

---

# A língua, o chapéu, o elefante e a caixa do carneiro: a nova imaginação em Duchamp e Saint-Exupéry

The Tongue, the Hat, the Elephant and the Ram's Box:  
The New Imagination in Duchamp and Saint-Exupéry

La lengua, el sombrero, el elefante y la caja del carnero:  
la nueva imaginación en Duchamp y Saint-Exupéry

Ricardo Maurício Gonzaga (Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil)\*

---

<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.45691>

331

---

RESUMO: O artigo aproxima duas produções de campos diferentes, o livro *O pequeno príncipe*, de Antoine de Saint-Exupéry, e a obra de Marcel Duchamp, em especial *Com a minha língua na minha bochecha*, para tratá-las como pontas do mesmo iceberg, a saber a mudança do regime sógnico paradigmático histórico referenciado no símbolo para o pós-histórico, que tem como referência o índice, segundo as definições da semiótica de Charles Sanders Peirce, assim como a influência das imagens técnicas neste processo, com base na análise de Vilém Flusser que incide sobre a dinâmica cultural do Ocidente, e a retomada da hegemonia da imaginação inerente ao domínio da lógica produtora de sentido por aparelhos.

PALAVRAS-CHAVE: pintura; fotografia; imaginação; escrita; semiótica

---

\* Ricardo Maurício Gonzaga é doutor em Artes Visuais pela UFRJ e professor associado do Departamento de Artes Visuais e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-6112-0124>. E-mail: ricmauz@gmail.com.

**ABSTRACT:** The article brings together two productions from different fields, the book *The Little Prince*, by Antoine de Saint-Exupéry, and the work of Marcel Duchamp, especially *With My Tongue on My Cheek*, to treat them as tips of the same iceberg, namely the change of the historical paradigmatic sign regime referenced in the symbol for the post-historic, which has the index as reference, according to the definitions of Charles Sanders Peirce's semiotics, as well as the influence of technical images in this process, based on the analysis of Vilém Flusser, which focuses on the cultural dynamics of the West, and the resumption of the hegemony of imagination inherent in the domain of logic that produces meaning by devices.

**KEYWORDS:** painting; photography; imagination; writing; semiotics

**RESUMEN:** El artículo reúne dos producciones de diferentes campos, el libro *El Principito*, de Antoine de Saint-Exupéry, y la obra de Marcel Duchamp, especialmente *Con la lengua en la mejilla*, para tratarlos como puntas de un mismo iceberg, a saber, el cambio de el régimen histórico paradigmático del signo referenciado en el símbolo de lo poshistórico, que tiene como referencia el índice, según las definiciones de la semiótica de CS Peirce, así como la influencia de las imágenes técnicas en este proceso, a partir del análisis de Vilém Flusser que se centra en las dinámicas culturales de Occidente, y la reanudación de la hegemonía de la imaginación inherente al dominio de la lógica que produce significado por dispositivos.

**PALABRAS CLAVE:** pintura; fotografía; imaginación; escritura; semiótica

Recebido: 1/9/2020; Aprovado: 7/12/2020; Publicado: 2/1/2021.

Citação recomendada:

GONZAGA, Ricardo Maurício. A língua, o chapéu, o elefante e a caixa do carneiro: a nova imaginação em Duchamp e Saint-Exupéry. *Revista Poiésis*, Niterói, v. 22, n. 37, p. 331-352, jan./jun. 2021. [<https://doi.org/10.22409/poiesis.v22i37.45691>]



Este documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional (CC-BY-NC) © 2021 Ricardo Maurício Gonzaga

---

## A língua, o chapéu, o elefante e a caixa do carneiro: a nova imaginação em Duchamp e Saint-Exupéry

---

1. “Isto não é um chapéu”. Assim, magritteamente, poderia ter respondido, quando criança, o narrador ofendido aos adultos que insistiam em ler seu desenho (adiante, Fig. 3) daquela maneira, nas páginas iniciais de *O pequeno príncipe* de Antoine de Saint-Exupéry.

Aqui como lá – no chapéu e no cachimbo de *A traição das imagens*, de René Magritte (Fig. 1) – estaríamos talvez circunscritos

a um problema simples de leitura relacionado à crise da representação mimética moderna ocidental: tanto a representação desenhada de um chapéu, ainda que tosca, quanto a imagem quase pictogramaticamente simplificada de um cachimbo podem ser imediatamente vinculadas a seus respectivos referentes por olhares há muito afeitos ao funcionamento da representação mimética do real visível.



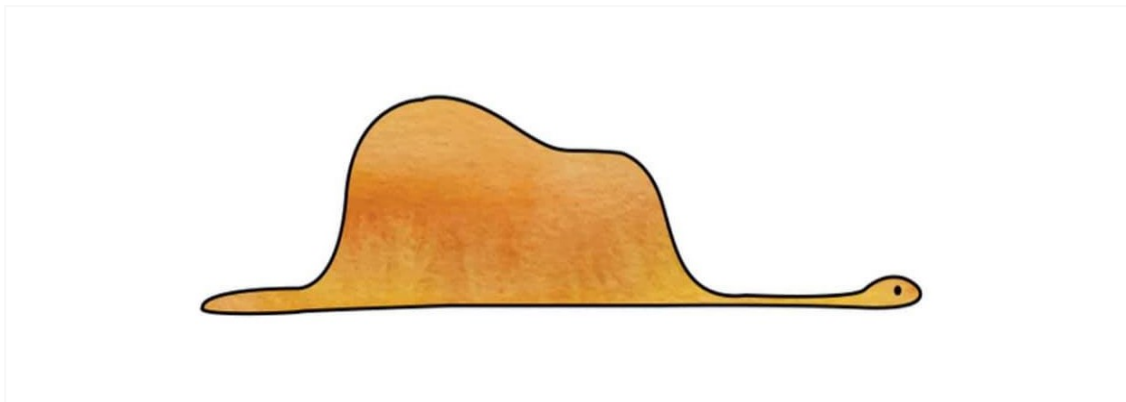
Fig. 1 - René Magritte, *A traição das imagens*, 1929, óleo sobre tela, 63,5 x 93,98 cm, Museu de Arte do Condado de Los Angeles (LACMA).

Não por acaso, intuitivamente, se não explicitamente consciente do problema, Saint-Exupéry inicia seu texto apresentando sua versão “de uma imponente gravura” que o narrador teria visto, aos seis anos, “num livro sobre a Floresta Virgem, *Histórias Vividas*”, e que representava “uma jiboia que engolia uma fera”. Em seguida, o narrador nos apresenta “a cópia do desenho”, feita por ele: <sup>1</sup>

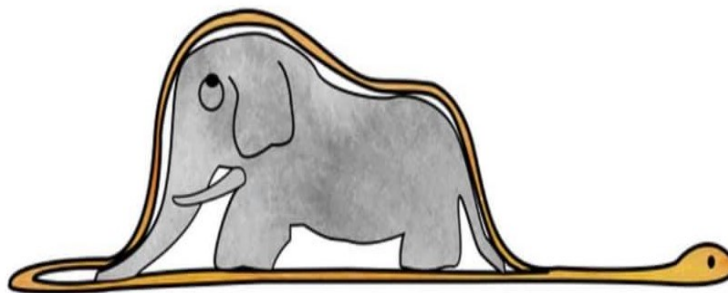


Neste ponto, é fundamental rememorar ao leitor – que provavelmente terá lido *O pequeno príncipe* –, que não só o narrador-aviador da história se apresenta inicialmente como desenhista, ainda que, segundo ele próprio, frustrado, já que, decepcionado com o “insucesso” de seus dois primeiros desenhos, por assim dizer, “autorais”, tinha abandonado “aos seis anos, uma esplêndida carreira de pintor”, como é o próprio Saint-Exupéry o autor das ilustrações de seu livro.

Pois bem, na sequência da apresentação do desenho da jiboia, o narrador apresenta seu primeiro desenho autoral, o desenho número 1 (Fig. 3), feito com lápis de cor:



Em seguida, mostra “às pessoas grandes” sua “obra-prima” e pergunta se o desenho lhes faz medo. A resposta é decepcionante: “por que é que um chapéu faria medo?”. Então, para esclarecer o equívoco da leitura dos adultos de seu desenho, que “não representava um chapéu”, mas uma “jiboia digerindo um elefante”, ele realiza seu “desenho número 2” (Fig. 4), que mostrava o “interior da jiboia, a fim de que as pessoas grandes pudessem compreender”, já que, segundo ele, “elas têm sempre necessidade de explicações”.



Estas, então, frente a este segundo desenho, aconselham-no a “deixar de lado os desenhos de jiboias abertas ou fechadas”, e dedicar-se “de preferência à geografia, à história, ao cálculo, à gramática”.

Na sequência da história, o narrador se torna piloto de aviões e sempre que encontrava uma “pessoa grande” que lhe parecia um pouco lúcida, “fazia com ela a experiência” do desenho número 1, que conservara consigo. A resposta invariavelmente decepcionante era sempre: “é um chapéu”, e ele então evitava falar-lhes de jiboias, florestas virgens ou estrelas.

Vivia então “sem amigo com quem pudessem realmente conversar” até que, um dia, o avião que pilotava sofreu “uma pane no deserto do Saara”. Na primeira noite no deserto, ele é acordado por uma criança que lhe pede: “por favor... desenha-me um carneiro...”. Enfrentando o absurdo da situação, ele tira “do bolso uma folha de papel e uma caneta”, mas imediatamente se dá conta de que não sabe desenhar e diz isto ao menino. “Não tem importância, retruca ele, desenha-me um carneiro”. Como “jamais houvesse desenhado um carneiro”, ele resolve apelar “para um dos

dois únicos desenhos” que conhecia: “o da jiboia fechada”. Para espanto do leitor, o garoto replica “não! Não! Eu não quero um elefante numa jiboia”. Alega que a cobra é perigosa, o elefante toma muito espaço e é muito pequeno o lugar em que ele mora, portanto, insiste: “desenha-me um carneiro”. Então o aviador desenha o primeiro carneiro. Neste ponto vamos abandonar por hora este desenho do carneiro e os seguintes. Retornaremos a eles.

A natureza da licença poética, óbvia como tal, surpreendente e curiosa, da coincidência, naturalmente inverossímil, da leitura do príncipezinho – que “vê” imediatamente, no desenho igual ao de número 1, “um elefante numa jiboia”, com a intenção do desenhista, torna desnecessário explicar que a figura de linguagem visa apontar o lugar de encontro entre dois olhares inocentes afins e, portanto, também nos deter sobre este aspecto da narrativa (de Saint-Exupéry).

Fundamental, no entanto, é que nos detenhamos aqui sobre outro aspecto que se manifesta na complexidade desta situação, a circular na economia simbólica dos seguintes elementos: o primeiro, o dese-



nho da cobra engolindo a fera, “cópia” da gravura do livro, como nos informa o autor; o segundo, o desenho número 1, chapéu/jiboia fechada; o terceiro, o desenho número 2, jiboia aberta com elefante, e, finalmente, as respectivas leituras: a primeira, do olhar das “pessoas grandes”, cujo hábito conduz a leitura que decifra imediatamente o primeiro desenho (da cobra engolindo a fera) de acordo com os códigos da representação mimética ocidental, e o desenho número 1, da jiboia fechada, como chapéu; e, finalmente, a intenção do pequeno príncipe, que espera que *se imagine naquilo que se oculta*, o indício da presença de um elefante. Pois é exatamente na distância do percurso da diferença entre estes dois olhares que podemos detectar uma mudança de paradigma sobre a qual discorreremos a seguir.

Antes, no entanto, vamos a Marcel Duchamp.

2. “Isto não é uma língua”. Mesmo ao nível da representação, cabe a pergunta: o volume protuberante da massa de gesso adicionada ao desenho da face do próprio Marcel Duchamp, em seu trabalho de 1959 *Com a minha língua na minha bochecha*, ocultará a língua do artista? Por que não uma bala? Ou uma pedra? Certamente não um elefante... a não ser que esculpido em marfim ou madeira, por exemplo.

A referência ao elefante, evidentemente, não é arbitrária: aqui (em Duchamp) como lá (no desenho da jiboia fechada de Saint-Exupéry), estamos em presença de superfícies que indicam presenças que se ocultam, a serem decifradas – ou melhor, interpretadas – pelo receptor de tais imagens.

Em seu artigo intitulado *Notes on the Index*, que tem a obra de Duchamp como principal referência, Rosalind Krauss (1986) aponta a predominância na arte contemporânea de trabalhos que revelam, quanto à sua natureza sígnica, características fundamentalmente ligadas ao índice, conforme a conceituação da semiótica de Charles Sanders Peirce. Peirce, em sua segunda tricotomia, propõe a divisão dos signos de acordo com suas “relações (ditas semânticas)” com seus objetos (COELHO, 1980, p. 58). Sob este aspecto, os signos podem ser divididos em símbolo, ícone e índice.

Ainda segundo Peirce, símbolos são signos que dependem de um consenso sobre a propriedade da ligação do veículo do signo com seu referente, ou seja, aquilo que ele designa, seu *designatum*. Um símbolo, define Peirce, é “um signo que depende de um hábito nato ou adquirido” (PEIRCE *apud* SANTAELLA NÖTH, 1999, p. 63). O símbolo define-se, portanto, por seu “caráter convencional, arbitrário”. Charles Morris lembra que Peirce “chegou à conclusão de que, no fim, o interpretante<sup>2</sup> de um símbolo deve residir num hábito e não na reação psicológica imediata que o veículo do signo

evocou ou nas imagens ou emoções presentes” (MORRIS, 1976, p. 52).

Quanto ao ícone, segundo Teixeira Coelho, este seria “um signo que tem alguma semelhança com o objeto representado” (COELHO, 1980, p. 58). Na definição originária de Peirce, “um ícone é um signo que remete ao objeto que ele denota *simplesmente em virtude das características que ele possui, quer esse objeto exista realmente, quer não*” (PEIRCE *apud* DUBOIS, 1993, p. 63).

Finalmente, Peirce define o índice como sendo “o signo que significa seu objeto *somente em virtude do fato de que está realmente em conexão com ele* [;] é um signo que remete ao objeto que denota porque é *realmente* afetado por esse objeto [; e sua] relação com seu objeto consiste numa *correspondência de fato*” (PEIRCE *apud* DUBOIS, 1993, p. 62).

Ora, retornando então à língua na bochecha de Duchamp, vamos ao trecho em que Krauss comenta este trabalho:

Há um trabalho tardio de Duchamp que parece comentar esta relação alterada entre signo e significado, dada a imposição, no âmbito do

trabalho de arte, do índice. *Com minha língua em minha bochecha* (1959) é ainda outro autorretrato. Desta vez não se estende pelas linhas da identidade sexual, mas principalmente pelo *viés semiótico do ícone e do índice* (é meu o grifo). [...]. *Com minha língua em minha bochecha* é obviamente uma referência ao modo da ironia, um trocadilho verbal<sup>3</sup> para redirecionar o significado. Mas também pode ser tomado literalmente. Colocar de fato a língua na bochecha é simultaneamente perder a capacidade de fala. E é a ruptura entre imagem e fala, ou, mais especificamente, linguagem, que a arte de Duchamp tanto contempla quanto instiga. (KRAUSS, 1986)

Para Krauss, “o trabalho de Duchamp manifesta um tipo de trauma da significação, situada por ele em dois eventos: o desenvolvimento, no início dos anos 1910, de uma linguagem pictórica abstrata (ou abstratizante); e a ascensão da fotografia” (KRAUSS, 1986). Ela sugere que a arte dele envolve uma fuga da primeira e uma análise peculiarmente eficaz da segunda.

O que teria produzido este trauma? Para facilitar o enfrentamento desta questão, vale introduzir aqui mais algumas noções da Semiótica peirceana. De acordo com as definições de Peirce, Morris (1976, p. 13)

explica que a semiose, “o processo pelo qual algo funciona como signo”, envolve três componentes: “o veículo do signo, o *designatum* e o interpretante”, aos quais poderia se juntar um quarto, o intérprete. Morris observa também que a semiose compreende “um certo número de relações diáticas”, podendo-se estudar, “as relações dos signos com os objetos aos quais eles são aplicáveis [...], a *dimensão semântica da semiose* [...]; a relação dos signos com os intérpretes [...], a *dimensão pragmática da semiose* [...]; a relação formal dos signos entre si [...], a *dimensão sintática da semiose*” (p. 17). É importante sublinhar, com Morris, que as três dimensões da semiose estarão sempre presentes em todos os processos semióticos.

Por outro lado, Morris (p. 68) sugere que se evite o termo “significado” nas discussões sobre os signos. Ele argumenta que

a confusão em referência ao “significado de *significado*” repousa, em parte, sobre não distinguir, com suficiente clareza, a dimensão da semiose [sintática, semântica ou pragmática] que está sob consideração [...]. Em alguns casos o “significado” se refere aos “*designata*”, em outros aos “*denotata*”, em outros ao inter-

pretante, em outros ainda ao que o signo implica e, em alguns usos, ao processo da semi-ose como tal e, frequentemente, a sua importância ou ao seu valor. (MORRIS, 1976, p. 69)

Ele atribui a generalização do uso desse termo ao fato de que, nos limites da “linguagem cotidiana não foi necessário denotar com precisão os vários fatores na semi-ose”, bastando referir-se “ao processo simplesmente, de maneira vaga” (p. 69).

Entretanto, aqui, será de importância fundamental definir com nitidez o que será denotado por “significado” a cada momento, ou seja, sua posição específica no processo de semi-ose dos trabalhos analisados. Isto por ser exatamente do deslocamento, se não de posição, ao menos de ênfase, de uma acepção da palavra à outra, que tratará a hipótese de passagem de um regime sígnico paradigmático a outro, conforme mencionado, e que formulo a seguir: tanto a arte quanto a literatura ocidentais, em seus processos semióticos, ainda que guardadas suas especificidades, passaram por um processo geral em que ocorrem duas grandes inflexões paradigmáticas, de modo que se pode estabelecer sua divisão em três períodos distintos, a saber; um primeiro em que haveria um predomínio da lógica

do símbolo e ao qual corresponderia uma ênfase na dimensão semântica da semi-ose; um segundo em que predominaria a lógica do ícone e no qual a ênfase se deslocaria para a dimensão sintática da semi-ose; e um terceiro, marcado pela hegemonia da lógica do índice, que privilegiaria os aspectos referentes à dimensão pragmática de sua semi-ose.

Retornemos agora à menção que Krauss faz ao papel fundamental do advento da pintura abstrata na arte do século XX na obra de Duchamp, para situá-lo no quadro geral destas transformações. Vejamos também a possível conexão deste evento com o outro aspecto apontado por Krauss, ou seja, a influência progressiva das características do índice na arte pós-moderna e sua relação com a fotografia. Veremos também como estes dois aspectos encontram-se inapelavelmente imbricados.

Trata-se a esta altura de dado pacificamente aceito que na história da arte ocidental ocorreu um momento na pintura – na órbita do Impressionismo – de desvalorização radical do tema em favor da pura visualidade da imagem pintada. O elemento figurativo, que ocupava até então posição central na pintura, iria progressivamente ceder importância a outras possibi-

lidades de significação – já latentes, evidentemente – por meio das quais aquela buscava afirmar e definir seu campo de autonomia. Parece também ponto pacífico que este movimento ocorreu em função da emulação da fotografia em relação à pintura no que diz respeito aos processos de captação da imagem do real. Sob este aspecto, a trajetória da pintura, após a invenção da fotografia, poderia então ser descrita como um processo de lenta porém inexorável “desindicialização”, por assim dizer, da imagem do real. No curso desse processo, em que foi se tornando mais e mais abstrata e encontrando na própria concretude a carga de realidade necessária e suficiente para se constituir no campo da autonomia pretendida, a pintura, tendencialmente, passava a privilegiar o modo “como” se realizava, em detrimento d’o quê” se representava, isto é, do tema, que tendia, portanto, a perder progressivamente importância e, mesmo que isso não se impusesse de um modo muito evidente em um primeiro momento, a crítica se encarregaria em sucessivas leituras de pôr os pingos nos devidos is. Segundo Georges Bataille:

Malraux admite: Manet suprime a significação do tema. Suprimir o tema, destruí-lo, é preci-

samente o que faz a pintura moderna, mas não se trata exatamente de uma ausência: mais ou menos, cada quadro mantém um tema, um título, mas esse tema, esse título são insignificantes, se reduzem a um *pretexto* da pintura [...] a estranha impressão de uma ausência. (BATAILLE, 1955, p. 48, tradução nossa)

No limite, tanto fazia pintar aspargos ou fuzilamentos: “antes de tudo, Manet tinha nivelado a imagem do homem ao nível das da rosa ou dos brioches”. (BATAILLE, 1955, p. 48)

É emblemática a frase de Maurice Denis sobre esse momento do processo: “um quadro – *antes* de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota qualquer – é essencialmente uma superfície plana recoberta de cores combinadas numa dada ordem” (DENIS *apud* CHIPPE, p. 90). Verificava-se então um deslocamento de ênfase dos aspectos semânticos para os sintáticos na semiose da obra de arte. Grosso modo, este movimento na direção do quadro abstrato, paradigmático do modernismo, iria predominar até meados do século XX, encontrando seu limite – histórico, ao menos – na pintura dos expressionistas-abstratos.

A fotografia, por outro lado, dependera, como também se sabe, da rival – e irmã mais velha, se não mãe – a própria pintura, para constituir sua própria realidade. Realidade que, no entanto, introduzia, com força igualmente paradigmática, o regime sógnico seguinte, definido por aquilo que lhe era essencialmente característico: sua indicialidade fundamental.

Como isto ocorreu? Sabemos que, enquanto signo, a fotografia é antes de tudo índice, podendo ser também ícone e até mesmo símbolo. Peirce lembrava que “as fotografias foram produzidas sob tais circunstâncias que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza” (PEIRCE *apud* SANTAELLA; NÖTH, p. 122). Portanto, a iconicidade da foto, sua semelhança com o referente, deriva diretamente de sua indicialidade, isto é, da “conexão física” que estabelece com ele no momento de sua produção. Daí resultava, no entanto, ainda segundo Peirce, que “a fotografia, como índice que é, nada afirma, apenas diz: ‘lá’. [O índice] se apodera de nossos olhos como se assim fosse e os dirige à força para um objeto particular e ali fica” (p. 122). É esta potência de indicação, tão poderosa quanto maleável, que definirá o modo como, na situação

pós-moderna, uma nova sensibilidade – que chamaremos de pós-histórica – terá sido influenciada de modo paradigmático e inexorável pela invenção da fotografia. Senão vejamos.

O filósofo Vilém Flusser, no *Texto/imagem enquanto dinâmica do Ocidente* (1996), apresenta a “dinâmica cultural do Ocidente” como uma alternância entre momentos de hegemonia do texto e outros da imagem como dispositivos de mediação do real, apontando três fases, pré-histórica, histórica e pós-histórica – da história ocidental, marcadas por eventos cruciais, que definiriam as rupturas entre tais períodos. Seriam eles: as primeiras pinturas parietais, os primeiros textos da escrita fonética e a fotografia – com a invenção da imprensa caracterizando uma subdivisão do período histórico que levaria à democratização do acesso aos textos e a consequente exigência da universalização do ensino. Sintetizando ao máximo, a teoria de Flusser define que as primeiras imagens, os primeiros textos e as imagens técnicas – a fotografia sendo a primeira dentre estas – deveriam suas invenções à necessidade de a humanidade representar o real através de dispositivos de mediação, levando à sua compreensão coletiva e

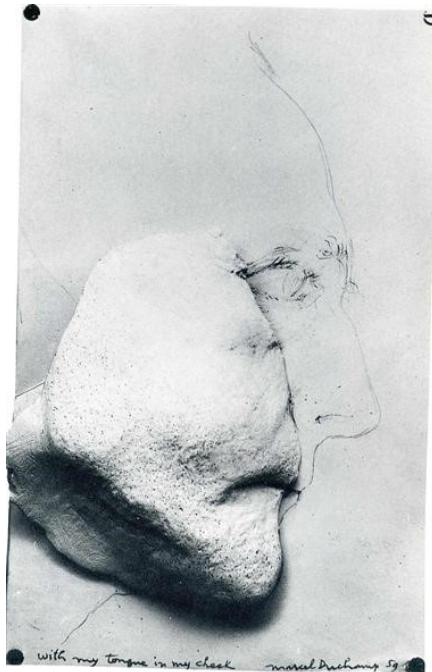


Fig. 5 - Marcel Duchamp, *Com a minha língua na minha bochecha*, 1959, gesso, lápis, sobre papel montado em madeira, 25 x 15 x 5,1 cm.

à transmissão desta. Porém, segundo ele, em dados momentos, estes agentes mediadores, em processos recorrentes de *feedbacks* com o real, passariam a confundir-se com ele, tornando-o assim opaco à compreensão originariamente pretendida. Assim, no final da pré-história, um período de idolatria teria levado à invenção dos textos lineares, que por sua vez encontrariam o limite de sua hegemonia paradigmática ao fim de um período de desvio para a textolatria.

Com a textolatria, passava a valer apenas “o que está escrito”: os textos eleitos – que se tornam exclusivos e excludentes – passavam a ser adorados, deixando de servir à sua finalidade originária: produzir mediações com o real. Em *O pequeno príncipe*, Saint-Exupéry nos presenteia com alusões poéticas a este momento. Por exemplo, quando o acendedor de lampiões diz ao menino: “não é para compreender. Regulamento é regulamento” (p. 52). Qual era o problema? O planeta tinha mudado, mas a fidelidade ao regulamento impedia o acendedor de lampiões de alterar sua rotina: a realidade mudou, o regulamento não muda. Não se trata mais de usar textos para compreender o mundo, mas de obedecer ao que está escrito. Obediência ao escrito:

textolatria. Mais tarde, o pequeno príncipe concluiria de forma acurada e certa: “os *homens não têm imaginação*: repetem tudo o que a gente diz” (p. 66).

A análise teórica de Flusser concorda com a importância do resgate da capacidade imaginativa para a superação dessa crise que conduzia o Ocidente a passos largos para a paralisia de suas formas de mediação cultural. Para ele, tal superação viria no bojo da invenção da fotografia, que configurava um novo deslocamento do texto para a imagem como forma simbólica hegemônica do Ocidente.

Flusser observa que a fotografia, como imagem técnica – a primeira delas –, é “imagem produzida por aparelhos” (FLUSSER, 2002, p. 13). Estes “são produtos da técnica que, por sua vez, é texto científico aplicado. Imagens técnicas são, portanto, produtos indiretos de textos – o que lhes confere posição histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais” (p. 13). Portanto, segundo ele, as imagens técnicas não representam o mundo, elas vão constituir o mundo a partir de sua capacidade de tornar conceitos visíveis. Essa nova consciência, “bidimensional, imaginativa, computadora” (FLUSSER, 1996, p. 67-



68), que Flusser denomina “consciência pós-histórica emergente”, vai substituir “a consciência histórica, linear e calculadora”. Se esta projetava “as regras da escrita sobre o mundo”, que passava a adquirir “caráter textual”, texto a ser decifrado, a nova consciência “descobriu’ que não há nada no mundo que possa ser decifrado, [...] que ao nascermos fomos projetados num mundo absurdo” e “que é o homem quem projeta significado sobre o mundo.”

Assim, se “os textos históricos são espelhos que captam os signos do mundo para interpretá-los [e, portanto,] o mundo é o seu significado [,] as imagens técnicas são projetores que lançam signos sobre o mundo a fim de dar-lhe sentido”, consequentemente, elas “são o significado do mundo”. Trata-se, então, de tornar possível “imaginar (dar sentido a) o abismo absurdo”.

Ocorre aqui uma inversão vetorial na dinâmica de produção da significação: na primeira situação, o significado vem do mundo, é preciso extraí-lo dele, portanto, re-presentar o mundo. Na segunda, percebe-se que não há significado no mundo a não ser o que projetamos nele, torna-se preciso, portanto, por assim dizer, “pro-presentar” (GONZAGA, 2005) o mundo e,

agora, o pensamento conceitual adquire nova função, “serve, não mais para explicar o mundo, mas para dar-lhe sentido”, colaborar “com a nova imaginação na sua tarefa de dar significado ao mundo”. Torna-se “pré-texto” (FLUSSER, 1985, p. 18).<sup>4</sup>

As consequências dessa inversão paradigmática são tremendas e, como aponta Flusser, “uma nova antropologia começa a se cristalizar: o homem enquanto doador de sentido a si próprio e ao mundo” (FLUSSER, 1996, p. 68).

Ora, paralela à crise do texto como paradigma cultural, ocorrera outra, em tudo similar: a do símbolo como signo hegemônico e paradigmático dessa cultura. Similar por terem ambas uma origem comum, enraizada no contexto histórico: a desqualificação do texto escrito em sua função de principal mediador do real, derivada do processo paralisante da textolatria, aparece como um aspecto particular dessa crise geral: palavras também são símbolos, signos que, como vimos, dependem de um consenso que, uma vez estabelecido, é preservado por convenções habituais, por meio das “regras do uso”.

Pois não seria a crise do símbolo decorrência direta das transformações políticas,

filosóficas e sociais, sintoma da crise do Verbo como Verdade absoluta, de origem divina? Crise, portanto, da noção de anterioridade da voz do Outro como detentora de verdade única e indiscutível, produtora de ondas verticais de homogeneização das mentalidades, e que, coerentemente, indicaria nova tendência à horizontalização dos testemunhos subjetivos: não mais a norma do Pai, mas a opinião dos iguais? Como dizia René Magritte, “as palavras são palavras de ordem que *nos obrigam a pensar em uma determinada ordem estabelecida anteriormente*” (MAGRITTE *apud* VIRILIO, p. 34). E, para Paul Virilio, “no Ocidente, a morte de Deus e a morte da arte são indissociáveis” (VIRILIO, p. 35).

Em seu percurso, o pequeno príncipe encontra vários destes fantasmas do “antigo regime”, por assim dizer, habitantes da lógica paralítica e paralisante da quantificação, descrição e distanciamento do real: um rei sem súditos; um homem de negócios que se dedica inteiramente a contar estrelas acreditando ser isto o bastante para tornar-se proprietário delas; um geógrafo preso a seu gabinete que anseia por exploradores que lhe tragam dados do mundo real.

Ora, se por um lado, a pintura, como meio central da arte moderna, iria concentrar-se nos aspectos sintáticos de seu fazer, caracterizando, com sua pretendida autonomia, um período de “apresentação”, em que chegou a preferir ser descrita como “concreta” em lugar de “abstrata”, por outro, ao emergir em sua plenitude, a influência do paradigma – indicial – introduzido pela fotografia, iria atrair para a esfera da arte o potencial das alterações do regime sígnico inerente a ela. A imagem fotográfica preencheria então o vácuo criado pela falência da convencionalidade prévia do símbolo, isto é do regime de representação, com a alternativa implícita no novo modo como texto e imagem são levados a interagir, a partir de sua indicialidade característica e fundamental.

Ocorre que, definida a condição pré-textual que a possibilita (o encontro dos conceitos produtivos da física, da química e da história da arte), a imagem fotográfica, em sua indicialidade, apresenta-se em um certo estado que poderíamos definir como sendo de disponibilidade geral, de onde ela afirma apenas o “*ça y est*” (isto é) da frase de Barthes (BARTHES, 1984), disponibilizando-se daí por diante para outros gestos e apropriações que a desloquem para possí-

veis significações futuras. É justamente essa dupla condição que caracteriza o lugar de onde ela passa a funcionar como novo paradigma, em regime de “proapresentação”. Assim, o paradigma indicial parte da apropriação de uma imagem do real para produzir um deslocamento produtivo alegórico (*alle-egorei*: outra fala), em um modo de funcionamento cuja referência originária é o tipo de ligação que se produz através da distância próxima – ou da proximidade distante – que ocorre entre o real e a fotografia. Segundo a frase de Walter Benjamin, da qual deriva sua teoria da alegoria, “qualquer pessoa, qualquer objeto, qualquer relação pode significar absolutamente outra coisa qualquer” (BENJAMIN *apud* OWENS, 1992, p. 160).

Aqui, parece possível opor ao pré-texto flusseriano outra possibilidade de agenciamento textual à imagem. Este teria como referência a legenda fotográfica, que se ampliaria ao modo de um pós-texto no espaço da arte e da literatura pós-moderna. Assim o título de um trabalho de arte, por exemplo, passa a poder se valer desta possibilidade: se no período, da arte moderna, de vigência na crença da autonomia da obra de arte e de ênfase nos aspectos sintáticos, de organização interna

dos elementos da mesma, o título típico era *Sem título* (a enfatizar justamente a condição de autossuficiência e isolamento relativo de quaisquer fatores externos ao trabalho), com Duchamp, por exemplo, veremos uma alteração radical desta premissa, da qual não faltam exemplos. O uso da imagem literalizada do trocadilho em *Com a minha língua...*, conforme a análise de Rosalind Krauss, é típico deste aspecto: aqui o autor se vale da possibilidade não só de indicar uma perspectiva leitura, mas também de tensionar o espaço alegórico de recepções interpretativas acrescentando novos dados – verbais e ambíguos, entre os dois sentidos da expressão, literal e figurado – a serem agenciados aos visuais para configuração do estado de complexidade das peças no tabuleiro de xadrez do trabalho – e da própria arte. Também a iniciativa do livro ilustrado, seja como autor único para a criação de ambas as realidades textuais, como em *O pequeno príncipe*, ou em parceria, como se tornou usual, podem ser vistos como sintomas desta virada.

“Esta é a caixa. O carneiro está dentro”. Pré-texto ou pós-texto, a aceitação pelo pequeno príncipe da sugestão verbal do aviador leva à outra, a de que o carneiro

que se sugere oculto de fato lá esteja. “Assim é se lhe parece”: a nova posição do conceito de verdade, coerente com a proposição de Flusser, define agora o jogo do funcionamento dos dispositivos mediáticos, artísticos e culturais; é preciso a cada momento evocar a inocência do olhar da criança e saber ler criativamente, negociando, inventando e recriando as chaves de produção de novos sentidos.

Se o significado estático, convencional, do símbolo se tornara improdutivo ou, no mínimo, enganoso, como superá-lo de modo a resgatar a possibilidade de produção de mediações pela arte e pela cultura? Com a minha língua na minha bochecha, ou seja, o que eu digo não é para ser tomado literalmente, afinal: “te olharei, mas tu não dirás nada. A linguagem é uma fonte de mal-entendidos” (p. 71).

Arguto, Duchamp demonstra total consciência relativa ao trânsito por este novo ambiente de produção de sentido. Em seus trabalhos, explora a instabilidade semântica do signo, operando corajosamente na abertura alegórica que disponibiliza para o receptor em sua capacidade de ressignificação produtiva. Em “*Tu m’*”, por exemplo, deixa aberta a lacuna a ser

preenchida, não só quanto às possibilidades do verbo em questão, como de seus tempos: “tu me cativas? Tu me cativaste? Tu me abandonas?” As escolhas ficam por nossa conta, raposas ou aviadores (nunca “pessoas grandes”, incapazes de tais voos). Em sua definição do “coeficiente da arte”, ele não propõe que “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”? (DUCHAMP *apud* CABANNE, p. 74)

Se, como quer Flusser (2002), a invenção da fotografia inaugura nova era, de resgate da imaginação, marcada pela hegemonia de imagens pós-históricas, a esta altura não parece muito arriscado sugerir que tais figuras de linguagem – cobras fechadas, bochechas, caixas de carneiro – aparecem em seus ambientes operacionais específicos – literatura, artes plásticas – como aparelhos de produção de sentido, caixas-pretas das quais o leitor / observador extrairá o sentido (*outputs*), as significâncias singulares de sua própria leitura. Evidentemente, que ainda condicionadas pelos contextos culturais em que emer-

gem e que definem os limites de mobilidade de cada leitura individual, sob o céu de *Zeitgeists* específicos.

Tudo agora depende desta nova imaginação, “a capacidade de produzir imagens”, segundo a definição de Flusser (1996), algo que as “pessoas grandes” talvez tenham perdido: “*não sei ver* carneiros através de caixas. Acho que *envelheci*” (são meus os grifos), diz o aviador.

3. “Isto não é um carneiro” (ou melhor: até pode ser, mas está velho, doente).

“Desenha-me um carneiro”. Ele não sabia desenhar um carneiro; seus esforços como desenhista tinham sido frustrados pelas “pessoas grandes” em embrião, logo às primeiras tentativas. Mesmo assim, dada a insistência do menino, desenhou. Mas o príncipezinho não gostou do resultado: um era muito velho, o outro parecia doente. Agruras da mímese... Então, sem tempo e sem paciência, o aviador desenha uma caixa: “Esta é a caixa. O carneiro está dentro”. Para sua surpresa – e a nossa – vê “iluminar-se a face” do seu pequeno juiz: “era assim mesmo que eu queria!”.

Ao optar por uma saída fácil, evitando as dificuldades inerentes às exigências da representação mimética, o aviador passara de um paradigma – o da representação – velho, doente – a outro, da prorepresentação. Como no elefante ou na língua de Duchamp, o significado aqui (o carneiro) se ocultava, abrindo espaço para a interpretação do receptor.

É crer para ver: elefantes, línguas, carneiros – ou elefantes voadores, línguas bífidas e carneiros elétricos – emergirão das caixas – da arte, da literatuta – neste processo.

Mas também abandonar em partes as crenças estabelecidas – “os homens não têm imaginação: repetem tudo o que a gente diz” (p. 66) – para poder ver como se fosse a primeira vez, afinal, “só as crianças esmagam o nariz nas vidraças”.

## Notas

<sup>1</sup> Figuras 2, 3 e 4 são ilustrações de *O pequeno príncipe* realizadas por Antoine de Saint-Exupéry.

<sup>2</sup> Para Peirce, o interpretante é a imagem mental criada pelo signo na mente do intérprete (MORRIS, 1976).

<sup>3</sup> Se você diz alguma coisa com a língua na bochecha, você pretende que isso seja entendido como uma piada, ou seja, o equivalente no Brasil a dizer algo com os dedos cruzados.

<sup>4</sup> Flusser explica que “prétextos, prescrições, programas não mais tornam visível o discurso falado, mas transformam em imagem, em som e em ato o conceito pensado”.

## Referências

- BARTHES, Roland. *A câmara clara*, Nota sobre a fotografia. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BATAILLE, Georges. *Manet*. Paris: Skira, 1955.
- CABANNE, Paul. *Marcel Duchamp, engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Perspectiva, 1997
- CHIPP, Herschel B. *Teorias da Arte Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- COELHO, José Teixeira. *Semiótica, informação e comunicação, diagrama da teoria dos signos*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

DUBOIS, Philippe. *O Ato Fotográfico*. Campinas: Papyrus, 1993.

MORRIS, Charles. *Fundamentos da Teoria dos Signos*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

OWENS, Craig, *Beyond Recognition – Representation, Power, and Culture*. Berkeley; Los Angeles; Oxford: University of California Press, 1992.

SAINT-EXUPÉRY, Antoine de. *O pequeno príncipe*. Rio de Janeiro: Agir, 1985.

SANTAELLA, Lúcia; NÖTH, Winfried. *Imagem, cognição, semiótica, mídia*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

VIRILIO, Paul. *A máquina de visão*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1994.

## Artigos

- FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Relume Dumará, 2002.
- FLUSSER, Vilém. Prétextos para a Poesia, *Caderno Rioarte*, ano 1, n. 3, 1985.
- FLUSSER, Vilém. Texto/ Imagem enquanto Dinâmica do Ocidente. *Caderno Rioarte*, ano 2, n. 5, 1996
- KRAUSS, Rosalind. Notes on the Index. In: *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, 1986.