

### 3

## Ontologia, Desconstrução e Historiografia

### 3.1

#### Introdução à desconstrução e abordagem desconstrucionista da ontologia metafísica ou platônica

A maior parte do trabalho do pós-estruturalismo francês dá continuidade a uma linha de pensamento que se inicia com Friedrich Nietzsche, e passa por Martin Heidegger. A Desconstrução, desenvolvida por Jacques Derrida, é um dos dispositivos pertencentes a essa linha de pensamento, que evita definições conceituais cristalizadas, no que se inclui a própria definição de Desconstrução. Ao gosto do pensamento pós-moderno, pode ser vista como uma das noções dinâmicas conceituais conhecidas como *auto-contestatórias* ou *auto-questionantes*.

Reconhecida pelos críticos literários de língua inglesa como uma estratégia ou uma técnica que oferecia novas possibilidades de abordagem de textos, a Desconstrução foi apropriada e amplamente popularizada como modelo de crítica literária, tendo em Paul de Man seu principal divulgador. Deslocada de seu objetivo filosófico específico, essa apropriação “teria gerado bastante confusão nas críticas dirigidas a Derrida”<sup>71</sup>.

A corrente pós-estruturalista se caracteriza por um repúdio à tradição cultural herdada pelo pensamento filosófico europeu e inaugurada na Grécia clássica, a qual mais tarde veio a reunir-se com elementos doutrinários judaico-cristãos, comumente chamada *ontologia metafísica*, ou *metafísica platônica*. A prática que caracteriza esse repúdio consiste, pragmaticamente, em explicitar o processo de formação de conceitos e valores que, pela força do hábito, foram naturalizados, isto é, passaram a ser vivenciados como a própria ordem do real. Desconstrução, portanto, corresponde a uma explicitação do caráter de constructo

---

<sup>71</sup>The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. 8. From Formalism to Poststructuralism. Cambridge U.P., 1995. [vbt. Deconstructionist Theory].

presente em noções que foram naturalizadas e, assim, concebidas como verdades, como necessariamente consensuais.

Assim sendo, o pós-estruturalismo se oferece como possibilidade de colocar em questão os valores tornados hegemônicos em uma cultura, servindo à luta por qualificação das ditas minorias sociais que, ao não se enquadrarem nos valores eleitos pelas culturas às quais pertencem, são depreciadas, desqualificadas e marginalizadas, do mesmo modo pelo qual certas categorias do pensamento relacionadas à arte, à imagem, e ao sensível em geral foram depreciadas pela filosofia em oposição à qual a Desconstrução se erige. A arte engajada contemporânea se apropria e se constrói, em larga escala, sobre procedimentos inaugurados por essa corrente de pensamento: um dos motivos pelos quais a elegemos para reger essa abordagem. A poética do pós-moderno tem como uma de suas características incluir os elementos que foram rejeitados, abandonados pelas eleições sociais, ressignificando-os e atribuindo-lhes valores imprevistos.

O que muitos textos desconstrucionistas nos mostram, é como o ato de depreciar determinadas categorias está envolvido com *disputas de ordem política*. Isto é, depreciar uma categoria serve para qualificar positivamente uma outra, assim como um candidato a um posto desqualifica seu concorrente para conquistar o posto pretendido. Isto se dá porque o que está em vigor é uma exclusionária, a *lógica de exclusão dos opostos*, também nomeada como *lógica da identidade*, de acordo com a qual, uma coisa não pode *ser e não ser* simultaneamente, ou *possuir e não possuir uma qualidade*.

De acordo com a *motivação política em vigor* no período histórico em que essa *lógica identitária e exclusionária* começa a se estabelecer como hegemônica, isto é, exatamente o período da formação da *pólis* grega, podemos raciocinar por dois vieses. Pelo viés do *consenso*: para conviver em um mesmo território, para compartilhar o cotidiano em sociedade um conjunto de pessoas, precisa de *regras* de convivência e, para isto, assim como para *eleger seus valores*, precisa estabelecer *um consenso*, uma *identidade*. Pelo viés da *disputa*: *um* dos elementos da oposição conquistará o posto, o que nos deixa com um problema: o que fazer do *outro*? O *outro* será, então, o *negativo*, o *inferior*, o *menos*, o *desvalorizado*, o *que não chega a ser*, desde que continue servindo para qualificar o primeiro

positivamente. Ou, então, poderia ser banido do território da cidade ou do pensamento, deixando de existir em seu sistema.

Retomando a dupla lógica do consenso e da disputa, o que podemos perceber é que se faz necessária uma estratégia para vencer, provocando consenso. Neste sentido, não basta que as coisas precisem ser apenas uma coisa em um momento, pois poderiam vir a ser outra em outro momento, e suas avaliações teriam que ser revistas a cada instante, provocando novas disputas. Então, para poderem ser julgadas, serve a essa lógica que as coisas que importam sejam *fixas*, e isto implica *imutabilidade*. E, assim também, os valores dos julgamentos precisam ser fixos, mas também comungados pelo grupo, e isso implica *univocidade*. *Imutáveis* e *únicos*, os valores e as coisas que servem ao estabelecimento dessa lógica constituem o sentido da *verdade*. Ao que nos resta novamente o mesmo problema do candidato vencido: que fazer com o cambiante e com o vário? Do mesmo modo, há que desqualificá-los, juntamente, com tudo o mais que o estrategista em questão não queira que ocupe os postos de honra em sua polis. Se insistir na disputa, será então considerado um *falso* candidato ou pretendente.

Está, assim, resumidamente armado o cenário de uma representação do mundo fundada por um *modelo de pensamento* (o que também podemos nomear como uma *tecnologia da inteligência*) que apaga os rastros de sua construção, *instaurando o produto de seu trabalho*, não como tal, mas como acesso *natural e privilegiado ao conhecimento da natureza, da vida, da verdade, i.e., do ser*, e, por isto, instaura-se a *ontologia: a ciência do ser*.

Mais uma vez, para eliminar seus concorrentes, essa filosofia desqualifica uma categoria: a do artifício, pois, se a verdade e a natureza estão prontas, o que precisa ser produzido não pode ser verdadeiro. Como resolver a característica humana que hoje sabemos ser-lhe natural: criar artefatos? Inadmissível no regime de pensamento ao qual vimos nos referindo, todo homem teria uma natureza desqualificada porque artificiosa. A solução para este problema vem a ser, então, a de dividir os artefatos em duas classes: aqueles que guardam semelhança com uma idéia, mantendo alguma de suas qualidades, e aquelas que, ao contrário, não se sustentam diante do confronto com a idéia. As primeiras seriam boas cópias das formas verdadeiras, e as segundas, cópias más, simulacros. Os critérios para

classificá-las? Novamente os interesses em vigor: os artefatos que oferecem utilidade são aqueles que guardam semelhança com as formas ideais, pois repetem suas propriedades, e aqueles que não apresentam utilidade prática, não o fazem porque não são capazes de copiar as formas verdadeiras, não compartilham de seu fundamento, são apenas simulacros.<sup>72</sup>

É nesta última categoria que se inserem, na filosofia platônica, a pintura, a imagem, a poesia dentre outras. A *ars* latina da qual decorre a nossa palavra *arte* é a tradução da *techné* grega, que inclui indistintamente o ofício do pintor e do sapateiro, do poeta e do carpinteiro, sendo que as segundas de cada par, casualmente eleitas aqui, produzem “boas cópias” e as primeiras, que efetivamente nos interessam, produzem “cópias más”.

Mas como justificar a imutabilidade das coisas boas e verdadeiras, se no mundo as coisas são vistas em suas mudanças, se o homem cresce, envelhece, seu corpo se altera? Não é difícil persistir na mesma lógica: as formas verdadeiras habitam um mundo imutável, das formas ideais, enquanto nós habitamos um mundo de cópias, de aparências. No nosso mundo, sensível, tudo o que percebemos são resquícios das formas ideais que permanecem intocáveis em seu mundo. O que vemos em mutação são detalhes que não correspondem à essência das coisas, aspectos de menor importância. A percepção sensível, portanto, nos distancia do conhecimento verdadeiro, engana por meio de suas ilusões. Está depreciado então, também o mundo *sensível*, da *corporeidade*, do *sensorio*, o mundo dos denominado *entes*.

No entanto, se o conhecimento verdadeiro é imutável assim como nossa essência, e se somos vítimas do engano no mundo em que vivemos, estaríamos todos fadados a viver com esse engano, ou então teríamos nascido com o conhecimento e não nos enganaríamos. Como o defensor do modelo de pensamento que vimos relatando poderia dissolver este impasse? É justamente aí que cria para si o lugar hegemônico em relação ao conhecimento: o lugar do o sábio. O sábio é aquele que pode auxiliar o homem comum a superar o engano e a se aproximar do conhecimento verdadeiro. E isto é possível porque toda alma provém do mundo das formas ideais, tendo tido, portanto, a visão da verdade. No entanto, ao nascer, todas as almas mantêm apenas reminiscências daquela visão:

---

<sup>72</sup>Cf. MACHADO, R. **Deleuze e a filosofia**.

as almas superiores guardam mais a memória da visão das essências ou formas ideais e as almas inferiores guardam menos. O ofício do sábio, portanto, é apenas auxiliar essas almas a recuperarem a memória da verdade esquecida, a trazer a verdade à luz. É a metáfora da parteira que ajuda a criança a vir ao mundo, conhecida como maiêutica socrática.

Este é um dos mitos usados por Platão para tratar do conhecimento, juntamente com o diagrama da linha dividida e o Mito da Caverna. Segundo este último, o que vemos normalmente são imagens ilusórias como as sombras que homens acorrentados em uma caverna poderiam ver de objetos às suas costas, iluminados pela luz do sol. Neste mito, o mais sábio é aquele cuja visão não se turva perante a luz, podendo mesmo olhar diretamente para a sua luz do sol (conhecimento), e retorna à caverna para conduzir aqueles que sejam capazes de desejar superar sua acomodação ao estado de ignorância em que se encontram.

No diagrama da linha dividida não há continuidade entre os dois níveis de real, colocados em paralelo com os respectivos estados mentais correspondentes: o nível superior do real, é o mundo inteligível (das formas ideais) ao qual corresponde, em primeiro lugar o conhecimento pelo método dialético (o discursivo, puramente abstrato, de acesso direto à essência primeira da realidade inteligível) e, em segundo lugar, o conhecimento dos objetos matemáticos (ainda guardam alguma relação com o sensível, produzem imagens de suas formas abstratas). Uma ruptura na linha, e temos o nível inferior do real, onde encontram-se os objetos concretos do mundo material, ao qual corresponde, no nível mais elevado, o conhecimento dos objetos naturais (crenças) e, no nível inferior, a visão das imagens das coisas concretas pelo homem comum (visão de imagens, sombras, reflexos).<sup>73</sup>

A demarcação do início da tradição clássica grega em que este pensamento está em seu processo de formação, encontra algumas versões: Sócrates (o mestre de Platão e personagem de vários de seus textos em formato dialógico) pela inauguração da problemática ético-política; antes dele, os filósofos do pensamento original, conhecidos também como pré-socráticos, de várias escolas situadas em diversas colônias por inaugurarem um regime de pensamento que permitia ao humano a acessibilidade à verdade por meio da reflexão sistemática - uma vez que

---

<sup>73</sup>Cf. MARCONDES, D. **Iniciação à história da filosofia.**

passaram a buscar a causalidade dos acontecimentos no domínio da natureza física, *physis* em grego, de onde as nossas contemporâneas: física e fisiologia. Eles marcam a transição do regime do pensamento mítico, no qual a verdade era veiculada por sacerdotes, poetas, e reis - uma vez que as causas dos acontecimentos eram atribuídas ao domínio do sagrado, a uma origem misteriosa, proveniente do destino e de intervenções dos deuses.

Se no regime de pensamento mítico a verdade estava garantida por uma natureza divina, sagrada, portanto sobrenatural em relação à natureza humana, o acesso à verdade, e a autoridade para proferi-la também dependiam da inspiração e da autorização dos deuses aos seus eleitos. O mundo tinha origem em uma teogonia a qual era representada pelo *mythos*, o discurso caracterizadamente imagético-narrativo, além das consultas aos oráculos pelos sacerdotes e adivinhos e das inspirações dos poetas pelas musas.

Embora intercalado pelo regime reflexivo inaugurado pelos pré-socráticos, veremos que é por meio de alguns dos valores do pensamento mítico e do pensamento pré-socrático que o discurso platônico vai estabelecer seus confrontos. Especialmente em dois dos filósofos pré-socráticos, a tradição filosófica considera encontrar os princípios para as formulações socrático-platônicas. No entanto, se é possível reconhecer, no trabalho realizado por esses filósofos, uma valorização do debate crítico em prol da busca do elemento natural capaz de encontrar uma unidade para a natureza, um elemento último, não reconhecemos essa mesma atitude no desenvolvimento dos diálogos platônicos, nos quais – segundo Platão – o método dialético seria o único meio de aproximação ao conhecimento.

Cabe ressaltar que a busca de um elemento uno como base de toda a natureza, e a utilização da razão da consciência para encontrá-lo, consistiam de uma crença na correspondência entre essas duas racionalidades. Ora, se o humano era parte da mesma *physis*, nada mais aceitável do que a participação de sua ordem mental também na ordem da *physis*.

As condições históricas relacionadas às navegações e ao comércio parecem justificar a mudança de regime do *mythos* para o *logos* por um critério também de fácil aceitação. Os *mythos* eram narrativas de origem, e os encontros entre diferentes crenças teriam terminado por enfraquecê-las. É justamente por

este motivo, isto é, pela demanda de contraste entre sistemas de valores, que a explicação dos valores eleitos pela contemporaneidade necessita da historicização de sua proveniência da cultura grega clássica e mesmo dos antecedentes que participam do processo de transição que conduz ao auge da sua instituição.

A observação da formulação desse pressuposto de pertencimento da ordem mental à ordem da natureza, enquanto liberação da ordem do sagrado, e sua posterior apropriação pelo mundo ideal platônico, é de grande importância para todos os problemas que virão a se colocar na contemporaneidade, tanto para a corporeidade, quando para a comunicação e interpretação lingüística e visual e para o conhecimento sobre o próprio conhecer.

Para entender os princípios que permitem as alianças e os antagonismos entre termos, ou entre acepções de um mesmo termo, faz-se necessário, portanto, o detalhamento dos sistemas de valor em que estejam inseridos. A convivência tanto quanto o conflito são inerentes às relações entre os sistemas de valor que participam de uma transição cultural. Portanto, para elaborar uma problematização que justifique a constituição de um objeto teórico, precisamos explicitar o jogo de valores de que esta decorre.

Há noções que são especialmente significativas, quer seja por manterem o vigor dos valores do momento de sua instauração em um campo semântico, quer seja por terem sofrido apropriações diversas em diferentes períodos históricos ou em diferentes campos do saber. Neste último caso, podem guardar antagonismo com um conjunto de valores, quando tomadas por um de seus traços, e ser-lhes aliada por outro. Um exemplo disto é a noção de interpretação - cara aos estudos literários, à ética, e aos estudos de linguagem - bem como o são as noções relacionadas ao conhecimento da realidade.

Por exemplo, uma noção um tanto esvanecida, em contraste com outras com as quais guarda semelhança é a noção de univocidade. Geralmente é preterida às noções de identidade, essência, verdade, unidade do ser enquanto representativas do pensamento metafísico. No entanto, é justamente ela que acreditamos ser das mais elucidativas para o problema da interpretação (quer seja de objetos artísticos, quer seja de problemas éticos ou teóricos) em seu envolvimento nas interações humanas, na discursividade, nas discussões acerca da acessibilidade ao real, na comunicabilidade entre interlocutores. Ou, ainda, no que

pode estar subsumido na relação expressão & interpretação, isto é, no que uma implica à outra.

Todas as noções que acabaram de ser mencionadas constituem aspectos decisivos para estabelecer um modo de pensar que nos possibilite uma aproximação dos objetos que desejamos trazer ao nosso discurso. São noções conformadoras deste discurso. E o esclarecimento do jogo de valores que o estabelece foi encontrar seu foco nos antecedentes que constituem a formação da ontologia metafísica.

Trata-se de um período de transição, em que algumas reminiscências do regime arcaico se fazem notar, embora em um discurso que lhe é antagônico, bem como outras do regime intermediário, em que nasceram escolas de pensamento bastante distintas em suas vertentes e espalhadas pelo território grego, embora partilhem, entre si, a procura por leis naturais em substituição à explicação mítica característica do período de vigência do regime arcaico.

Cabe dizer que em sua teoria, Platão (/Sócrates) define o diálogo como único método de aproximação para com o conhecimento. Como vão mostrar alguns dos pensadores contemporâneos filiados à corrente pós-estruturalista, uma forte estratégia platônica é, justamente, aquela de conduzir o diálogo de modo a inserir os seus oponentes na argumentação que ele deseja desenvolver. Isto é, ao escolher os tópicos e as noções que interessam ao estabelecimento do seu ponto de vista, ele força o interlocutor a pensar nos termos do seu pensamento, cria o regime de pensamento que vai constituir o objeto da discussão. Assim, além de fazer com que as suas idéias sempre tendam a parecer melhores do que as do interlocutor, faz com que este pareça tolo, escapista, falso ou enganador.

Os sofistas, à diferença do pintor, do aedo e do rapsodo, eram efetivamente concorrentes para o filósofo em seu projeto de domínio do *logos*, uma vez que seu lugar de ação era o mesmo: a *ágora*, deviam fazer discursos para assembleias, as audiências que tomariam decisões sobre a vida em sociedade. O valor negativo que carrega a noção de sofisma, como distorção da verdade, provém de suas diferenças para com os valores eleitos em prol da organização da polis grega, segundo os ideais platônicos.

Para propiciar a possibilidade de decisões consensuais entre os cidadãos, era necessário que as coisas possuíssem uma identidade unificada, que as palavras

se referissem à verdade, e que o valor atribuído às qualidades fosse unívoco. Os sofistas contrariavam esse tipo de valor porque eram capazes de construir discursos defendendo ora um valor, ora outro, para um mesmo acontecimento. Sendo igualmente eficazes perante suas platéias, geravam confusão em vez de esclarecer - o que não colaborava para o estabelecimento da ordem social. Seguindo esta vertente, conclui-se com certa facilidade que a desqualificação projetada historicamente sobre o conjunto de oradores-filósofos decorre de sua incongruência com os interesses do discurso de fundação da ordem social, que veio a se tornar hegemônico na cultura ocidental e assim permanece até os nossos dias.

É com o pós-estruturalismo francês que os textos sofísticos virão a ser revistos criticamente, e divulgados em sua intertextualidade com o platonismo. *Platonismo* foi um dos termos usados por Heidegger, juntamente com *metafísica* e *onto-teologia*, em seu exercício de repúdio a esse regime de pensamento, o mesmo regime de pensamento ao qual Derrida vai se referir por meio de noções como *metafísica da presença*, *logocentrismo* (e fonologocentrismo, ou falologocentrismo).

De acordo com essa tradição filosófica oponente ao platonismo, Derrida vê, como Heidegger, a extensão da influência do modelo platônico de fundação de um mundo sustentado por pares de valores auto-excludentes. Derrida concordaria, ainda, com Heidegger, em que o pensador tem por tarefa liberar o mundo desse binarismo e das formas de vida cultural e intelectual que estivessem assim estruturadas. No entanto, a tarefa de liberar o pensamento de uma tradição tão fortemente fixada mostrou-se mais difícil do que se supunha, mesmo para quem dedicava o pensamento a isso.

Derrida declara, por exemplo, que: “a despeito da dívida para com o pensamento de Heidegger ou, ao contrário, por causa dela ... eu me empenho em localizar, no texto de Heidegger, ... os sinais de pertencimento à metafísica, ou ao que ele chama onto-teologia”<sup>74</sup>. Mas Derrida se distanciaria de Heidegger na escolha da finalidade da crítica às oposições binárias: enquanto Heidegger procuraria resgatar o ser, e se interessaria pelo que se tornou inefável na linguagem, Derrida situaria sua atividade nas operações da linguagem.

---

<sup>74</sup>DERRIDA, J. *Positions*, p. 9-10.

O gesto que Derrida inaugura com a Desconstrução é o de fornecer uma estratégia que permite denunciar a presença do modelo de pensamento metafísico, mesmo ali onde ele seria mais insuspeito: em um texto escrito contra ele. As questões que a Desconstrução se coloca em termos filosóficos (como subverter os discursos que invocam as oposições metafísicas?; como explicitar que um texto é tributário do modelo metafísico em sua formulação?) – e responde com sua estratégia textual, a exemplo da citação sobre Heidegger – são homologáveis a qualquer texto em relação a seus termos internos. Isto é, qualquer texto pode comportar dispositivos, formulações que contradigam, que traiam o discurso que ele se esforça em construir, a mensagem que procura transmitir. E isso abre uma chave para a abordagem textual que os críticos literários não deixaram passar em branco, e nós vamos nos apropriar, não como uma traição, mas como um jogo que ativa a discussão de valores.

O binarismo platônico, alvo do repúdio anti-metafísico de que tratamos, culmina em dividir o mundo em dois: um mundo de essências e um mundo de aparências. O mundo das essências ou das formas verdadeiras, eternas e imutáveis é a verdadeira realidade à qual as almas tiveram acesso e da qual guardam lembranças, em maior ou menor grau; e o mundo material no qual vivemos que, por exclusão, passa a ser um mundo de aparências, pálidas lembranças das formas verdadeiras, cópias que procuram aproximar-se das primeiras, e de coisas que não guardam semelhança com o que existe no mundo das idéias – os simulacros.

È para esse processo que Nietzsche chama atenção, especialmente quando escreve, em seu *Crepúsculo dos ídolos*, sobre para a fundação de um regime de pensamento que se tornou hegemônico, ou, ***como o mundo real tornou-se uma fábula***. De modo generalizante, podemos dizer que é contra a série de oposições binárias sobre a qual Platão construiu essa duplicidade de mundos e de valores que se auto-excluem, fazendo com que um deles seja sempre desqualificado em relação ao primeiro, que os filósofos pós-estruturalistas – prestando seu tributo a Nietzsche e a Heidegger – vão dedicar grande parte de seu trabalho.

Esses filósofos apontam para a presença dessas oposições binárias e seus desdobramentos, no senso comum e nas diversas áreas do saber, como tendo sido capazes de reafirmar sua tradição em todos esses séculos que nos separam do período clássico grego. Alguns exemplos, além de essência & aparência, seriam:

verdadeiro & falso; original & derivado; eterno & efêmero; mutável & imutável; necessário & contingente, dentre tantas outras.

No entanto, o problema que essas oposições efetivamente instauram, e que é fulcral para nossa cultura, é o de que não há possibilidade de convivência entre elas em um mesmo objeto. A lógica da excludência é conhecida também como lógica da identidade, o que implica, a rigor, que aquilo que é uma aparência não pode ser também real, uma vez que a realidade é o mundo das essências.

Esta lógica, no entanto, subsume uma formulação (“o ser é; o não ser não é”) que conduz Platão a ter se defrontar com o discurso sofístico em uma contra-argumentação que coloca sua lógica em xeque: como predicar algo, dar uma qualidade àquilo que não é alguma coisa? Como dizer algo do que não é nada? A apropriação da formulação parmenídica pelo sofista Górgias (“nada é; se é, é incognoscível; e se é cognoscível, é incomunicável”) vem a constituir contemporaneamente um estudo em defesa da sofística, e constitui uma das linhas de orientação para abordagem das questões da linguagem (falar de; falar para; falar).

Neste lugar conceitual, instaura-se uma das discussões mais significativas do pensamento: que relações cremos ou subentendemos haver entre a linguagem e o mundo? Usamos a linguagem para representar as coisas do mundo, para falar delas? Ou há algum outro entendimento possível para a *atividade languageira*<sup>75</sup>?

A proposta de Derrida partiria do pressuposto de que a tentativa de escapar a uma representação de mundo na qual se formou o próprio pensamento é, de partida, falida. Para quem só aprendeu a pensar sob o regime de pensamento de uma linguagem, não adianta procurar por aquilo de que ela não fala porque, fora da linguagem, não constituirá sentido. Aqui encontra-se o trabalho já anunciado pelo *estruturalismo*: o do entendimento da *língua como sistema*, no qual as palavras só ganham significado por meio do seu contraste com as demais e nunca enquanto uma expressão imediata de alguma coisa não-lingüística.

Neste ponto, nos parece relevante remeter à abordagem sistêmica, e às conclusões a que o pensamento sistêmico ou complexo conduz,

---

<sup>75</sup>Cf. Capítulo 4 deste trabalho, o biólogo-cibernetista Humberto Maturana formula a expressão *linguageamento*, em um modelo para a relação da atividade da linguagem com o sistema nervoso da espécie humana, e seu modo de estar no mundo.

contemporaneamente, no que diz respeito a *vivermos na linguagem*, e propor a avaliação da aliança que podem estabelecer para nossas reflexões.<sup>76</sup>

A partir desse pressuposto, então, em termos gerais, a única possibilidade de escapar dessa tradição seria renunciando ao ideal de univocidade<sup>77</sup> que ela instaura. Fazer seus textos, como que, se retorcerem sobre si mesmos para que eles se autocontradigam. Isto é, mostrar a operação discursiva realizada por meio da linguagem como estratégia de desilusão, uma vez que a linguagem sempre trairá qualquer tentativa de transcendê-la<sup>78</sup>. Essa renúncia, no entanto, constitui uma decisão radical que, como diz o próprio Derrida, contraria toda a busca da filosofia ocidental: a busca pela univocidade. E, afinal, o que dissemos ser um forte operador da estratégia platônica senão a lógica da identidade ou excludência entre os termos do binarismo, i.e., a vitória de um sobre o outro, a univocidade?

A opção derridiana, então, parece se constituir na abordagem mais radical para experimentar a linguagem e qualquer texto em um viés que não reitere o pensamento representacional, i.e., que não reifique a ontologia essencialista, justamente por saber que todo o regime de pensamento ocidental está construído sobre suas bases, e que a linguagem que nele se articula tem suas regras de uso construídas dentro desses critérios. Portanto, temos que pressupor a ocorrência de auto-contradição em nosso próprio discurso, e a recorrência de remetimento a outros textos.

Nessa linha de pensamento, simultaneamente estratégica e temática, três textos teórico-críticos contemporâneos, de diferentes extensões, orientam a visada desconstrucionista sobre os valores conceituais com os quais constituir – e não constituir – nosso discurso sobre os objetos artísticos.

---

<sup>76</sup> *Idem.*

<sup>77</sup> DERRIDA, J. *Margins*, p. 247.

<sup>78</sup> *Idem.* *Writing and Difference*. p. 278-81.

## 3.2

### Três teses desconstrucionistas

#### 3.2.1

#### A pintura, a imagem, o corpóreo, o *logos* e seus discursos

Tomando inicialmente a Alegoria ou Mito da Caverna de Platão, a primeira tese desconstrucionista que passamos a apresentar<sup>79</sup>, é a de que a *ontologia - o discurso (logos) que diz o ser (to on)* - é inaugurada pelo mesmo gesto que afunda a *imagem* no interior da caverna, e que levará a *cor* e a *pintura* a serem ainda mais desqualificadas do que a *imagem*. Em linhas gerais podemos dizer que, usando as palavras, o diálogo platônico instaura o poder das próprias palavras sobre o tema das imagens, com as quais o discurso do *logos* se antagoniza. No entanto, é por meio da apropriação de uma *imagem* traduzida em *palavras*, ou, da descrição verbal de uma imagem visual, que o filósofo explica a ordem de um pensamento que se pretende distinto e superior às imagens, enquanto dispositivo de acesso ao conhecimento. Isto é, Platão põe um *mythos* a serviço da operação dialética, para instaurar o regime do *logos*.

Tematizando as imagens, o texto platônico simultaneamente as usa para esclarecer e as define como obscuridade, *sombra* da *realidade material*: um efeito distante da *luz* lançada sobre essa *realidade* que pode ser vista do lado de fora da caverna (em um grau a menos de ignorância), até que os próprios astros – e dentre eles o sol de onde emana a luz - possam ser vistos por aqueles que, acomodados ao hábito da pouca visão e crentes nos sentidos (que: vendo menos, sabem menos), sejam forçados a sair da caverna e a adaptar seu olhar à visão direta da luz (que, de tão intensa, causa-lhes confusão) e sejam finalmente orientados, pelo *filósofo*, a voltar seu olhar (agora do alto) sobre os estratos anteriores da visão e, assim, compreender e explicar sucessivamente.

A mesma luz, portanto, é diretamente visível àquele que detém o poder de *saber* sobre todos os estágios da visão e, assim, de orientar a visualidade dos demais. Mas toda esta reflexão apenas introduz a desqualificação *imagem*, para

---

<sup>79</sup>LICHTENSTEIN, J. **A cor eloqüente**. Todas as referências deste subitem concernem a essa obra

depois desenvolver operações semelhantes realizadas para desqualificar a pintura e, especialmente a cor em um grau a mais do que o desenho.

Lichtenstein intitula seu prefácio como "O gesto iconoclasta como inauguração da metafísica"<sup>80</sup>, e é justamente à explicitação dessa dupla ação em um só gesto que ela se dedica nesse momento. Ela afirma aos filósofos, desde Platão, um misto de atração, fascinação e recusa pela pintura, e a considera inserida na problemática mais geral da imagem, a cujas vicissitudes teria sido exposta. Ao condenar a imagem à condição de "apenas uma sombra", "simulacro nas paredes de uma caverna", a filosofia simultaneamente a exclui do reino da metafísica, fundando-o sobre o discurso: é o "Mito da caverna", obra de fundação do platonismo.

Essa mistura de formas e matérias, na qual o mais sutil contorno alia-se às mais ricas cores para produzir a unidade enigmática de uma representação, devia necessariamente perturbar a harmonia de um pensamento ordenado segundo os princípios da simples razão. [LICHTENSTEIN, J., p. 11]

Sobre a lucidez que atribui a Platão, a respeito do poder das imagens, diz que, no seu esforço em "fechar a entrada de seu reino a todas elas, quaisquer que fossem e sob qualquer disfarce que se apresentassem" (fazendo referência à República platônica), apresenta as "figuras do discurso" como um desses disfarces:

Provavelmente, ele não estava errado em seu ponto de vista, pois atrás das figuras do discurso desfilou uma longa procissão de **imagens sensíveis** - primeiramente as do **corpo** em sua **presença visível**, depois as **representações** pintadas nas paredes, em seguida na **tela** -, todo um universo de **figuras silenciosas** que invadiram progressivamente um campo onde muitas vezes o barulho das **palavras** ocupava o lugar do **olhar**. [idem, p. 12]

Lichtenstein se dedica a explicitar que as figuras do discurso constituem um desdobramento da metáfora como uma transformação da imagem em discurso, assim admitida pela filosofia platônica para que pudesse controlá-la segundo suas regras, aumentando os domínios da linguagem e descaracterizando a imagem de seu domínio próprio: "Esta representação é uma ilusão de imagem que só se transforma em figura através das palavras da imagem". Mas, afirma também que

---

<sup>80</sup>Cf. *Idem*.

“as imagens visíveis saberão apropriar-se diabolicamente” por meio dessa brecha. Ou ainda: Operação que cria o efeito de discurso pelo canibalismo do visível (e que depois será usado como *efeito de real e de verdade* pelo poder do verbo de evocar o visível).

Como as figuras poéticas ou retóricas são destinadas a serem **ouvidas e não vistas**, elas não interferem no **primado da linguagem**. Ao contrário, aumentam seu poder, **estendendo-o** a novos domínios. O próprio **visível** torna-se um **efeito de discurso**, só perceptível graças ao **poder evocador do verbo**. [idem, p. 11]

O problema que se coloca com esta admissão da imagem sob forma de uma representação discursiva, é que:

A força metafísica platônica não consistiu em ter produzido, por si só, todas as oposições que julgava fatais e em ter desenvolvido a alteridade em seu próprio seio, em vez de deixá-la subsistir perigosamente do lado de fora, ao lado e, portanto, necessariamente contra si mesma? Ao definir conflitos como diferenças internas - cuja natureza, papéis e posições ela mesma definia -, eliminava o perigo e mantinha o controle do jogo.

O que inicialmente era apenas um confronto entre discurso e imagem logo transformou-se em disputa... Mas era um combate desigual, pois ocorria no campo da linguagem, que inventava um jogo cujas regras ela mesma definia e manobrava com seus próprios artifícios. Foi um combate dentro do discurso filosófico, que não só havia traçado o campo de batalha e distribuído os papéis, como também assinalado os lugares e fornecido as armas dos combatentes. [idem, p.12]

Assim, a filosofia “dava a si mesma a imagem de que precisava para manter intacta a identidade da própria filosofia”, essa imagem, contra a qual a filosofia se opõe, não existiria sem o discurso que a condena”. A filosofia conduz a pintura “a representar um papel estranhamente teórico, para o qual nada a destinara”, isto é, a agir em um território e a jogar um jogo que não são os seus.<sup>81</sup>

---

<sup>81</sup> *Idem*, p. 12.

### 3.2.2

#### O rapsodo, o aedo, o sábio irônico e suas *technai*

A segunda tese desconstrucionista que elegemos para compor nossa reflexões<sup>82</sup>, é a de que o “Íon” é um texto no qual o *filósofo* se dedica a denegrir a palavra do *poeta* como aquele que fala sem *conhecer* aquilo de que fala (enquanto sua arte seria a de saber compor as falas e de saber apresentá-las *para uma audiência*).

Usando o estratagema de dialogar seguindo uma argumentação que já seria parcialmente inadequada para questionar a arte do *poeta* (uma vez que o filósofo mistura, ao *saber falar sobre uma atividade*, uma necessidade de *saber fazer a atividade de que fala*), o *sábio* o faz, não com o poeta ou *aedo*, mas com Íon que é um *rapsodo*.

O *rapsodo* é simplesmente um recitador (sua arte é apenas *declamar* os poemas e explicar o respectivo poeta). Todas as questões colocadas pelo filósofo se dirigem ao conhecimento das artes *sobre as quais* fala o discurso do *poeta*. Isto é, o filósofo *exige o saber fazer* (que diz respeito a cada *techné* tematizada) como *condição ao saber falar sobre* os temas que constam do poema. Mas isto é *um estratagema para confundir* o Íon, porque a *arte* ou a *techné do rapsodo* é a de *saber falar para uma audiência* (promover seu *entretenimento*).

E isto o filósofo *não permite ao Íon fazer*, embora este insista em que o filósofo deveria *ver o que ele faz*, como resposta às suas perguntas. Assim, a partir daquilo que o *rapsodo* não sabe responder, é a *poética* enquanto *techné* que será *desqualificada*.

---

<sup>82</sup>FERRAZ, M.C.F.F. **Platão: As artimanhas do fingimento**. Todo este subitem constitui um resumo do texto aqui referido.

### 3.2.3

#### A variedade de textualizações do mobilista sofístico, versus o monismo da verdade do imobilista platônico

A terceira tese desconstrucionista, ou, mais propriamente, dois textos desconstrucionistas<sup>83</sup> de uma mesma autora, os quais se dedicam a *revisitar os sofistas*, incluindo no trabalho de desconstrução não apenas os *diálogos platônicos* em que os sofistas são desqualificados, mas, também, *fragmentos dos próprios sofistas* (*O Elogio de Helena e O tratado do Não Ser*), e um texto anterior aos diálogos platônicos, i.e., do período *pré-socrático* (o Poema de Parmênides) que vem a ser um ícone para o início da *querela da linguagem* sob o regime do *logos dialético* que se instaura com a *polis* grega. Aqui vamos apenas alguns dos aspectos discutidos por ela, na relação entre o *discurso platônico*, o *discurso parmenídico* e o *discurso sofístico*.

Uma tese de que o valor negativo instaurado sobre a sofística enquanto uma lógica do engano, do falseamento de argumentos e de torção da verdade decorre da disputa que se instaurou entre Platão e os sofistas. Analisa as operações pelas quais os sofistas são alvo da desqualificação platônica, em prol da instauração da lógica da identidade.

O texto do “Poema de Parmênides” é o marco da identificação absoluta entre o verbo e o ser no regime do *logos*, que diz: “*o ser é, o não ser não é*”, e constitui a lógica binária de exclusão dos opostos, pois não é possível possuir e não possuir uma qualidade simultaneamente (predicação). Mas a *duplicidade funcional* de “*é*” – que pode implicar tanto a *identidade do ser*, quanto a *predicação* –, presente nessa formulação, deixa uma brecha que servirá a uma contra-argumentação por Górgias, fazendo com que o poema tenha vindo a ser, também, o ponto de ruptura de Platão para com sua filiação a Parmênides. Isto é, mediante a crítica do sofista, de que *não seria possível predicar o que não é*, Platão se vê obrigado a negociar, o que ficou conhecido como o *parricídio de Parmênides*.

---

<sup>83</sup>Cf. CASSIN, B. *Ensaio sofístico*. E idem *Si Parménide*. *Apud*. FERRAZ, M.C.F. *op. cit.* o trecho que se segue concerne ao conjunto de comentários tomados diretamente de Cassin, e outros mediados pelo texto de Ferraz.

Então Górgias escreve o “Tratado do não ser”, no qual diz: “nada é; se é, é incognoscível; se é cognoscível é incomunicável”. A tese aborda essa querela tradicional na história da filosofia revisitando o gesto sofístico como a produção de um texto enquanto remetimento a outro texto (o de Parmênides) e, assim, uma práxis de dissociação da linguagem como representação direta do ser e do mundo.

No “Elogio de Helena”, também de Górgias, veríamos o exercício do sofista em produzir, ele mesmo, dois discursos opostos sobre o mesmo tema: o julgamento de Helena de Tróia. Neste caso, um dos textos induz a uma óbvia condenação, e o outro conduz a uma, igualmente óbvia, absolvição e, mais do que isto, a um elogio. O que estaria em questão nesse jogo de discursos proposto pelo sofista seria a dissociação entre a *linguagem* e o *ser*, o limite da linguagem remeter a um *referente* de modo direto, e, com isto, garantir a *univocidade*.

A conclusão a que a história da filosofia<sup>84</sup> nos conduz é a de que o gesto platônico foi propiciado pelo antagonismo formulado, imediatamente antes, a partir do contraponto entre a escola *monista* (de Parmênides) e a escola *mobilista* (de Heráclito). Estes, no entanto, viviam um regime de debate destituído de finalidades secundárias, à diferença dos debates socrático-platônicos que estavam inseridos em um processo de politização. Os pré-socráticos são os pensadores que se situam historicamente na derrocada do pensamento mítico-religioso, em que a causalidade dos acontecimentos era atribuída aos deuses. Eles se situam em uma lacuna deixada por um regime de pensamento que se esvancia, e procuram preenchê-la buscando, na natureza, o lugar da causalidade deixado vago pelos deuses.

O período de Platão é o período de organização da *pólis* grega - da instituição da *ágora* -, que necessitava estabelecer as regras de conduta para convivência e critérios para julgamentos e tomadas de decisão, e que queria superar os desmandos de uma democracia cansada. Como fazê-lo se tudo pudesse ser e não ser correto a cada momento? Como passar de um juízo a outro se a coisa julgada tivesse que ser julgada a cada instante de sua incessante mutação? Era a esse tipo de problema que a lógica de que tudo está em constante mudança levava. É fácil compreender a vitória da lógica *monista e imobilista* no regime de

---

<sup>84</sup>Cf. MARCONDES, D. **Iniciação à História da filosofia**. Aqui, complementamos as reflexões de Cassin e seus comentários desenvolvidos por Ferraz, com um aspecto da história da filosofia que consideramos complementar o enquadre da discussão.

formação da pólis. Segundo essa lógica, alguma coisa era apenas ela mesma, correta ou incorreta, e o que mudava aos nossos olhos eram os acidentes, o que nelas seria supérfluo, e assim se instaurava a ordem.

A filosofia platônica, então, exerce efetivamente o poder de instauração – inconfessa e inconfessável – de uma autoridade pretensamente inata da palavra sobre o conhecimento da realidade. Ao que nos parece, até então, o problema estaria menos em se antagonizar com a *arte* do que com o *mutável*, em sua associação comum com o mundo *sensível*, uma vez que este, como um todo, precisa ser antagonizado com o *imutável*, em sua associação com o mundo das *formas ou idéias*, no qual se instaura o *verbo dialético*, tendente à *univocidade*. Este, sim, o *imutável* precisa ser instaurado na condição de *condutor da consciência à verdade: única, eterna, indivisível* em sua captura das idéias puras que são da mesma ordem, e das quais se originam as *coisas materiais: plurais, efêmeras, binárias, cambiantes no tempo, aparências dadas aos sentidos*.

### 3.3

#### **O dedo esticado de Tracy Chevalier, em “Moça com brinco de pérola”: um efeito de real que aponta para a lacuna historiográfica**

Como já vimos<sup>85</sup>, o estudo de caso que desenvolvemos aqui trata de três trabalhos artísticos de inspirações sucessivas, todos sob o título “Moça com brinco de pérola”, e realizados em diferentes materialidades: uma pintura, um romance e um filme, seus respectivos pára-textos disponíveis na *www*, e os textos teóricos que desejamos colocar em jogo na construção do nosso pensamento vêm participar do objeto que se compõe na condição de um hipertexto.

Inserido no exercício de desconstrução da aliança entre a noção metafísica de verdade e o dispositivo de “ilusionismo referencial” que procuramos realizar, em relação aos objetos artísticos em sua intertextualidade com o discurso historiográfico e filosófico, encontra-se a noção de uma realidade e uma verdade próprios da criação artística, e a valoração positiva de seu poder de evocação dos sentidos.

---

<sup>85</sup>Cf. Capítulo 2 deste trabalho.

Os mesmos argumentos que podem ser encontrados na função de desqualificadores da corporeidade tanto sob o aspecto do apelo aos sentidos, quanto do trânsito de um sentido a outro pelo poder de evocação das diferentes materialidades (ou *media*), quanto por sua tematização artística, podem ser tomados na função de qualificadores da corporeidade e da arte. Estes argumentos em seus usos históricos serão então apresentados aqui a fim de valorizar e explicitar os dispositivos de cada arte em suas apropriações da corporeidade e discutir a apropriação do corpóreo em geral e as diferenças que nos impõem as apropriações inerentes a cada materialidade ou discurso.

No caso específico dos objetos analisados, o que temos é um discurso visual pictórico (ou, de visualidade estática mediado pela pintura), um discurso lingüístico literário (ou, lingüístico silencioso mediado pela escrita) e um discurso fílmico (ou visual cinésico - de corpos em movimento, o que não implica necessariamente que efetuem deslocamento - e simultaneamente sonoro - de corpos em oralidade, o que inclui o valor do silêncio - mediados pelo complexo aparato cinematográfico).

Dentre as discussões que historicamente se dedicaram à problematização do sensível e de suas apropriações pelo discurso da visualidade e da oralidade podemos observar quantas disputas se desenvolveram em torno dos domínios discursivos e de suas apropriações do sensível, tendo o corpo como objeto e como mediador da percepção na instauração de efeitos de real ou efeitos de verdade.

Um romance realista, escrito e inscrito no regime de pensamento do início do século XXI, mostra em quase toda a extensão de sua capa um quadro de um mestre holandês do século XVII e se auto-intitula igualmente: “Girl with a pearl earring”, para nós “Moça com brinco de pérola”.

O romance é repleto de figuras de discurso dedicadas ao *efeito de real*, ou, *efeito de verdade*, em sua evocação do sensível pela palavra, especialmente no âmbito da cor e da corporeidade, representando estados emocionais por meio de suas manifestações orgânicas em vez de abstrações mentais ou sentimentais. Nele, encontram-se descritos também, procedimentos técnicos e valores da pintura da época, tal como foram textualizados pela historiografia, bem como os elementos contextuais mais próximos do ambiente em que se dá o processo de pintura. Isto é, há, por exemplo, uma situação criada em torno da visualização de uma pintura em

tamanho reduzido, por intermédio da *câmara obscura*: um aparato ótico - ainda raro, dentre outros que caracterizam as invenções daquele século - que auxiliava o pintor na visualização da perspectiva. Há uma seqüência de ações que se desenvolve em torno da mistura das substâncias que, à época, e, de acordo com a especialidade de cada artista compunham a massa de espessura e cor que viriam a participar da marca de seus nomes na história da pintura. A pintura é uma pintura de *studio*, e Vermeer o tem em sua própria casa, conforme aparece retratado, no mesmo ângulo, em muitas de suas pinturas, apresentando apenas alterações ornamentos decorativos, personagens e indumentária.

Exceto pelo universo que envolve a família da moça (da qual ela se afasta para tornar-se criada na casa do pintor e, posteriormente, a modelo da pintura em questão) e a compra de comida (que introduz, na narrativa, a figura do açougueiro, o qual virá a ser seu pretendente), tudo acontece no círculo restrito da convivência familiar. No que diz respeito ao pintor e à sua família, é apenas na medida da inserção da pintura em seu contexto de circulação que temos notícias deles em convivência social, isto é, na sociabilidade que emoldura a comercialização de sua obra. As relações sociais de que temos notícia sobre a família do pintor são aquelas com seu mecenas e com os açougueiros, inclusive na festa dada por ocasião do nascimento de um de seus filhos e da finalização de um quadro encomendado pelo mesmo mecenas

Uma leitura literária conduz a uma classificação da narrativa no âmbito dos romances históricos realistas, ou com certo cunho biográfico, em função da quantidade de informação historiográfica adaptada sobre a vida familiar do pintor, do grau de fidelidade na localização espaço-temporal da narrativa e do uso dos recursos estilísticos de efeito de real, exceto por um detalhe.

Esse detalhe, que a historiografia deixou escapar em seu esforço de apreensão do real por vias documentais, e que é bem sucedido em relação à grande maioria das personagens dos demais quadros de Vermeer, é a inscrição de quem serviu de modelo a esse quadro, na história. Isto é, a história da personagem real cuja imagem figura no quadro.

De um modo ou de outro, no âmbito da historiografia, tudo o que temos sobre a personagem histórica ali tematizada é um espaço lacunar, o rastro de uma existência indeterminada.

E é exatamente esse detalhe lacunar no discurso historiográfico sobre a história do real que a literatura vem apontar e não preencher, inscrevendo nela o discurso literário de Chevalier, na qualidade de objeto histórico (contemporâneo).

O gesto de constituição do romance faz a opção pela lacuna, pelo que foi rejeitado ou abandonado pela historiografia, a partir da utilização dos métodos de pesquisa e fontes característicos dessa disciplina. No entanto, onde a escrita dessa disciplina não pode operar pela falta de elementos necessários à constituição de seu discurso, a escrita literária pode e vem operar: apagando ou mostrando seu gesto? Esta é uma discussão que envolve os efeitos de real.

A escrita literária de Chevalier sobre a figura-tema e título do quadro de Vermeer, dá à personagem (literária) um nome e lhe confere voz (a voz de narrador em primeira pessoa), o que a personagem pictórica não tem. Assim, o detalhe proscrito pela história historiográfica (em relação aos *objetos históricos pictórico e cotidiano*) vem inscrever-se nela, na qualidade de um *objeto histórico literário*.

Se pensarmos que um dia Vermeer inscreveu o discurso da visualidade corpórea na história por meio da figuratividade da pintura, remetendo o olhar sobre a corporeidade. E que hoje Chevalier inscreve o discurso da visualidade pictórica na história por meio da figuratividade do discurso da literatura, remetendo o olhar para a pintura. E ainda que, por meio do mesmo tipo de figuras do discurso, a narrativa remete o pensamento para outros aspectos sensíveis da corporeidade, como a fisiologia dos afetos, então temos que pensar, também, que o cinema inscreve o discurso da complementaridade entre o discurso da oralidade e a visualidade corpórea em movimento, bem como o discurso pictórico na história, por meio da figuratividade dinâmica visual e sonora do discurso fílmico. E que, assim, remete o olhar e o pensamento para a complexa relação dinâmica que existe entre o movimento da corporeidade, visualidade cinética da corporeidade, e a produção de imagens cinéticas visuais dos movimentos da corporeidade, em suas relações com a verbalidade oral, a verbalidade oral cênica (apoiada sobre a escrita roteirística) e a produção de imagens sonoras da verbalidade oral. Numa esquematização:

Pintura = percepção e entendimento visual estático;

Literatura = percepção e entendimento verbal silencioso;

Cinema = percepção e entendimento visual-cinético e verbal-sonoro em complementaridade.

Nesse momento, então, a tríade artística é colocada em contraste com a historiografia sob o aspecto de uma *figura do discurso*, problematizado no item anterior, e calcada na visualidade sobre o qual a literatura realista a escrita historiográfica se constituem. Essa figura de discurso nos permite mostrar como diferentes formações discursivas podem utilizar um mesmo dispositivo ilusionista a serviço da representação e como a mesma visualidade pode ser instrumentalizada pelo discurso verbal da arte e da história a partir de uma inscrição pictórica.

O dispositivo representacional de que tratamos aqui é o de uma *ilusão referencial*, e a figura de discurso que a constitui é a *ekprasis* (descrição pormenorizada de representações visuais reais ou derivadas de objetos artísticos): tematizada por Roland Barthes<sup>86</sup> por meio da noção de *efeito de real*, e por Carlo Ginsburg<sup>87</sup> por meio da noção de *efeito de verdade*, podendo ser pensada ainda como *efeito de vida*.

Barthes vai priorizar a análise semiótica do discurso explicitando as operações sobre o processo de significação realizadas pela *ekphrasis* enquanto um dos dispositivos de ilusão referencial. Embora se apóie em algumas observações históricas, Barthes o faz de modo menos aprofundado do que aquele apresentado por Ginsburg. Este se dedica a uma pesquisa histórica de textos envolvendo a *ekphrasis* de modo mais extenso e enquanto dispositivo da *enargeia* (*impressão de vida*), compondo uma amostragem semântica diacrônica em que dá relevo às suas relações com as noções de *autopsia* (*experiência direta*) e *parousia* (*presença*), desde a historiografia antiga até a historiografia moderna, passando pelas relações entre *retórica*, *oratória* e *poética*, bem como *escultura* e *pintura*.

O estabelecimento do campo conceitual necessário para auxiliar a distinção entre a acepção de história enquanto o aspecto histórico de todo acontecimento, no sentido em que todo acontecimento se dá no tempo, e a

---

<sup>86</sup>BARTHES, R. “Da história ao real” (1967), e “O efeito de real” (1968), In **O rumor da língua**. p. 163-190.

<sup>87</sup>GUINZBURG, C. “Apontar e citar. A verdade da história”, in **Dossiê História-Narrativa**. p. 91-106.

história, que então chamamos de historiografia, enquanto uma escrita, uma construção discursiva sobre os acontecimentos (sendo inclusive ela um acontecimento histórico) cujos documentos não nos chegam senão contaminados por textualizações, trazemos algumas definições oferecidas por Linda Hutcheon.

Citando Murray Krieger, Hutcheon<sup>88</sup> chama de *história* “a livre seqüência de realidades empíricas brutas” e, no âmbito do saber, citando Gottschalk: “O processo de examinar e analisar criticamente os registros e as relíquias do passado constitui (...) o *método histórico*. A construção imaginativa desse processo é chamada de *historiografia*”. O que consideramos como *fatos históricos* seriam, então, não os *acontecimentos do passado*, mas “as aplicações explicativas ou narrativas que a historiografia dá” a esses acontecimentos, e o *objeto histórico*, o “documento”, a “reliquia” seriam os objetos concretos que perduram no tempo e constituem vestígios dos acontecimentos concretos do passado remoto ou recente<sup>89</sup>.

Como explicita Hutcheon quanto à constituição de um objeto, quer sob o regime do discurso historiográfico, quer sob o regime do discurso ficcional:

a historiografia e a ficção constituem seus objetos de atenção; em outras palavras, elas decidem quais os acontecimentos que se transformarão em fatos. A problematização pós-moderna se volta para nossas inevitáveis dificuldades em relação à natureza concreta dos acontecimentos (no arquivo só conseguimos encontrar seus vestígios textuais para transformar em fatos) [HUTCHEON, L.:161]

E é justamente a lacuna historiográfica deixada pela documentação estabelecida como factual nas textualizações que compõem a fortuna iconográfica da obra do pintor holandês do século XVII que a escritora da ficção contemporânea elege para constituir seu objeto ficcional. Ou melhor, para iluminar, em meio a todo o ambiente que acompanha a descrição historiográfica, aquilo que estaria fora de lugar. Assim como a pérola não tinha lugar no conjunto da indumentária da personagem pictórica, Chevalier nos oferece uma invenção histórico-literária em que a pérola é solicitada pela materialidade pictórica, fazendo-nos ver a interação mútua entre cotidiano e criação artística, ocupando a ação com um modo de viver que estetiza o cotidiano, e assim aponta (daí o *dedo*

<sup>88</sup>HUTCHEON, L. *A poética do pós-moderno*. p. 126.

<sup>89</sup>*Idem*.

*esticado de Chevalier*) para a sua construção de uma moça que, em uma leitura metamidiática, podemos notar que também não tem lugar naquela sociedade, assim como a pérola não tem lugar na sua orelha, senão pela intervenção da arte.

Ambos são rastros de um desengate entre o *discurso construído pela historiografia* e o *discurso construído pela arte* que trava sempre *alguma forma de diálogo com a história*, seja contemporânea, seja de uma época distinta à sua.

Essa mesma historiografia que reconheceu como factuais informações documentais e as utilizou para legitimar a identificação de personagens históricas em vários outros quadros do mesmo pintor, não registrou nada que permitisse a associação entre a figura que vemos na pintura “Moça com brinco de pérola” (a personagem do objeto histórico: quadro) e uma personagem da história.

O que isso pode nos oferecer em termos de problematização historiográfica, senão a atenção a: como e o quê das outras pinturas e de seus estudos iconográficos foi legitimado pelo *discurso historiográfico e transformado em fato histórico*? Que operações são relatadas e registradas historicamente? O que se pode deduzir sobre uma personagem a partir de sua inserção em uma cena pictórica? Esclarecendo um pouco mais, Hutcheon recorre a LaCapra:

Dominick LaCapra afirmou que nenhum dos documentos ou artefatos utilizados pelos historiadores é uma evidência neutra para a reconstrução de fenômenos que, segundo se presume, têm uma existência independente exterior a esses documentos e artefatos. Todos os documentos processam informações, e, em si mesma, a própria maneira como o fazem é um fato histórico que limita a concepção documental de conhecimento histórico.[id. 161]

Desse modo, o que propomos aqui é que a constituição do texto literário ao qual nos referimos se dá exatamente no lugar da lacuna historiográfica que impossibilita radicalmente uma reposta da historiografia à pergunta pelo referente, é um contra-dispositivo ao dispositivo da ilusão referencial criada pelo recurso do método e pesquisa historiográficos aplicados a todo o conjunto que compõe o entorno dessa lacuna<sup>90</sup> em conjunto com o uso de *ekphrasis*, neste aspecto, para descrever os pormenores de localização espaço-temporal especificando a cidade e os hábitos da época.

---

<sup>90</sup>Demais quadros do pintor, a ambientação da casa onde morava tal como retratada nesses quadros enquanto objetos históricos, registros de nascimento das filhas do pintor para a dedução de seus nomes pelas idades; sobrenomes das famílias maternas e paternas do pintor e de sua esposa com respectivos status econômicos e religiões.

Hutcheon também faz uma breve referência ao recurso da *ekphrasis* como “representações verbais de representações visuais”, afirmando a aceitabilidade de sua presença inclusive na metaficção historiográfica “desde que, nesse caso, inserida de modo a ironizar o dispositivo por meio da intertextualidade”<sup>91</sup>.

O simples fato de eleger essa pintura e não qualquer outra sobre a qual existem afirmações historiográficas legitimadoras de uma história social da personagem, a princípio, não faz com que o texto literário assim constituído necessariamente coloque uma questão à historiografia. Ao analisarmos sua forma narrativa encontramos as estratégias realistas que correspondem, no âmbito da ficção, às estratégias da narrativa historiográfica dedicadas ao “efeito de real” de Barthes ou ao “efeito de verdade” de Guinzburg. O quê, então, pode haver no romance “Moça com brinco de pérola”, que o faça mais do que uma operação literária sob a desgastada fórmula realista, como tal tributária do regime de pensamento representacional?

Em termos de estrutura textual não seria difícil responder que não há nada de autoreflexivo e que a narrativa é simplesmente *ilusionista*. Que trata-se apenas de uma operação que atende eficazmente à tradição em que se inscreve, produzindo o *efeito de real* ou *efeito de verdade* por meio da *ekphrasis* de modo a fazer-nos ver os quadros como estivessem *diante de nossos olhos*, e mais, *adentrar a vida íntima da modelo* da pintura eleita pela escrita literária (cuja caracterização, enquanto fato histórico, não existe, e passa a existir enquanto objeto histórico literário a partir dessa escrita, que toma como fonte um objeto histórico de arte visual), por meio de *ekphrasis* de *pequenos gestos, reações fisiológicas, ações cotidianas*, as quais nos fazem visualizar também as *emoções* mais elementares da moça que virá a ser a “Moça com brinco de pérola” de uma pintura cujo forjada por via das letras e, supostamente (se não atentássemos para as questões que colocamos à historiografia e ao conhecimento documental), viria

---

<sup>91</sup>Cf. HUTCHEON, *op. cit.* 160-1. Hutcheon cita “A explosão da catedral”, de Carpentier, que retira da série “Desastres de la guerra”, de Goya “as fontes para as descrições da guerra revolucionária que aparecem no romance” ao mesmo tempo em que abandona outros “como um sinal irônico de seu próprio ponto de vista”. E prossegue com uma intertextualidade literária. Cabe notar que a lacuna entre o objeto histórico tomado como fonte da ilusão referencial e sua apropriação pela narrativa ficcional é que constitui o estratagema reconhecido por Hutcheon como “sinal irônico”, e não necessariamente uma denúncia verbalizada explicitamente no texto literário. Para que tal intertextualidade atue como contradispositivo ao ilusionismo, é necessário que o leitor seja socializado com o repertório: podendo o dispositivo conduzi-lo a conhecer as fontes.

a ser a mesma “Moça com brinco de pérola” da pintura histórica: aquela que podemos ver reproduzida na capa do livro, como um dispositivo de legitimação, de documento histórico.

A contra-argumentação, no entanto, não oferece maior dificuldade. O dedo esticado de Tracy Chevalier consistiria em sua operação metamidiática. Ao construir seu objeto artístico ilusionista, ela toma como tema, a vida de uma pintura em seu processo de feitura, transformando um quadro em um *work in progress*<sup>92</sup>, e usa a ilusão referencial para mostrar como sua composição vai de correndo simultaneamente de elementos do cotidiano comum, bem como de elementos decorrentes de exigência formais e eleições estéticas. A incongruência entre os adereços, em relação com a indumentária da época é explicitada pela narrativa como uma demanda do pintor: a pérola para oferecer a luminosidade com a qual quis construir o equilíbrio da composição; e o torso para mediar a exigência do artista no processo de pintura e a modelo no processo de deixar-se pintar, de modo que a exibição do processo pictórico aponta diretamente para a negação do referente.

Na medida em que optamos radicalmente pelo viés da intertextualidade, outra pergunta adquire relevância. Que lugar têm os para-textos no hipertexto telemático de **GWAPE** (“*Girl with a pearl earring*” em sua forma reduzida, conforme aparece no *site* sobre Vermeer)? Na era da hipermediação telemática, em que a informação não mais se encontra subordinada a distâncias geográficas nem à materialidade da *mídia de origem* de cada objeto textual, por que não pensar a *informação historiográfica*, tão presente no ciberespaço quanto a *capa* e o *release* do livro ou as *demais obras do pintor*, como *intertextualidade*, tal como prescreve a derrubada da hierarquia dos gêneros textuais pelo pós-moderno?

Claro está que o caráter citacional envolvido necessariamente no traçado das intertextualidades exige o acesso ao conhecimento das obras citadas, o que, em arte, na grande maioria das vezes, é feito de forma implícita. Diante do que usualmente é chamado de citação quanto a esse tipo de procedimento artístico, e cremos que seria mais justamente nomeado como alusão, nossa reflexão é a de que há uma discussão que perpassa uma concepção ética. Manter o sigilo das referências seria uma escolha elitista e exclusionária em relação ao acesso ao

---

<sup>92</sup> Cf. COHEN, R., *Work in progress na cena contemporânea*.

conhecimento. Enquanto, publicizar as referências seria uma escolha inclusionária, que viabiliza o enriquecimento cultural. A inserção dos paratextos na intertextualidade, sem dúvida alguma, vêm responder à nossa opção pela segunda hipótese, que é mais um elemento de *mediação social e cultural* ativado pela hipermídia telemática.

Mas, então, mais uma vez se colocaria necessariamente a pergunta: por que não elegemos um texto de metaficção, se estamos apontando para o *efeito de real ou de verdade* como elementos tributários de uma *corrente de pensamento da qual não somos partidários*? O que viria a justificar essa eleição?

Retomando Hutcheon e lembrando Derrida, o que é interessante perceber é que os dispositivos não precisam deixar de ser usados, conforme aprendemos que a linguagem não pode deixar de ser usada: apenas devem operacionalizados de um modo que chame a atenção sobre si mesma. E isto pode ser feito de muitas maneiras, sendo que, quanto mais sutilmente, talvez mais útil à explicitação da potência do estratagema ilusionista. Nos vários exemplos que Hutcheon analisa no decorrer do texto, lá estão os recursos representacionais. A diferença é que estão em diálogo intertextual com elementos que os estilhaçam, que os desmontam ou denunciam. No entanto, essa intertextualidade nem sempre é explícita ou indicada. Sua possibilidade ou não de intertextualização de intertextualização fica por conta da abrangência de informação prévia do leitor de acordo suas condições de socialização com o capital cultural artístico. Por que negaríamos, então, ao texto de Chevalier o diálogo intertextual com a informação digitalizada e distribuída na rede, com acessos facilmente percorríveis, se aceitamos pacificamente os textos literários aludidos nos exemplos de metaficção histórica que Hutcheon analisa?.

Primeiramente, vamos considerar que a análise realizada sobre o procedimento que leva ao *efeito de real* permite, à nossa operação de leitura meta-literária, explicitar um dispositivo que, por si mesmo, se encobre, sendo a *inversão da operação de um dispositivo a primeira fase da estratégia da desconstrução*.

Isto posto, ou seja, uma vez desnaturalizado o dispositivo de representação, nada impede que, tomando-o de modo analítico e reconhecendo que representações são fatos sociais, observemos que estas estão dirigidas ao tratamento dos movimentos expressivos do corpo: sua percepção e suas

representações. Assim podemos então passar a tratá-las em contraste com outros textos literários e com textos extra-literários, observando um aspecto importante da cultura.

A desconstrução é um procedimento pós-estruturalista, classificado por alguns como método, por outros como escola, mas que aqui tratamos como uma estratégia<sup>93</sup>, que comporta uma ética. Uma ética que consideramos ser compartilhada com o questionamento apresentado até este momento pelas referências a Linda Hutcheon sobre o pós-moderno, em relação à verdade histórica. A *desconstrução da noção de verdade* é um dos pontos de maior interesse da corrente pós-estruturalista e um dos pontos cruciais para o critério de desqualificação não apenas da literatura, mas das artes em geral, historicamente inscritas sob o signo do falso em seu contraste, não apenas com a história, mas também com outras ordens de discurso como a ciência e a filosofia e esses outros discursos inscritos sob o signo da verdade.

Assim, a explicitação da estratégia utilizada pela corrente de pensamento com a qual queremos estabelecer contraposição constitui um movimento necessário à ação de inversão momentânea, de modo que, diante de um contraste, sua naturalidade adquirida pelo hábito possa ser desarmada e outro sistema de valorização possa ser inaugurado. No sentido dado por Jacques Derrida (quem explicitou a estratégia da desconstrução) à *fase de inversão*, juntamente com o *espaçamento do texto* e o *rastró*, vamos esperamos ter desenvolvido suficientemente a importância da lacuna nas relações que estabelece entre os *textos artísticos*, a *leitura* e a *história*.

---

<sup>93</sup>Cf. DUQUE-ESTRADA, P.C. (Org) *Às margens: a propósito de Derrida*.