Semana de Bondade* ou *Os Sete Elementos Capitais* - livro de colagens de Max Ernst - e os procedimentos alquímicos parte de estudos sobre a intertextualidade, tal como esse processo se encaixa no espaço semiótico, tomado este último como “um mecanismo único (senão como um organismo)” (LOTMAN, 1991, p. 5).

particular da comunicação lingüística, vê-se que sinal poderia equivaler, por exemplo, àquelas unidades do plano de expressão*, que são os fonemas*.

2.

L. Hjelmslev chama sinais às unidades mínimas de manifestação das semióticas monoplanas* (quer sejam científicas – exemplo: álgebra – ou não-científicas: jogos).

3.

Para alguns (L. Prieto), sinal entra na categoria mais genérica dos índices*: especificar-se-ia, então, pelo fato de ser produzido para servir de índice (e não por acaso) e de que aquele a quem a indicação é destinada possa reconhecê-la como tal. Entre os exemplos muitas vezes invocados, citamos os sinais de trânsito ou os da marinha.

4.

Se admitimos, com a lingüística de inspiração saussuriana, que a exclusão do referente* é uma premissa necessária ao exercício de qualquer semiótica, devemos também reconhecer que o sinal, tal como acontece com o índice, entra na categoria dos não-signos.

→ Mensagem, Índice, Signo.

Sincretismo s. m.

fr. Syncretisme; ingl. Syncretism

1.

Pode-se considerar o sincretismo como o procedimento (ou seu resultado) que consiste em estabelecer, por superposição, uma relação entre dois (ou vários) termos ou categorias heterogêneas, cobrindo-os com o auxílio de uma grandeza* semiótica (ou lingüística) que os reúne. Assim, quando o sujeito de um enunciado de fazer* é o mesmo que o do enunciado de estado* (é o que se dá com o programa* narrativo da aquisição* por oposição à atribuição*, onde os dois sujeitos correspondem a dois atores* distintos), o papel actancial que os reúne é o resultado de um sincretismo. Na frase “Eva dá uma maçã a Adão”, o sujeito frasal “Eva” representa o sincretismo dos actantes* sujeito e destinador. O sincretismo assim conseguido acha-se ligado à utilização de uma unidade lingüística (sujeito frasal) que pertence a um nível de geração* mais superficial que os dos actantes: trata-se, pois, de um sincretismo a posteriori. Ao contrário, quando se define, por exemplo, a instância da enunciação como o lugar de uma indistinção original do “eu-aqui-agora”, a enunciação deve ser considerada como um sincretismo a priori.

2.

Num sentido mais amplo, serão consideradas como sincréticas as semióticas* que – como a ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação; da mesma forma, a comunicação verbal não é somente de tipo lingüístico: inclui igualmente elementos paralingüísticos* (como a gestualidade ou a proxêmica), socio-lingüísticos, etc.

→ Neutralização, Suspensão, Semiótica, Implícito.

Sincronia s. f.

fr. Synchronie; ingl. Synchrony

1.

O termo sincronia foi proposto por F. de Saussure, em oposição a diacronia, para denominar a simultaneidade como critério de reunião – com vistas a estudos sistemáticos – de um conjunto de fatos lingüísticos que constituem assim um estado* de língua.

2.

Sincronia foi um conceito operatório*, na medida em que permitiu fundamentar o conceito de sistema* lingüístico (concebido como uma hierarquia* relacional, cujo funcionamento é assegurado por sua própria organização interna). Se foi útil para pensar o conceito de sistema, o conceito de sincronia não o é mais para analisá-lo. Essa noção, com efeito, tem sido tão imprecisa quanto a de presente, por exemplo. Uma metáfora inventada pelo sujeito falante no próprio momento em que fala é um fenômeno de ordem sincrônica ou diacrônica? Um estado de língua – uma sincronia, portanto – dura várias centenas de anos e comporta transformações* internas (denominadas conversões* por L. Hjelmslev) numerosas e variadas. A lingüística de hoje opera em acronia, já que o conceito de sincronia não é mais operatório.

→ Diacronia, Acronia.

Sinonímia s. f.

fr. Synonymie; ingl. Synonymy

1.

Entende-se geralmente por sinonímia a relação de identidade* que duas ou mais grandezas* (nesse caso chamadas de sinônimos) do plano do conteúdo* seriam suscetíveis de contrair entre si. Tal relação, entre dois lexemas* por exemplo, seria verificável pelo teste de substituição*: nesse caso, os dois lexemas seriam substituíveis em todos os contextos, mostrando assim que os semas contextuais – que entram na composição de seus sememas* – são idênticos. Ora, verificações numerosas e generalizáveis, até prova em contrário, atestam somente a existência de uma sinonímia parcial: dois verbos (“temer” e “recear”, por exemplo) são substituíveis em certos contextos, mas não em outros. Ao nível dos lexemas, não se poderá, portanto, falar senão de parassinonímia*, o que corrobora aliás a afirmação de F. de Saussure, segundo a qual na língua não há senão diferenças.

2.

O problema da sinonímia se coloca diferentemente ao nível dessas unidades semânticas que são os sememas*: considerando-se que um lexema pode ter tantos sememas quantos sejam os percursos contextuais possíveis (ou os semas contextuais diferentes), tem-se então o direito de sustentar, retomando nosso exemplo, que, se