

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO – PUC-SP

Coordenação Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão – COGEAE

A NATUREZA DO SÍMBOLO

um estudo comparativo esboçado sobre as obras de Jheronimus Bosch e o
Grafite da cidade de São Paulo

Yara de Sousa Trentino

São Paulo

2010

Yara de Sousa Trentino

A NATUREZA DO SÍMBOLO:

um estudo comparativo esboçado sobre as obras de Jheronimus Bosch e o
Grafite da cidade de São Paulo

Projeto de pesquisa apresentado para avaliação do curso de Especialização de Semiótica Psicanalítica – Clínica da Cultura, da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo – PUC-SP, Coordenação Geral de Especialização, Aperfeiçoamento e Extensão – COGEAE, sob orientação do Prof. Dr. Claudio César Montoto.

São Paulo

2010

à Vanda, Teresinha, e Raimunda,
contadoras de histórias que semearam minha imaginação

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Claudio César Montoto, meu orientado e inquisidor, por toda sua generosidade e confiança, por seus livros tanto quanto suas provocações, agradeço o carinho e dedicação. Ou pelo prazer de compartilhar essa bem aventurada viagem.

Agradeço de coração a Fernando, pelo apoio afetivo e intelectual, por todos os beijos e pilhas de livros, pela companhia em minhas incursões pelas ruas, cafés, livrarias e bibliotecas desta cidade.

A William Oliveira, amigo fiel (mas nem sempre paciente), pelo envio sistemático de matéria-prima, pela escuta atenta, e pelas boas conversas.

Agradeço a contribuição e cordialidade de Sergio Franco, que me concedeu um riquíssimo e inesperado material, a Diogo Sardinha e Bruno Domingues Machado pelas primeiras idéias que me trouxeram até aqui; e a Nani Brisque, Julio Castro, Daniele Ribeiro pelos ‘esclarecimentos’.

Como não poderia deixar de ser, agradeço de coração à Nilva Rodrigues, Simone Agostinho e Rodrigo Martins, meus colegas de trabalho, pelo espaço que resultou em paz.

Agradeço ainda às minhas queridas Dani e Lúcia; às minhas irmãs Iris e Elisa, aos amigos e familiares, pela ajuda direta e indireta, pelo apoio e também pela paciência que tiveram com meus desaparecimentos constantes durante esse último semestre.

*Só no ato da produção artística, e na medida em que
se identifica com o artista primordial do mundo,
é que o gênio poderá saber algo da essência eterna da arte;
porque só então, como por milagre, se tornará semelhante
à perturbadora figura lendária que tinha a faculdade de voltar
os olhos para dentro para se contemplar a si própria;
o gênio será então objeto e sujeito ao mesmo tempo,
será simultaneamente poeta, ator e espectador.*

Nietzsche

RESUMO

Este projeto visa realizar um estudo semiótico-psicanalítico sobre a natureza do signo em seu estado de *símbolo*, em duas épocas distintas: no século XVI, através das obras de Jherominus Bosch, e do século XX à nossa atualidade, através do Grafite da cidade de São Paulo. Com isso, além de ilustrar a idéia de Foucault, pretende-se chegar a uma leitura do símbolo enquanto um sintoma da cultura, tendo como principais bases teóricas as definições de Platão, Santo Agostinho, Saussure, Freud e Lacan.

Palavras-chaves: signo, símbolo, simbólico, simbolização, significante, Jheronimus Bosch, grafite, pichação.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 01: Monstros de Bosch. Detalhe do painel central do tríptico <i>O Juízo Final</i> (figura 05). Fonte: BOSING, 2006, p. 39.	13
Figura 02: Monstros modernos. Foto do painel de grafite no Bairro de Pinheiros, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.	13
Figura 03: Representação do desenho de Saussure sobre o signo.	35
Figura 04: Representação do desenho de Lacan sobre o signo.	36
Figura 05: <i>O Juízo Final</i> – painel central do tríptico. Viena, Gemälde-sammlung der Akademie der bildenden Künste. Fonte: BOSING, 2006, p. 39.	42
Figura 06: <i>Cruz às Costas</i> . Gante, Musée des Beaux-Arts. Fonte: BOSING, 2006, p. 78.	44
Figura 07: <i>A Tentação de Santo Antão</i> – versos do volante do tríptico. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Fonte: BOSING, 2006, p. 90.	44
Figura 09 e Figura 09 (detalhe): <i>O Inferno</i> – volante direito do tríptico <i>O Jardim das Delícias</i> . Madrid, Museo del Prado. Fonte: BOSING, 2006, p. 54.	46
Figura 10: <i>Queda do Anjo, Criação de Eva, Pecado Original e Expulsão do Paraíso</i> – volante esquerdo do tríptico <i>Juízo Final</i> . Viena, Gemälde-sammlung der Akademie der bildenden Künste. Fonte: BOSING, 2006, p. 37.	49
Figura 11: <i>O Paraíso Terreno</i> – Volante esquerdo do tríptico <i>O Jardim das Delícias</i> . Madrid, Museo del Prado. Fonte: BOSING, 2006, p. 54.	49
Figura 12: <i>O Jardim das Delícias</i> – painel central do tríptico. Madrid, Museo del Prado. Fonte: BOSING, 2006, p. 55.	50
Figura 13: Petrus Von Rosenheim. <i>Ars memorandi</i> , 1502, Pforzheim. Fonte: ECO, 200, p. 126.	56
Figura 14: detalhe do volante esquerdo do tríptico <i>O Paraíso Terreno</i> , de <i>O Jardim das Delícias</i> (figura 11). Fonte: BOSING, 2006, p. 54.	60
Figura 15: detalhe do <i>painel central</i> do tríptico <i>O Jardim das Delícias</i> (figura 12). Fonte: BOSING, 2006, p. 55.	63
Figura 16: um típico exemplo de um espaço dividido entre grafite e pichação. As letras de diferentes tipos e a figura são de autores diferentes, e a diferença de estilo é clara. Esse exemplo é interessante também porque a garota que compõe o grafite, obra do artista Paulo Ito, está ela também atravessada por insinuações de pichação, entre suaves rabiscos e caracteres da língua japonesa ou de aspectos igualmente ilegíveis para um leigo – como	

costuma ser a própria pichação. Foto do painel na Vila Madalena, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s) Fonte: acervo pessoal.....	67
Figura 17: Pichação e letras do grafite. Bairro de Pinheiros, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.....	67
Figura 18: O <i>stencil</i> “Rimbaud dans Paris, 1978” ao lado de uma pichação. Fonte: FRANCO, 2009.....	70
Figura 20 e Figura 20 (detalhe): Pichação no prédio do Centro Universitário Maria Antônia, que abrigou a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, de 1949 a 1968, e que foi palco de atos de protestos e de repressão, além de ter sido invadido e destruído em outubro de 1968. Imagem do Acervo do Centro Universitário Maria Antônia. Fonte: BAHIA, 2003, p. 10.....	72
Figura 22 e Figura 22 (detalhe): Ser-máquina. O ser contemporâneo ou uma profecia messiânica pós-moderna? Foto de painel de grafite na Vila Madalena, São Paulo, 2009, autor(s) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.....	81
Figura 23: Mônica em mutação. A personagem principal da Turma da Mônica tem sua cabeça trocada. Foto do grafite na Vila Madalena, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.....	82
Figura 24: Moça, Vaca e olhos. Dentre as imagens autorais, surge o logotipo do produto “Leite Paulista”. Foto do grafite na Vila Madalena, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.....	82
Figura 25: Foto do prédio abandonado tomado pela pichação. Av. do Estado, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.....	83
Figura 26: Foto do prédio abandonado tomado pela pichação. Av. do Estado, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.....	83
Figura 27: Foto do prédio abandonado tomado pela pichação. Bairro de Pinheiros, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.....	84
Figura 28: Seres amarelos. A paisagem local se torna também parte do painel. Foto de grafite na Av. Augusta, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.....	84
Figura 29: Fugaz e efêmero. Foto do painel do metrô Faria Lima. Este painel foi feito sobre as tapas de madeira erguidas durante uma fase da construção do Metrô Faria Lima, inaugurado em maio de 2010. O painel foi derrubado meses antes da inauguração . Av. Brigadeiro Faria Lima, São Paulo, 2009, autor(s) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.....	85
Figura 30: O Eu, o Outro e os Eu dos outros. Foto de <i>stencils</i> no bairro de Pinheiros, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.....	87

Figura 31: Cabeça de vento. Foto do grafite no bairro de Pinheiros, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal..... 87

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	12
2 O SIGNO E O SÍMBOLO	15
2.1 Platão: o nome, a idéia e a coisa	16
2.2 Santo Agostinho: a impressão da palavra e a coisa enquanto sinal	18
2.3 Ferdinand de Saussure: diferença entre signo e símbolo	20
2.3.1 O projeto <i>semiológico</i> de Saussure	21
2.3.2 O signo: significante e significado	22
2.3.3 O símbolo para Saussure	23
2.4 Freud	24
2.4.1 O inconsciente e o Inconsciente	25
2.4.1.1 <i>Entre o princípio de prazer e o mal estar na civilização</i>	26
2.4.1.2 <i>As formações do Inconsciente e suas técnicas: o embuste</i>	28
2.4.2 O símbolo para Freud: um retorno.	29
2.5 Lacan: a ordem simbólica e a supremacia do significante	33
2.5.1. A dissolução do signo: a árvore e o mictório	35
2.5.2. Significante: a inscrição da Letra	37
3 ALIÁS, BOSCH	40
3.1 A obra: o santo, o fantástico e o real	42
3.2 O homem de dentro: a vida simples de um homem misterioso	51
3.3 O homem de fora: mitos e contexto	54
3.3.1 Hipóteses e polêmicas religiosas	54
3.3.2 Os símbolos e emblemas de uma época	57
3.3.3 Hoje, o mistério que resta	62
4 GRAFITE: O RABISCO ARISCO E CONSENSUAL	65
4.1 Grafite na história: ainda o esboço	68
4.1.1 Da arte rupestre ao <i>graffiti</i> nova-iorquino	69

4.1.2 No Brasil: ‘São Paulo é do Grafite’	72
5 CONCLUSÃO	78
BIBLIOGRAFIA	88

1 INTRODUÇÃO

A idéia de que a interpretação precede o signo implica que o signo não seja um ser simples e generoso, como era o caso ainda no século XVI, em que a plethora dos signos, o fato de as coisas se assemelharem provavam simplesmente a benevolência de Deus, e apenas afastavam por um véu transparente o signo do significado. Ao contrário, desde o século XIX, a partir de Freud, Marx e Nietzsche, parece-me que o signo vai se tornar malévolos; quero dizer que há no signo uma maneira ambígua e um pouco equivocada de malquerer e de “malevolência”. E isso na medida em que o signo já é uma interpretação que não se dá como tal. Os signos são interpretações que tentam se justificar, e não o inverso. (FOUCAULT, 2005a, p. 48)

É no pequeno texto *Nietzsche, Freud, e Marx*, de 1967, que encontramos a reflexão do filósofo francês Michel Foucault (1926-1984) sobre os signos, ou mais especificamente, sobre uma mudança em sua natureza. Tal mudança, segundo Foucault, começa a se operar após o Renascimento, e fica mais flagrante a partir do desenvolvimento das idéias desses pensadores. Para o filósofo, ocorre que no século XX os signos passam a implicar o próprio intérprete, agora remetendo à sua própria interioridade, e afastam-se irremediavelmente da *coisa* em si para dar lugar a um jogo infinito de interpretações que “se tornou estruturalmente possível pela própria definição da interpretação como aquilo que não tem fim” (2005a, p. 52).

Para Foucault, no século XVI os signos

se distribuíam de maneira homogênea em um espaço que era ele próprio homogêneo, e em todas as direções [...], [e] os signos da terra remetiam ao céu, mas também ao mundo subterrâneo, [...] do homem ao animal, do animal à planta, e vice-versa (2005a, p. 43),

Já a partir do século XIX, entretanto, os signos passaram a ser “escalonados em um espaço muito mais diferenciado, segundo uma dimensão que se poderia chamar de a da profundidade, desde que não a entendamos como interioridade, mas, ao contrário, como exterioridade.” (p. 43).

Essa “pletora” de interpretação é, para Foucault, “certamente, um traço que caracteriza profundamente a cultura ocidental atualmente” (2005a, p. 52). Foi partindo desta partícula de conclusão que surgiu a idéia de realizar um estudo semiótico-psicanalítico com a tentativa de ilustrar o raciocínio de Foucault e, assim, buscar entender em que sentido acontece essa implicação do signo que se daria, segundo Foucault, antes como espelho de um mundo dado – pelos deuses ou pela natureza – e logo depois implicado com a participação do um agente individual, o intérprete.

Entendo que para dar maior profundidade ao estudo da natureza do signo conforme o colocado por Foucault, seria ideal partir do estudo do pensamento de Nietzsche, Marx e Freud, como *o fez* Foucault. Entretanto, na prática isso resultaria em um tema demasiado grande e inapropriado para um projeto de monografia. Decidi então abordar o tema do signo através de um signo bastante peculiar, *o símbolo*, e ainda pela via psicanalítica freudiana, tendo passado também pelo estudo do significante lacaniano que é, na corrente do estudo dos signos, um desenvolvimento do pensamento freudiano.

Por força da coerência e um pouco de capricho, escolhi trabalhar a constatação de Foucault sobre duas formas artísticas ao mesmo tempo terrivelmente inigualáveis e *absurdamente* semelhantes: Jheronimus Bosch, *aliás El Bosco*, e o Grafite da cidade de São Paulo. Ambos possuem características únicas dentro da história da arte e se destacam também dentro de seus próprios contextos históricos. Mas, possuem uma outra semelhança que possibilita tomá-los como objetos deste estudo: a abundância de elementos simbólicos em sua constituição.

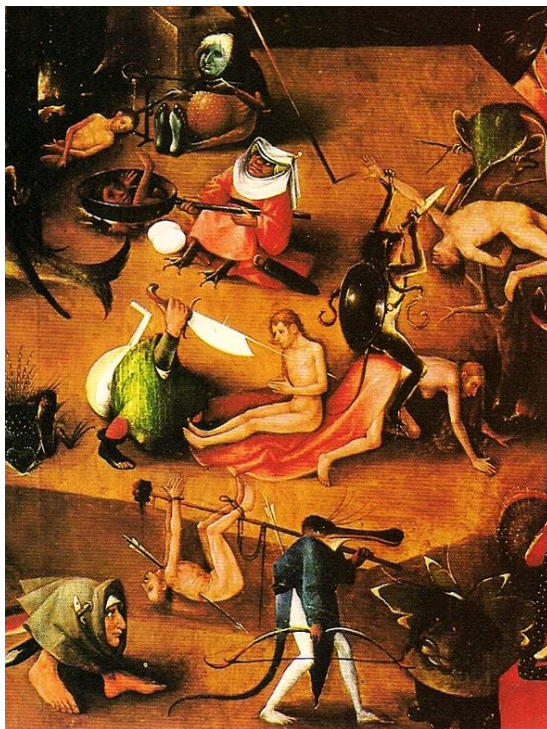


Figura 01: Monstros de Bosch. Detalhe do painel central do tríptico *O Juízo Final* (figura 05). Fonte: BOSING, 2006, p. 39.



Figura 02: Monstros modernos. Foto do painel de grafite no Bairro de Pinheiros, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.

Esse aspeto os habilita a constarem como uma amostra da natureza do símbolo nas épocas propostas por Foucault, sendo Bosch um representante do século XVI, e portanto

registro da transição da Idade Média ao Renascimento, e o Grafite do fim do século XX à nossa atualidade.

Assim, no primeiro capítulo, apresentarei um estudo que visa estabelecer o conceito de signo e símbolo pela via psicanalítica, seguindo as teorias de Platão, Santo Agostinho e Saussure antes de chegar propriamente à Freud e Lacan. Em seqüência, apresentarei Bosch e sua obra, tratando de contextualizar e elencar alguns elementos simbólicos de acordo com os teóricos estudados. Quanto ao Grafite, seu capítulo será utilizado para defini-lo enquanto presença artística e traçar um esboço de seu histórico. E por fim, o último capítulo se destinará a desenvolver uma análise da natureza do símbolo, utilizando os aspectos que surgem do estudo do caso boschiano como base para desenvolver as reflexões acerca do símbolo em nossa época.

2 O SIGNO E O SÍMBOLO

Existe uma grande confusão teórica entre os conceitos de símbolo e de signo que ocorre principalmente devido a uma grande disparidade quanto à definição e ao uso dos dois termos. Segundo o lingüista Michel Arrivé, em seu livro *Lingüística e Psicanálise*,

por um lado, a oposição *signo/símbolo* não é realmente fixada de maneira constantemente idêntica [...] e por outro, os fatos variam consideravelmente de uma língua para a outra, e suscitam problemas de tradução mais ou menos insuperáveis. (2001, p. 5)

É preciso entender que o assunto é ainda nebuloso porque cada definição dependerá da corrente acadêmica que o empregará e de que forma. Até mesmo porque, como muitos termos essenciais, muitas vezes se mesclam e se confundem, ou simplesmente se interdependem, principalmente quando são reflexivos, ou seja, versam sobre si e suas propriedades.

Investigaremos, portanto, o *signo*, um certo tipo de signo que se caracteriza por ser constituído ou por apresentar-se como uma imagem, não uma simples imagem, mas uma imagem *forte* que representa uma outra coisa que não a diretamente estampada, e que puxa da mente do intérprete o seu sentido *verdadeiro*, ou melhor, ou *ideal*, fazendo sucumbir a imagem original ao peso do resultado de sua interpretação. A tal signo dá-se o nome de *símbolo*.

Para, entretanto, adotar seguramente a noção de símbolo, é necessário situá-lo e posicioná-lo traçando um esboço, cronológico na medida do possível, das teorias e definições-chaves que tornem possível entender a unidade do sentido em que consiste a palavra símbolo.

Existe uma imensa bibliografia sobre o assunto que só faz crescer a confusão entre os conceitos de símbolo e signo. Em suas pesquisas sobre a disposição dos termos, Arrivé chega à conclusão que “o conceito de símbolo ocupa um lugar modesto no discurso dos lingüistas contemporâneos.” (2001, p. 4) Seus estudos demonstram que a maioria dos dicionários de lingüística e os de semiótica (apesar de que em menor escala) apresenta definições em geral muito curtas ou retiradas da mesma e única fonte, a saber o *Curso de Lingüística Geral* de Ferdinand de Saussure, ou ainda uma combinação desastrosa entre as definições de Saussure e de Peirce. Essa escassez é verificável também nas obras de introdução à lingüística ou semiótica. “Nesses dois tipos de obras, o conceito de *signo* é constantemente privilegiado, embora em graus diversos, em relação ao de *símbolo*.” (ARRIVÉ, 2001, p. 4) Apesar de ser

pouco explorado pelos lingüistas, o mesmo não acontece com os derivados *simbolizar* e *simbólico*, que acabam por corresponder não apenas a *símbolo*, mas também ao *signo*, conforme Arrivé (2001).

Do lado da psicanálise, o ponto é fundamentalmente diferente. Quando se trata do *símbolo*, há uma proliferação do termo nas obras de Freud, embora não haja uma teoria formal do símbolo, ao passo que não há em sua obra quase nada sobre o signo nos moldes saussuriano. Tampouco Lacan possui uma teoria própria para o símbolo, e sua teoria sobre o signo trata, antes de mais nada, de destruir a sua função sígnica. Entretanto, encontramos em Lacan a supremacia do significante, ou um significante que funciona como uma função simbólica, o que determinará, também, as relações estruturais chamada de simbólico.

Destarte, para a compreensão dos termos signo e símbolo, incluindo uma demarcação de seus limites possíveis e suas contradições, é necessário partir da origem do estudo da coisa, a saber, do estudo do sinal, daí à teoria do signo lingüístico, para chegar enfim a uma teoria da simbolização. Assim: em Platão, as primeiras definições de signo; em Santo Agostinho, a impressão do signo; na lingüística de Saussure, a formalização de termos importantes como significante e significado, bem como uma possível distinção dos termos e ruptura de símbolo e signo; e então o simbolismo na psicanálise, principalmente a partir da teoria de Freud e a linguagem onírica, e, por fim, Lacan e a primazia do significante, lembrando que, além disso, Lacan é também um dos primeiros pensadores que levou a psicanálise para o âmbito de grande teoria com a tentativa de sua sistematização.

2.1 Platão: o nome, a idéia e a coisa

É o filósofo grego Platão (427-347 A.C.) que inaugura os estudos sobre os signos verbais e não verbais, e que pela primeira vez na história ocidental define o que é o signo verbal e significação, além de contribuir para uma crítica da escritura. Nesse sentido, um ponto importante da bibliografia platônica está no *Crátilo*, um diálogo em que Sócrates, Hermógenes e Crátilo colocam em discussão a origem da linguagem e a relação de verdade existente entre a palavra e aquilo que simboliza. No *Crátilo*, Platão fundamenta e formaliza seu modelo do signo com uma estrutura triádica, composto por *nome*, *idéia* e *coisa*.

De facto [*sic*], há quem diga que ele [o corpo] é o túmulo da alma, no qual se encontra presentemente enterrada; e, uma vez que é por meio dele que a alma significa as coisas que significa, também se lhe chama correctamente [*sic*] “sinal”. (PLATÃO, 2001, p. 67 [400c])

Sêma é um substantivo grego que significa tanto “túmulo” quanto “sinal”, assim como a palavra *Sôma* significa “corpo” e “prisão”, sendo que o sentido de uma palavra, para Platão (2001), altera o sentido da outra. Outro exemplo: o sentido da palavra *trágico* (o membro do coro das tragédias) parte de *tragikôs*, que significa *semelhante ao bode*. Segundo Platão, essa semelhança não é casual, mas é justa ao ponto em que força a lembrança de sua *entidade*, que neste caso é a crueza rude que separa os homens dos deuses, uma vez que o coro deve estar sempre em oposição aos deuses, não existindo outro nome que lhe servisse melhor¹.

Há os casos em que Platão faz o caminho inverso e dilui o nome, fazendo surgir dali um conjunto de conceitos que lhe confere o sentido, ou o significado. É o que acontece, por exemplo, com o nome do deus Apolo, *Apollô*, que invoca, por via da semelhança lingüística, o medo devido ao seu poder de destruição pela aproximação com o verbo destruir (*apollymi*), ou aquele que “purifica, e que lava e liberta” (*Ho apolouôn te kai apoluôn*) (2001, p. 73-74 [405a-e]); ou ainda “tendo em conta a sua arte de adivinhação, e o facto [*sic*] de ser verdadeiro e sincero (*Alêthes te kai haploun*)” (p. 73-74 [405a-e]), ou aquele que provoca o movimento simultâneo dos astros em torno de si (*Homopolo*), dentre muitas outras evocações suscitadas por seu nome.

Quanto ao fonema e ao ritmo, no diálogo *A República*, Platão (2004) diz que as boas ou más palavras sucedem aos bons ou aos maus ritmos, enquanto no *Crátilo*, é a idéia que é refletida ou seguida por um ritmo quando da formação das palavras. Assim, por exemplo, Platão acredita que o *r* é a manifestação fonética do movimento, pois “é neste elemento que a língua menos se demora e que mais vibra” (2001, p. 105 [426e]) e quanto ao *i*, ele nos diz que, em sua sutileza, pode se mover através de tudo, e que, como o *ph*, o *ps*, o *s* e o *z*, que “são letras aspiradas, imita todas aquelas coisas que são da mesma maneira, nomeando-as através delas, como o ‘frio’ [*Psychron*] e o que ‘ferve’ [*zeon*] e o ‘agitar’ [*seiesthai*]” (p. 105-106 [427a]), dentre outras letras que imitam a sua natureza.

¹ Segundo Nota de Rodapé do tradutor, “*Tragikôs*. Referência aos membros dos coros das tragédias antigas, que apareciam em cena vestidos com peles de bode – circunstância de onde deriva, aliás, o nome de tragédia. *Tragikôs* tem, pois, o duplo sentido de ‘semelhante a bode’ e ‘trágico’”. (In: O Crátilo. PLATÃO, 2001, p. 78)

É através de exemplos como esse que Platão tenta demonstrar a *correção* ou a *justeza dos nomes*, supondo-se que o nome em sua forma poderia *representar* sua intenção, sua tensão, e sua utilização. Mas, como ressalta Nöth (2008), para Platão as idéias são “entidades objetivas que não só existem na nossa mente, como também possuem realidade numa esfera espiritual além do indivíduo” (p. 28), e, portanto, diferem e são independentes das suas representações, inclusive de palavras, e isso quer dizer que “os signos verbais, naturais, assim como convencionais são só representações incompletas da verdadeira natureza das coisas” (p.28). Apesar da justeza das palavras ou ainda que a representação se dê da melhor forma, segundo Platão, uma vez que as palavras servem *apenas* para mediar, o conhecimento obtido por meio delas será sempre indireto e por isso mesmo inferior, e nunca um conhecimento verdadeiro.

2.2 Santo Agostinho: a impressão da palavra e a coisa enquanto sinal

Aurelius Augustinus (354-430), ou Santo Agostinho, considerado “o fundador da semiótica”, em sua busca por uma sapiência imortal, foi um grande estudioso de Platão e da religião cristã, e produziu grandes reflexões sobre a linguagem e sobre o signo. Antes de sua conversão ao cristianismo, Agostinho fora um professor e mestre em retórica e, em diversas de suas obras declarou a retórica como uma arte “vazia de conteúdo mas cheia de orgulho”². Foi também a partir dessa experiência que pôde desenvolver sua crítica à forma, como abordada no diálogo *O Mestre*. Em *O Mestre*, ao modo de Platão, Agostinho trava um diálogo com seu filho Adeodato para discorrer sobre a palavra, a fala e o aprendizado, e que passa, conseqüentemente, pela questão dos signos.

Para ele, *a fala* tem como função ensinar e rememorar, ‘aos outros ou a nós mesmos’, e as palavras são os sinais usados para isso. Mesmo quando se trata de solilóquios, para Agostinho, o pensamento que aparece em forma de palavras não pronunciadas são apenas

² Conforme comentário de Maria Leonor Xavier em *Introdução: o autor a obra e o texto*, constante na abertura do livro *O mestre*, de Santo Agostinho (1991, p. 10), a respeito do comentário de Santo Agostinho “‘profissão de vento’ (*uentosa professio*)” a respeito da Retórica, que, segundo a autora, foi retirado do texto *Contra os acadêmicos*, I, I, 3.

memória, sendo que a palavra “faz vir ao espírito as próprias coisas, de que as palavras são sinais” (1995, p. 59 [I, I, 15]), cumprindo assim as suas funções de ensinar e rememorar.

Pode-se dizer que para Agostinho, diferente do modelo triádico platônico (nome-ideia-coisa), existe a coisa e existe o sinal, sendo que “coisa” é a palavra designada por ele para tratar daquilo “que nunca foi usado como signo de outra coisa” (AGOSTINHO *apud* NÖTH, 2008, p. 32), e que é ou pode ser conhecida por intermédio de signos. E apesar disso, o signo é ele também uma coisa na medida em que existe, e é também reflexivo, na medida que representa a si mesmo.

A dualidade do modelo agostiniano, coisa-signo, está presente também no ensinamento: existe o ensinamento pela coisa e existe o ensinamento pelo signo, ou sinal. E neste caso, Agostinho concorda com Platão em que “mais se aprende o sinal por meio da realidade conhecida do que a própria realidade por um sinal dado” (1995, p. 90 [II, X, 20]), pois, “com palavras não aprendemos senão palavras, ou melhor, o som e o ruído das palavras.” (p. 91 [II, XI, 30]) Entretanto ele reconhece que, faça-se o que se fizer, é impossível um ensino que não seja realizável por meio de sinais, sejam eles fala, gestos ou ação em si.

Para Agostinho, então, o conhecimento da coisa será impresso por um sinal que ecoará a coisa ausente, representando-a, sendo, portanto, sempre uma lembrança, uma vez que “já não falamos então das próprias coisas, mas das imagens impressas em nós por elas e confiadas à memória.” (1995, p. 93 [II, XII, 30]) De forma resumida, Santo Agostinho acaba por definir a palavra como um sinal que é uma experiência humana de linguagem que possibilita o acesso a realidades através de sua força impressiva. E assim, na doutrina agostiniana, o verbo procede naturalmente do conhecimento para transformar-se, depois, o seu representante.

Ao fim do diálogo, Santo Agostinho dispõe sobre um tipo de verdade impossível de ser inteccionada ou racionalizada e, devido a isso, necessita ser aferida através da fé, ou da “luz interior da Verdade, de que é iluminado e goza aquele que se denomina ‘homem interior’³” (1995, p. 94 [II, XII, 10]) – o que denuncia a vacuidade da palavra ou do sinal, uma

³ Homem interior (*homo interior*) é uma figura central na filosofia agostiniana sobre o cogito, a alma e a imortalidade. Está em consonância com a doutrina de São Paulo e de Plotino e funde afinidades entre o cristianismo e o neo-platonismo. Para Agostinho, o homem interior é a imagem da Santíssima Trindade e a casa de Deus. O Homem interior se distingue e é superior ao homem exterior pois, está habilitado ao inteligível e o espiritual, enquanto o segundo é detentor da sensibilidade física.

vez que tal conhecimento é dado apenas pela contemplação “íntima e pura”, e não por meio dos sinais.

Além disso, em outras obras⁴ Agostinho desenvolve melhor as questões sobre os signos não verbais, deixando de lado a instância das palavras para investigar a coisa enquanto sinal: “na interpretação de Agostinho, todas as coisas percebidas como signos são, ultimamente, signos naturais que revelam a vontade de Deus na criação terrestre.” (NÖTH, 2008, p. 33) E assim, Santo Agostinho deixa como legado um vasto campo de estudos e, conforme um resumo de Eco, Lambertini, Marmo e Tabarroni:

Com Agostinho, esta “doutrina” ou “ciência” do signo toma uma forma na qual os sintomas, as palavras da língua, os gestos miméticos de atores junto ao som de clarins militares e as estridulações das cigarras, tudo isso se torna objeto de estudo. No ensaio de uma tal doutrina, Agostinho previu linhas de desenvolvimento de um interesse histórico enorme. (*apud* NÖTH, 2008, p. 33)

2.3 Ferdinand de Saussure: diferença entre signo e símbolo

O professor suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913), fundador da lingüística moderna, desenvolveu suas idéias mais originais relativamente tarde – aos 50 anos de idade – em três cursos dados entre os anos 1907 e 1911 em Genebra, que contavam com poucos alunos, sendo 6, 11 e 12 alunos matriculados nos três cursos consecutivos respectivamente. Foi dali que surgiu o *Curso de Lingüística Geral*, uma obra póstuma, publicada em 1916 a partir de anotações de sete de seus alunos e acrescida por notas críticas de outros estudiosos que “contribuíram [ou tentaram contribuir] para a reconstrução do sistema original de pensamento de Saussure.” (NÖTH, 2005, p. 16)

No que tange à lingüística, segundo Castelar de Carvalho, o maior mérito de Saussure foi estabelecer uma metodologia científica para o estudo da linguagem, pois a lingüística de até então carecia de “uma terminologia adequada, precisa, objetiva, de alcance universal” (1997, p. 26), e Saussure foi o responsável por, primeiramente, “limpar o terreno”. Somente assim Saussure pôde, conforme Carvalho (1997), trabalhar para determinar a

⁴ Os trabalhos de Agostinho que tratam sobre a Semiótica são *De Magistro* (389), *De Doctrina Christiana* (397) e *Principia Dialecticae* (384).

natureza do seu objeto de estudo e desenvolver uma *teoria geral da linguagem*, com estruturas e sistemas de grande relevância para os estudos das Letras.

Saussure determina a língua como um sistema de signos que

exprimem idéias, e é comparável, por isso, à escrita, ao alfabeto dos surdos-mudos, aos ritos simbólicos, às formas de polidez, aos sinais militares etc., etc. Ela é apenas o principal desses sistemas, (2006, p. 24)

e não se resume apenas a uma simples nomenclatura, conforme a “concepção superficial do grande público” (p. 25). Devido ao desenvolvimento subsequente dessas mesmas idéias, Saussure implementa a sua *teoria geral de sistemas de signos*, a qual chamou *semiologia*, representado pelo modelo sígnico onde o signo é constituído de significante e significado e tem a arbitrariedade, a linearidade e a oposição como seus princípios.

2.3.1 O projeto *semiológico* de Saussure

Pode-se, então, conceber uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social; ela constituiria uma parte da Psicologia social e, por conseguinte, da Psicologia geral. Chamá-la-emos de Semiologia (do grego *seméion*, “signo”). Ela nos ensinará em que consistem os signos, que leis os regem. Como tal ciência não existe ainda, não se pode dizer o que será; ela tem o direito, porém à existência; seu lugar está demarcado de antemão. A Lingüística não é senão uma parte dessa ciência geral; as leis que a Semiologia descobrir serão aplicáveis à lingüística e esta se achará vinculada a um domínio bem definido no conjunto dos fatos humanos. (SAUSSURE, 2006, p.24)

Ao que parece, Saussure não conhecia os estudos dos signos que já sucediam sob o título de Semiótica⁵ e cunhou o termo *sémiologie*, ou semiologia, para designar a ciência geral dos signos. É bom esclarecer que, quanto à equivalência entre os termos *semiótica* e *semiologia*, “no contexto de Saussure, o termo *semiologia* fica mais autêntico. *Semiologia*, nesse contexto, significa, portanto, *semiótica à la Saussure*.” (NÖTH, 2005, p. 17)

De fato Saussure indicou o lugar da semiologia dentro do sistema das ciências: um ramo da Psicologia social dentro da Psicologia Geral. Estabeleceu também uma relação entre

⁵ “A semiótica propriamente dita tem seu início com filósofos como John Locke (1632-1704) que, no seu *Essay on human understanding*, de 1690, postulou uma ‘doutrina dos signos’ com o nome *Semeiotiké*, ou com Johann Heinrich Lambert (1728-1777) que, em 1764, foi um dos primeiros filósofos a escrever um tratado específico intitulado *Semiotik*.” (NÖTH, 2008, p. 18)

a lingüística e a semiologia em que uma se serviria do processo de conhecimento e das leis da outra.

2.3.2 O signo: significante e significado

A Introdução do *Curso de Lingüística Geral* de Saussure é longa e estabelece a língua nos fatos humanos como uma atividade sociocultural e como um sistema sígnico. Determina também que o estudo da lingüística deve ser utilizado no conhecimento da semiologia. Na Primeira Parte do *Curso*, nos Princípios Gerais, Saussure passa à explicação do *signo lingüístico* e de sua natureza.

O signo, para Saussure, é uma *entidade psíquica* de duas faces indissociáveis, *significado* e *significante*, sendo o primeiro um conceito e o segundo a imagem acústica. “O pensamento é o anverso e o som o verso; não se pode cortar um sem cortar, ao mesmo tempo, o outro” (SAUSSURE, 2006, 131). Trata-se de um sistema bilateral, ou diádico, na medida em que exclui a coisa ou o objeto, pois o significado é o conceito ou o sentido.

O primeiro princípio do signo apontado por Saussure é a *arbitrariedade*: “Com efeito, todo meio de expressão aceito por uma sociedade repousa em princípio num hábito coletivo ou, o que vem a dar na mesma, na convenção” (2006, p. 82). Por exemplo, “não existe motivo algum para proferir *soeur* a *sister*, ou a irmã, *orch* a *boeuf* ou boi.” (p. 87) Assim, diferentemente do que resultaria da noção da justeza platônica, o vínculo entre um significante e um significado ocorre de uma maneira totalmente convencionalizada, sem motivação, não possui em si nenhuma relação ou traço de realidade proposital. Entretanto,

não deve dar a idéia de que o significado dependa da livre escolha do que fala ([...] não está ao alcance do indivíduo trocar coisa alguma no signo, uma vez que esteja ele estabelecido num grupo lingüístico); queremos dizer que o significante é *imotivado*, isto é, arbitrário em relação ao significado, com o qual não tem nenhum laço natural na realidade. (SAUSSURE, 2006, p. 83)

Já o segundo princípio diz respeito à disposição do signo no espaço tempo, ou o seu deslizamento segundo sua natureza auditiva, ou a *linearidade*. “Os significantes acústicos dispõem apenas da linha do tempo; seus elementos se apresentam um após o outro; formam uma cadeia” (SAUSSURE, 2006, p. 84).

O signo lingüístico saussureano, arbitrário e linear, possui também outras duas propriedades, a *imutabilidade* e a *mutabilidade*. Para Saussure (2006), por um lado, um signo convencional possui poucas possibilidades de sofrer alterações, principalmente as de ordem repentina, por diversos motivos: a) sua arbitrariedade; b) a enorme multiplicidade dos signos de uma língua; c) a complexidade do sistema língua; d) a resistência coletiva à mudança lingüística. Ora, além de a língua se apresentar “como um produto herdado de gerações anteriores e que cumpre receber como tal” (p. 86), não existe uma massiva cultura de crítica da língua ou do conhecimento de suas regras que lhe possibilite um desejo de mudança, e ainda assim, “cada povo geralmente está satisfeito com a língua que recebeu”. (p. 87)

Em contrapartida, a mutação, ou o “deslocamento da relação entre o significado e o significante” (SAUSSURE, 2006, p. 89), se dá por diversos motivos que deveriam, segundo Saussure, formar um grande e importante capítulo da lingüística. Tais alterações acontecem tanto no significante quanto no significado, separadamente ou em conjunto – como as alterações sofridas pelo Latim, por exemplo, ao se transformar em outras línguas diversas como o português ou o francês – e se baseiam no princípio da continuidade, pois “o tempo altera todas as coisas; não existe razão para que a língua escape a essa lei universal” (p. 91).

2.3.3 O símbolo para Saussure

Utilizou-se a palavra *símbolo* para designar o signo lingüístico ou, mais exatamente, o que chamamos de significante. Há inconvenientes em admiti-lo, justamente por causa do nosso primeiro princípio. O símbolo tem como característica não ser jamais completamente arbitrário; ele não está vazio, existe um rudimento de vínculo natural entre o significante e o significado. O símbolo da justiça, a balança, não poderia ser substituído por um objeto qualquer, um carro, por exemplo. (SAUSSURE, 2006, p. 82).

No *Curso de Lingüística Geral*, logo de princípio, o símbolo é apresentado em oposição ao signo: além de designar o que Saussure chama de *significante*, ou seja, apenas um dos lados constituintes e indissociáveis do signo, o símbolo não é totalmente arbitrário e apresenta uma razão de ser que o liga à sua idéia ou essência, ou um “rudimento de vínculo natural”. Assim, “dá-se em Saussure, exclusão recíproca entre os termos *signo* e *símbolo*.” (ARRIVÉ, 2001, p. 11).

Além do *Curso*, Saussure realizou também pesquisas sobre as lendas *Nibelungenlied* e *Tristão e Isolda*, e os estudos acerca de anagramas na poesia latina. Segundo pesquisas de Arrivé (2001), somente os dois primeiros estudos abordaram o símbolo.

Os textos sobre as lendas⁶ são mais ricos quanto à abordagem dos símbolos e trabalham “outros objetos semióticos, que não as línguas” (ARRIVÉ, 2001, p. 13). Ali, Saussure divide o *símbolo* essencialmente em “as palavras da língua”, que no *Curso* era reconhecido e tratado como *signo*, e símbolos que não são “as palavras da língua”, sendo esses em sua maioria os símbolos da lenda.

Em acordo com as pesquisa de Saussure sobre a lenda, Arrivé (2001) dispõe que o verdadeiro símbolo é intencional e nasce de um momento de simbolização que estabelece uma relação consciente e intencional entre duas representações. Ele só passa a existir a partir do momento em que é colocado em circulação e exige, para tanto, ser recebido como “prova de socialização”, ou seja, ele é “vertido na massa social que a cada instante fixa o seu valor” (D’ARCO *apud* ARRIVÉ, 2001, p. 14). Esse fixar constante de valores é uma mutação que ocorre através dos tempos, e o tempo, neste caso, “não é mais que a manifestação – aparentemente dada aqui como necessária – de uma propensão à perda de identidade dos objetos semióticos, propensão ‘depositada antecipadamente’ em sua constituição” (ARRIVÉ, 2001, p. 15). E, por fim, o símbolo é incapaz de indicar em que constituirá a sua identidade posterior.

2.4 Freud

“Se fosse preciso concentrar numa palavra a descoberta freudiana, seria, incontestavelmente na palavra inconsciente” (LAPLANCHE, 2008, p. 236), Não apenas para Sigmund Freud (1856-1939), o criador da psicanálise, mas também para a própria psicanálise, o *Inconsciente* é, de fato, um termo determinante. É do conhecimento do sistema inconsciente de seus mecanismos, funcionamento, possibilidades e de sua linguagem que resultam algumas das teorias mais interessantes e férteis de Freud. Figuram entre elas as formações ou

⁶ Esses ainda em estados de notas fragmentadas e não completamente publicados. Segundo Arrivé, o mais provável é que Saussure tivesse realizado a pesquisa sobre as Lendas em outubro de 1910, o mesmo ano em que preparava o terceiro curso de lingüística geral para os estudantes de Genebra (ARRIVÉ, 2001, p. 13).

produções do inconsciente – como os sonhos, os chistes (ou ditos espirituosos), e as parapraxias (ou atos falhos) –, bem como os processos inconscientes – como a substituição, a condensação e deslocamento.

Já o conceito de símbolo propriamente dito, na teoria de Freud é bastante abrangente e tem contornos sutis. O símbolo e seus derivados, *simbolismo* e *simbólico*, estão presentes de forma esparsa em muitas obras de Freud, principalmente naquelas que tratam dos sonhos, derivando delas. Apesar da generosidade, entretanto, o símbolo não é tratado por Freud de forma exclusiva e central e nem figura uma teoria própria. Ao contrário, o símbolo se apresenta como suporte e ferramenta das formações e dos processos inconscientes, e assim, possibilita entender e lidar com o inconsciente ao mesmo tempo em que pode ser compreendido como fundamentado por esse mesmo inconsciente.

2.4.1 O inconsciente e o Inconsciente

Freud usa a palavra inconsciente de duas maneiras: de maneira a adjetivar algo que está latente ou escondido da consciência e também de forma tópica, ou seja, localizando-o na mente ou no aparelho psíquico. “No sentido ‘tópico’ o inconsciente designa um dos sistemas definidos por Freud no quadro da sua primeira teoria do aparelho psíquico. É constituído por conteúdos recalçados aos quais foi recusado o acesso ao sistema pré-consciente-consciente pela ação do recalque”. (LAPLANCHE, 2008, p. 235)

A primeira tópica freudiana dispõe o aparelho psíquico como dividido em sistema Inconsciente (*Ics*), Pré-consciente (*Pcs*) e Consciente (*Cs*). Freud resume o esquema da seguinte forma:

podemos dizer que, em geral, um ato psíquico passa por duas fases quanto a seu estado, entre as quais se interpõe uma espécie de teste (censura). Na primeira fase, o ato psíquico é inconsciente e pertence ao sistema *Ics*; se, no teste, for rejeitado pela censura, não terá permissão para passar à segunda fase; diz-se então que foi ‘reprimido’, devendo permanecer inconsciente. Se, porém, passar por esse teste, entrará na segunda fase e, subseqüentemente, pertencerá ao segundo sistema, que chamaremos de sistema *Cs*. (FREUD, 2006, Vol. XIV, p. 177-178)

Essa passagem para o sistema *Cs*, entretanto, não garante que o objeto vá ganhar a consciência imediata, mas apenas que ele “seja capaz de [se] tornar consciente” (FREUD, 2006, Vol. XIV, p. 177-178). Antes do *Cs* propriamente dito, o objeto passa a ocupar o

sistema *Pcs*, que é um sistema intermediário onde o objeto já não pode mais sofrer censura mas que ainda pode apresentar-se como um conteúdo inconsciente apenas “no sentido ‘descritivo’ do termo” (LAPLANCHE, 2008, p. 350).

O sistema inconsciente possui características muito próprias. Para Freud (2006 , Vol. XIV), o sistema inconsciente é formado por instintos carregados de desejos muito diversos entre si, pronto para se descarregar ou se realizarem, e que, embora aparentemente opositivos, podem conviver sem se influenciarem, chegando mesmo a coexistirem em um meio-termo. Isso porque para o Inconsciente não existe conceito de negação, oposição ou contradição. “Não há nesse sistema lugar para negação, dúvida ou quaisquer graus de certeza: tudo isso só é introduzido pelo trabalho da censura entre o *Ics* e o *Pcs*” (p. 191). O inconsciente também não concebe a idéia de tempo, ficando a referência temporal por conta do sistema Consciente. Da mesma forma, o Inconsciente dispensa pouca atenção à realidade e está sempre sujeito ao Princípio de Prazer. “Resumindo: *a isenção de contradição mútua, o processo primário (mobilidades das catexias), a intemporalidade e a substituição da realidade externa pela psíquica* – tais são as características que podemos esperar encontrar nos processos pertencentes ao sistema *Ics*.” (p.192)

2.4.1.1 *Entre o princípio de prazer e o mal estar na civilização*

Freud entende que a civilização só é possível porque está estruturada sobre um pacto velado entre os homens que traz em sua essência duas grandes proibições ou tabus: o parricídio e o incesto; isso a fim de garantir a sobrevivência de núcleos comunitários ou a primazia genética pela exogamia. Freud (2006, Vol. XXI, p. 101) diz que à vida humana em comum “só se torna possível quando se reúne uma maioria mais forte do que qualquer indivíduo isolado e que permanece unida contra todos os indivíduos isolados.” Decorre, entretanto, desse pacto ou compromisso também um grande mal estar e frustração individual pois, uma vez estabelecido o poder da comunidade como “direito”, o indivíduo, em oposição, é “condenado como ‘força bruta’” (p. 101) e submetido a uma vida de privações em troca de uma promessa de conforto e segurança que seriam proporcionados pela vida em grupo. E

assim, “parece, antes, que toda civilização tem de se erigir sobre a coerção e a renúncia ao instinto.”⁷ (FREUD, 2006, Vol. XXI, p. 17)

Segundo Freud, esses desejos instintuais nascem com cada criança e por cada uma delas deve ser combatido ou controlado, por ela mesma e pela comunidade, para que essa criança possa ingressar na vida em grupo, quer dizer, precisa passar por um processo de “neurotização” bem sucedido. Assim, o homem em estado cultural está constantemente dividido entre forças internas que funcionam em sentidos opostos: as forças coercivas e opressoras – que possibilitam o acesso a cultura – e a pressão pulsional – que aponta sempre para a realização de desejos geralmente de ordem egoísta.

Dá-se, então, um processo de recalque ou repressão, onde esses desejos primários, tornados inconscientes por força de censura, constituem uma fonte de desprazer porque não encontram a satisfação. Freud (2006, Vol. XVIII) deixa claro na sua teoria do princípio de prazer que é tendência do homem senão satisfazer seu prazer, ao menos evitar o desprazer, e para isso existe uma pressão psíquica no sentido de tornar a coisa inconsciente, ao passo que afastar da consciência significa afastar o sofrimento.

Não impunemente, essa espécie de castração cultural faz as suas exigências, pois esse conteúdo reprimido “não se esforça por outra coisa que não seja irromper através da pressão que sobre ele pesa, e abrir seu caminho à consciência ou a uma descarga por meio de alguma ação real” (FREUD, 2006, Vol. XVIII, p.30), uma vez que “na realidade, nunca renunciamos a nada; apenas trocamos uma coisa por outra. O que parece ser uma renúncia é, na verdade, a formação de um substituto ou sub-rogado.” (Vol. IX, p. 136)

Desse conflito surgem as formações do inconsciente, como os sonhos, os chistes, as parapraxias e o simbolismo, ou a necessidade de simbolizar, que advém como subterfúgio para concluir a satisfação dos desejos pelo engodo aplicado contra a censura. “O simbolismo surge”, assim, “como resultado do conflito intrapsíquico entre as ‘tendências repressoras e o reprimido’. Mais além: ‘Somente o que é reprimido é simbolizado; somente o que é reprimido necessita ser simbolizado.’” (JONES *apud* SEGAL, 1993, p. 46)

⁷ Quanto à utilização da palavra ‘instinto’, seria mais correto traduzir por ‘pulsão’, pois termo utilizado por Freud, no original em alemão, é *trieb* (pulsão) e não *instink* (instinto).

2.4.1.2 As formações do Inconsciente e suas técnicas: o embuste.

Os sonhos, os chistes e as parapraxias são reconhecidos por Freud, ao longo de sua obra, como os principais indícios da existência do Inconsciente. Chamados ao longo de seus estudos de *formações do inconsciente*, devem servir principalmente ao princípio do prazer. Numa tentativa de satisfação de desejos, essas formações do inconsciente apresentam técnicas de substituição e de disfarces que são artimanhas e ilusões para tornar um conteúdo irreconhecível ao ponto de driblar a censura, a crítica, a moral e os princípios da lógica e do *bom senso*.

Sabemos, também, que os desejos, [tanto] nesses sonhos deformados [como em qualquer formação do inconsciente], são desejos proibidos — rejeitados pela censura — e a existência desses desejos justamente foi a causa da deformação onírica, o motivo da intervenção da censura dos sonhos. (FREUD, 2006, Vol. XV, p. 216)

Os sonhos, dentre as formações do inconsciente, constituem um capítulo muito especial na obra de Freud e são considerados como ‘a via régia’ para o inconsciente, principalmente porque, até aquele momento, as produções científicas aconteciam em torno de patologias como as neuroses, as histerias e obsessões e, portanto, restritivas uma vez que impossibilitavam fundamentar uma ciência universal. Ou, nas palavras de Lacan,

na análise do sonho, Freud não pretende dar-nos outra coisa senão as leis do inconsciente em sua extensão mais geral. Uma das razões pelas quais o sonho aí era mais propício, é justamente, Freud no-lo diz, que ele não revela menos essas leis no sujeito normal que no neurótico. (2008a, p. 245)

É também através dos estudos dos sonhos que Freud pode formular conceitos sobre as formações substitutivas empregadas pelo inconsciente, que consistem numa transformação de um elemento em outro que o represente através de uma relação de equivalência que possibilite um retorno ao conteúdo recalçado. Esse processo dá-se por representações indiretas, analogias, ou representação por elementos opostos. Existem muitos casos também em que acontece a substituição por um elemento que possua apenas semelhança formal (da forma) com o elemento latente.

Dentre as formas de substituições, as mais notáveis são a *condensação* e o *deslocamento*. E assim, a) condensação é a apresentação de um elemento único que se

constitui como um ponto de interseção de várias cadeias associativas ou ainda um ponto nodal de representações diversas; a condensação pode se dar de diversas formas (temas, pessoas, objetos), sendo que

diversos elementos podem ser reunidos numa unidade desarmônica (personagem compósita, por exemplo); ou ainda a condensação de diversas imagens pode chegar a atenuar os traços que não coincidem, para manter e reforçar apenas o [traço] ou os traços comuns (LAPLACHE, 2001, p. 88),

contanto que o elemento eleito atenda ao propósito de concentrar em si várias possibilidades de leituras e interpretações que estejam alinhados e dirigidos às tensões psíquicas em jogo; b) deslocamento dá-se quando há, de fato, um deslocamento da importância de um determinado elemento para um outro elemento aparentemente pouco representativo, mas que está, entretanto, ligado a esse primeiro elemento por cadeias associativas latentes. Assim, como resume Laplanche, “os elementos mais importantes do conteúdo latente são representados por pormenores mínimos que são ou fatos recentes, muitas vezes indiferentes, ou fatos antigos sobre os quais já se tinha operado um deslocamento na infância.” (LAPLACHE, 2001, p. 117)

2.4.2 O símbolo para Freud: um retorno.

Não existe na obra de Freud uma teoria formal para os símbolos, como também não existe a demarcação do limite entre signo e símbolo. Mas apesar disso, o símbolo se apresenta ao longo da obra freudiana de forma esparsa e generosa, ou, conforme Arrivé (2001, p. 31), “o símbolo prolifera nos textos de Freud. *Prolifera* nos dois sentidos da palavra: enxameia e se reproduz, originando incessantemente aplicações novas.” Assim, muito do que existe sobre o termo *símbolo*, exposto da forma explícita, surge dos textos que se referem ao estudo dos sonhos. O símbolo não é, de forma alguma, uma particularidade dos sonhos. Apesar disso, a teoria sobre os sonhos é essencial para compreender o inconsciente em suas formas, incluindo a simbolização. Segundo Arrivé, é importante atentar para o fato de que Freud tem a tendência de “dar o mesmo nome a conceitos cujas definições não podem ser confundidas” (p. 33), o que no caso do estudo do símbolo tem a ver com a compreensão e o englobamento dos

termos simbolização, simbolismo e simbólico como partes constituintes de um mesmo conjunto conceitual.

Como na forma do signo apresentado por Saussure, também o símbolo freudiano possui duas faces indissociáveis, constituindo-se, todavia, a) de uma superfície manifesta, também chamada por Freud de símbolo⁸, e que pode ser entendido como o significante saussuriano ou o lacaniano; e b) de um conteúdo latente, ou o seu significado.

Freud descreve “como *conteúdo manifesto do sonho* aquilo que a pessoa que sonhou realmente nos conta; e o material oculto, que esperamos encontrar acompanhando idéias que lhe acodem à mente, chamaremos de *pensamentos oníricos latentes*” (2006, Vol. XV , p. 123-124), ou simplesmente conteúdo latente, uma vez que não trataremos somente dos sonhos.

Ademais, os símbolos e a relação simbólica ultrapassam a questão dos sonhos. Os símbolos também impregnam outras formações do inconsciente em suas formas culturais – como é o caso “de contos de fadas, de mitos, de bufonarias e anedotas, do folclore (isto é, do conhecimento dos usos populares e costumes, da maneira de falar e das canções) e de expressões idiomáticas, poéticas e coloquiais” (FREUD, 2006, Vol. XV, p. 160), além da literatura e da arte. Para Freud (Vol. IX, p. 142), aliás, é muito possível que as obras imaginárias, como “os mitos, por exemplo, sejam vestígios distorcidos de fantasias plenas de desejos de nações inteiras, os *sonhos seculares* da humanidade jovem” e que o papel dos símbolos, nesse caso, é permitir as substituições necessárias para driblar a censura e aliviar a pressão que provém dos instintos.

E é por essa origem comum, proto-familiar e proto-social, que Freud entende o símbolo como *arbitrário*, também à maneira do signo saussuriano. E talvez por isso mesmo os símbolos se apresentem por meio de comparações que “não são recém-estabelecidas em cada ocasião” (FREUD, 2006, Vol. XV, p. 167). Ou, no caso da análise dos sonhos, é o mesmo que dizer que não necessitam da interpretação particular do sonhador, pois “estão de antemão prontas para uso e são completas, de uma vez por todas” (p. 167), e isto inclusive entre indivíduos de culturas e línguas diferentes. Como resumiu Hanna Segal, os símbolos, para Freud, “são quase inteiramente universais; podem variar em certos aspectos em diferentes culturas; são dados, e não formados; e derivam de um passado arcaico.” (1993, p. 45)

⁸ “Assim, o símbolo é uma unidade com duas faces, uma manifesta – ela recebe igualmente, de uma forma terminologicamente bastante incômoda, o nome de *símbolo* – e a outra não manifesta: o conteúdo.” (ARRIVÉ, 2001, p. 46)

No livro *A Interpretação de sonhos*, Freud (2006, Vol. IV), além de apresentar a interpretação de alguns *sonhos típicos* como exemplares comuns à maioria dos homens – como sonhos que tem como tema a morte de pessoas queridas ou a nudez⁹ – também apresenta em seu livro uma pequena vitrine de símbolos ou elementos simbólicos seguidos por suas possíveis traduções. Seria como a disposição de um verdadeiro manual de sonhos se não fossem, entretanto, as explicações e reflexões de Freud acerca de uma profunda origem comum, quase à maneira platônica.

Por exemplo, para ilustrar a ligação simbólica entre os elementos mãe e madeira, Freud diz:

E, por falar em madeira, é difícil compreender como esse material veio a representar o que é materno. No entanto, nisso a filologia comparada pode vir em nosso auxílio. Nossa palavra alemã “*Holz*” parece provir da mesma raiz da “*ὕλη* [hulé]” grega significando material, matéria-prima. Esse parece ser um exemplo da ocorrência não rara de um nome genérico de um material vir a ser, afinal, reservado a algum material determinado. Ora, existe no Atlântico uma ilha chamada “Madeira”. Este nome lhe foi dado pelos portugueses quando a descobriram, porque naquela época estava toda recoberta de florestas. Pois na língua portuguesa “madeira” está relacionada à “floresta”. Os senhores observam, porém, que “madeira” é apenas uma forma ligeiramente modificada da palavra latina “*matéria*”, que, mais uma vez, significa “material” em geral. Contudo, “*matéria*” é derivada de “*mater*”, “mãe”: o material do qual tudo é feito, por assim dizer, a mãe de tudo. Esse conceito antigo da coisa sobrevive, portanto, no uso simbólico de madeira como “mulher” ou “mãe”.¹⁰ (2006, Vol. XV, p. 161)

Assim, conforme Arrivé (2001, p. 41), esse símbolo freudiano que surge tanto nos sonhos quanto nos mitos “é apresentado como *já existente*, formado, da mesma forma que as palavras da língua para a criança que vai aprendê-la.” Ainda assim, os símbolos possuem freqüentemente vários significados que variam de acordo com o contexto, o que, segundo Freud (2006, Vol. Vol. V), é o mesmo o que acontece com os ideogramas da escrita chinesa, onde a combinação com outros símbolos é determinante.

Apesar do caráter convencional dos símbolos, curiosamente os estudos de Freud (2006, Vol. XV) apontam para um certo desconhecimento da interpretação dos símbolos por aquele que os emprega, seja no lugar daquele que sonha ou mesmo no lugar do devaneador ou do artista, mas que, ao mesmo tempo, aponta para o fato de que esse conhecimento prévio seria inútil e não contribuiria em nada para a construção do símbolo.

⁹ Segundo Freud, nos sonhos, os símbolos mais freqüentes são aqueles que representam o corpo humano, os pais, os irmãos, o nascimento, a morte e a nudez.

¹⁰ A questão levantada por Freud só fica realmente evidente se levarmos em conta que dito na língua alemã (onde *Madeira/Holz*, *Matéria/Rohstoff*, *Materno/Mütterlich* e *Mãe/Mutter*) conseguimos de fato perceber a grande diferença fonética que distancia os termos, que são muito parecidos entre si em português.

Outro tipo de símbolo estudado por Freud, chamado de símbolo mnêmico, tem a ver com o sintoma em si e foi estudado principalmente nos escritos que se referem à histeria e a angústia:

Freud havia descoberto que os sintomas histéricos tinham um significado – um significado no sentido de que eram uma expressão simbólica de fantasias subjacentes reprimidas. É, por meio do simbolismo que a fantasia inconsciente se expressa, seja em sintomas, em sonhos ou em relacionamentos e esforços humanos comuns. (SEGAL, 1993, p. 45)

Enquanto sintoma e conteúdo manifesto, o símbolo mnêmico apresenta-se como uma inscrição corporal ou uma marca que denuncia ou evidencia a causa da patologia e o seu conteúdo latente, que vem a ser, na maioria dos casos, de ordem sexual. Assim:

Ao tentarmos de maneira aproximadamente semelhante, induzir os sintomas da histeria a se fazerem ouvir como testemunhas da história da origem da doença, devemos partir da portentosa descoberta de Josef Breuer: *os sintomas das histéricas (à parte os estigmas) são determinados por certas experiências do paciente que atuaram de modo traumático e que são reproduzidas em sua vida psíquica sob a forma de símbolos mnêmicos.* (FREUD, 2006, Vol. III, p. 190)

Essa marca é em si mesma a forma e a expressão do movimento emocional, e “sua expressão em palavras nos parece ser apenas um quadro figurativo delas, ao passo que, com toda probabilidade, essa descrição um dia foi tomada em seu sentido literal” (FREUD, 2006, Vol. III, p. 202), ou, conforme Arrivé, “literal porque corporal” (p. 37, 2001). Assim, trata-se de um símbolo motivado em que o sintoma surge como uma representação que possui um elo com a causa ou o trauma que gera a patologia.

Essa relação entre o “sentido literal” e o “sentido figurado” é um fenômeno estudado por Freud também nos trocadilhos, ou melhor dizendo, numa tradução em termos lingüísticos partindo de formas homônimas ou sinônimas, pelo deslocamento e pela condensação.

Neste sentido, as palavras, enquanto símbolos, têm papel fundamental:

as palavras são um material plástico, que se presta a todo o tipo de coisas. Há palavras que, usadas em certas conexões, perdem todo o seu sentido original, mas o recuperam em outras conexões. (FREUD, 2006, Vol. VIII, p.41)

E esse material plástico é também uma representação que reporta à outra coisa, conforme as palavras de Freud: “há muito temos esquecido de que imagem concreta a palavra se originou e, por conseguinte, deixamos de reconhecê-la quando substituída pela imagem.” (FREUD, 2006, Vol. XV, p. 125) Essa mobilidade deixa evidente, portanto, a grande recorrência da

palavra enquanto potência de concentração psíquica através de formação simbólica, e portanto, também elementar para a terapia de Josef Breuer, a psicanálise de Freud e seus sucessores.

2.5 Lacan: a ordem simbólica e a supremacia do significante

Um dos maiores seguidores de Freud, o pensador francês Jacques Lacan (1901-1981) marca a entrada do discurso psicanalítico na ciência como um corpo científico e que não requer mais a dependência dos outros campos teóricos. Ao contrário, passa a “fazer com que a própria psicanálise interviesse, precisamente, no campo teórico – até vir a propor como que um novo traçado de toda a configuração e de uma e da outra, e de um dentro do outro” (NANCY; LACOUÉ-LABARTHE, 1991, p. 19). Lacan marca também o retorno à escola freudiana num momento em que a psicanálise, conforme Vladimir Safatle, parecia em “crise” ou “ultrapassada pelo avanço de novas gerações de antidepressivos, ansiolíticos, neurolépticos e afins, [...] vista por muitos como uma prática terapêutica longa, cara, com resultados duvidosos e sem fundamentação epistemológica clara.” (2007, p. 9). Mas se trata, entretanto, de um retorno assaz peculiar, já que virá do estruturalismo.

Grosso modo, podemos dizer que o fundamento do estruturalismo consiste em mostrar como o verdadeiro objeto das ciências humanas não é o homem enquanto centro intencional da ação e produtor do sentido, mas as estruturas sociais que o determinam. (SAFATLE, 2007, p. 42)

No caso lacaniano, isso quer dizer que o sujeito, enquanto mero “suporte de estruturas que agem em seu lugar” (SAFATLE, 2007, p. 42), não é aquele que fala a língua e sim *aquele que por ela é falado*, uma vez que as estruturas sociais são autônomas em relação à sua vontade.

As estruturas sociais são, para Lacan, inconscientes e, como o próprio inconsciente, estruturadas como uma linguagem. Isso consiste em reconhecer nessas estruturas, bem como na linguagem, a existência e a exigência de lugares determinados, que são estabelecidos através de diferenças e combinações possíveis entre os significantes, sugerindo a pré-existência de uma lei. A essa lei ou construção Lacan chama de *Simbólico* e é explicada

principalmente através da instância da letra ou pela supremacia e autonomia do significante em relação ao signo.

O conceito do registro simbólico figura entre as teorias mais importantes na obra de Lacan, compondo a tríade dos registros Real-Simbólico-Imaginário que busca dar conta da “ordem de fenômenos de que trata a psicanálise” (2008, p. 480), conforme ressaltado por Laplanche.

E, na mesma linha de pensamento, Lévi-Strauss coloca

o simbólico como o próprio *a priori* do social. Para ele, não há fatos sociais que são, em seguida, simbolizáveis, mas, ao contrário, a vida social só pode emergir a partir do pensamento simbólico. O simbólico não é o ponto de chegada do social, mas o seu ponto de partida. A própria comunicação é não possível senão em função de um sistema simbólico que funda a linguagem e torna possível o social. Essa *função simbólica*, especificamente humana e sujeita a leis, é o que Lévi-Strauss chama de *inconsciente*. (GARCIA-ROZA, 2007, p. 73)

Quanto à sua estrutura, então, pode-se dizer que o simbólico lacaniano nasce de uma articulação entre conceitos retirados da psicanálise de Freud e da lingüística de Saussure, ou melhor dizendo, de uma releitura de Saussure à luz da psicanálise¹¹, evidentemente, sob as influências contemporâneas do estruturalismo¹² – sobretudo pelas idéias do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss (1908-2009) e do lingüista russo Roman Jakobson (1896-1982). Oras: a) se era possível chegar ao conhecimento do inconsciente por via dos sonhos como havia exposto Freud, e; b) se era possível estudar a língua através dos mesmos métodos utilizados para o estudo dos sistemas de signos, como o havia indicado Saussure; então: uma vez que *o inconsciente está estruturado como uma linguagem*, os mesmos métodos de conhecimentos de um – e portanto as suas verdades – poderiam ser aplicados para o outro, e assim, fazer conhecer o inconsciente através das regras da língua e vice versa:

O que interessa a Lacan é exatamente tal noção de inconsciente como sistema de regras, normas e leis que determinam a forma geral do pensável. Ela estará presente na famosa afirmação: “o inconsciente é estruturado como uma linguagem”, o que no fundo pode ser simplesmente traduzido como: *o inconsciente é a linguagem* (enquanto ordem que organiza previamente o campo de toda experiência possível). (SAFATLE, 2007, p. 44-45)

¹¹ Freud acreditava que todo psicanalista *deveria*, antes de se dedicar à clínica, beber dos ensinamentos da lingüística – e assim Lacan o fez.

¹² Também esse influenciado por Freud, principalmente no que se refere ao inconsciente, como é possível notar.

Com isso, Lacan não quer dizer que exista uma ordem que pretenda determinar o que cada indivíduo deve ser ou fazer, ou que papel cada um deve desempenhar na sociedade, ou melhor, não se trata de uma lei que *dê significado* aos lugares ocupados na sociedade, essa lei apenas “organiza distinções e oposições que, em si, não teriam sentido algum” (SAFATLE, 2007, p. 47). Como um exemplo, Safatle (2007) apresenta as estruturas de parentesco: é possível determinar o lugar do pai, do avô e do filho, quem ocupa cada um desses lugares, mas não é possível explicar com isso qual é o papel do pai, o que é um pai, ou de que maneira um pai deve agir. É disso exatamente que se trata, da posição e conseqüente oposição de um significante em relação aos outros, num sentido que não leva em conta o significado.

2.5.1. A dissolução do signo: a árvore e o mictório

Para chegar à instância da letra, a primeira coisa que Lacan fez foi desfazer o esquema do signo saussuriano dissolvendo-o num significante autônomo em relação ao significado, ou seja, um significante que tanto não depende da coisa a que, nos moldes saussurianos, deveria se remeter, como também acaba por simbolizar uma outra coisa ou circunstância que nada tem a ver com aquilo apresentado no esquema clássico. Para melhor explicar sua teoria, Lacan recorreu ao desenho da árvore constante no *Curso* de Saussure



árvore

Figura 03: Representação do desenho de Saussure sobre o signo.

Esse desenho é a clássica representação do signo saussuriano onde, segundo Lacan, o significado impera sobre o significante (relembrando Saussure, “não existe motivo algum para

proferir *soeur* a *sister*, ou a irmã, *orch* a *boeuf* ou boi” [2006, p. 87]), esquema que passará a ser representando por Lacan como *s/S* (significado/Significante). A fins de subverter o signo saussuriano, Lacan propôs um novo desenho:

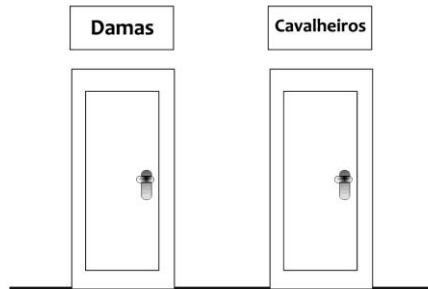


Figura 04: Representação do desenho de Lacan sobre o signo.

que passará, a partir de então, a representar o esquema lacaniano do signo, *S/s* (Significante/significado), com a prevalência do significante sobre o significado.

Conforme Lacan:

produz-se a surpresa de uma precipitação inesperada do sentido: na imagem de duas portas gêmeas que simbolizam com a cabine oferecida ao homem ocidental para satisfazer suas necessidades naturais fora de casa, o imperativo que ele parece partilhar com a grande maioria das comunidades primitivas e que submete sua vida pública às leis da segregação urinária. (2008 a, p. 230)

O que resulta daí é que, na nova proposição, os significantes *Damas* e *Cavalheiros* prontamente instalados sobre as portas *não* servem estruturalmente para designar os conceitos homem e mulher. Diferente do caso saussuriano, onde a palavra *árvore* faz especificar uma *árvore*, as palavras dispostas sobre as portas do mictório acabam por revelar uma outra coisa, uma estrutura social onde homens e mulheres não utilizam os mesmos banheiros em locais públicos, e que juntas e dispostas lado a lado servem para simbolizar a segregação urinária partilhada por uma mesma sociedade.

2.5.2. Significante: a inscrição da Letra

Em outras palavras, “inscreve-se só a si mesmo como a diferença, [...] exatamente *Homens≠Damas*, isto é, a própria lei” (NANCY; LACOUÉ-LABARTHE, 1991, p. 50), ou ainda, “dito de outra forma, um uso puramente toponímico, corresponde a uma posição de diferença dos sexos a partir daquilo que a define – a presença/ausência do pênis” (1991, p. 53), como dito por Nancy e Lacoue-Labarthe.

Assim, o exemplo de Lacan expõe a função simbólica, quando aquilo que está sob a barra abaixo do significante ou da imagem acústica não é o conceito de ‘homem’, mas o seu lugar determinado no mundo, ou melhor, a lei que determina que lugar lhe cabe. O significante lacaniano é, então, “a diferença dos lugares, a própria possibilidade da localização” (NANCY; LACOUÉ-LABARTHE, 1991, p. 50), não é uma substância que se divide em lugares, mas é aquilo que divide os lugares, “isso significa que ele os institui”. (p. 50)

Com essa operação, Lacan rompeu a indissolução do signo apontada por Saussure. Ao transformar a barra que simbolizava essa indissolução numa representação da resistência da significação, a operação recaiu, então, sobre um “significante sem significado” (NANCY; LACOUÉ-LABARTHE, 1991, p. 47) – fazendo surgir dali o esquema do algoritmo lacaniano onde o Significante se sobrepõe ao significado, ou S/s.

Para entender o deslizamento constante de significados que, portanto, deverá ocorrer sob a barra abaixo do significante, é preciso que tenhamos em mente as explicações de Freud sobre os sonhos em suas formas ou arranjos de substituição (deslocamento e condensação) – “as imagens de sonhos só devem ser consideradas pelo seu valor de significante, isto é, por aquilo que elas permitem soletrar do ‘provérbio’ proposto pelo enigma do sonho.” (LACAN, 2008 b, p. 240) Devemos, da mesma forma, recorrer às explicações de Roman Jakobson sobre os dois tipos de arranjos dos signos lingüísticos conforme disposto em seu texto *Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*:

1) A combinação. Todo signo é composto de signos constituintes e/ou aparece em combinação com outros signos. Isso significa que qualquer unidade lingüística serve, ao mesmo tempo, de contexto para unidades mais simples e/ou encontra seu próprio contexto em uma unidade lingüística mais complexa. Segue-se daí que todo agrupamento efetivo de unidades lingüísticas liga-as numa unidade superior: combinação e contextura são as duas faces de uma mesma operação.

2) A seleção. Uma seleção entre termos alternativos implica a possibilidade de substituir um pelo outro, equivalente ao primeiro num aspecto e diferente em outro. De fato, seleção e substituição são duas faces de uma mesma operação.

O papel principal que estas duas operações desempenham na linguagem foi claramente percebido por Ferdinand de Saussure. Entretanto, das duas variedades de combinação – concorrência e concatenação – somente a segunda, a seqüência temporal, foi reconhecida pelo lingüista genebrino. Malgrado sua própria intuição do fonema como um conjunto de elementos diferenciais, o mestre sucumbiu à tradicional crença no caráter linear da linguagem “que exclui a possibilidade de pronunciar dois elementos de uma só vez”¹³ (2008, p. 39-40, tradução nossa daquilo que está entre aspas.)

Jakobson também, como o Lévi-Strauss e Lacan, era leitor de Freud, e de Freud tomou emprestado os conceitos de condensação e deslocamento que serão articulados para dar conta da combinação, similaridade, seleção e contigüidade que regem a ordenação lingüística. Assim, para Jakobson, era possível perceber o estilo da fala “manipulando esses dois tipos de conexão (similaridade e contigüidade) em seus dois aspectos (posicional e semântico) – por seleção, combinação e hierarquização” (2008, p. 56). Já Lacan, por sua vez, irá desenvolver e articular os conceitos de Freud e de Jakobson, sintetizando-os em *metáfora* e a *metonímia*.

A centelha criadora da metáfora não jorra da apresentação de duas imagens, isto é, de dois significantes igualmente atualizados. Ela jorra entre dois significantes dos quais um substituiu o outro tomando-lhe o lugar na cadeia de significante, o significante oculto permanecendo presente pela sua conexão (metonímica) com o resto da cadeia. (2008 b, p. 237)

Esses são os jogos que, combinados, atuam nas formações do Inconsciente, da língua e das estruturas sociais “segundo as leis de uma ordem fechada” (LACAN, 2008 b, p. 232), posto que é próprio do significante, donde saírem as possibilidades combinatórias que, justamente, farão do significante um elencador de lugares.

Com a supremacia do significante sobre o significado, o deslizamento incessante dos significados quer dizer – ao contrário do que supunha a linearidade apontada por Saussure – a possibilidade de coexistência de mais de um significado sob a barra de significância para um único e mesmo significante, concedendo à linguagem uma incrível capacidade:

O que essa estrutura da cadeia significante descobre, é a possibilidade que eu tenho – justamente na medida em que sua língua é comum a mim e a outros sujeitos, isto é, na medida em que essa língua existe, - de me servir dela para significar *algo totalmente diferente* do que ela diz. Função mais digna de ser sublinhada na fala que a de disfarçar o pensamento (a maioria das vezes indefinível) do sujeito: a saber, a

¹³ No original: qui exclut la possibilité de prononcer deux éléments à la fois.

função de indicar o lugar desse sujeito na busca da verdade. (LACAN, 2008b, p. 235)

É a correlação entre o significante e o significado que vai, segundo Lacan, estabelecer o padrão de busca de significação, antecipando sempre o seu sentido dentro de certa limitação de possibilidades disponíveis. Ao mesmo tempo, essa pré-determinação implica também em uma ausência permanentemente localizada, como pura negatividade daquilo que ela, a letra, não é.

Ainda assim resiste a pergunta: o que é o significante. É a *letra*, são os caracteres tipográficos. São as marcas que “por si mesmas não marcam nada além de suas posições recíprocas e as relações (ou as combinações) por onde fabrica-se um ‘sentido’.” (NANCY; LACOUÉ-LABARTHE, 1991, p. 550). É substância da qual a imagem acústica sozinha não pode dar conta. É, conforme Lacan, o suporte material emprestado à linguagem. É a lei presentificada em sua materialidade. É a causa do gozo.

Sem o significante, como mesmo abordar aquela parte do corpo? Como, sem o significante, centrar esse algo que, do gozo, é a causa material? Por mais desmanchado, por mais confuso que isso seja, é apenas uma parte que, do corpo, é significada nesse depósito. (LACAN, 2008 b, p. 30)

Quiçá, uma vez mais, o significante lacaniano marcar o retorno às origens que, enquanto símbolo freudiano, recebe o direito de um retorno ao corpo, de onde justamente o tal símbolo partiu. E assim já o dirá a justeza platônica, encerrando no corpo o lugar do símbolo, “túmulo da alma” e receptor das experiências do ser, formador e invólucro da consciência, de onde parte o intelecto em direção a um Outro.

3 ALIÁS, BOSCH

O século XV foi marcado por uma ruptura na cultura artística. A arte, que “até então subsistira qual instrumento da fé para exprimir os conceitos da Teologia e ensinar o povo pelas paredes e janelas (*Biblia Pauperum*)” (MONTERADO, 1978, p. 82), passa gradativamente por uma transformação que mudará o *foco* das experiências humanas, promovendo e sendo alimentada pela busca da razão lógica e estética, o bom senso, a clareza facultativa e a cientificidade como forma de abordar a realidade através do homem e, enfim, de suas virtudes puramente humanas.

Trata-se, entretanto de um século dividido entre dois grandes movimentos artísticos que são a causa e o efeito das mudanças culturais e sociais. De um lado o Gótico enquanto representante da Idade Média em suas últimas expressões, marcado, sobretudo, pela confluência e indistinção entre poder político e autoridade religiosa. Do outro lado o Renascimento que surge encarregado de romper delicada e definitivamente o véu do misticismo para fazer encarar a realidade com *olhos novos*, olhos aperfeiçoados e ampliados pelas leis ópticas e geométricas, donde a *perspectiva* é a mais representativa criação. Assim trata-se de um século em que

o místico sonho de S. Francisco de Assis começa a dar suas flores mais belas. Mas, pelo caminho do intelecto, não tardaria que o mundo fosse considerado como objeto de conhecimento e, não, pretexto às efusões do coração e da fantasia. (MONTERADO, 1978, p. 83)

Essa divisão prevalece no século XVI, ainda que de forma desigual. Ao passo em que a Itália era o centro das atenções da Europa, devido à fecundidade da arte renascentista, longe dos centros urbanos prevaleciam as influências góticas – apesar do anúncio de sua decadência – na mesma medida em que havia maior influência da igreja na vida comunitária. Assim, o renascimento custou a chegar a países como Alemanha, Bélgica e Países Baixos.

Foi em 's-Hertogenbosch (*Bois-le-Duc*), uma

bonita cidade holandesa e relativamente calma, perto da actual [*sic*] fronteira com a Bélgica [...], uma das quatro maiores cidades do ducado do Brabante, que pertencia aos vastos territórios dos ambiciosos duques de Borgonha (BOSING, 2006, p. 11),

que, por volta de 1450, numa família de três gerações de pintores, nasceu Jeroen van Aken, filho, sobrinho e neto de pintores, posteriormente conhecido como Hieronymus Bosch ou Jerônimo Bosch, ou, *aliás, el Bosco*, como nas terras espanholas.

Inútil, entretanto, tentar estabelecer Bosch como um artista representante de um ou de outro movimento, pois Bosch, com uma técnica única, se mantém à margem do movimento artístico “dos Países Baixos meridionais, da arte que aparece nos arredores dos principais centros da escola flamenga, Bruxelas, Amberes, Bruges” (TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 73, tradução nossa)¹⁴, bem como mantém um estilo que não se compara ao de seus contemporâneos.

Bosch é considerado um mestre de estilo e obra ímpares, que flutua, assim, entre as influências artísticas de sua época mas que segue, apesar disso, um estilo próprio que muitas vezes beira o antiquado, apesar de genial. Assim,

Bosch fica isolado – ainda que não totalmente desconectado –, tendo suas raízes afundadas no subsolo da arte popular ou semi-popular de xilogravuras, gravuras, esculturas em madeira ou pedra, miniaturas ou ilustração de livro. Seu arcaísmo se inspira nas excentricidades de indumentária do estilo Gótico Internacional de cerca de 1400, no humor fantástico das bufonarias marginais dos manuscritos do século XVI e as irreverências das misericórdias dos cadeirais do coro contemporâneas e, em última instância, nas exagerações fisionômicas – toscas por excesso de realidade e veracidade – do chamado *realismo pré-eyckiano* do sudoeste dos Países Baixos. (TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 74, tradução nossa)¹⁵

É possível reconhecer nas obras de Bosch uma mista influência de técnicas e estilos diversos que a tornam original. Destarte, em suas primeiras obras reconhecemos um estilo tipicamente holandês, marcado pelo gótico que vigorava em sua época e região, e também marcado pela prática das iluminuras bíblicas; e posteriormente, mudanças que indicam influências do primitivo flamengo, e até mesmo contatos com a arte vinda da Itália em suas obras mais maduras. É interessante notar que, diferente do que se poderia pensar, as características e motivos medievais surgem com mais força em sua fase mais madura.

¹⁴ No original: [...] de los Países Bajos meridionales, del arte que aparece alrededor de los principales centros de la escuela flamenca, Bruselas, Amberes, Brujas.

¹⁵ No original: El Bosco queda aislado – aunque no totalmente desconectado –, hundiendo sus raíces en el subsuelo del arte popular o semipopular de xilografías, grabados, esculturas en madera o piedra, miniaturas o iluminación de libros. Su arcaísmo se inspira en las excentricidades de indumentaria del estilo Gótico Internacional de hacia 1400, en el humor fantástico de las bufonadas marginales de los manuscritos del siglo XVI y en las irreverencias de las misericordias de las sillerías de coro contemporâneas y, acaso en última instancia, en las exageraciones fisiognómicas – toscas por exceso de realidad y veracidad – del llamado *realismo pre-eyckiano* del suroeste de los Países Bajos.



Figura 05: *O Juízo Final* – painel central do tríptico. Viena, Gemäldesammlung der Akademie der bildenden Künste. Fonte: BOSING, 2006, p. 39.

3.1 A obra: o santo, o fantástico e o real

Seja como for, por diferentes e conflitantes, todas as obras de Bosco levam impresso um selo peculiar e podem-se rastrear denominadores comuns de tipo estilístico em seu conjunto. Todas elas respondem misteriosamente a uma mão e uma cabeça, as do misterioso, único, unitário, plural e contraditório Jerônimo Bosco. (TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 132, tradução nossa)¹⁶

¹⁶ No original: Y sin embargo, por diferentes y contrapuestas, todas las obras del Bosco llevan impreso un sello peculiar y pueden rastrearse denominadores comunes de tipo estilístico en su conjunto. Todas ellas responden

Bosch é o autor de obras primas como os famosos trípticos *Jardim das Delícias* (figuras 08, 11 e 12), ou *O carro de Feno* ou o tríptico *Juízo Final* (figuras 05 e 10), bem como da obra *Nau dos Loucos*, ou *A Extração da Pedra da Loucura* e o tampo de mesa *Os Sete Pecados Mortais e os Quatro Novíssimos do Homem*, além de outros também conhecidos e aclamados. Os temas de sua obra são sempre bíblicos e religiosos, e há também quem tenha identificado em Bosch elementos místicos provenientes do paganismo, da alquimia, do judaísmo e até mesmo elementos que sugerem uma ligação com seitas heréticas secretas de sua época. Mas tratam-se apenas de hipóteses e especulações.

Segundo os especialistas, dentro do tema religioso é possível encontrar ainda a incidência de alguns temas mais específicos, ou sub-temas, a saber, a vida e a paixão de Cristo, os Santos, o Juízo Final e as narrativas alegóricas e moralizantes que tratam da tolice, da cegueira e dos pecados humanos.

Nos quadros de Bosch, Cristo é retratado sempre dentro de um plano na narrativa histórica, dando mais ênfase ao acontecimento do que à imagem mística. Entretanto, tratam-se de obras ambientadas na época em que vivia Bosch (do século XVI). Nesses quadros, Cristo está sempre rodeado por uma multidão de pessoas que representam, segundo os teóricos do tema, a inclusão do espectador do quadro na própria cena retratada, sugerindo a mistura das dimensões da realidade através da representação do sentido espacial. Há também uma notória incidência de rostos grotescos entre a multidão, que é, segundo Torviso & Marías, uma maneira de “ridicularizar [...] aos representantes do pecado e do mal e restar, assim, ‘seriedade’ ao fato histórico” (1982, p. 112, tradução nossa)¹⁷, técnica essa muito comum na tradição da poesia didática medieval, que somente representava o mal por meio de formas ridicularizadas (figura 06).

Das representações hagiográficas, ou da vida dos santos, há o predomínio da representação de realizações cotidianas, sobretudo demonstrando cenas onde se conota as ações para a obtenção da “iluminação” necessária à santificação¹⁸, como é o caso de *A tentação de Santo Antão* (figura 07), em que este aparece meditando sob uma árvore enquanto o cenário é tomado por seres demoníacos.

misteriosamente a una mano y una cabeza, las del misterioso, único, unitario, plural y contradictorio Jerónimo Bosco.

¹⁷ No Original: ridicularizar [...] a los representantes del pecado y el mal restar, así, “seriedad” al hecho histórico.

¹⁸ “A palavra latina *sanctus*, fonte de santo (it.; port.; *saint*-fr.,etc.) significa basicamente ‘separado do mundo profano’; já o termo germânico *Heilig* (ing.*holy*,esc.*helgi*), implica uma idéia de força.” (HITNER, 2008, p. 11)



Figura 06: *Cruz às Costas*. Gante, Musée dès Beaux-Arts. Fonte: BOSING, 2006, p. 78.

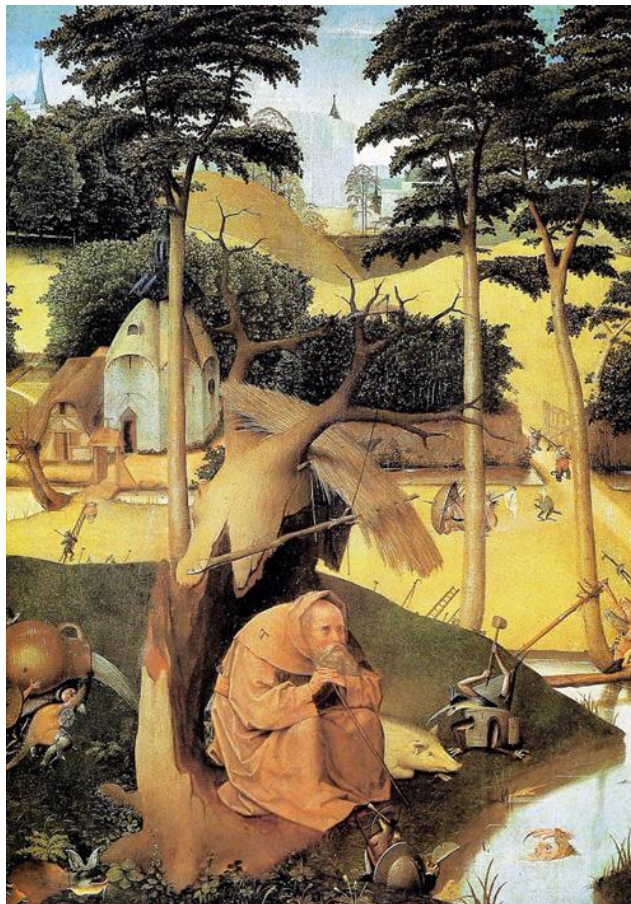


Figura 07: *A Tentação de Santo Antão* – versos do volante do tríptico. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga. Fonte: BOSING, 2006, p. 90.

O tema das *Tentações* mostra Santo Antão sendo assaltado por seres de formas disformes, muitas vezes não reconhecíveis de imediato. Tudo é *inteligível*, mas, ao mesmo tempo, nada é *compreensível*. A tentação permanece uma interrogação. As formas minúsculas e insidiosas estão ao redor do santo provocando uma interrogação, gerando uma impulsão de persegui-las a fim de compreendê-las. O monge lá está, imóvel, impassível; sem demonstrar a mínima tentativa de fuga. A santidade é incompatível com a fuga. Estar impassível significa estar intocado pelo Mal. (HITNER, 2008, p. 07)

Tampouco esses quadros têm a função de representar uma imagem mística ou um ícone sacro para a idolatria. O que eles apresentam é uma narrativa moral em que o santo em questão apresenta um comportamento exemplar. Nesses casos também não há o distanciamento do espectador, entretanto, a inclusão não acontece por uma ilusão espacial – como se dá nas obras da paixão de Cristo – mas devido ao caráter concreto e atual da cena representada que aproxima o espectador por reconhecimento.

Existe também uma coleção de quadros com temas alegóricos e morais que têm como fundamento primeiramente a educação religiosa, moral e cívica, através da exposição dos pecados e tolices humanas que devem funcionar como alertas contra esses grandes males, apresentando assim uma alternativa de salvação, preferencialmente de acordo com os preceitos da Bíblia.

Quanto aos quadros com o tema do Juízo Final, bem, esse era um dos temas mais importantes da Idade Média, além da bruxaria, da alquimia e do sexo, e também servia como um alerta contra a danação eterna. São dessas obras principalmente que surgem grande parte das fabulosas figuras que compõe a vasta coleção dos monstros boschianos, semi-humanos ou semi-animais, metamorfoseados conforme a tradição da época.

A inesgotável imaginação de Hieronymus Bosch no domínio da demonologia é um dos aspectos mais geniais de sua caligrafia artística e uma das mais caras heranças aproveitadas pelas gerações sucessivas. A fonte que Bosch encontrou para conceber seus animais exóticos ou monstruosos, dentro da zoologia alegórica dos antigos Bestiários combinou a influência simbólica da arte exercida pelo seu talento, com a rigidez do espírito de sua época, embora com um certo moralismo exacerbado. (HITNER, 2008, p. 09)

E são também especialmente dos quadros dedicados a este tema que surgem as maiores discussões, no campo teórico-artístico e entre admiradores leigos, sobre as simbolizações. Figurando assim entre as simbolizações mais famosas da história da arte e que talvez só se comparem, em fama, às produzidas pelo Surrealismo. Isso porque nesses quadros Bosch substitui o discurso narrativo ou episódico por “visualizações globais que produzem

sentimentos mais abstratos, à base de sensações mais conotativas que denotativas de situações de validade universal.” (TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 116, tradução nossa)¹⁹

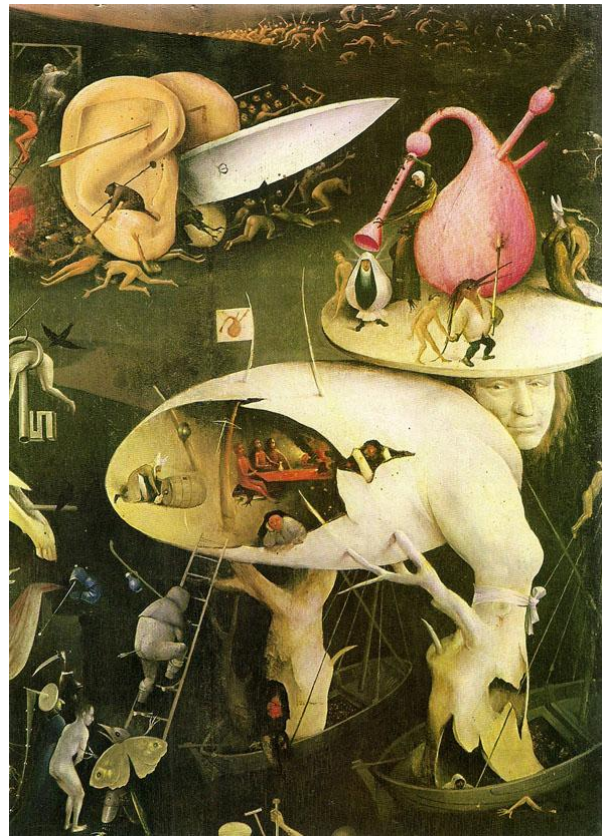
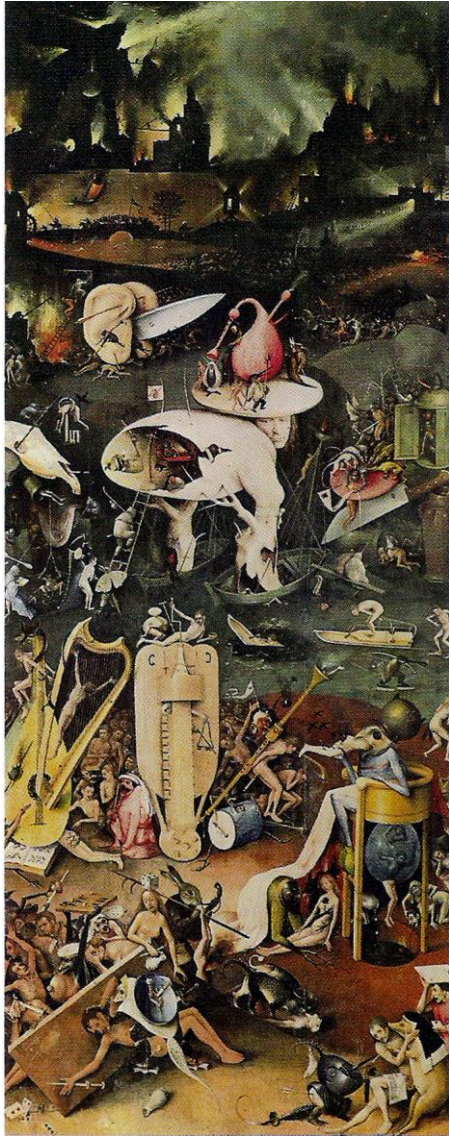


Figura 08 e Figura 09 (detalhe): *O Inferno* – volante direito do tríptico *O Jardim das Delícias*. Madrid, Museo del Prado. Fonte: BOSING, 2006, p. 54.

Quanto a esse simbolismo, é preciso ressaltar que na época de Bosch havia dois tipos de simbolismos empregados na composição de obras de arte, um de uso mais arcaico e outro de uso mais freqüente entre os seus contemporâneos.

¹⁹ No original: visualizaciones globales que producen sentimientos más abstractos, a base de sensaciones más connotativas que denotativas de situaciones de validez universal.

O primeiro, chamado de *simbolismo direto, aberto* ou *óbvio*, é típico da arte medieval cristã e trata, segundo Torviso & Marías, de usar formas convencionadas para indicar ou substituir “conceitos ou idéias irrepresentáveis por tratar-se de abstrações mentais; fenômenos invisíveis, irrealis, sobrenaturais, carentes de forma.” (1982, p. 88, tradução nossa)²⁰ Tratavam-se então de interferências plenamente justificáveis pela qualidade comunicativa e cognitiva, que antecipavam conclusões lógicas e coerentes do ponto de vista intelectual. É o caso da aparição, por exemplo, de personagens fora do contexto retratado, mas, entretanto “tais formas ou figuras estavam revestidas de uma presença fenomênica completamente aceitável para o espectador ainda que sua função fosse puramente significativa e não como descrições naturalísticas.” (p. 88, tradução nossa)²¹

Há, na mesma época, a utilização de outro tipo de simbolismo que alcança seu ápice no século XV e penetra “timidamente no mundo moderno” (TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 90, tradução nossa)²², chamado de *simbolismo encoberto* ou *disfarçado*. Esse simbolismo, muito utilizado pelos mestres flamengos, buscava representar os atributos místicos por meio de formas e objetos naturais e reais e sua metáfora. A atmosfera era criada a partir da composição de cores, luzes e formas para fazer resultar dali as sensações desejadas. Para dar vida ao sagrado, lançava-se mão de

edifícios românicos ou góticos, ruinosos ou intactos (como representações do mundo pré-cristão ou cristão), luz natural (natural ou sobrenatural segundo proceda do sul ou do norte, da direita ou da esquerda), janelas ou outros vãos tripartidos (símbolos da Trindade), velas, frutas, lírios, garrafas de cristal [...] etc (TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 90, tradução nossa)²³

Na obra de Bosch encontraremos os dois tipos de simbolismo, aberto e encoberto. Pode-se, entretanto, dizer que Bosch se inclinava (arcaicamente) à utilização dos símbolos abertos, como é nas obras que apresentam um mundo fantástico como em *O juízo final* e *Jardim das delicias*. Ao passo que os símbolos encobertos, mais comuns nas obras de seus contemporâneos, surgem mais raros na obra boschiana e quase exclusivamente para a composição dos temas hagiográficos, como *A vida da Virgem e a infância de Cristo*.

²⁰ No original: conceptos o ideas irrepresentables por tratarse de abstracciones mentales; fenómenos invisibles, irrealis, sobrenaturales, carentes de forma.

²¹ No original: Tales formas o figuras estaban revestidas de una presencia fenomênica completamente aceptable para el espectador aunque su función fuera puramente significativa y no como descripciones naturalísticas.

²² No original: tímidamente en el mundo moderno.

²³ No original: Edificios románicos o góticos, ruinosos o intactos (como representaciones del mundo precristiano o cristiano), luz natural (natural o sobrenatural según proceda del sur o el norte, de la derecha o de la izquierda), ventanas u otros vanos tripartidos (símbolos de la Trinidad), velas, frutas, lírios, garrafas de cristal [...] etc.

É a esse simbolismo (ou a mistura na medida boschiana do simbolismo aberto e do encoberto), que se devem as incríveis paisagens. As paisagens boschianas são também reconhecidas como um ponto forte de suas obras pois apresentam uma impressionante composição onde o místico é representado com o maior realismo possível, enquanto a realidade física, como as plantas, os minerais e as construções, tomam emprestado as formas mais fantásticas. Daí uma ilusão mágica de grande beleza e qualidade pictórica onde, mais uma vez, real e místico se confundem.

A perspectiva é outro aspecto importante na obra e na era de Bosch. Nos séculos XV e XVI, com o Renascimento, o que havia de mais moderno era o uso das leis ópticas e geométricas para a representação de espaços. A perspectiva, baseada em ciência e empirismo, buscava representações artísticas que coincidissem com nossa experiência visual do espaço através da disposição de objetos diminuídos em relação aos outros, levando em consideração o ponto de vista do espectador. Era o fim das cenas chapadas e desproporcionais. Na Itália a coisa foi mais técnica e científica, enquanto os flamengos e o “povo do norte” optaram pelo uso de maior percepção em detrimento da sistematização.

Bosch, assim como os primitivos flamengos, optou por uma perspectiva mais sensorial, partindo, como disseram Torviso & Marías, de sua própria experiência. Cria assim uma forma de apresentação muito pessoal que não é “nem contínua nem coerente ou sistemática com respeito às distâncias” (1982, p. 96, tradução nossa)²⁴, ao que as dimensões são sacrificadas, de certo modo, em proveito da expressividade. Em geral Bosch utiliza mais de um ponto de fuga resultando em uma perspectiva multifocal, ou então estabelece um ponto de vista do alto, criando uma impressão de vista aérea, como a cartografia contemporânea. Nesses casos há a exclusão do espectador, que é separado da cena representada ou impedido de sentir-se dentro do quadro devido aos artifícios espaciais empregados.

²⁴ No original: ni continua ni coherente y sistemática con respecto a las distancias.



Figura 10: *Queda do Anjo, Criação de Eva, Pecado Original e Expulsão do Paraíso* – volante esquerdo do tríptico *Juízo Final*. Viena, Gemälde-sammlung der Akademie der bildenden Künste. Fonte: BOSING, 2006, p. 37.

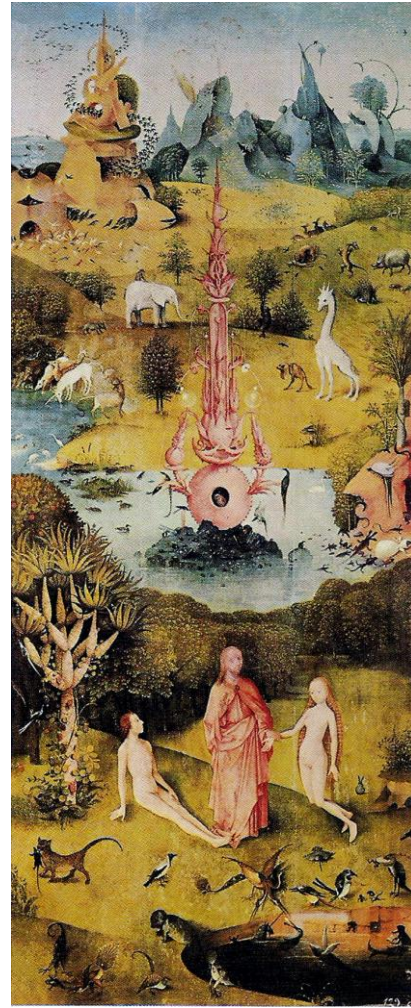


Figura 11: *O Paraíso Terreno* – Volante esquerdo do tríptico *O Jardim das Delícias*. Madrid, Museo del Prado. Fonte: BOSING, 2006, p. 54.

E, por fim, quanto aos personagens de Bosch, segundo Torviso & Marías, tratam-se sempre de figuras anônimas que “pertencem à categoria de *tipos* ou *figuras ideais*”²⁵ (1982, p. 82, tradução nossa) . E por isso,

As figuras humanas de Jeroen van Aken se parecem sempre umas a outras, se apresentam de maneira uniforme como membros indiscriminados da espécie

²⁵ No original: pertenecen a la categoría de *tipos* o *figuras ideales*.

humana mais que como seres individuais, pessoais, inimitáveis; inclusive se chegou a falar de maneirismo formal. (TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 79, tradução nossa)²⁶

Diferente dos flamengos, Bosch não era um retratista e seus personagens carecem de individualidade, representando, de uma só vez, aspectos tópicos e generalizantes de personagens humanas arquetípicos. Além disso, algumas são figuras delgadas e quase transparentes, o que foge do pesado padrão corpóreo dos flamengos. Além disso, existem as caricaturas que, ainda segundo Torviso & Marías (1982), representam a ridicularização de uma super-individualidade, representando o individualismo exacerbado como um traço de deformidade humana.



Figura 12: *O Jardim das Delícias* – painel central do tríptico. Madrid, Museo del Prado. Fonte: BOSING, 2006, p. 55.

²⁶ No original: Las figuras humanas de Jeroen van Aken se parecen siempre unas a otras, se nos presentan de manera uniforme como miembros indiscriminados de la especie humana más que como seres individuales, personales, inimitables; incluso se ha llegado a hablar de maneirismo formal.

3.2 O homem de dentro: a vida simples de um homem misterioso

Pouco se sabe sobre a vida de Bosch e há muita inexatidão a seu respeito. Além da própria obra, são raros os documentos que remetem diretamente à sua existência, o que dificulta a comprovação das muitas hipóteses sobre sua vida e a delimitação de uma possível personalidade. Sobre Bosch, não há sequer unanimidade ou certeza em relação ao seu nome. Como foi levantado por Hitner:

Entre os cronistas espanhóis, por exemplo, se encontra *Géronimo Bosco* e *Bosque*. Em Guevara e Jose de Siguença, *Del Bosco. Bosqui* no inventário do Prado de 1574, *Bos di Ertoghen-Bosc* em Vasari e *Bos* também para Sandrart. Encontraremos *Girolamo Bosco di Bolduc* em Guicciardini, e *Jeronimus Van Aecken, dito Bosch* em Pinchart, entre outros. Através dos registros que pertenciam à sociedade de Bois-le-Duc retirou-se *Hieronimus Aquens alias Bosch*. Os quadros que portam o monograma do artista são assinalados *Jheronimus bosch*. Segundo [Dirk] Bax, o verdadeiro nome de Bosch era *Jheronimus van Aken*, mas ele próprio se auto assinava '*Jheronimus bosch*'. Em documentos contemporâneos a referência a seu nome é feita por "*Jeroen*", "*Jeronimus*" ou "*Joen*" (genitivo "*Joenen*"; também ocorrendo "*Joemen*", como dativo do não documentado "*Joem*"). Um registro de contas menciona *Jheronymi van Aken, scilder ofte maelder, die hem selve scrijft Jheronymus Bosch* [Jheronymi de Aken, pintor, que se auto assina Jheronymus Bosch]. (2008, p. 22-23, observação entre chaves da autora)

O pouco que se sabe com certeza sobre Bosch é proveniente dos arquivos de 's-Hertogenbosch, por meio do "arquivista bruxelense A Pinchart, que por sua vez recebeu informações de M. Van Zuijlen, arquivista de Bois-le-Duc" (HITNER, 2008, p. 22), e remetem ao registro de sua vida como cidadão de 's-Hertogenbosch ou de sua relação com a Confraria de Nossa Senhora.

Sabe-se que Bosch nasceu por volta de 1450 na cidade de 's-Hertogenbosch e era filho do pintor Antonius van Aken e de Aleid van der Mijnnen (filha do alfaiate Bartholomeus van der Mijnnen). Teve quatro irmãos (cujas datas de nascimento exatas também são desconhecidas), sendo que Jan, era marceneiro, Antonius era assistente na oficina do pai, e Goessen era pintor de profissão. O avô de Bosch, Jan van Aken, também era pintor e teve quatro ou cinco filhos (dentre eles Antonius, o pai de Bosch) e todos seguiram a mesma profissão de pintor. Parece certo que a educação artística de Bosch tenha se dado no seio da

família – e “é quiçá a causa de que o Bosco seja, estilisticamente considerado, o que é: um genial arcaico em seu próprio tempo.” (TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 73, tradução nossa)²⁷

Há provas também do relacionamento da família van Aken, desde o avô Jan, com a Confraria de Nossa Senhora, tanto enquanto membros como contratados. Segundo os teóricos que estudam a Idade Média, era completamente normal e esperado um tipo de associação assim:

A confraria fundada em 'sHertogenbosch antes de 1318 era uma associação de homens e mulheres leigos e religiosos. A sua devoção centrava-se principalmente numa imagem milagrosa da Virgem, a *Zoete Lieve Vrouw*, que se encontrava na Igreja de S. João, onde a confraria mantinha uma capela. Essa confraria, grande e rica, que tinha devotos por todo o Norte dos Países Baixos e na Vestefália, deve ter desempenhado um papel importante na vida religiosa e cultural de 'sHertogenbosch. Os seus membros contratavam cantores, organistas e compositores que criavam, cantavam e tocavam para a confraria nas missas diárias e nas festas solenes. Os confrades também encomendavam obras de arte para a decoração de sua capela e resolveram, em 1478, erguer uma nova e mais faustosa capela no lado norte do coro inacabado da Igreja de S. João. (BOSING, 2006, p. 13-14)

Bosch foi casado com Aleid van de Meervenne, nascida em 1453 em 's-Hertogenbosch, e filha de pais patrícios. Ao que tudo indica, o casamento se deu entre 1475 e 1484, pois, “segundo Bax, até 1475 ela ainda era solteira” (HITNER, 2008, p. 24), e por volta de 1484 há registros de que Bosh tenha herdado de seu cunhado a pequena propriedade feudal Rodeken, situada nas vizinhanças de Oirschot. Aleid também era membro da “elitizada *Lieve-Vrouwe Broederschap*” (p.24), ou Confraria de Nossa Senhora, já desde os 16 anos, bem como os seus pais. Enquanto o registro da associação de Bosch nessa instituição data de 1486.

Dentre os clientes mais constantes de Bosch, constam a confraria e seus membros particulares, que também encomendavam trabalhos do pintor. Era comum, então, que um pintor realizasse trabalhos diversos da pintura, conhecidos como artes menores, que se tratavam do desenho de um móvel, de relógios, ou iluminuras, entre outras coisas, e com Bosch não fora diferente. E assim, havia então uma clientela formada por famílias nobres e, entre eles, Don Diego, pai de Felipe de Guevara. Guevara, além de um dos primeiros autores de livros espanhóis sobre artes²⁸, e artigos sobre o Bosch, foi um dos grandes colecionadores das obras de Bosch. Sete anos após a morte de Guevara, seu acervo foi vendido a Felipe II. E em setembro de 1504 – segundo documentos de Lille (França) – foi registrada uma das mais

²⁷ No original: Es quizá la causa de que el Bosco sea, estilísticamente considerado, lo que es: un genial arcaico en su propio tiempo.

²⁸ Seu ‘Comentarios de la pintura’, foi escrito em 1560.

importantes encomenda de Bosch: os documentos que datam dessa época tratam da venda da tríptica *O Juízo Final*, com *Paraíso e Inferno* a Felipe o Belo, Rei da Espanha “para seu muito nobre prazer.” (*apud* TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 60, tradução nossa)²⁹

Antes da famosa encomenda, entretanto, há um período de lacuna sem o registro em nenhum documento. Esse período em branco dá margem à especulação sobre uma muito possível viagem a Itália, principalmente a Veneza. Isso abriria a possibilidade de um intercâmbio artístico, que explicaria as marcas do estilo italiano na obra de Bosch, e as marcas de Bosch nas obras italianas. Explicaria, por exemplo, o caso mais importante, de Leonardo da Vinci,

em cujos desenhos aparece um mundo de caricaturas, de estudos fisiognômicos e inclusive de pequenos monstros pseudo-antropomorfos que poderiam ser resultado de um influxo da arte do pintor flamengo ou, pelo contrário, uma fonte para nosso artista. (TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 64, tradução nossa)³⁰

E é a partir dessa época também que surge na documentação flamenga a assinatura Jheronimus Bosch, forma com a qual já havia assinado algumas obras. A viagem a Itália, concordam os teóricos, justificaria muitas das características formais e iconográficas que compõe a obra de Bosch, mas trata-se, entretanto, de uma hipótese, ainda que possível, sem fundamentação documental.

Bosch deve ter morrido dias antes de 19 de agosto de 1516, data em que foi celebrada na capela de 's-Hertogenbosh uma missa exequial ao “defunto irmão Gerónimo de Aquisgrán, alias Bosch, pintor insigne” (*apud* TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 68, tradução nossa)³¹, o que, de acordo com Torviso & Marías, indicava a alta consideração em que o pintor gozara entres seus confrades e talvez entre todos os seus concidadãos.

A partir de sua morte surge o caráter lendário apontado por seus primeiros biógrafos, como Felipe de Guevara (1560/2), D. Lampsonius (1572), Carel van Mander (1604), Frei José de Sigüenza (1599), e ainda difundido por autores conceituados do século XVI, como Guicciardini, Van Vaernewijck, Vasari, De Molina, Lomazzo, etc, mas no todo, é possível pensar em Bosch como um homem de vida comum:

Jeroen van Aken se apresenta a nós como um homem cuja vida transcorre de maneira completamente normal, pausada, tranqüila, quiçá mesmo monótona em um

²⁹ No original: por son très-noble plaisir.

³⁰ No original: Es el caso más importante, de Leonardo da Vinci, en cuyos dibujos aparece un mundo de caricaturas, de estudios fisiognômicos e incluso de pequeños monstruos pseudoantropomorfos que pudieron ser resultado de un influjo del arte del pintor flamenco o, por contra, una fuente para nuestro artista.

³¹ No original: difunto hermano Gerónimo de Aquisgrán, alias Bosch, pintor insigne.

lar sem filhos, sem problemas pecuniários, ao lado de sua esposa, entre o trabalho da oficina e as piedosas reuniões de sua devota e prestigiosa confraria de Nossa Senhora. [...] Só as hipóteses mais ou menos audazes levantaram em torno de sua pessoa, como um reflexo de seus quadros sobre seu autor, um véu de mistério que põe em questão o pouco que sabemos do artista. Não existe evidência alguma concludente sobre sua familiaridade para com os mistérios gnósticos, órficos o neoplatônicos. (TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 68)³²

3.3 O homem de fora: mitos e contexto

3.3.1 Hipóteses e polêmicas religiosas

Uma coisa ousou afirmar de Bosch, que nunca pintou coisa fora do natural em sua vida, se não fosse em matéria de inferno ou purgatório, como tenho dito. Suas invenções estribaram em buscar coisas raríssimas mas naturais: de maneira, que pode ser uma regra universal, que qualquer pintura, ainda que assinada por Bosco, em que haja monstruosidade ou coisa fora dos limites da natureza que é adulterada e fingida, se não é, como digo, que a pintura contenha em si inferno ou matéria dele (Sigüenza *apud* TORVISO; MARÍAS, 1982, p.16, tradução nossa)³³

Bosch era um visionário e parecia, de acordo com seus críticos, olhar o homem por dentro. Não é a toa que teve como um de seus maiores admiradores o Rei Felipe II, da Espanha, e que tenha encantado toda a Espanha ainda no século XVII, tanto nos meios letrados como nos meios populares. Talvez porque sua obra esteja repleta de um simbolismo que instiga no espectador a introspecção de ordem filosóficas ou moral ou ainda que o absorva para um mundo fantástico e onírico, ou porque, por outro lado, “suas imagens entrelaçavam com a tradição terrorífico-burlesca tão cara ao povo comum.” (TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 31, tradução nossa)³⁴ Ainda assim, Bosch sofria críticas tanto de artistas mais liberais, como é o caso Lope de Vega e Francisco de Quevedo, importantes pensadores

³² No original: Jeroen van Aken se nos presenta como un hombre cuya vida transcurre de manera completamente normal, pausada, tranquila, quizá incluso monótona en un hogar sin hijos, sin problemas pecuniarios, al lado de su esposa, entre el trabajo del taller y las pías reuniones de su devota y prestigiosa cofradía de Nuestra Señora. [...] Sólo las hipótesis más o menos audaces han levantado en torno a su persona, como un reflejo de sus tablas sobre su autor, un velo de misterio que pone en entredicho lo poco que sabemos del artista. No existe evidencia alguna concluyente sobre su familiaridad para con los misterios gnósticos, órficos o neoplatónicos.

³³ No original: Una cosa oso afirmar de Bosco, que nunca pintó cosa fuera del natural en su vida, si no fuese en materia de infierno o purgatorio, como dicho tengo. Sus invenciones estribaron en buscar cosas rarísimas pero naturales: de manera, que puede ser regla universal, que cualquiera pintura, aunque firmada de Bosco, en que hubiera monstruosidad alguna, o cosa que pase los límites de la naturaleza que es adulterada y fingida, si no es, como digo, que la pintura contenga en si infierno, o materia de él.”

³⁴ No original: sus imágenes enlazaban con la tradición terrorífico-burlesca tan grata al pueblo llano.

espanhóis, como de pintores, como é o caso do pintor espanhol Juan de Butón, que taxavam suas obras como lascivas ou sugeriam que se tratava de caprichos desnecessários, com uma bestialidade e imoralidade sem fundamento e desnecessárias.

Bosch era, então, uma figura controversa. Seus temas religiosos embalados por um simbolismo incomparável levaram muitos a pensar em uma postura herética. Em sua defesa, entretanto, Frei José de Sigüenza, em *Historia de la Orden de San Gerónimo*, escrita em 1599, diz que, fosse Bosch um herege, não gozaria da boa consideração ou da

piedade e zelo de Rei nosso fundador [Felipe II], que se soubesse que era assim, não admitiria as pinturas dentro de sua casa, de seus claustros, de seus aposentos, dos capítulos e da sacristia; todos esses lugares estão adornados com elas; sem essa razão, que para mim é grande, há outra que é tomada a partir de suas pinturas: vê-se nelas quase todos os Sacramentos e estado e graus da Igreja, desde o Papa até o mais ínfimo, dois pontos em que todos os hereges tropeçam, e os pintou com muita seriedade e com grande consideração, que se fosse herege não o faria, e dos mistérios de nossas redenção fez o mesmo. (SIGÜENZA *apud* TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 20, tradução nossa)³⁵

Bosch intriga pela riqueza de sua obra, de seus símbolos e de seu universo fantástico em comparação à carência de documentos que possibilite desvendar ou entender o criador, sua personalidade e realidade: e assim, nos deparamos com o mito do pintor de 's-Hertogenbosh, “um Bosco heterodoxo desde um ponto de vista religioso e eidético, incluso herético: um Bosco neo-platônico, Jeroen membro da seita dos rosa-cruzes [...], um pintor ‘adamita’” (TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 54, tradução nossa)³⁶ ou ao mesmo, a serviço dessas seitas.

De todas as teorias sobre a formação ideológica e sistema de crenças de Bosch, a suposta ligação com a seita adamita é a que teve mais impacto e nos estudos sobre a vida e a obra de Bosch. A seita de Irmãos do Espírito Livre, conhecida como adamitas, parece ter surgido no século XII e se difundido no século XV pela Alemanha e Países Baixos. Mas não se tem notícias do aparecimento dessa seita na zona de Brabantes durante a vida de Bosch. Além disso, Torviso & Marías (1982) defendem que a ideologia e os dogmas não combinam com o que é exposto nos quadros de Bosch. Para os adamitas, por exemplo, não existe idéia

³⁵ No original, do ano de 1599: *piedad y zelo del Rey nuestro fundador [Felipe II], que si supiera era esto assi, no admitiera las pinturas dentro de su casa, de sus claustros, de su aposento, de los capítulos y de la sacristia; todos estos lugares estan adornados con ellas; sin esta razon, que para mi es grande, ay otra que se toma de sus pinturas: veense en ellas casi todos los Sacramentos y estados y grados de la Iglesia, desde el Papa hasta el mas ínfimo, dos puntos en que todos los hereges estropeiegan, y los pintó en muchas veras y con gran consideración, que si fuera herege no lo hiziera, y de los misterios de nuestras redencion hizo lo mismo.*

³⁶ No original: *un Bosco heterodoxo desde un punto de vista religioso y eidético, incluso herético: un Bosco neoplatónico, Jeroen miembro de la secta de los rosacruces (...), un pintor “adamita”.*

de inferno, este era considerado uma fábula, até mesmo porque a salvação estava para além da vontade do homem, e os conceitos de pecado e virtude coexistiam, se equilibravam e eram complementares e igualmente divinos. Mas esta é também mais uma forma de leitura. Assim, não é possível afirmar que Bosch realmente tivesse ligação com a seita e, portanto, com seu sistema de símbolos.

A julgar pelos temas que se sugerem, ao espectador de hoje, em suas obras, como apontador por Torviso & Marías, imagina-se Bosch como um homem de muita cultura, quiçá um enciclopédico familiarizado com a teologia cristã e ortodoxa, literatura religiosa antiga e medieval (Bíblia, *Ars Memorandi* [figura 13]³⁷, evangelhos apócrifos, dentre outros), hagiografia, ocultismo, astrologia, alquimia, demonologia, bruxaria, lendas, folclore, provérbios, etc.



Figura 13: Petrus Von Rosenheim. *Ars memorandi*, 1502, Pforzheim. Fonte: ECO,200, p. 126.

Isto é possível? Quando só podemos criar hipóteses sobre as leituras de Jeroen van Aken e alguns historiadores pretender restringir enormemente as fontes literárias de suas obras à Bíblia, não teremos resposta a nossa interrogação. Podemos especular, e se seguirá especulando, sobre seus conhecimentos mas, até hoje e como já havíamos assinalado, não encontramos a chave – ou chaves – que nos decodifiquem por

³⁷ “Eis que na *Ars memorandi* de Petrus von Rosenheim (1502) aparecem figuras mnemônicas que certamente têm um parentesco com os monstros apocalípticos e com as criaturas dos bestiários” (ECO, 2007, p. 125)

completo e de maneira satisfatória a obra boschiana e é difícil que se possa encontrar. (TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 69, tradução nossa)³⁸

Não podemos, de fato, confirmar nenhuma das hipóteses sobre as leituras de Bosch, mas podemos, de outra forma, situá-lo em um momento histórico, proporcionando leituras possíveis a partir de outros elementos culturais que não apenas os retirados da literatura. Até mesmo porque por volta dos séculos XV e XVI havia o predomínio da cultura oral sobre a cultura impressa.

3.3.2 Os símbolos e emblemas de uma época

Sou uma mulher pobre e velha
Que nada sabe; Não sei ler
Na igreja da minha paróquia vejo
O Paraíso pintado, onde há harpas e alaúdes,
E um Inferno onde os danados serão cozidos em água fervente
Umam causam-me horror, outras dão-me alegria e consolação...
(*apud* HITNER, 2008, p. 10)³⁹

Segundo Carlo Ginzburg, embora a escrita fosse privilégio das castas nobres e do clero, nessas épocas, na Europa Ocidental, já havia um movimento notório de alfabetização, incluindo os impulsionados por instituições ou associações de paróquias ou dos senhores feudais dentro das pequenas comunidades. Ainda assim, tratava-se de um movimento pequeno, e grande parte do público que freqüentava as igrejas não sabia ler.

A leitura da Bíblia era ainda um hábito raro entre os cidadãos laicos, e é muito possível que as imagens nas paredes da igreja servissem não apenas como ilustração, mas como uma forma narrativa dos episódios bíblicos e dos sermões. Os teóricos da arte medieval, naquela época ou nos nossos dias, concordam que as imagens tinham o propósito de levar o entendimento das palavras sagradas aos “espíritos simples” (HITNER, 2008, p. 10), servindo

³⁸ No original: ¿Es esto posible? Cuando sólo podemos hipotizar sobre las lecturas de Jeroen van Aken y algunos historiadores pretender restringir enormemente las fuentes literarias de sus obras a la Biblia, no tenemos respuesta a nuestra interrogante. Podemos especular, y se seguirá especulando, sobre sus conocimientos pero, hasta hoy y como ya hemos señalado, no se ha dado con la clave – o claves – que nos decodifiquen por completo y de manera satisfactoria la obra bosquiana y es difícil que pueda encontrarse.

³⁹ Conforme Hitner, traduzido de Versos de Villon, no original: “*Femme je -suis povrette et ancienne,/ Qui rien ne sçai; oncques lettre ne leuz; / Au moustier voy dont suis paroissienne / Paradis paint, où sont harpes et luz, / Et ung enfer où dampnez boulluz: / L’ung me fait paour, l’autre joye et liesse...*”.

como “literatura para iletrados”⁴⁰. O próprio Frei Sigüenza, já em sua época, comparava o trabalho de um pintor ao de um poeta: “os poetas e os pintores são muito vizinhos a juízo de todos; as faculdades tão irmãs que não distam mais que o pincel e a pluma, que são quase uma coisa.” (SINGÜENZA *apud* TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 20)⁴¹

Além disso, a vida cultural das comunidades feudais acontecia em torno de uma religião que trazia em si os insistentes resquícios de ritos e credices pagãs, absorvidos e institucionalizados pelos dogmas e rituais da igreja católica. A crença e a adoração de *imagens místicas* como uma forma de poder e evocação é um forte resquício pagão que prevalece no sistema de crenças da cultura medieval, principalmente da camponesa, ao que a igreja católica se adaptou apesar das prescrições proibitivas constantes na Bíblia. A imagem era evocação pura e não simples sistemas de significantes vazios ou ainda receptáculos de significação e narração, nem tampouco remetiam ao significado. A imagem não representava, ela era a dimensão mágica e santidade, para além da significação, como as imagens dos santos, da Virgem ou de Cristo adorados nas igrejas.

A adoração dos *santos* pelo homem medieval era também uma característica do politeísmo pagão que resistira aos dogmas do Velho Testamento e se adaptara ao catolicismo e, de forma lógica, a ligação do crente com o santo só poderia acontecer através da adoração da imagem icônica. “Naturalmente Cristo e Maria eram as principais respostas a todas as súplicas, mas os santos, principalmente os eremitas, estavam muito próximos da cultura popular.” (HITNER, 2008, p.08) Os santos gozavam de grande popularidade e eram tomados pelos crentes como seus intercessores junto a Deus ou ainda, como entidades mais indicadas para lidar com males ou assuntos menores e cotidianos, como realizações de pequenos pedidos, obtenções de graças e curas de males físicos corriqueiros, o que constituía, segundo Hitner, uma relação bastante utilitária. Santo Antão, por exemplo, era evocado para curar a sífilis (segundo Hitner, a doença era conhecida como mal de Santo Antão).

Os *monstros* são figuras que sempre estiveram presentes no ideário humano, desde as histórias mais antigas, passando por diferentes significações ao longo dos tempos. Na Idade Média, eram comuns os monstros como os seres de aspectos demoníacos e o próprio

⁴⁰ A crença em uma pintura para iletrados era “sustentada pelo menos desde a sentença de Horácio *ut pictura poesis* e vigente de maneira generalizada durante o século XVI pela literatura teórico-artística da época” [*sostenida por lo menos desde la sentencia de Horacio ut pictura poesis y vigente de manera generalizada durante el siglo XVI por la literatura teóricoartística de la época*]. (TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 20, tradução nossa)

⁴¹ No original: los poetas y los pintores son muy vezinos a juyzio de todos ; las facultades tan hermanas que no distan mas que el pincel y la pluma, que case son una cosa;

demônio, os anjos, os prodigiosos, as quimeras, as bestas e até mesmo uma flora de aspecto extraordinário. Desde 1250 a figura do monstro tornava-se notavelmente mais freqüente na evocação de monges, poetas e iluminadores, como retrato do espírito de uma época sombria:

A Europa está vivendo seus ‘séculos obscuros’, [...] com a decadência da agricultura, o abandono das cidades, o desmoronamento dos grandes aquedutos e das estradas romanas, em um clima geral de barbarização, em um território coberto de florestas, os monges, os poetas, os iluminadores também vêem o mundo como uma selva obscura, habitada por monstros, atravessada por caminhos labirínticos. (ECO, 2007, p. 111).

Os monstros, a princípio, atraem o homem medieval devido a sua singularidade exótica, e não tarda para que passem a ser considerados uma forma de “vocábulo de Deus” (HITNER, 2008, p. 8), ao que são interpretados como portadores de mensagens moralizantes e sentidos espirituais em sua aparência alegórica. “Os *monstros*, dizia Cícero no ‘De Divinatione’, chamam-se assim porque *monstrant*, ou demonstrem, admoestam.” (HITNER, 2008, p. 15) Para esse caso existiam os bestiários, que eram livros ou catálogos ou enciclopédias de monstros, reais ou imaginários, com suas decifrações devidas, sempre associados a ensinamentos morais.

Por outro lado, o monstro é também a representação da novidade prometida pela descoberta de novos mundos escondidos em países e continentes distantes que guardavam povos de culturas misteriosas, maravilhosas e inimagináveis – enchendo o imaginário da época de extravagantes expectativas e seres impossíveis. Não somente os monstros, mas as paisagens e povos de culturas mirabolantes são descritos e ilustrados nos livros anteriores à Era Moderna. É o caso, por exemplo, da *Carta do Preste João*, que data do século XII – um embuste, segundo Eco, que retratava em palavras um fabuloso mundo onde o maná caía do céu e os homens viviam por mais de 500 anos, onde os rios desciam do paraíso entre uma flora riquíssima e pedras preciosas em abundância. Além do mais, havia terríveis e maravilhosos monstros, como

o Basilisco, de hálito envenenado, a Quimera de cabeça de leão e corpo metade dragão, metade cabra, a besta leucrococa (de corpo de asno, traseiro de cervo, coxas de leão, pés de cavalo, um chifre bifurcado, boca talhada até as orelhas da qual saía uma voz quase humana e um único osso no lugar dos dentes) ou a Mantícora (com três fileiras de dentes, corpo de leão, rabo de escorpião, olhos azuis, carnação cor de sangue, silvo de serpente). (ECO, 2007, p. 116)

Os primeiros contatos em massa da cultura medieval com as exóticas culturas orientais aconteceram forçadamente por eminência das Cruzadas – a princípio pelas histórias contadas

com a finalidade de provocar as comunidades à guerra e incentivar as campanhas, e depois com os relatos daqueles que retornavam das guerras nas terras santas, muitos deles com a nova profissão de mercadores, e todos com histórias magníficas e de encanto e terror. Logo mais, eram as viagens à China e à Índia, donde os relatos dos viajantes eram tão fabulosos quanto as tapeçarias, as especiarias culinárias, os tecidos, os véus, os adornos femininos, e um mundo de bugigangas que conquistaram os gostos e alimentavam ainda mais a imaginação do homem há tanto encerrado na cultura medieval.

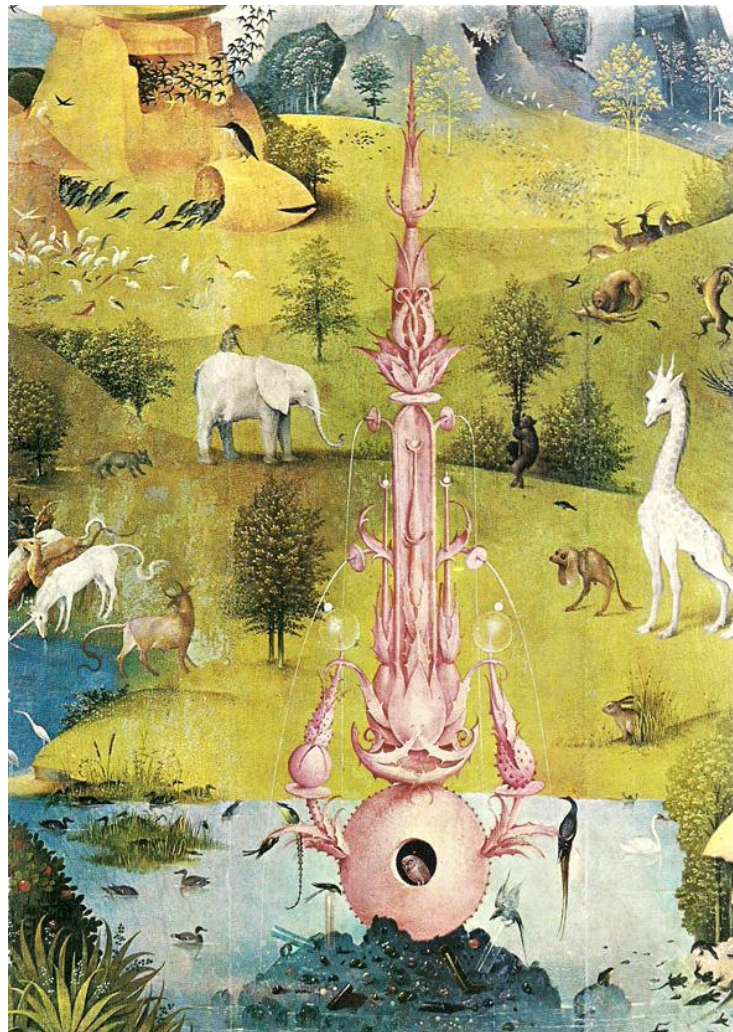


Figura 14: detalhe do volante esquerdo do tríptico *O Paraíso Terreno*, de *O Jardim das Delícias* (figura 11). Fonte: BOSING, 2006, p. 54.

O descobrimento do mundo oriente contribuiu para formar as expectativas em relação ao novo mundo, dessa vez além mar, na época em que se inauguram as grandes viagens náuticas. Essas expectativas são refletidas nas artes, no teatro e na literatura da época, além dos mapas cartográficos, já no século XVI. Os relatos de mundos imaginários continuam

freqüentes e histórias como as do país da Cocanha, por exemplo, tornaram-se um fenômeno daquele século. Muito parecido com as terras do Preste João, diziam que a Cocanha era uma terra de seres incríveis, de muita fartura e generosidade e, além disso, nesse país ficcional e utópico havia a divisão dos bens materiais, a sexualidade era exercida livremente e não se precisava trabalhar para poder ter uma boa vida.

Esses elementos, reencontráveis (embora em menos detalhes) em quase todas as versões do país da Cocanha feitas no século XVI, são muito provavelmente exagero da imagem, já mítica, que os primeiros viajantes forneceram das terras descobertas além do Oceano e de seus habitantes: nudez e liberdade sexual, ausência da propriedade privada e de qualquer distinção social, num cenário de uma natureza extraordinariamente fértil e acolhedora. Desse modo, o mito medieval do país de Bengodí assumia uma forma carregada de utopismo primitivista. (GINZBURG, 2006, p.136)

Essa tendência acabou por mudar, obviamente, a face da cultura, e o grotesco, o macarrônico, que já gozavam de gosto do povo, caiu novamente nas graças dos meios artísticos. Não se tratava apenas de um tratamento grotesco da imagem, mas um tratamento grotesco dos próprios temas:

Não apenas os temas sérios, mas também os proibidos podiam circular livremente, desde que inseridos num contexto cômico, paradoxal, hiperbólico, com corujas que cagam casacos e asnos amarrados com salsichas – e devidamente ironizados no final com a fórmula do rito:

*Se alguém quiser lá ir, ensino a rota:
Embarque em Mameluco, que é o porto,
Depois navegue em mar só de lorota
E quem lá chegue é rei de todo corno.*
(GINZBURG, 2006, p. 136)

Dentre os temas proibidos, que circulavam livremente mascarados pela bufonaria, estava a crítica à vida levada pelo clero. Eis que estava surgindo um novo estilo de vida religiosa que difundia a simplicidade e a pobreza em contraste com todo o poder e luxo de que a igreja dispunha então. A sobriedade desses novos monges era uma forma de protesto, pois, nas palavras de Ginzburg, “num mundo cheio de injustiças sociais, mortificado pela ameaça constrangedora da fome, a imagem de uma vida sóbria soava como um protesto.” (2006, p. 138). De outro lado havia a postura do artista, a denunciar os exageros cometidos dentro das instituições religiosas por meio da utilização do próprio exagero em sua arte.

3.3.3 Hoje, o mistério que resta

Podemos, sim, dizer, que em Bosch há o predomínio do registro religioso, mas isto somente à primeira vista, porque é também reflexo de sua época que as artes sejam tocadas majoritariamente pelos temas religiosos. Nas obras de Bosch convivem os aspectos da Idade Média e da Era Moderna, e Bosch é dividido e atravessado pelas tendências de dois séculos, duas culturas e dois movimentos artísticos, traduzindo em sua obra o movimento de transição. As trocas decorrentes entre a cultura de massa e a cultura das classes dominantes também se encontram em Bosch.

Ainda assim, Bosch impressiona o espectador moderno pela riqueza de seus monstros, paisagens, detalhes e símbolos. Seriam estas imagens elementos oníricos? Seriam formas esclarecedoras do inconsciente, como foi apontado mais tarde pelos surrealistas? É certo que o imaginário e o sistema de símbolos, em geral, fazem parte de um sistema definido pela iconografia religiosa de sua época, e são composições culturais tradicionais. Tudo indica que a implicância e a curiosidade exacerbada acerca dos símbolos de Bosch são preocupações assaz modernas, coisa do século XX e pós Surrealismo, e que nos séculos anteriores não causavam tanta discussão. Ao menos não foi encontrada nenhuma menção notável sobre os símbolos de Bosch em textos de Guevara ou de Singüença, ou de nenhum outro autor, segundo Torviso & Marías. “Muitos dos símbolos e imagens de Bosco encontraram sua explicação em fontes históricas documentadas que abrangiam umas concretas – em idéia ou em forma concreta – conformações.” (TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 37, tradução nossa)⁴²

Talvez seja realmente um erro tentar decifrar a Bosch porque quando o fazemos é sempre de um viés contemporâneo.

Para chegar a ver Bosco com os olhos com que atualmente o miramos, foi necessário que desde sua época se passasse o Renascimento e o Barroco, e com este Descartes e Calderón e, com maiores motivos, o Romantismo, Comte, Freud e os surrealistas; graças a tudo isso temos alcançado nosso atual, e talvez ocasionalmente equivocado, ponto de vista ou, melhor dizendo, pontos de vista, em plural. (TORVISO; MARÍAS, 1982, p. 32, tradução nossa)⁴³

⁴² No original: Muchos de los símbolos e imágenes del Bosco han encontrado su explicación en fuentes históricas documentadas que abocaban a unas concretas – en idea o en forma concreta – conformaciones.

⁴³ No original: Para llegar a ver al Bosco con los ojos con que actualmente lo miramos, ha sido necesario que desde su época pasaran el Renacimiento y el Barroco, y con este Descartes y Calderón y, con mayores motivos, el Romanticismo, Comte, Freud y los surrealistas; gracias a todo ello hemos alcanzado nuestro actual, y quizá equivocado en ocasiones, punto de vista o, mejor dicho, puntos de vista, en plural

Das coisas de que fala o Bosch talvez se tratassem de elementos cotidianos, presentes nas conversas de compadres sob a soleira da mercearia, ou no almoço de domingo em família, ou compusessem uma conversa descompromissada entre o padre de sua confraria e o magnífico e sensibilíssimo pintor, após o jantar e servindo-se vinho. Talvez tratassem de coisas que tenham escapado aos documentos pela sua simplicidade, e restado, em falta, como um abismo a ser preenchido com a nossa imaginação.

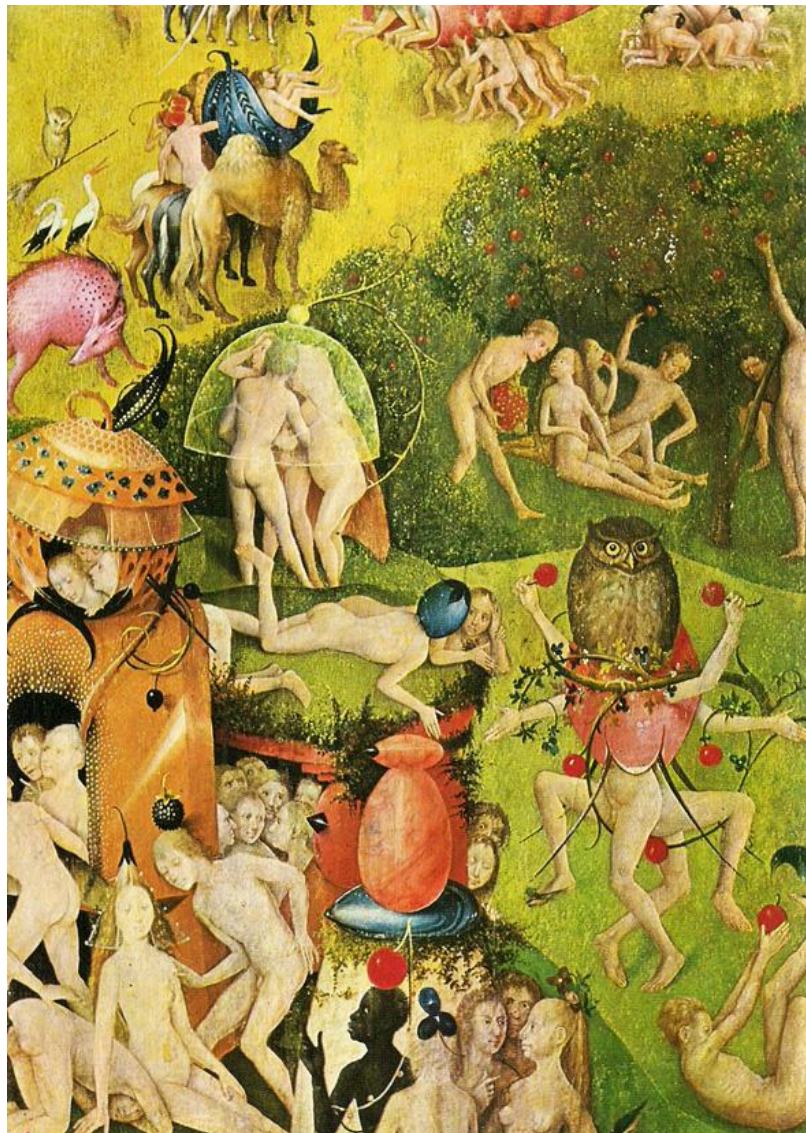


Figura 15: detalhe do *painel central* do tríptico *O Jardim das Delícias* (figura 12). Fonte: BOSING, 2006, p. 55.

Por fim,

Bosch era membro de uma Confraternidade de Nossa Senhora, de espírito conservador, mas voltada para uma reforma dos costumes, de modo que suas representações nos fazem pensar antes em uma série de alegorias moralizantes sobre a decadência daquela época. Em *O jardim das delícias* ou em *O carro de feno*, não temos apenas visões sulfúreas do além, mas também cenas aparentemente delicadas, sensuais e idílicas e, no entanto, terrivelmente inquietantes, do mundo dos prazeres terrenos que há de nos levar ao inferno. Bosch parece quase antecipar o espírito do *Theatrum diabolorum*: o que oferece não são visões dos diabos existentes, mas antes imagens dos vícios da sociedade em que vivia. (ECO, 2007, p. 102)

Os aspectos essenciais de sua época estão refletidos em suas obras, como Umberto Eco pode resumir. Mas, ainda sim, muitos de seus símbolos permanecem inexplicáveis.

Essa é a graça de Bosch.

4 GRAFITE: O RABISCO ARISCO E CONSENSUAL

Poderia ser um bairro paulistano como a Vila Madalena ou bairro da Bela Vista, ou ainda qualquer outro bairro central de qualquer metrópole ocidental, a cena é bastante comum: os prédios, os muros, os postes e as avenidas são contornados ou tomados em seus espaços esquivos por diversos tipos de letras e desenhos curvos, angulosos, excessivos ou bruscamente minimalistas, aparentemente desprovidos de sentidos ou então livre para associações – *o grafite*. De uma forma muito prática, o Grafite é um movimento de produção estética que se inscreve nos espaços públicos e que tem como características primordiais, além do fato de estar nas ruas, a sua intenção de transgredir e o fato de não ser nunca fruto de um tema encomendado.

No Brasil ainda existem divergências quanto à utilização do termo, que pode abranger um tipo de grafite mais figurativo (como será esclarecido nos próximos parágrafos), a pichação e o *stencil*⁴⁴. A confusão ocorre principalmente entre os leigos devido à facilidade de associar os meios e técnicas. Já no que tange à teoria, a confusão se perpetua principalmente porque nos EUA e na Europa jaz sob o termo *graffiti* tanto um grafite mais figurativo quanto as assinaturas *tags*, as letras do Hip Hop conhecidas por seus representantes como *bombs* e *throw up*, ou até mesmo aquele rabisco mais simples, feito à caneta de feltro num vagão de metrô. Em seu texto *Kool Killer ou a Insurreição pelos Signos*, de 1976, o filósofo e sociólogo francês, Jean Baudrillard (1929-2007) identifica como grafite a simples reprodução gráfica de nomes “cujo conteúdo não é político nem pornográfico” (1996, p. 99).

Assim, hoje é muito comum que o *stencil* seja confundido com o grafite por seu caráter figurativo ou que o grafite se aproprie do *stencil* e da pichação em sua concepção final, ou ainda que um pichador seja reconhecido como um grafiteiro, cabe, portanto, apontar o que há de diferente entre as três expressões conforme o uso dos termos no Brasil:

a) A pichação – ou pixação, como é escrita pelos seus praticantes – é uma forma de intervenção urbana que acontece por meio de inscrições de letras, geralmente nomes escritos com tinta *spray* ou caneta de feltro na cor preta, que reproduz um tipo de alfabeto original desenvolvido por grupos específicos com finalidade de distingui-los através dessa assinatura.

⁴⁴ Fique claro que isso não quer dizer, entretanto, que os termos utilizados, *grafite*, *pichação* e *stencil*, sejam termos cunhados para designar supostas técnicas dentro de um movimento artístico chamado Grafite – quer dizer apenas que ainda não existe uma definição consensual a respeito das três experimentações dispostas, que por vezes se confundem.

Como uma espécie de *ganguismo*, cada grupo busca prestígio pelo reconhecimento da criatividade da letra e do grau de dificuldade encontrado para realizar cada inscrição (distância do bairro visitado, número de ‘*pixos*’ e dificuldade de abordagem do edifício e de burlar a segurança). Segundo apontado na dissertação de Sergio Miguel Franco (2009) sobre a iconografia da metrópole, na pichação tanto as técnicas como as regras de comportamento do grupo permanecem imutáveis. Apesar de já existir a discussão entre uma elite artística, arquitetônica e cultural sobre o lugar da pichação em nossa época – discussão, aliás, mais acirrada desde a confirmação do espaço aberto à pichação na Bienal de 2010 –, é ainda um traço muito marcante e determinante o fato de ser a pichação entendida e apontada como um ato de vandalismo pela maior parte da sociedade, incluindo por seus praticantes.

b) Chama-se grafite à intervenção urbana que se dá pela inscrição de imagens formadas de letras, figuras e desenhos com caráter mais colorido e, quiçá, decorativo, lembrando, às vezes, uma ilustração. Derivada da pichação, o grafite normalmente é feito com tinta spray e de forma rápida, por seu caráter transgressor. Hoje nesta prática uma liberdade maior do autor em se autorizar a trabalhar sozinho ou em grupo e de escolher seus temas e materiais. O investimento plástico é maior e resulta geralmente em aceitação por parte da sociedade e, portanto, numa forma mais branda de repressão da prática por parte das autoridades públicas.

c) Quanto ao *stencil*, a técnica consiste na utilização de uma máscara ou um molde com um desenho vazado que receberá jatos de tintas, normalmente spray, de forma a reproduzir-lhe a imagem sobre uma superfície, e que por isso mesmo possui uma enorme capacidade de reprodução. Esta técnica possibilita ao autor utilizar-se de uma máscara única ou várias máscaras conjugadas para formar um desenho ou jogo de palavras. Como no grafite, existe também aqui mais figurabilidade e uma certa dose de liberdade na escolha dos materiais (tanto para produzir a máscara quanto na escolha das tintas). Entretanto, quando da escolha dos temas não existe muita mobilidade, pois uma tal técnica exige motivos estabelecido de antemão – sendo esta característica a mais marcante e mais polêmica do *stencil*, uma vez que vem daqui as resistências de muitos teóricos e praticantes em reconhecer o *stencil* como uma prática de Grafite.



Figura 16: um típico exemplo de um espaço dividido entre grafite e pichação. As letras de diferentes tipos e a figura são de autores diferentes, e a diferença de estilo é clara. Esse exemplo é interessante também porque a garota que compõe o grafite, obra do artista Paulo Ito, está ela também atravessada por insinuações de pichação, entre suaves rabiscos e caracteres da língua japonesa ou de aspectos igualmente ilegíveis para um leigo – como costuma ser a própria pichação. Foto do painel na Vila Madalena, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s) Fonte: acervo pessoal.



Figura 17: Pichação e letras do grafite. Bairro de Pinheiros, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.

Uma vez que esse trabalho se propõe a discutir o Grafite enquanto fenômeno de produção de símbolos, tal distinção não faz muito sentido. Por esse motivo, optei por empregar o termo Grafite (grafado em letra maiúscula) de forma a abarcar os três tipos de intervenção apresentados, diferenciando os termos em sua especificidade somente ou sempre que se fizer necessário para a compreensão dos problemas colocados no decorrer do texto.

É importante ressaltar que embora as metrópoles em todo o mundo estejam mais abertas em aceitar o Grafite como uma nova intervenção artística, a prática é ainda proibida na maioria das cidades como ato de vandalismo e contravenção. Esse não é e nem foi o caso da cidade de São Paulo, onde o Grafite há muito goza de certa liberdade – é esta liberdade especial que garantiu ao Grafite Paulistano o desenvolvimento necessário para seu reconhecimento enquanto movimento artístico, e o conseguinte reconhecimento pelo mercado de arte e publicitário, no Brasil e no mundo.

Apesar de toda discussão teórica a cerca da essência transgressora e de sua assimilação pela Indústria Cultural, o Grafite é um fenômeno que desde a década de 80 tem tomado as ruas. E desde 2008 – quando da participação dos artistas brasileiros (a dupla Os Gêmeos e o Nunca) na exposição *Street Art* realizada no museu britânico *Tate Modern* – o Grafite Paulistano toma corpo de fenômeno massivo, resultando numa verdadeira explosão nos meios de comunicação, agendas culturais, livrarias, galerias, salas de cursos livres, paredes burguesas e as dissertações acadêmicas.

4.1 Grafite na história: ainda o esboço

É esses o material documental de que o Grafite dispõe para contar a sua história nesta época em que ainda está por se inscrever. Dada a novidade do assunto, não contamos ainda com uma bibliografia compilatória, motivo pelo qual, aliás, faz-se necessário tentar um esboço do histórico do Grafite.

Assim, para desenvolver o histórico específico do Grafite no que se refere ao circuito internacional, foram utilizados o artigo *Kool Killer ou a Insurreição pelos Signos*, de 1976, do filósofo e sociólogo francês, Jean Baudrillard e do site da instituição francesa de incentivo a arte urbana, Fondation Cartier. Quanto ao seu desenvolvimento como movimento no Brasil, as informações foram retiradas de sites especializados, de notícias e matéria jornalísticas de

revistas, jornais e meios eletrônicos do período de dezembro de 2002 à abril de 2010, ainda, em larga medida, da dissertação *Iconografias da metrópole: grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo*, de 2009, do sociólogo Sergio Miguel Franco, que contribui com um inventário antropológico do que existe no movimento do grafite na cidade de São Paulo até os dias de hoje, e, como não podia deixar de ser, das com conversas informais e acompanhamento de discussões em sites de relacionamento, blogs, e etc, afirmando assim o caráter presente do objeto em questão.

4.1.1 Da arte rupestre ao *graffiti* nova-iorquino

De uma certa forma, pode-se dizer que a história do Grafite está atrelada à história da Arte em geral, figurando entre uma das expressões modernas que mais se aproximam das primeiras formas de expressão artística, a saber, as pinturas rupestres. Isso porque em ambos os casos, são *impressões* (em amplo sentido) de idéias, dos símbolos e dos signos, que, da mesma forma, se realizam por meio de técnicas e materiais relativamente simples e precários – como o carvão no primeiro caso, e o *spray* ou a caneta, na pichação –, em locais comuns e de forma a expor sistemas de significação em comum. Antes mesmo da existência do conceito de Arte, as pinturas rupestres assumiam a função prática de exprimir o que era o *conhecimento*, o *próximo* e o *comunitário*. Foi assim o primeiro registro do pensamento, como pensamento mágico e primitivo, misturando-se, por essas características mesmas, à história do próprio homem na formação da linguagem, da cognição e do pensamento.

Da pré-história às épocas clássicas – passando pelas construções monumentais de impérios, pirâmides, galerias subterrâneas e cidades colossais – o rabisco se sofisticou e ganhou novos materiais. Além disso, passou a vigorar uma busca obsessiva pela beleza e a perfeição quase divina, principalmente através da repetição, passando a ser reconhecida por seus criadores e apreciadores como Arte. Por outro lado, havia o homem comum que, apartado do meio artístico, aristocrático ou religioso, deu continuidade a pratica dos rabiscos sem propósito artístico, como algo mais próximo de um ritual comunitário, profano e urbano. Muitas inscrições são encontradas ainda hoje nas entranhas das antigas construções, como as pirâmides egípcias ou as galerias subterrâneas de Nápoles, e ganham cada vez mais o interesse arqueológico e antropológico, ainda que algumas vezes estejam impossibilitadas à

interpretação estrita além do próprio sentido da socialização. É possível que a palavra *graffito*, derivada do latim, que significa “escrever com carvão”, tenha surgido no Império Romano para exprimir essa prática que era empregada com finalidade tão distintas quanto publicar ofensas, protestos, propagandas e anúncios, além da corriqueira inscrição de nomes próprios e das juras de amor, nascendo, assim, já com esse cunho urbano, desregrado, simples e desprezioso.

É somente no fim da década de 60 que o Grafite finalmente se inscreve na cena cultural urbana, tendo mudado pouco até os dias de hoje. Existem correntes⁴⁵ que identificam o *stencil* francês, utilizado como forma protesto no final da década de 60, culminando em maio de 68, como a primeira forma do grafite (figura 18). Já Baudrillard (1996) identifica o surgimento do Grafite na primavera de 1972, em Nova Iorque, que, realizado por jovens negros e porto-riquenhos, parte de uma ocupação dos espaços sociais dos guetos novaiorquinos e deriva rapidamente para o centro da metrópole, ocupando muros, metrô, trens e até mesmo monumentos. Neste caso, tratava-se então das conhecidas inscrições de letras retas em tinta preta, tendo passado por rápidas mudanças em cerca de um ano, segundo Braudrillard, tornando-se “mais intelectuais, com incríveis grafismos barrocos, ramificações de estilo e de escola vinculada com diferentes grupos que agiam” (p. 99).



Figura 18: O *stencil* “Rimbaud dans Paris, 1978” ao lado de uma pichação. Fonte: FRANCO, 2009.

⁴⁵ Como por exemplo, a pesquisa “Imagens Urbanas no Brasil: escultura pública e grafite urbano contemporâneo”, em desenvolvimento no núcleo de pesquisa Labhoi - Laboratório de História Oral e Imagem da Universidade Federal Fluminense.

Apesar de não possuir a finalidade de protesto político como era com os *stencils* franceses, os grafites de Nova Iorque possuíam também um tom agressivo e de protesto mas que funcionava de uma maneira mais espontânea e menos politizada ou que não era dirigida contra um alvo específico. Em *Kool Killer*, ainda, Baudrillard (1996) chega à conclusão de que esse movimento inscrevia-se como uma espécie de nova modalidade de revolta que se surgia como reação ao fracasso e a regressão do ativismo político tradicional.

Mesmo sendo tomado como um ato de vandalismo e apesar das investidas das autoridades contra a sua prática, na virada da década de 70 para 80 o Grafite passa por uma transição que o elegerá como importante meio de expressão cultural e artística e logo acontecem as primeiras exposições artísticas – respectivamente, nas galerias americanas Fashion Moda (uma das raras galerias de arte instaladas no Bronx, criada em 1978) e Fun Gallery (criada em 1981 e localizada no Lower East Side). Ao mesmo tempo em que alguns artistas como Jean-Michel Basquiat e Keith Haring começam a se misturar aos grafiteiros, alguns grafiteiros passam a trabalhar dentro de estúdios, dando origem a novas técnicas, experiências, abordagens e linguagens.

Passa a existir também um intercâmbio e intervenções criativas com outras áreas, como a música, a fotografia e o vídeo. Os filmes *Wild Style* (1982) e *Style Wars* (1983) popularizaram o Grafite e sua ligação com o Hip Hop e Break Dance, não só nos EUA, mas em qualquer canto do mundo em que reinasse essa cultura pop americana. Algumas bandas Punks como The Clash e Blondie, e mesmo Malcolm Mc Laren (empresário do grupo inglês Sex Pistols), também adotaram o Grafite e colaboraram com o seu ideário estético.

Em 1984 a revista novaiorquina IGTimes, dirigida pelo artista David Schmidlapp, faz a primeira publicação sobre o tema. Não demora muito para que a Europa comece a convidar e receber artistas da cena novaiorquina para expor em suas galerias e também ser ela mesma continente e pátria de novos artistas.

4.1.2 No Brasil: ‘São Paulo é do Grafite’⁴⁶

Já no Brasil, ocorrem três tipos de inserção de grafite. Nos anos 70, o primeiro tipo de grafite tem a forma das letras negras novaiorquinas, mas está carregado do sentido de protesto político do *stencil* francês, com a inscrição “abaixo a ditadura” e outros ditos de protesto contra a repressão. Ocorre que a década de 70 foi marcada, não apenas no Brasil, por governos opressores onde perdurava a censura e a cessação do direito de expressão e dos direitos civis, e daí as inscrições surgem com uma denúncia surda, corajosa e perigosa (devido às agressões freqüentes contra os opositores) dos abusos de poder. Não é a toa que a palavra escolhida e empregada na época tenha sido justamente *pichação*, que afirma o sentido de sujar, jogar piche, denegrir, traduzindo perfeitamente a intenção da ação. Portanto, a precária documentação da produção de Grafite que se tem dessa época se deve à documentação referente ao contexto de opressão e revolta estando atrelada à história política desse período.



Figura 19 e Figura 20 (detalhe): Pichação no prédio do Centro Universitário Maria Antônia, que abrigou a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP, de 1949 a 1968, e que foi palco de atos de protestos e de repressão, além de ter sido invadido e destruído em outubro de 1968. Imagem do Acervo do Centro Universitário Maria Antônia. Fonte: BAHIA, 2003, p. 10.

Os outros dois tipos de Grafite foram registrados numa época diretamente ulterior e quando a repressão política já se abrandava – ou seja, no fim dos anos 70. Tratava-se também

⁴⁶ Entre as aspas simples, título homônimo à uma matéria publicada em agosto de 2006 no jornal O Estrado de S. Paulo.

das letras pretas que formavam, por sua vez, frases poéticas e *nonsense* do tipo “GONHA MÓ BREU” e “Eternamente” (eterna mente, éter na mente), ou as assinaturas “Juneca e Pessoinha”, e também a sucinta publicidade “CÃO FILA KM 16”. Esse último, uma propaganda criada por Antenor Lara Campos para seu canil que era situado no meio da represa Billings, e para a qual era necessário pegar a balsa no quilômetro 26 da estrada do Eldorado, em São Paulo. Quanto a Pessoinha e Junheca, o primeiro, Antônio Pessoa, hoje é advogado, e o segundo, Osvaldo Junior, é grafiteiro com exposições na França, no MIS (Museu da Imagem e do Som) e no MASP (Museu de Arte de São Paulo) em seu currículo.

O artista Alex Vallauri (1949 – 1987) é outra figura importante, na história do Grafite devido a sua inserção como expressão artística no Brasil e, portanto, também pela introdução dos elementos pictográficos na pichação então praticada. Nascido em Asmara, na Eritrêa (que na época pertencia a Etiópia) e filho de um industrial judeu italiano, Vallauri foi “um dos poucos artistas de sua geração que tinha trânsito internacional” (FRANCO, 2009, p. 35) e que pôde, portanto, “circular e ter um contato direto com a expressão nova-iorquina” (p. 35), tornando-se assim uma autoridade no assunto. Desde 1974 o artista já tinha um trabalho de experimentações com Arte Conceitual, com o Kitsch e com intervenções urbanas, mas é somente a partir de 1978 que começam a surgir seus primeiros *stencils* nas ruas de São Paulo.

A obra “A Rainha do Frango Assado”, nesse aspecto, é um marco: em 1979 Vallauri registrou com *stencil* a bota da “A Rainha do Frango Assado” nos cartões postais da cidade de São Paulo, fotografou e mandou a importantes jornalistas e meios de comunicação sem se identificar; para depois, em 1985, montar a exposição kitsch “Festa na casa da rainha do frango assado” na 18ª Bienal Internacional de São Paulo⁴⁷.

Entre os anos de 1982 e 1983, o artista residiu em Nova Iorque para cursar artes gráficas no *Pratt Institute*, e teve uma vivência maior com a prática do grafite em seu ponto de ebulição. Dali em diante, grafite e *stencil* estiveram presente por todo o seu trajeto profissional, tanto através de sua arte como por meio de sua curadoria, mobilização e influência.

Embora não praticassem o Grafite no termo clássico, Rui Amaral é também uma figura importante na história do grafite no Brasil. Ele faz parte de uma geração de artistas

⁴⁷ A obra “Festa na Casa da Rainha do Frango Assado” é considerada uma instalação sendo composta não apenas pelas pinturas e *stencils* aplicados nas paredes (incluindo aí a silueta da própria Rainha) como também por outros elementos de uso cotidiano ou doméstico como uma geladeira e um fogão.

plásticos⁴⁸ que ajudaram a sensibilizar e a construir o gosto do espectador em São Paulo. No início dos anos 80, artistas como Zé Carratu, John Howard, Jaime Prades, Carlos Delfino, Ciro Cozzolino, e o próprio Rui, formavam grupos como o Tupi-Não-Dá e utilizaram os muros da cidade como suas telas de experimentações. Além disso, Rui Amaral é autor de um dos painéis mais tradicionais da cidade de São Paulo, situado entre a Av. Dr. Arnaldo e a Av. Paulista, ou o “Buraco da Paulista”, com seus ETs animalizados e naves espaciais que desde 1987 fazem parte do cotidiano e do imaginário paulistano e que se confundem ao Grafite.

Foi também no ano de 1987 que surgiram os primeiros grafites propriamente ditos. Enraizados ao movimento Hip Hop, apresentavam as letras grandes, coloridas e angulosas fundamentada em quadrinhos, cartuns e Pop Art – tal qual havia surgido em Nova Iorque. Na época, os jovens vindos da periferia se reuniam no Largo de São Bento e no pentágono da Praça Roosevelt para ouvir *rap* e alguns versos realizados ao vivo pelos MCs, dançar *break*, e também fazer grafite – todos embalados numa réplica da cultura americana. E apesar do estrangeirismo da coisa toda, tratava-se de uma apropriação por formas indiretas e sem muita reflexão. Representada por artistas como os gêmeos, Binho, Alex Hornest e Speto, a *Old School* é proclamada como a geração pioneira do Grafite devido à sua despreensão artística e de sua essência verdadeiramente arisca.

Hoje já é possível discutir sobre uma nova geração onde os artistas, em geral, são vindos ou têm grande influência da *Old School*, e que, segundo Sergio Franco (2009), embora não seja formal, já se ensaia nomeá-la de *New School*, em oposição à *Old School*. Pode-se dizer também que essa última geração tem a carga das contradições contemporâneas, e como não podia deixar de ser, seu nascedouro é uma mistura de projeto social e Indústria Cultura. Muitos dos artistas saíram da incubadora que foi o projeto Aprendiz e foram parar no mercado publicitário e nas galerias de artes, mas existem também aqueles que sempre estiveram no ramo publicitário, *design* e ilustração e passaram para a prática do grafite de forma artística ou comercial. É uma geração em que a arte e o mercado se integram muito bem, apesar das contradições. Dentre os destaques desta geração estão Zezão, Boleta, Paulo Ito, Nigazz, Titi Freak, Nunca, Highraff, entre muito outros.

Em 10 de dezembro de 2002 ocorreu a festa de lançamento da revitalização Beco Escola e da Praça do Aprendiz na Vila Madalena. Naquela noite, Zeca Baleiro cantou para

⁴⁸ Em geral, oriundos do curso de Artes Plásticas da Fundação Armando Alvares Penteado, FAAP, de São Paulo.

uma platéia de ilustres: entre outros, o publicitário Nizan Guanaes, membros da família Diniz, além do próprio João Paulo Diniz, um dos donos do Grupo Pão de Açúcar que apoiava o projeto, e Gilberto Dimenstein, jornalista da Folha de São Paulo e da Rádio CBN, e que é o fundador da Cidade Escola Aprendiz⁴⁹, ou simplesmente Aprendiz. Naquela noite se comemorava o resultado do trabalho de 60 artistas em 54 painéis realizados em conjunto que, segundo Gilberto Dimenstein, representava o sucesso da iniciativa liberal pela promoção da educação artística como forma de inclusão social e da integração do espaço social por sua revitalização através da comunidade. Sergio Franco (2009, p. 73) indica que o projeto Aprendiz trabalhava com jovens grafiteiros e artistas já desde 1999, provendo tanto a matéria prima física – como tintas, pincéis e spray –, quanto matéria prima conceitual – por meio dos educadores que provocavam a crítica nas aulas de história da arte e de um considerável acervo de livros de artes. Para isso foi fundamental a parceria com entidades como o Grupo Pão de Açúcar, que acabava por absorver também parte do que era produzido pelos artistas em suas campanhas publicitárias da mesma forma que se servia do projeto de responsabilidade social como propaganda institucional.

A demanda pelo grafite cresceu na mesma medida em que cresceram as dificuldades. Alguns empreendimentos elencados por Franco:

um painel na Avenida Paulista em parceria com o Instituto Itaú Cultural; [...] cenário para desfile da Triton na São Paulo Fashion Week 2003; painéis para a campanha da Nike 2003[...]; 10 telas de grafite para a Puma Sport produzir 10 estampas para tênis, bolsas e camisetas [...]; 30 *outdoors* para Ellus, (2009, p. 75)

E o projeto de grafite do Aprendiz acabou por se desmantelar devido a pressões de ordens diversas: de um lado havia a insatisfação de alguns artistas que eram preteridos em relação a outros que tinham traços mais figurativos, e mais comercializáveis; havia discórdia interna quanto aos termos e os conceitos de grafite e pichação; havia a insubordinação de alguns artistas; e havia, também, a incapacidade de o Aprendiz intermediar e administrar a contratação de seus artistas.

Um caso bastante interessante que é capaz de sintetizar a essência das contradições desta geração ocorreu na pintura da fachada do Bank Boston, na Av. Paulista, quando do 449.º aniversário da cidade de São Paulo em 25 de janeiro de 2003. Ao fim do projeto pairou uma impressão de mal estar. Entre críticas de artes como as de Guy Amado que denunciavam

⁴⁹ No ano de 2002, a Cidade Escola Aprendiz era uma Ong, sendo hoje uma Organização da Sociedade Civil de Interesse Público (Oscip).

a tentativa de domesticação do grafite, segundo Franco (2009), os artistas também tiveram que lidar com os dissabores de baixos cachês (se comparado ao valor do projeto) e a sensação de usurpação pela presença imposta do fotógrafo Marcio Scavone, amigo pessoal do presidente do Bank Boston, que lançou o livro *A cidade ilustrada* (Alice Publishing Editora, São Paulo, 2004) “registrando as intervenções do projeto ‘São Paulo Capital do Graffiti’ sobre coordenação de Alexandre Youssef (Coordenador da Juventude, Prefeitura de São Paulo) e da instituição Cidade Escola Aprendiz” (p. 77), como único autor e responsável, algo que incomodou bastante aos artistas. E a ingerência por parte do banco foi além e acabou por gerar a primeira inserção subversiva num empreendimento do Aprendiz :

De fato o que se via ali não era um grafite de estilo nova-iorquino, nem feito às pressas na calada da noite (o que resultaria em pouco rebuscamento). Era simplesmente a libertação da demanda de representação figurativa, empreendida por toda a arte moderna do século XX, chegando a estes artistas. E ainda, se tomássemos o caso de Dinho, não poderíamos dizer que se tratava de uma cooptação completa. Este artista iniciou sua intervenção colocando frases que poderiam ser identificadas por um leitor pouco habituado ao grafite ou à pixação [sic], entre elas: povo, pobreza etc. Porém, elas poderiam agredir o gosto desavisado dos clientes, e lhe foi solicitado que permanecesse no estilo abstrato e que apagasse tais palavras. Assim sendo, ele fez uso do estilo cifrado das letras de pixação [sic] e escreveu: “pilantria do caralho deste banco de bosta” (sic). Dinho passou uma mensagem a contragosto do sistema, usou um símbolo da elite presente naquela agência, para passar uma mensagem para a própria iniciativa que permitiu a ele realizar aquele trabalho. (FRANCO, 2009, p. 78)

As questões referentes ao Grafite ainda estão em jogo, ainda mais se a discussão passa pela pichação. Por exemplo, em 16 de abril de 2010 a Folha Ilustrada publicou com destaque na primeira página a decisão do curador Moacir dos Anjos em abrigar a pichação na 29.º Bienal de São Paulo. A notícia virou polêmica e atingiu altos índices de comentários nas páginas de relacionamento como Facebook e Orkut, sites comunitários especializados em artes, blogs, e o microblog Twitter de diversos artistas, praticantes, teóricos e interessados. O drama: com o título “‘Pixo’ racha opiniões nas artes – ao aproximar a manifestação, Bienal adentra campo minado por ressentimento da invasão de 2008” e uma foto, entre outras, de Caroline Pivetta da Motta sendo detida pela Polícia Militar por ter invadido e pichado o prédio que abrigava a 28.º Bienal, em 26 de outubro de 2008. De um lado há quem critique o projeto por abrigar o vandalismo e a “sujeira” da pichação e, do outro lado, há quem afirme que a pichação perderia toda sua essência e autenticidade por se permitisse domesticar e participar do circuito artístico.

O caso ainda não foi decidido e falta muito para discuti-lo à exaustão. E talvez esteja despontando aqui uma nova geração passível ainda de compreensão e de nomenclatura. Só

especulações. Mas o fato é que não é possível uma redação definitiva deste histórico, tratar-se da história viva, de uma realidade que não cessa de acontecer.

Assim, o homem vê o rabisco se sofisticar, tornar-se arte mais uma vez, mas dessa vez, na forma de Grafite, um tanto mais próximo de sua origem de simples rabisco nas pedras, indicando desejos e receios, repleto de pensamentos loucos e primitivos.

5 CONCLUSÃO

Interpretar significa achar um sentido oculto em algo; (FREUD, 2006, Vol. XV, p.92)

5.1 Foi dos textos “A prosa do mundo”, de 1966, e “Nietzsche, Freud e Marx”, de 1967, do filósofo Michel Foucault, que surgiu a idéia de comparar o símbolo emergente da obra de Bosch (representando o século XVI, com o fim da Idade Média e início do Renascimento) com o símbolo que surge do Grafite Paulistano (representando do final do século XX até os nossos dias).

Nesses textos, Foucault trata das técnicas de interpretação dos textos bíblicos que eram utilizadas até o período durante a Renascença pela hermenêutica cristã medieval e que postulava uma interpretação “feita sobre quatro níveis capazes de revelar quatro sentidos diferentes do mesmo texto” (NÖTH, 2002, p. 37). Assim, tais técnicas faziam surgir dos textos um sentido literal, um sentido tropológico ou moral, um sentido alegórico e, por fim, um sentido anagógico. Com o tempo, esse modelo de leitura e interpretação passou a ser aplicado para a compreensão do mundo natural, ou seja, o mundo passou a ser interpretado como um texto. Nesta época, vigoravam as técnicas de interpretação que funcionavam através da comparação e compreensão das semelhanças, das assinaturas ou da essência das coisas. Esse “*corpus* da semelhança”, segundo Foucault, estava bem definido e organizado:

- A noção da conveniência, a *convenientia*, que significava o ajuste (por exemplo da alma e do corpo, e da série animal e vegetal).
- A noção de *emulatio*, que era o curiosíssimo paralelismo dos atributos em substâncias ou seres distintos, de tal forma que os atributos eram como que o reflexo de uns e outros, numa ou noutra substância. (Assim Porta explicava que o rosto humano, como as sete partes que nele se distinguiam, era uma emulação do céu com os seus sete planetas).
- A noção de *signatura* a assinatura que era entre as propriedades visíveis de um indivíduo, a imagem de uma propriedade invisível e oculta.
- E a seguir, por suposição, a noção de *analogia*, que era a identidade das relações entre duas ou mais substâncias distintas. (2005b, p. 50)

Foucault diz também que a partir do século XIX, com a evolução do pensamento ocidental, o símbolo sofre uma mudança em sua natureza, de forma que “os gestos mudos, as enfermidades e todo o tumulto que nos rodeia pode, igualmente, falar-nos” (Foucault. P. 48). Segundo Foucault, se nos séculos XVII e XVIII, as técnicas de interpretação ficam suspensas e mesmo interditas devido à crítica baconiana e cartesiana, é somente a partir do século

XIX, e “muito particularmente” devido as influências das idéias de Marx, Nietzsche e Freud, que surge a possibilidade de fundamentação de uma nova hermenêutica. Essa fundamentação é, entretanto, o próprio homem, em suas particularidades, incluindo seus instintos e os sistemas e estruturas que o rodeiam.

Uma vez que “o princípio da interpretação não é mais que o intérprete” (NIETZSCHE *apud* FOUCAULT, 2005b, p. 61), seguindo a observação de Foucault, o que decorre é um jogo de interpretação sem fim, como um jogo de espelhos, onde o extremo de uma interpretação pode recair exatamente sobre início desta mesma interpretação, motivando uma interpretação infinita e circular, sem nunca haver conclusão.

Não podemos ignorar que os três pensadores citados por Foucault contribuíram para mudar a forma geral com que o mundo era visto até ali e que influenciaram, portanto, as gerações posteriores, incluindo os novos teóricos das ciências humanas.

No caso de Freud, o sujeito do inconsciente é o ponto de referência fundamental todas as manifestações humanas (as estruturas sociais, sistemas políticos, religiosos e filosóficos), bem como as produções do espírito e da cultura (as artes, os mitos, as músicas, as brincadeiras infantis), são símbolos ou sintomas que refletem os conflitos e as fantasias inconscientes, e são passíveis de análise e interpretação.

5.2 Quando comecei os estudos que se estenderam até agora, entretanto, não havia pensado nos problemas que resultariam da comparação das obras de Bosch e do Grafite. Ocorre-me, por exemplo, que Bosch é uma unidade e uma exceção em seu tempo, enquanto o Grafite constitui-se como um movimento artístico. Mas, tanto Bosch como o Grafite exprimem e refletem a época e a cultura a que pertencem e possuem uma vasta produção simbólica que possibilita a reflexão sobre o símbolo.

Outro problema neste estudo é que, quanto ao Grafite, ainda não possuímos material que nos dê suporte para realizar uma exposição dos símbolos seguida por suas supostas análises. No decorrer do trabalho, notei que alguns elementos pontuados pelos autores consultados sobre a obra de Bosch podiam servir como guia para montar um cenário de interpretação dos elementos encontrados no Grafite, como a grande ocorrência de seres monstruosos e personagens caricatos, a questão do espaço ou “medo dos espaços vazios”, a descontinuidade ou a inexistência da narrativa, o seu caráter fugaz e efêmero. Esses elementos, certamente, estão ligados aos grandes temas que surgem com a pós-modernidade,

super-modernidade e o hiper-capitalismo, enquanto seus sintomas, representantes e reflexos – como o desenrolar instantâneo da história e o fim das utopias; a incerteza, o pluralismo, o excesso, o efêmero e a descontinuidade que caracterizam nossa época; além das grandes questões acerca das mudanças na compreensão do tempo, do espaço e do eu.

Creio, entretanto, que para realizar uma análise mais acertada sobre os elementos simbólicos constante no Grafite, não basta um estudo acerca da estrutura e da natureza dos símbolos, como a que tentei esboçar aqui. Necessita, isso sim, de um estudo sobre os aspectos, temas e contradições centrais de nossa época de uma forma mais cuidadosa e aprofundada, porque o símbolo, convencional em sua essência, necessita da autenticidade da socialização, como disse Saussure, e sua interpretação dependerá do contexto, como disse Freud.

Destarte, embora tenham surgido algumas hipóteses com a observação e a reflexão sobre elementos do grafite, escolhi por limitar minhas explicações ao material estudado.

5.3 Os símbolos utilizados por Bosch possuíam um propósito pré-estabelecido, eram intencionais e convencionais e obedeciam a diretrizes quando da sua produção para chegar a uma finalidade. Encontramos em Bosch uma produção simbólica que está em função da igreja católica e de dogmas religiosos, estando também sob a influência da cultura popular camponesa e de acordo com as regras artísticas de então. Pode-se dizer que os símbolos que surgem em sua obra, na maior parte das ocorrências, são institucionalizados. Esses elementos simbólicos podem ser comparados ao alfabeto e à língua, pois se abrem ao espectador daquela época assim como letras e palavras, cujo sentido é adquirido e ensinado durante a vida do indivíduo. Isso não exclui, entretanto, a existência de símbolos de ordem inconsciente e que estejam ligados às necessidades psíquicas do pintor, constituindo-se de um jogo de desejos e censuras, obscuros tanto para os estudiosos de nossa época quanto ao próprio Bosch.

No que tange ao Grafite, a questão do símbolo é mais complexa, principalmente devido à sua contemporaneidade. No fim da década de 70, Baudrillard viu e relatou um Grafite que era praticado em Nova Iorque pelos membros de guetos negros porto-riquenhos, excluídos pela desigualdade social. Para ele, uma exclusão social que se dá pela segregação de guetos de consumo e se faz reconhecível ou é representada por meio de símbolos e códigos – terá sua contrapartida justamente através da destruição simbólica, que se dá enquanto efeito

colateral e revolta, a fim de anular essa exclusão. Ao seu modo de ver, a destruição simbólica restitui a dignidade do indivíduo excluído ao envolvê-lo num grupo e ao tornar a cidade algo

tribal, pariental, anterior à escritura, com emblemas bem fortes, porém desprovidos de sentido – incisão na carne de signos vazios que não proferem a identidade pessoal, mas a iniciação e a afiliação de grupo: ‘A biocybernetic selffulfilling prophecy world orgy I [Uma biocibernética profecia auto-realizadora mundo orgia eu] (BAUDRILLARD, 1996, p. 106)



Figura 21 e Figura 22 (detalhe): Ser-máquina. O ser contemporâneo ou uma profecia messiânica pós-moderna? Foto de painel de grafite na Vila Madalena, São Paulo, 2009, autor(s) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.

Baudrillard aponta para um esvaziamento ou mesmo a destruição do símbolo porque este estaria desprovido de significado, mas, segundo o modelo do representante de Lacan, o símbolo, que existe a partir de **sua inscrição**, não necessita de um significado, bastando-lhe a demarcação de seu lugar. E isso, mesmo que o seu conteúdo esteja diluído e que, ao contrário de uma comunicação ideal, procure-se tornar a mensagem inacessível ao receptor.

Conforme foi possível observar na Cidade de São Paulo, o símbolo do Grafite se dá em alguns níveis de produção e interpretação:

a) No primeiro nível, são símbolos dados por uma certa institucionalidade que é, entretanto, marginal (como dos grupos de pichação), e que sistematiza a forma e o conteúdo dos símbolos – o que ocorre principalmente na pichação –, sendo que este símbolo poderá ser interpretado somente por aquele que possui as chaves de leitura e que pertence também a um grupo de pichação; embora existam grupos distintos, a produção do sentido é comum a eles; tratando-se então de uma *simbolização hermética*.

b) num segundo nível, existe um tipo de simbolização que nasce de forma mais livre ou espontânea, não existindo uma sistematização do símbolo. A formação desse símbolo deverá estar de acordo com as referências pessoais do próprio autor – como sua formação, sua religião, e suas demais referências, chaves de leitura e interpretação pessoais – que normalmente poderão coincidir com as referências comuns a uma parcela da sociedade em um mesmo contexto cultural, ou uma “mesma paróquia”, como disse Bergson (*apud* FREUD, 2006, Vol. VIII), tratando-se de uma *simbolização livre* (figura 23 e 24).



Figura 23: Mônica em mutação. A personagem principal da Turma da Mônica tem sua cabeça trocada. Foto do grafite na Vila Madalena, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.



Figura 24: Moça, Vaca e olhos. Entre as imagens autorais, surge o logotipo do produto “Leite Paulista”. Foto do grafite na Vila Madalena, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.

c) o terceiro nível de simbolização é produzido pelo próprio espectador leigo que, em face à ilegibilidade e ao hermetismo do grafite, uma vez que está constantemente exposto a ele, faz

surgir uma *simbolização adjacente* ou *reativa*, que interpretará a própria forma de ilegibilidade *enquanto símbolo*, atribuindo a ela um sentido (nas figuras 25 e 26 um exemplo do Grafite como um símbolo que representa “abandono”).



Figura 25: Foto do prédio abandonado tomado pela pichação. Av. do Estado, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s).
Fonte: acervo pessoal.

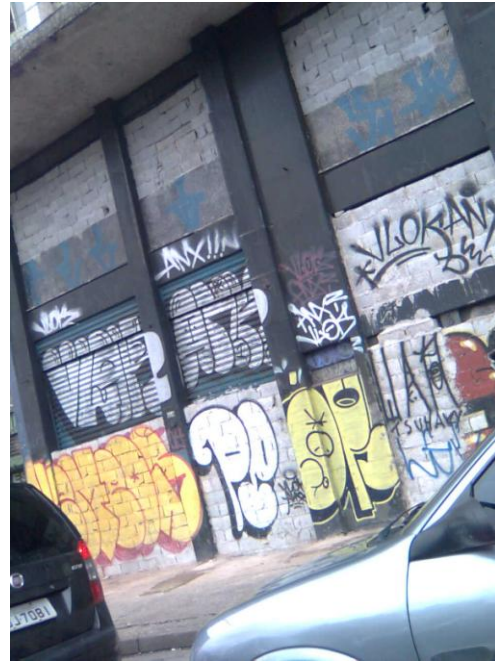


Figura 26: Foto do prédio abandonado tomado pela pichação. Av. do Estado, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s).
Fonte: acervo pessoal.

Além disso, a própria *praxis* e a *inscrição no lugar* são aspectos essenciais para entender a natureza do símbolo no Grafite e em nossa época.

Pode-se dizer, por exemplo, que o que há de simbólico nos quadros e painéis de Bosch, se refere aos elementos constantes em sua composição, seja através da representação de objetos, personagens, temas e escolhas de luzes e cores, que se convertem em metáforas, analogias, alegorias ou personificações. Não existe qualquer valor simbólico atribuído ao lugar onde se dava a pintura, se num quadro de madeira, num painel externo de uma igreja ou no decorrer na nave ou ainda no altar – se existe reflexão nesse sentido tratar-se-á, certamente, de uma reflexão contemporânea sobre outros aspectos da obra boschiana.

A prática e o lugar, entretanto, são aspectos absorvidos pelo Grafite em forma de símbolos. E aqui temos dois pontos que não podem ser tratados separadamente, pois, no Grafite, a prática e o lugar se complementam. Assim, de um lado da inscrição simbólica está o próprio lugar que ocupa, com sua interdição e imposição – o perigo da escalada de um prédio, as questões de segurança patrimonial, a constituição de ato de infração, a insistência de

ocupar lugares públicos obrigando o espectador à sua contemplação – , ou ainda de seu caráter efêmero – uma vez que obra assume em sua essência o fato de ser perecível e efêmera – , do outro lado do símbolo, a denúncia da exclusão social, a restrição dos espaços, a repressão do sujeito, as relações com a morte e o tempo ou outras muitas interpretações possíveis que dependeram das referências teóricas ou pessoais de cada um que se dispuser a ler. São faces dinâmicas que o símbolo conquistou.



Figura 27: Foto do prédio abandonado tomado pela pichação. Bairro de Pinheiros, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.



Figura 28: Seres amarelos. A paisagem local se torna também parte do painel. Foto de grafite na Av. Augusta, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.



Figura 29: Fugaz e efêmero. Foto do painel do metrô Faria Lima. Este painel foi feito sobre as tapas de madeira erguidas durante uma fase da construção do Metrô Faria Lima, inaugurado em maio de 2010. O painel foi derrubado meses antes da inauguração . Av. Brigadeiro Faria Lima, São Paulo, 2009, autor(s) desconhecido(s). Fonte: acervo pessoal.

Por fim, o símbolo reporta também ao seu intérprete e a sua relação com o espectador.

Na Idade Média, estava-se, então, muito mais próximo das semelhanças é porque o pensamento da época estava mais alicerçado sobre premissas *animistas*⁵⁰, onde a crença na essência sustenta as semelhanças e possibilita comparações. Não é a toa que os rituais religiosos e sortilégios camponeses, por exemplo, constituíam-se de jogos de correspondências metafóricas, onde o eixo sintagmático era mantido para “tomar equivocadamente uma conexão ideal por uma real” (FREUD, 2006, Vol.XIII, p.90), quer dizer, pela troca de objetos motivada por suas aparentes semelhanças. Mas somente a semelhança não garantia a leitura do símbolo, havia também a utilização de símbolos convencionados que necessitavam se impor por meio da educação, o que era garantido, então, pela relação do indivíduo com uma grande instituição, que nesse caso, era a Igreja.

Já no Grafite, a percepção de uma simbolização vazia pode emergir como a consequência da descentralização da produção de sentido que é, por sua vez, um sintoma do desmantelamento do Grande Outro, quer dizer, da falência das estruturas e autoridades tradicionais, como o Estado, a Igreja, a Nação, a Família, a Escola e até mesmo Deus. Essas

⁵⁰ “O animismo, em seu sentido mais estrito, é a doutrina de almas e, no mais amplo, a doutrina de seres espirituais em real. O termo ‘animatismo’ também foi usado para indicar a teoria do caráter vivo daquelas coisas que nos parecem ser objetos inanimados [...] e as expressões ‘animalismo’ e ‘hominismo’ também são empregadas em relação a isto. A palavra ‘animismo’, originalmente utilizada para descrever um sistema filosófico específico, parece ter recebido de Tylor o seu atual significado.” (FREUD, 2006, Vol. XIII, p. 87)

estruturas ditaram os imperativos culturais até então, como foi o caso da Igreja na época de Bosch, e tinham, portanto, poder de impor os seus símbolos.

De acordo com Renata Salecl (2005), embora o grande Outro nunca tenha de fato existido, é uma característica de nossa época a percepção dessa inexistência, ao que, em sua relação com o indivíduo, essas estruturas passam a ser substituídas pelo mercado, moda, publicidade, conglomerados e redes de televisão, que tomam o lugar do grande Outro, bem como pela pluralidade de sujeitos – ou grandes Sujeitos, segundo Salecl – como a entidade proveniente da internet, de comunidades e associações artificiais e outras estruturas temporárias. Os imperativos culturais passam a ser, também eles, ditados tanto pelo mercado e pela mídia, como apontou Baudrillard (1996), como também por novos perfis, redes de relacionamento e comunidades cibernéticas – com isso, certamente, os símbolos mudam também.

É possível que a falência do grande Outro e o surgimento de um grande Sujeito sejam aspectos que nos levem a entender o fenômeno da proliferação dos sentidos de um mesmo símbolo, onde o deslizamento constante dos significados seria motivados pela possibilidade de múltiplas composições e de leituras plurais. Se os símbolos antes partiam das instituições religiosas e da cultura ancestral, resta-nos perguntar de onde surge a valoração dos símbolos contemporâneos, de onde parte seu princípio de convenção e forma de socialização.

Além disso, o mundo super-moderno, conforme Augé (2008), é marcado pela superabundância ou excesso (de fatos, escolhas, motivos) e, segundo Salecl (2005), pelo imperativo de customização do eu que se dá, interpretando Baudrillard (1996), pelo consumo também de símbolos.

Não é de se espantar, portanto, que o simbolismo de nossa época abunde em significações e que seus códigos e interpretações sejam consumíveis e customizáveis, dando forma à ilusão da personalização ao mesmo tempo em que fazem-se constar enquanto códigos de reconhecimento de um grupo que vai muito além da classe social. O símbolo, com seus diversos significados, deve se prestar, então, à inscrição do sujeito e sua contradição onde se chocam a pluralidade e singularidade exigidas por nossa época.

Talvez o verso do símbolo ostentado pelo Grafite de São Paulo não seja o vazio, mas o revés da multiplicidade, do excesso e da conseqüente desorientação em que o indivíduo é jogado.

Assim, sua ilegibilidade seria uma denúncia da falta de conteúdo, mas da nossa incapacidade de ler que o símbolo importa em refletir nosso esgotamento frente às suas

infinitas possibilidades. Que o símbolo denuncia, por fim, é nosso grave analfabetismo funcional (como disse a Unesco) em comparação ao homem medieval, analfabeto, que ainda sim ‘lia’ “o discurso teológico mediante as representações artísticas de quadros e esculturas” (MONTOTO, 2010). E talvez por isso mesmo o Grafite se pareça tanto com um retorno ao primitivismo e tão aparentado às inscrições rupestres, um grunhido ancestral, valendo-se de sua forma imediata e de sua comunicação imediata, por via de um sentimento primário e sem interpretação.



Figura 30: O Eu, o Outro e os Eu dos outros. Foto de *stencils* no bairro de Pinheiros, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s).
Fonte: acervo pessoal.



Figura 31: Cabeça de vento. Foto do grafite no bairro de Pinheiros, São Paulo, 2009, autor(es) desconhecido(s).
Fonte: acervo pessoal.

BIBLIOGRAFIA

- AGOSTINHO. **O Mestre**. Edição comentada por Maria Leonor Xavier. Tradução Antônio Soares Pinheiro. Porto: Porto Editora, 1995.
- ARRIVÉ, Michel. **Linguística e Psicanálise: Freud, Saussure, Hjelmslev, Lacan e os outros**. – 2. Ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.
- AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. – 7. Ed. – São Paulo: Papyrus, 2008.
- BAUDRILLARD, Jean. “Kool Killer ou a Insurreição pelos Signos”. In: **A Troca Simbólica e a Morte**. São Paulo: Edições Loyola, 1996.
- BOSING, Walter. **HIERONYMUS BOSCH** - cerca de 1450 a 1516 - Entre o Céu e o Inferno. Paisagem Distribuidora de Livros Ltda., 2006.
- CARVALHO, Castelar de. **Para entender SAUSSURE: Fundamentos e visão crítica**. – 7. Ed. – Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1997.
- ECO, Umberto. *História da Feiúra*. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- FOUCAULT, Michel.
- Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento**. Organizado por Manoel de Barros da Motta; 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005a, p. 11-52.
- “*Nietzsche, Freud e Marx*”. In: **Um diálogo sobre os prazeres do sexo / Nietzsche, Freud e Marx / *Theatrum Philosophicum***. São Paulo: Edições Loyola, 2005b, p. 47-62.
- FREUD, Sigmund. *Obras Completas: edição standard brasileira*. Rio Janeiro: Imago, 2006.
- Primeiras Publicações Psicanalíticas**. Vol. III (1893-1899).
- A Interpretação dos Sonhos**. Vol. IV (1900).
- A Interpretação dos Sonhos (II) e Sobre os sonhos**. Vol. V (1900-1901).

Os chistes e sua relação com o inconsciente. Vol. VIII (1905).

“*Escritores Criativos e Devaneios*”. In: **Delírios e Sonhos na Gradiva de Jersen.** Vol. IX (1907 [1906]), p. 135-148.

Totem e Tabu. Vol. XIII (1913 [1912-1913]).

“*O inconsciente*”. In: **A História do Movimento Psicanalítico, Artigos sobre a Metapsicologia e outros trabalhos.** Vol. XIV (1914-1916), p. 163-209.

Conferências Introdutórias sobre Psicanálise (Parte I e II). Vol. XV (1915-1916).

Conferências Introdutórias sobre Psicanálise (Parte III). Vol. XVI (1915-1916).

Além do princípio do prazer. Vol. XVIII (1920), p. 77-154.

O Futuro de uma Ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos. Vol. XXI (1927-1931), p. 65-148.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. **FREUD e o inconsciente.** 23ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição.** São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

JAKOBSON, Roman. “*Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia*”. In: **Linguística e Comunicação.** São Paulo, Editora Cultrix, 2008, p.34-62.

LACAN, Jacques.

Nomes-do-Pai. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005, p. 23-24.

Escritos. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2008a.

Seminário, livro 20: mais, ainda, (1972-1973). 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008b.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da Psicanálise.** 4ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MONTERADO, Lucas de. **História da Arte;** com um apêndice sobre as artes no Brasil. 2ª ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1978.

NANCY, Jean-Luc; LACOUE-LABARTHE, Philippe. **O título da letra: uma leitura de Lacan.** São Paulo: Escuta, 1991.

NÖTH, Winfried.

A semiótica no século XX. – 3. Ed. – São Paulo: Annablume. 2005.

Panorama da semiótica: de Platão a Pierce. 4ª ed. São Paulo: Annablume. 2008.

OS GRANDES ARTISTAS. **Gótico e Renascimento:** *Giotto, Bosch, Van der Weyden.* São Paulo: Editora Nova Cultura, vol. 6 GIOTTO. 1991, p. 29-43.

PLATÃO.

O Crátilo. Tradução e notas de Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget. 2001.

A República. São Paulo: Editora Martins Claret. 2005.

SAFATLE, Vladimir. **Lacan.** São Paulo: Publifolha, 2007 – Folha Explica.

SALECL, Renata. **Sobre a Felicidade:** *ansiedade e consumo na era do hipercapitalismo.* São Paulo: Alameda, 2005.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de lingüística geral.** São Paulo: Cultrix, 2006.

SEGAL, Hanna. **Sonho, fantasia e arte;** tradução Belinda Haber Mandelbaum. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

TORVISO, Isidoro Bango; MARÍAS, Fernando. **Bosch: Realidad, símbolo y fantasia.** Madrid: Silex, 1982.

Teses e Dissertações

BAHIA, Dora Longo. **Marcelo do Campo: 1969 - 1975.** 2003. Dissertação (Mestrado Artes Plásticas) – Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

FRANCO, Sergio Miguel. **Iconografias da metrópole:** grafiteiros e pixadores representando o contemporâneo. 2009. 175 p.:Il. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo, São Paulo.

HITNER, Sandra Dalge Antunes Corrêa. **Jheronimus Bosch e “As Tentações de Santo Antão”**. Trabalho pericial de investigação de autenticidade e ancianidade do quadro de Hieronymus Bosch, As Tentações de Santo Antão, do acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP. Certificado de Registro de Averbação nº 172.141, Livro 289, Folha 287, Fundação Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, Escritório de Direitos Autorais. 2008. Disponível em <http://www.bosch-masp.com.br/bosch/index_bosch.htm> ou na versão de “Tese Original” em arquivo PDF em <<http://www.periciaemobrasdearte.com.br/bosch/bosch.pdf>>. Acesso no período de maio de 2010 a junho de 2010.

SOUZA, David da Costa Aguiar de. **Pichação carioca: etnografia e uma proposta de entendimento**. 2007. 122 p. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós Graduação em Sociologia e Antropologia - Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.comunidadessegura.org/?q=pt/node/34327>>. Acesso em: 30/11/2008.

Revistas

AROUCA, Carlos. **A cidade como tela coletiva: Das ruas para os museus, dos museus para as ruas, um assunto transgressor na sala de aula**. Carta na Escola. São Paulo, Maio de 2009 – Edição n. 36. p. 41-44.

FRANCO, Sergio Miguel. **A rua e o cubo branco**. Revista Retrato do Brasil. São Paulo: fevereiro de 2010. n.º 31. p 48-50

VILICIC, Filipe. **Arte legalizada: Para afastarem pichadores, a prefeitura e donos de muros recorrem a grafiteiros**. Veja São Paulo. São Paulo, 24 de junho, 2009. Ano 42, n. 25. p. 60.

Periódicos

CASTRO, Letícia. **São Paulo é mais aberta e receptiva à arte nas ruas, afirma curador inglês**. Folha de S. Paulo. São Paulo, 20 de janeiro de 2010 – Folha Ilustrada. p. C1.

MENA, Fernanda. **É permitido PICHAR**. Folha de S. Paulo, 15 de abril de 2010 – Folha Ilustrada, p. E1

MENA, Fernanda. **‘Pixo’ racha opiniões nas artes**. Folha de S. Paulo, 15 de abril de 2010 – Folha Ilustrada, p. E4.

Sites

ARTBR.

Disponível em: <<http://www.artbr.com.br/2010/>>. Acessado em: 08/04/2010.

Alex Vallauri – Referência – Na Bienal. In.: ARTBR. Disponível em:

<http://www.artbr.com.br/jorgetavares/alex_vallaury.htm>. Acessado em: 08/04/2010.

ARTE URBANA CONTEMPORÂNEA: De Dentro para Fora/De Fora para Dentro.

Referente à mostra realizada no período de 20 de novembro de 2009 a 14 de fevereiro de 2010. In: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand – MASP.

Disponível em:

<http://www.masp.art.br/masp2010/exposicoes_integra.php?id=8&periodo_menu=cartaz>. Acesso em: 02/10/2010.

Fioratti, Gustavo; NADIN, Juliana. **Grafite volta a ter espaços na cidade de SP.** Guia da Folha Online. São Paulo, 30/07/2008 – 07h55. Disponível em:

<<http://guia.folha.com.br/exposicoes/ult10048u427478.shtml>>. Acesso em: 21/11/2008.

FURLANETO, Audrey. **Prefeitura confunde grafite com pichação e apaga um dos principais murais de SP.** Folha de S.Paulo. São Paulo, 04/07/2008 - 08h27.

Disponível em <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u419115.shtml>>. Acesso em: 16/10/2009.

Grafite ganha espaço em Museu de Arte Contemporânea. O Portal de Notícias da Globo. São Paulo, 18/01/08 - 20h47. Disponível em:

<<http://g1.globo.com/Noticias/SaoPaulo/0,,MUL265934-5605,00-GRAFITE+GANHA+ESPACO+EM+MUSEU+DE+ARTE+CONTEMPORANEA.html>>. Acesso em: 06/08/2009

JUSTINO, Bianca. **Aprendiz revitaliza praça e beco escola. São Paulo, 11/12/2002.**

Disponível em:

<http://www2.uol.com.br/aprendiz/n_noticias/acontece/id111202.htm>. Acesso em: 13/04/2010.

La histoire du Graffiti. In: Fondation Cartier. França. Disponível em

<http://fondation.cartier.com/?_lang=fr&small=0>. Acesso em: 21/11/2009

Labhoi - Laboratório de História Oral e Imagem, Universidade Federal Fluminense,

referente a pesquisa “Imagens Urbanas no Brasil: escultura pública e grafite urbano contemporâneo”. Disponível em: <<http://www.historia.uff.br/labhoi/node/66>>. Acesso em 21/11/2009.

LOPES, Guilherme. **Arte existe desde a pré-história**. A TARDE On Line. Salvador: 11/05/2008 às 21:16. Disponível em: <http://www.atarde.com.br/cultura/noticia.jsf?id=881712>>. Acesso em: 05/08/2009.

Masp tem encontro 'A cultura pode transformar São Paulo?' e palestra de Cedar Lewisohn. In: Virgula.com.br. Disponível em: <http://virgula.uol.com.br/ver/noticia/diversao/2010/01/16/235941-masp-tem-encontro-a-cultura-pode-transformar-sao-paulo-e-palestra-de-cedar-lewisohn>>. Acesso em: 20/01/2010.

NEY, Thiago. **Documentário mostra ação de pichadores em SP**. Folha Online. São Paulo, 15/11/2008 – 02h30. Ilustrada. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u411850.shtml>>. Acesso em: 21/11/2008.

Pioneiro, Juneca age atualmente como grafiteiro. Folha Online. São Paulo, 30/06/2003 - 03h10. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u77638.shtml>>. Acesso em: 05/08/2009.

VASSÃO, Maria Olímpia de Mello Vassão; PONTES, Maria Adelaide do Nascimento Pontes. **Alex Vallauri: trajetória passo a passo**. In: Revista D'Art, número 02, em 1998, pela Divisão de Pesquisas do Centro Cultural de São Paulo, Prefeitura da Cidade de São Paulo. Disponível em: http://www.stencilbrasil.com.br/textos_2.htm>. Acesso em: 08/04/2010.

E-mail

MONTOTO, Claudio César. **Textos lidos e revisados**. [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por: <yaratrentino@gmail.com> em 26 jul. 2010.