

# S/Z

Trabalho realizado para a disciplina  
O lugar do narrativo na mídia visual.  
Prof. Luiz Antonio L. Coelho.

Trabalho 1: seminário.

Doutorado em Design  
Pontifícia Universidade Católica,  
PUC- Rio 2005  
Departamento de Artes & Design  
Período: 2005-1

Marcelo Gonçalves Ribeiro  
Orientador: Prof. Denise B. Portinari

## Texto Clássico

Em 1896, Henry James publicou a novela *The figure in the Carpet*, cujo tema aborda a discussão da significação do texto: o protagonista Vereker no seu último romance forja o ponto de vista orientador da história, mantendo duas perspectivas diferentes: “a perspectiva do eu-narrador e de seu amigo Corvick”. (Iser, 1996: 24)

A partir dessa narrativa, Wolfgang Iser utiliza-se de alguns elementos do roteiro para observar a mudança do paradigma da interpretação teórica da literatura que, naquele momento, buscava significações “ocultas” nas produções literárias. No livro, o eu-narrador – que Iser designa como crítico – “exalta-se com o fato de ter desvelado em sua resenha a significação oculta do último romance de Vereker, motivo pelo qual está agora curioso em saber como o autor reage a essa perda”. (Iser, 1996: 24)

A palavra *perda* está relacionada à descoberta da “significação oculta”, ou seja, o crítico “decifrou o enigma” que existia no texto. De um modo geral, para a crítica literária daquela época, a significação estava “escondida” e a função do crítico era “procurá-la”. Depois de descobrir o enigma, “apenas a habilidade demonstrada” se revestia de algum interesse. (Iser, 1996: 24-25)

Iser evidencia o engano daqueles especialistas em considerar esse raciocínio, ou seja, que “o sentido é algo que pode ser subtraído do texto” e ao “extrair o sentido, enquanto núcleo próprio da obra, esta se esvazia (...) como uma casca vazia”. (Iser, 1996:25)

A novela escrita por James também ironizava a crítica literária da época, na medida em que o crítico se fixava ao “sentido oculto” e, com isso, não era capaz de ver “coisa alguma”. (Iser, 1996: 28)

Wolfgang Iser destaca a arte moderna como expressão de ruptura desse modelo, pois muitos de seus representantes buscaram “desmentir a perspectiva orientadora do crítico”, na medida em que estimulavam o leitor a uma leitura “contra seus próprios preconceitos”. (Iser, 1996: 31)

Com relação à literatura brasileira, podemos destacar um estudo recente realizado por Eneida Maria de Souza sobre *Macunaíma*, de Mário de Andrade, que resultou na publicação *A pedra mágica do discurso*. Neste livro, a autora evidenciou relevantes aspectos nessa obra: a pluralidade de “vozes” e a flutuação de significados dos signos lingüísticos são destacadas entre outras qualidades do texto de Mário de Andrade. As personagens elaboradas pelo escritor permitem um desdobramento do texto transformado-o em “comércio livre dos signos” e por meio do qual “várias vozes circulam sem autoridade nem lei específicas”. (Souza, 1999)

Eneida Maria de Souza destaca em *Macunaíma* “...o estranhamento do sujeito em relação aos signos e o deslocamento constante do seu sentido”. Para a autora, “...o olhar distanciado do sujeito em relação às palavras vem comprovar a ilusão de existir um elo natural entre o signo e o referente”. A personagem Macunaíma tem a “tendência de tomar as palavras sempre ao pé da letra, no intuito de provar que elas são o reflexo das coisas”. Este fato permite a compreensão de uma postura que é “imprópria frente aos signos”, na medida em que nega a “propriedade que os signos reivindicam sobre seus referentes”. (Souza, 1999: 46-47)

Do mesmo modo, em *O Ato da Leitura*, Iser ressalta que o título elaborado por James não é por acaso: *The figure in the Carpet* (A figura no tapete) evidencia que o “sentido tem o caráter de imagem”, ou seja, a figura não é o referente: a imagem “não descreve algo existente de antemão, mas sim concretiza uma representação daquilo que não existe e que não se manifesta verbalmente nas páginas impressas do romance”. O autor destaca, ainda, que há uma transformação da interpretação literária desde a “irrupção” da arte moderna. (Iser, 1996: 32-34)

Este momento histórico marca os questionamentos com relação ao pensamento que reduzia o texto ficcional a uma significação referencial: uma única interpretação correta e, em geral, oferecida pelo crítico. (Iser, 1996: 34-35) Wolfgang Iser esclarece que “a procura por significações (...) é orientada, contudo, por normas históricas, ainda que a interpretação se realize como se esse processo fosse um dado natural”. (Iser, 1996: 23)

Leituras de texto e imagem são processos diferentes, contudo, devemos considerar algumas questões que dizem respeito à imagem e que, de certa forma, também envolvem as transformações que abarcaram a relação entre leitores, escritores, críticos e textos.

Assim como as palavras possuem uma pluralidade de significados, alguns estudos apontam para essa mesma característica na imagem. Em suas reflexões, Roland Barthes confere a toda imagem uma polissemia: “uma ‘cadeia flutuante’ de significados, podendo o leitor escolher alguns e ignorar outros”. A imagem leva a uma “interrogação” sobre o seu sentido. Para o autor, em todos os grupos sociais são desenvolvidas “técnicas diversas destinadas a fixar a cadeia flutuante dos significados, de modo a combater o terror dos signos incertos”. A “mensagem lingüística” é uma dessas “técnicas” e a palavra responderia “de maneira mais ou menos direta, mais ou menos parcial, à pergunta: o que é?” (Barthes, 2001)

Portanto, palavras e imagens podem servir como ponto de partida para uma interpretação particular, fruto do imaginário e da experiência singular da vida. Ilustração e texto suscitam questões que provocam o leitor de livros a considerar novas e constantes atualizações de ambas as representações da realidade.

No caso do estudo que Barthes realizou para a novela *Sarrasine* destaca-se que o autor observou o texto a partir da hipótese que o “texto clássico é fechado, mas parcialmente”. Ou seja, as características do texto clássico também possibilitam produtividades infinitas por parte do leitor. (Barthes, 1995: 86)

No que se refere ao texto moderno, o autor considerava não ter certeza da possibilidade em “comentar passo a passo um texto moderno, e isso por duas razões de tipo estrutural”: uma diz respeito à leitura do texto que “implica uma ordem forçada da leitura, do antes para o depois (...); ora, só o texto clássico é irreversível” e a outra, por considerar que “o texto moderno, visando a uma certa destruição do sentido, não possui sentidos associados, conotações”. (Barthes, 1995: 84)

### Um campo semântico e quatro códigos

Barthes observa que nada é insignificante, natural ou fútil no texto. Para o autor, a afirmação “tudo significa” sinaliza que “se uma frase parece ter falta de sentido interpretativo”, ela, entretanto, “significa ao nível da própria língua”. Deste modo, “tudo significa” pode representar uma idéia simples, porém extremamente fundamental: “o texto é inteiramente pe-

netrado, envolvido por insignificância, de que se encontra imerso ponta a ponta numa espécie de intersentido infinito, que se estende entre a língua e o mundo”. (Barthes, 1995: 87)

Para analisar *Sarrasine* de Balzac, Barthes busca um recorte de cinco campos semânticos. O autor confessa não saber se o recorte utilizado possui estabilidade teórica, na medida em que seriam necessárias outras experiências similares sobre diferentes textos para confirmar a existência de uma regularidade. (Barthes, 1985: 87-88)

Os cinco códigos ou campos semânticos trabalhados em *S/Z* e destacados por Barthes são os seguintes: códigos das ações narrativas, código propriamente semântico, códigos culturais, código hermenêutico e campo simbólico. Assim, Barthes pretendeu evidenciar o jogo destes diferentes códigos sem estabelecer uma hierarquia. Contudo, o autor diferencia o simbólico dos outros, na medida em que lhe dá o nome “campo”, enquanto os outros são nomeados como códigos. Isto demonstra a intenção de Barthes em evidenciar o simbólico, apesar de admitir que todos se entrelaçam.

Barthes verifica que dois códigos são principais nos textos clássicos: o código hermenêutico e o código das ações. Barthes observa que esses códigos “parecem dominar os outros, porque é deles que depende o ‘fio’ da história”. O código hermenêutico e das ações obedecem a “um código lógico-temporal que constitui a determinação própria da narrativa clássica como narrativa legível”. (Barthes, 1995: 89)

Outros códigos são “reversíveis” e possuem lógicas diferentes, porque “são constituídos por partículas de sentido que salpicam todo o texto”. Este processo não é imediato. Aos poucos, “uma ordem do significante puro” começa a surgir, permanecendo associado ao “nível dos códigos culturais e dos significados psicológicos”. (Barthes, 1995: 89)

Textos modernos tiram proveito do campo simbólico. Neste plano, os códigos (os termos) são levados “ao máximo de reversibilidade”. Neste sentido, a não-lógica ou outra lógica provoca “um poder de explosão do texto”. (Barthes, 1995: 89)

### 1. Código das ações narrativas ou código proaitético

O código das ações narrativas ou código proaitético se refere à sucessão de acontecimentos. Este código permite que, por exemplo, o texto *Sarrasine* seja lido “como uma história, como uma sucessão de ações”. (Barthes, 1995: 88)

### 2. código propriamente semântico

O código propriamente semântico “é o mundo das conotações, no sentido corrente do termo” (Barthes, 1995: 88). Barthes destaca que “em literatura, que é uma ordem da conotação, não há questão pura: uma questão nunca é senão a sua própria resposta esparsa, dispersa em fragmentos entre os quais o sentido funde e foge simultaneamente” (Barthes, 1977: 359). O autor cita um exemplo: A mensagem “ele está nervoso” pode ser substituída por um retrato de uma personagem, visando afirmar a expressão, “mas sem que sem que a palavra “nervosismo” jamais seja pronunciada: o nervosismo torna-se o significado do retrato”. (Barthes, 1995: 88)

Para Barthes, o “significado de conotação é um index: aponta, mas não diz” e é justamente “essa ponta da língua de onde vai brotar, mais tarde, o nome, a verdade”. (Barthes, 1992: 92-93)

### 3. *códigos culturais*

Os códigos culturais são amplos, pois formam um “conjunto de referências, o saber geral de uma época sobre qual se apóia o discurso” (Barthes, 1995: 88). Barthes também esclarece que “são citações de uma ciência ou de uma sabedoria”, ou seja, saber físico, saber médico, saber psicológico, saber literário, saber histórico. (Barthes, 1992: 53)

Segundo o autor, os códigos culturais são afirmações, “citações [que] são tiradas de um corpus do saber, de um Livro anônimo cujo melhor modelo é, sem dúvida, o Manual Escolar”. Esses códigos, característica da ideologia burguesa, transformam a cultura em natureza e “parecem fundamentar o real, a ‘vida’”. Barthes considera que o “código cultural ocupa a mesma posição que a tolice: como denunciar a tolice sem se declarar inteligente?”. (Barthes, 1992: 222-223)

O texto clássico é, para Barthes, uma “mescla açucarada de opiniões correntes, uma camada sufocante de idéias recebidas (...) mortalmente observada pelo exército de estereótipos que traz em si”. Barthes observa que, deste modo, “a crítica das referências (dos códigos culturais) só se pode instalar através da malícia, nos próprios limites (...) onde é possível (mas mediante que acrobacias e que incerteza) criticar o estereótipo (vomité-lo) sem recorrer a um novo estereótipo: o da ironia”. (Barthes, 1992: 223)

### 4. *Código hermenêutico*

O Código hermenêutico envolve um enigma: “os termos hermenêuticos estruturam o enigma” (Barthes, 1992: 104). A espera e a “descoberta da verdade proposta por este enigma” e, de uma maneira geral, presente em “todos os enredos construídos a partir do modelo policial”. (Barthes, 1995: 88)

Todos os significados compõem a personagem. Todos os “semas designam a verdade”. Contudo, juntos, não são suficientes para compreender o significado. A insuficiência é para Barthes “um feliz fracasso”, na medida em que “a verdade” da história deve ser mantida suspensa: “não deve ser conhecida prematuramente”. (Barthes, 1992: 92)

No sistema hermenêutico o significado de conotação opera uma “verdade incompleta, insuficiente”. É a “impotência da verdade”. (Barthes, 1992: 92)

A dinâmica do texto (busca pela decifração da verdade) é paradoxalmente uma dinâmica estática (manter o enigma no vazio inicial). Essas duas dinâmicas são sustentadas. O código hermenêutico coloca no fluxo do discurso as pausas (artifícios, paradas, desvios). É um jogo: entre perguntas e respostas, as reticências... (Barthes, 1992: 104)

Barthes compreende a personagem como um “espaço desses significados”, ou seja, é apenas a “passagem do enigma” (Barthes, 1992: 93). Portanto, a personagem é um tecido, um suporte do enigma. No caso de um texto clássico, Barthes afirma que “um dedo”, “desig-

nador e mudo”, acompanha o texto incessantemente: “a verdade é longamente esperada e contornada, mantida suspensão, até se tornar libertadora e catastrófica no fim do discurso”.

### 5. *As três entradas do campo simbólico*

Barthes afirma que um único objeto ocupa o campo simbólico: o corpo humano. O texto de Balzac diz respeito às “transgressões topológicas desse corpo”: a antítese do interior e do exterior é abolida; o embaixo é vazio; a cadeia de cópias está interrompida; o contrato do desejo está falsificado. Em *Sarrasine*, Barthes sugere “entrar” no campo simbólico por três caminhos: “nenhum deles sendo privilegiado”: caminho retórico, caminho da castração e o caminho econômico. (Barthes, 1992: 230-231)

1. “O Caminho retórico descobre a transgressão da Antítese, a passagem do muro dos contrários, a abolição da diferença”. (Barthes, 1992: 231)

2. Caminho da castração “descobre o vazio pandêmico do desejo, o desmoronamento da cadeia criativa (corpos e obras)”. (Barthes, 1992: 231)

3. “O Caminho econômico descobre o desaparecimento de toda moeda falaciosa, Ouro vazio, sem origem, sem odor, que não é mais indício, mas signo, narrativa corroída pela história que transporta”. (Barthes, 1992: 231)

Estes três caminhos levam a enunciar um mesmo problema de classificação: o texto diz: “é mortal suspender o traço que separa, a barreira paradigmática que permite que o sentido funcione (é o muro da antítese)”; “que a vida se reproduza (é a oposição dos sexos)”; “que os bens se protejam (é a regra do contrato)”. (Barthes, 1992: 231)

### 5. *Campo simbólico*

A lógica do Campo simbólico é diferente da lógica do raciocínio ou da experiência: “Define-se, como a lógica do sonho, por caracteres de intemporalidade, de substituição, de reversibilidade”. (Barthes, 1995: 88)

Barthes revela que, em *Sarrasine*, o campo simbólico representa uma transformação da sociedade: Na monarquia rural o dinheiro “revelava” uma causa, uma natureza (família, terras etc). Na sociedade burguesa, o índice passou a ser signo. Antes, o “dinheiro ‘revelava’, hoje, ‘representa’”. O signo não tem origem. “A indiferença parisiense pela origem do dinheiro vale simbolicamente pela inorigem do dinheiro (...): um dinheiro vazio como a castração”. (Barthes, 1992: 71)

Para Barthes, “*Sarrasine* representa a própria perturbação da representação, a circulação desregrada (pandêmica) dos signos, dos sexos, das fortunas”. (Barthes, 1992: 231-232).

## Bibliografia

BARTHES, Roland. **Aula**: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França: pronunciada dia 7 de janeiro de 1977. Tradução: Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 1978. 89p.

\_\_\_\_\_. **O Grão da Voz**. Trad.: Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995. 407p.

\_\_\_\_\_. **O óbvio e o obtuso**. Tradução: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. 2ª ed. 2001. 284p.

\_\_\_\_\_. **S/Z**. Trad.: Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992. 246p.

ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura**: uma teoria do efeito estético. Vol. 1, São Paulo: Ed.34, 1996.

SOUZA, Eneida Maria. **A pedra mágica do discurso**. 2ª ed. Ver e ampl. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999. 233p.