

## ASSINATURA: UM LUGAR DE ENUNCIÇÃO<sup>1</sup>

Valderez Helena Gil JUNQUEIRA<sup>2</sup>

- RESUMO: Enfocando a assinatura como um tipo de procedimento discursivo relacionado aos lugares de enunciação, este trabalho procura discutir a problemática correlata da construção do sentido na pintura.
- PALAVRAS-CHAVE: Enunciação; discurso; assinatura; pintura.

Neste final de século, a enunciação converteu-se em foco de interesse de pesquisadores dedicados às questões da linguagem. O volume de publicações circulantes dá-nos conta do vigor com que luzes e lupas desceram sobre o tema.

Não obstante a inquestionável eficiência de alguns no emprego de recursos teóricos hoje disponíveis, os resultados de eficácia são ainda parcos. Cientes de que os meandros da enunciação envolvem complexa problemática, muitos autores já se desculparam antecipadamente por apenas virem a tangenciar o assunto, quando não explicitam com olímpica clareza novas dúvidas a serem adicionadas ao enorme feixe já existente.

De qualquer modo, surgem, de quando em quando, parcelas de contribuição para o arcabouço que um dia haverá de se construir sob o nome de Teoria Geral da Enunciação. Enquanto isso, cada estudo isolado reveste-se do charme vanguardista de se saber caminhando por areias não palmilhadas, ao tempo em que deve se manter atento quanto ao risco do risco adentrar em terreno tão movediço. Para um espírito inquiridor não há sedução maior...

---

1 Considerações sobre o modo de inserção de marcas da enunciação subjetivada no verbal e no pictórico foram apresentadas no IV Encontro do Grupo de Literatura Comparada (GALG), realizado em 1993, na Faculdade de Ciências e Letras - UNESP - Araraquara - SP.

2 Departamento de Teoria Lingüística e Literária - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas - UNESP - 15054-000 - São José do Rio Preto - SP.

## Enunciação e enunciado

Por *enunciação verbal* convencionou-se denominar o ato individual e irreproduzível da fala de um sujeito historicamente determinado no tempo e no espaço. Em sucessivos empréstimos, o termo passou a recobrir também o ato de produção de textos não verbais como a pintura e o filme, por exemplo.

O conceito de enunciação é empregado genericamente em análise do discurso, mas pode se referir a dois tipos de objeto e dois tipos de método diferentes. Do ponto de vista amplo, o estudo da enunciação tomaria para si a tarefa de descrever as relações de certo enunciado com os protagonistas do discurso (enunciador e enunciatário) e com a situação de comunicação, que envolvem circunstâncias de produção e recepção da mensagem, aspectos espaço-temporais e fatores diversos relativos ao contexto. O enfoque restrito limitar-se-ia, por seu turno, à focalização do sujeito produtor, mediante a análise de rastros desse fazer, inscritos no enunciado (Kerbrat-Orecchioni, 1986). Vê-se, pois, que a utilização do conceito subordina-se a uma escolha prévia do usuário, atinente à dimensão do universo referido, isto é, se genérico ou específico, uma vez que *a priori* estão previstas competência e ação distintas para ambos os casos.

A interdependência definidora entre as noções de *enunciação* (ato produtor) e *enunciado* (produto) é outro aspecto a ser destacado. Todo enunciado faz supor a indefectível existência de uma enunciação e vice-versa. Conclui-se, portanto, que as duas entidades se fundem sobre o mesmo objeto, variando tão-somente a perspectiva do enfoque.

Quando se objetiva dissecar um texto para verificar sua estrutura morfossintática, pode-se optar por circunscrever o estudo à porção tangível do composto enunciativo; acaso se deseje recuperar o ato de produção e suas estratégias objetivas ou subjetivas de construção, envolvimento, comprometimento, enfim, queira-se perscrutar o perfil de um sujeito pressuposto pelo enunciado, há que se enfocar também a porção abstrata.

Do composto enunciativo, remanesce concreto apenas o produto, o enunciado, que se apresenta como a via de acesso mais segura para o levantamento de marcas depositadas pelo enunciador. A análise de dados e a reunião de procedimentos recorrentes, descritos metodologicamente, podem ensejar o desvendamento das estratégias de tessitura de um texto. Por isso, o fazer analítico costuma eleger o discurso-enunciado como ponto de partida para a coleta de vestígios da ação enunciativa, quando tem por objetivo definir um perfil de enunciador ou realizar um processo de garimpagem com a finalidade de estabelecer a rede relacional que embasa a construção do sentido.

Estudos isolados eventualmente oferecem acréscimos, delineiam princípios mais ou menos gerais sobre a tessitura dos enunciados e, de alguma forma, colaboram para um dia se formularem leis suficientemente econômicas – entenda-se “abrangentes e eficazes” – para uma competente descrição do processo enunciativo.

## Lugares da enunciação

*Lugar da enunciação* foi o termo auto-explicativo encontrado pela Linguística para referir-se aos locais onde o enunciador depositaria algumas marcas no enunciado. São áreas do texto que abrigam ocorrências dêiticas, isto é, formas que reenviam à instância produtora, como advérbios, pronomes pessoais, demonstrativos ou possessivos, desinências verbais, definidores espaço-temporais etc., denotativos do procedimento enunciativo de visão subjetivada (Benveniste, 1966). Paralelamente, os elementos que preenchem os lugares da enunciação respondem pela coerência e coesão do texto, ao assegurarem a consistência do tecido.

Para recheiar essas áreas virtuais da enunciação estão previstas algumas figuras emergentes do texto e outras, provenientes do próprio fazer, que, associadas, entretecem a trama em que se fundem enunciador e enunciado. Tais figuras não são propriedades exclusivas do verbal, porquanto se manifestam profusamente no visual, em que se inclui a pintura, focalizada neste artigo.

Do ponto de vista estético, a junção entre *ser* e *fazer* textual realça a função poética da linguagem, ensejando a reflexão e a ênfase do texto sobre si mesmo. Cada uma das diferentes formas de expressão encontra procedimentos discursivos que lhe são peculiares para enfatizar, neutralizar ou simplesmente denegar a possibilidade de um sentido específico em dado discurso.

Na pintura, por exemplo, o desrespeito às leis ordinárias da perspectiva ou as oposições *claro/escuro*, *nítido/difuso* indiciam uma decisão enunciativa permeada pelo desejo de expor ou ocultar. Legibilidade e visibilidade são esquemas traçados pela consciência seletiva, decidida a mensurar escalas de desvendamento do *saber* e do *sentir* o representado: no delineamento estará plasmada a visão de complexidade, na mistura das cores o sentir, na transparência o crer, na programação temporal o ser, na espacial o estar, e assim por diante.

O que mais poderiam revelar os lugares que conferem sinuosidade ao texto, definindo-o como único e irreprodutível? Encontramos uma resposta plausível em Marin:

*Double drapé du visuel, de la peinture et de la représentation, de l'écriture, de la lecture et du livre autour d'un même sujet, du sujet écrivant et peignant, écrivant avec des images et peignant avec des mots, un sujet s'exposant dans la topique de ses lieux et dont le nom vient occuper un lieu central: Moi dans toute sa transparence et toute son opacité de forme et de matière, pluriel et singulier, écrit pour être donné à voir; peint pour être donné à lire: transparence et opacité de la représentation du moi en texte et en image et à leur repli, un autoportrait des signes, des lettres, des phrases, de lignes, de dessin et de forme.*<sup>3</sup> (1989, p.142)

3 Em respeito à linha desenvolvida por Louis Marin nesse artigo, uma tradução livre do texto deve prever a forma *Ego* como correspondente da forma *Moi* (tendo em vista os sentidos recobertos pela teoria psicanalítica de Sigmund Freud *Ego/Id/Superego*) ou a formulação de Émile Benveniste (*Ego/Hic/Nunc*), freqüentemente evocada quando a enunciação é tema em tela.

Os lugares textuais da enunciação não podem ser demarcados antecipadamente dentro de um paradigma e menos ainda ser relacionados num sistema. Tem-se, quando muito, aquelas pistas já referidas de regiões de incidência, que se prestam à inserção do subjetivo.

Em realidade, o efetivo lugar da enunciação é a mente cambiante do sujeito, sobredeterminada por paixões, ideologias, capacidade criativa, mediadas pelo talento em utilizar formas artísticas de expressão e técnicas de comunicação – elementos passíveis de serem inseridos no texto mas, com certeza, dotados de vida própria. Por isso, quando um aluno de Letras me indaga, diante de uma obra pictórica, “*O que quer dizer este quadro?*”, costumo responder, da maneira mais suave possível, “*Pouco importa*”, convicta de que um quadro não tem por função *dizer* coisa alguma. Ele poderá, na melhor das hipóteses, servir apenas de estímulo para que se realize a associação de unidades formantes a efeitos de sentido suscetíveis de serem verbalmente expressos.

Em meio a tantas linguagens utilizadas pelo homem, a verbal é, com certeza, a de maior pertinência para transmitir pensamentos e expressar emoções com precisão. Se alguém, dotado da capacidade de fala, opta por uma forma de expressão derivativa é porque, no mínimo, não deseja ser óbvio. Competência no manejo de pincéis, criatividade, necessidade de realização lúdica ou artística são motivos suficientes para a aventura pictórica, desde que se aceite o risco de jamais se ver uma interpretação do quadro coincidir com o estado de espírito e as intenções da criação.

É, portanto, equivocada a postura analítica empenhada em descortinar o sentido partindo dos parâmetros elaborados para o verbal. Vez por outra tem-se a sorte de poder utilizar instrumentos teóricos da modalidade lingüística em mensagens não verbais. Ainda assim, são necessárias adaptações e plena consciência dos limites. Uma breve incursão sobre o estudo de lugares da enunciação aplicado à assinatura do pictórico poderá elucidar o que é dito aqui.

Por natureza própria, a pintura goza de liberdade no construir e no articular seus signos, sem se aprisionar a padrões precedentes. As composições não se subordinam às leis da linguagem verbal e o comprometimento se pauta por outra escala. Em razão disso, verificar como a pintura nos encoraja a percebermos os sentidos que lhe atribuímos é atitude mais produtiva do que buscar um significado definido.

Quando o aluno me pergunta o que quer *dizer* a pintura, por certo, já sabe. De alguma forma ela já lhe *disse*, ou melhor, já o sensibilizou. Tocados pela materialidade sensível somos instigados a averiguar sentidos plausíveis. Desprovidos de recursos específicos caímos na tentação de verbalizar as sensações experimentadas e explicar a composição por método inadequado. Mesmo o termo *assinatura*, apropriado do verbal, deve ser tomado com cautela pois não recobre apenas o sentido de firmar o nome; justifica-se pela extensão originariamente outorgada por *assignare*, isto é, “marcar com sinal”.

Para construir as mensagens verbais os homens recorrem a signos inventariados; nas pictóricas valem-se da iconografia ou constroem seus próprios meios de expres-

são, com linhas e cores de onde podem surgir os efeitos de sentido relativos a forma, equilíbrio, movimento, profundidade, volume etc., a partir dos quais se extraem ou se investem significados mais amplos. Neste caso, a edificação do sentido possível decorre mais de uma operação mental de associações, dentro de um gradiente de contrastes ditados por uma escala de intensidade, do que de uma oposição de termos, considerando-se o aspecto *continuum* da mensagem.

Comparar é assinalar diferenças, realçadas mediante a observação de semelhanças circunscritas em uma área onde se estabelece a intersecção entre dois universos. A porção semelhante é a base de estabilidade que autoriza o confronto de universos distintos. Assim, não obstante o verbal e o pictórico sejam formas de expressão com características bastante diferenciadas, suportam a comparação porque manifestam o traço comum de serem consensualmente consideradas *linguagens*. Afora as inúmeras diferenças sobejamente exploradas por comparatistas e semioticistas, revitalizam-se, em cada ato de cotejo, as repetições que conformam a base comum de ditos sistemas sígnicos, concretizada por aquilo que Deleuze (1988) denomina *potência da linguagem*.<sup>4</sup>

A iconicidade é o outro aspecto a se destacar, dentre tantos que geram mal-entendidos teóricos. Por oposição à idéia já cristalizada sobre a arbitrariedade do signo lingüístico, em relação ao objeto a que ele se refere (assunto que merece questionamento à parte), entendeu-se o signo icônico como aquele que se “parece” com objetos representados. Os objetos representados na pintura não são imitações do mundo. A noção de iconicidade como *imitação* fragiliza-se se pensarmos que, por uma parte, só os traços exclusivamente visuais do mundo são, a rigor, imitáveis, enquanto o mundo se dá a conhecer por outros sentidos, além da visão; acresça-se, ainda, que apenas as propriedades planares (bidimensionais) desse mundo são transportáveis e representáveis sobre superfícies artificiais, enquanto a extensão nos é dada em sua profundidade cheia de volumes e reentrâncias.

Pouco se transpõe para uma tela: em *Las Meninas*, aquelas senhoras representadas na tela não são as damas de honra da princesa Marguerita e tampouco aquela figura de pintor deve ser reconhecida como a pessoa física de Velásquez. Nenhum pintor, por acadêmico que fosse, deixou-se levar pela ingênua pretensão de produzir mais do que representações mediadas pelo conhecimento. Em virtude do conhecimento das semelhanças e diferenças entre as noções de “quadro” e “espelho”, Foucault (1966) pôde explorar a linha isotópica que instala tal ponto de vista

---

4 Referindo-se ao caráter repetitivo das diferentes linguagens, manifesto por traços que podem ser agrupados em séries, Gilles Deleuze (1988) apresenta a interessante reflexão: “A repetição é a potência da linguagem, e, em vez de explicar-se de maneira negativa, por uma deficiência dos conceitos nominais, ela implica uma Idéia da poesia sempre excessiva. Os níveis coexistentes de uma totalidade psíquica podem ser considerados, de acordo com as singularidades que os caracterizam, como atualizando-se em séries diferenciadas. Estas séries são suscetíveis de ressoar sob a ação de um “precursor sombrio”, fragmento que vale para esta totalidade na qual todos os níveis coexistem: cada série é, pois repetida na outra, ao mesmo tempo em que o precursor se desloca de um nível a outro e se disfarça em todas as séries.” Cf. *Diferença e repetição*, p.457.

enunciativo na obra de Velásquez. Segundo a interpretação de Foucault, o "quadro", representado ao fundo da "sala", seria hipoteticamente um "espelho" e, neste caso, a narrativa não estaria solucionada no espaço *in* (interior ao enunciado), porque envolveria personagens supostamente localizadas no espaço *out* (omitido na representação). Pelo mesmo raciocínio, os "reis", situados na posição em que se encontra o observador, estariam sendo retratados, segundo uma focalização interior ao enunciado, delimitada pela figura do pintor.

O contraponto da ação de *imitar é reconhecer*; pelo reconhecimento o espectador coloca em pauta a legibilidade do mundo natural. Reconhecer implica a assunção da idéia de que as figuras plásticas são apenas uma leitura do mundo, realizada pela aplicação de uma grade classificatória preexistente (que nos permite identificar tais figuras como objetos e realizar processos de classificação, relacionamento, interpretação). A grade sustenta-se no saber acumulado pela cultura e no repertório pessoal desenvolvido pelo indivíduo, que torna o mundo inteligível com o artifício da representação.

O código do reconhecimento demonstra-nos que a representação não decorre de uma relação icônica vista como identidade entre figuras planares e configurações apreendidas no mundo fenomenológico – por isso Picasso e Dalí puderam criar os quadros que realizam citações da referida obra. Pela grade de leitura percebe-se que a possível semelhança entre as produções dos três artistas advém da possibilidade de objetos do mundo natural e figuras planares compartilharem traços de significado equivalente.

A problemática colocada adverte, portanto, a atitude de se ver na representação uma relação icônica de semelhança visual, pura e simples, aconselhando que se pense em *efeito de sentido de realidade* para formas plásticas que provocam certa *ilusão referencial*.

Pictórico e verbal têm suas gritantes diferenças. Mas a questão da iconicidade com o fator de digressão precisaria ser revista sob a óptica que acabamos de assinalar, pois envolve reflexões que vão além das oposições tradicionais entre *natural/codificado*, *motivado/arbitrário*.

Perscrutar um texto buscando rastros enunciativos que viabilizem a construção do sentido requer, conseqüentemente, o abandono da noção ingênua de iconicidade e da postura primária que procura ver traços do fenomenológico na representação plástica. Com isso não se subtrai da pintura a capacidade de veicular idéias, despertar sensações e ser um instrumento bastante eficaz na manifestação da sensibilidade e dos valores cultuados pelo enunciadador.

## **O procedimento enunciativo da assinatura**

Na tentativa de alinhar idéias e, com alguma sorte, elucidar reflexões precedentes, enfocamos a assinatura pictórica como um procedimento discursivo econômico para a instalação de marcas enunciativas.

Na qualidade de recurso facultativo e nem sempre explícito, a assinatura não é um mecanismo de reenvio automático à enunciação: faz evocar preliminarmente um sujeito empírico, ou seja, um pintor em particular, referido no quadro por um nome próprio ou pela representação icônica equivalente. Ela desencadeia uma relação metonímica entre o signatário e os sistemas de propriedades intelectuais nuclearmente constituídos pelo conjunto das obras que lhe são atribuídas. Por isso são aceitáveis afirmações como “Klee me agrada mais do que Kandinsky”. Ainda assim, do ponto de vista semiótico, é aconselhável se manter presente a instância responsável pelo ato de linguagem produtor do discurso, que se interpõe como mediadora na relação entre pintor e obra.

Deve-se à instância da enunciação o entrecimento de sintaxe e semântica pictorial, cujo resultado é o processo englobante, metacomunicacional, pelo qual um sujeito se diz *autor* de um *objeto* “quadro”, perante um *fruidor* virtual. A consequência imediata desse ato é o comprometimento: o *ser* produtor (pintor) explicita a sua responsabilidade com o *fazer* (produzir arte) e avaliza, por meio de uma assinatura, a qualidade do produto (quadro).

Por *assinatura* entende-se aqui a referência ao autor na própria obra ou nos seus suportes, manifesta por procedimentos sígnicos. O conceito é provisório e prevê, na sua abrangência, uma série de possibilidades para a concretização da assinatura, em que se incluem os métodos canônicos de firmar o verso do quadro, a moldura ou a própria tela, bem como as articulações limites que são as inscrições integradas ao enunciado: nomes, brasões, figuras emblemáticas e auto-retrato.

Além de ser uma maneira de explicitar a paternidade da obra, o auto-retrato é o recurso encontrado por alguns para imortalizar em um só tempo o *ser* plasmado em seu *fazer*. Ao captar um estado corpóreo, o autor registra, concomitantemente, um estágio da habilidade artística, perpetuando-o como o reflexo da dinâmica da vida, aprisionado para sempre em cores e formas.

### **Auto-retrato: uma maneira de assinar**

Com frequência, o auto-retrato é concebido para abranger a totalidade do quadro, outorgando ao representado o estatuto de solenidade do ser pleno e único. Mais raramente, aparece entremeado a personagens, por alguma razão consideradas dignas de registro ao serem relacionadas a episódios. Pouco importa se uma personagem é ou não contemporânea ao acontecimento que lhe é associado pela pintura. Botticelli, em *Adoração dos Magos*, e Veronese, em *Bodas de Caná* e *Ceia em casa de Levi*, por exemplo, se auto-retratam em meio a acontecimentos que se supõe tenham ocorrido 1500 anos antes do nascimento desses pintores. Nesta circunstância, o enunciado pictórico escancara o potencial de simulacro que funde ficção à realidade idealizada, e desmistifica, pelas próprias tintas, o caráter falseador, por vezes camuflado.

Em narrativas épicas é comum o auto-retrato funcionar como um tipo de testemunho do fato representado. O corolário de tal procedimento é de natureza complexa, pois a subjetividade enunciativa da instalação de um ponto de vista interno atua como prova aparentemente irrefutável do relatado, para o estabelecimento do contrato de veridicção com o enunciatário, com vistas ao despertar da crença. Paralelamente, sugere, pelo ponto de vista externo (que rege a perspectiva global da obra), a visão distanciada e pretensamente objetivada dos fatos narrados, como se vê em *Batalha do Avaí*, de Pedro Américo, com tendência visivelmente conativa.

Que ninguém se iluda, portanto, com a simulada objetividade da pintura ou com o testemunho de suas imagens. Ao contrário do discurso científico que privilegia o ocultamento do sujeito e cobra-lhe isenção, o poético é permeado pela enunciação e considera eufórica sua presença.

A eficácia do duplo ponto de vista está em simultaneamente exaltar o ego, gerar credibilidade e colocar em cena um enunciador capaz de disseminar sua ideologia, seus valores, sua visão de mundo e sua posição diante dos fatos, mediante a assunção de papéis atoriais múltiplos. Assim visto, o auto-retrato cobre-se do mágico dom de ser também o lugar da inovação, da alternativa, da ruptura, do desvio, enfim, o espaço da não-consagração de uma competência de amplo domínio.

## A assinatura transmutada

Formas icônicas de parâmetro distinto do que se convencionou por *auto-retrato* submetem-se à catalogação de *assinatura*, se interpretadas numa rede intertextual homomatérica, em que os elementos se manifestem recorrentes em várias obras:

Diante da repetição de um elemento inusitado, mas perfeitamente reconhecível e colocado em evidência, como por exemplo o *mazochio* de Paulo Ucello ou os pepinos e as maçãs de Crivelli, somos autorizados a ler uma assinatura, a ver uma ostentação (como um brasão ou um emblema da habilidade do pintor) de uma invenção figurativa considerada e exibida enquanto tal.

(Calabrese & Gigante, 1989, p.32)

Uma investigação minuciosa sobre a obra de Veronese (Junqueira, 1991) oferece exemplo capaz de mostrar a transmutação da assinatura, mediante o agenciamento de figuras da expressão para produzir certos efeitos de sentido.

No acervo de Veronese são registradas mais de 40 representações de cachorros. Em Vila Maser, onde o artista desenvolveu rica iconografia, a profusão de cães é de tal ordem que um salão ficou tradicionalmente conhecido como *Stanza del Cane*.

Associando-se o aspecto recorrente da manifestação às formas que a assinatura pode assumir, verifica-se que o cão atua como uma espécie de signo de reconhecimento, ou seja, um macrossigno, de formas variáveis.



Do conjunto das obras extrai-se o sentido de "profanação", advindo das justaposições do elemento sagrado, representado por Cristo em cenas de banquetes (*Ceia em Emaús, Bodas de Caná, Ceia em casa de Levi* etc.), com animais e, indefectivelmente, com o cão. Daí surgir a sensação de rebaixamento e banalização que permeia suas obras. Registre-se que o Tribunal do Santo Ofício teve a mesma impressão, convocando o pintor para justificar a presença de bufões, animais e a representação de um homem sangrando, na cena em que Jesus aparecia, na *Santa Ceia*. Veronese defendeu-se argumentando que apenas representava os costumes de seu povo e pintava segundo a encomenda de seus clientes. Como as telas eram enormes, precisava preencher os espaços. Por isso, pintava todas as imagens que lhe vinham à cabeça: os pintores, à moda dos loucos, eram inconseqüentes sem qualquer má intenção. Veronese conseguiu convencer o Tribunal mediante a promessa de alterar o título da obra para *Ceia em casa de Levi* e, por via das dúvidas, ainda acrescentou a inscrição *Fecit D. Covi Magnu Levi – Lucae Cap. V*. Graças a sua eloqüência, salvou a pele, mas de qualquer forma a obra conserva o poder de inquietar o observador, pela presença dos animais.

A emblemática reiteração do cachorro aceita, ainda, outra interpretação mais rica e instigante. Acreditamos que ela indicie a presença do enunciador empírico, percebida desde que a expectativa não se atenha aos moldes obtusos da decodificação do auto-retrato, querendo encontrar no significativo icônico traços visualizados no referente fenomenológico.

Tanto a figura do cachorro como o caráter profano que ela evoca pode ser uma assinatura transmutada. Significações urdidas no tecido da conotação explicitam-se no macrossigno que conforma uma inusitada metáfora.

Quais seriam os ingredientes para a instauração da metáfora? Sabe-se que na construção metafórica um termo substitui outro, provocando alteração de sentido. O termo metaforizante, atualizado no sintagma, acaba por remeter o leitor do texto para o termo metaforizado, que permanece virtual no paradigma, como que em estado de prontidão para ser evocado. O primeiro, presente no enunciado, é conhecido como ponto de partida; o outro, ausente, como ponto de chegada. E entre ambos existe um terceiro, o ponto intermediário, que funciona como elemento comum e possibilita a comparação de equivalências, legitimando a metáfora.

Pois bem, em Veronese, o ponto de partida é a figura do cão; o de chegada supõe-se ser o enunciador. E qual seria, então, o eixo basilar da junção entre os termos? As poucas obras que contêm o auto-retrato do pintor entre outras figuras fornecem a chave do enigma.

No afresco de Vila Maser, o retrato integra um *trompe l'oeil*,<sup>5</sup> em que se vê uma porta aberta e um caçador. O homem, cujo rosto tem as feições de Veronese, segura

<sup>5</sup> Trompe l'oeil é a técnica pela qual se obtêm efeitos ópticos destinados a dar a impressão de que a arquitetura do ambiente se desdobra em nichos, onde aparecem esculturas, ou em salas e janelas que, de fato, não existem. Esse recurso é abundantemente utilizado na pintura barroca.

um cajado, com o qual prende o cachorro contra o batente, como a impedir sua saída. Em *Bodas de Caná*, o pintor se representa como um dos integrantes do conjunto de música, tocando violoncelo, com os cães à frente. Em *Ceia em casa de Levi*, aparece em pé, na direção da grande coluna, à esquerda da parte central do quadro, com um gesto direcionado para o cão.

Todas as composições conferem destaque ao auto-retrato e aos cães; todas as composições mostram uma linha diagonal que pode ser interpretada como percurso de leitura sugerido em via dupla, isto é, de homem para cão e vice-versa, integrados em unidade.

Assim decodificados, cão e homem-pintor equivalem-se e são intercambiáveis dentro do mesmo paradigma. Sob tal óptica, torna-se plausível a correlação:

$$\frac{\text{assinatura}}{\text{cão}} :: \frac{\text{cão}}{\text{enunciador}}$$

Trata-se de uma *metáfora em presença*, com todos os termos explicitados: o cão é o ponto de partida; o pintor, o ponto de chegada; e a linha diagonal, o ponto intermediário que os subsume, como base de equivalência e elo estruturador da argamassa.

Não bastassem esses dados relacionáveis topologicamente entre si e semiótica-mente associáveis ao rebaixamento, há ainda o sentido profano que se estende tanto pela simbologia do cão, quanto pelo caráter pouco cristão, se não ateu, das produções de um enunciador que não poupa tintas para exaltar atos mundanos da festividade, justapor Jesus como sensual e promover os valores da carnavalização.

Mediante a instalação de um ponto de vista interno, e sem renunciar ao externo, a instância da enunciação gera a polifonia entrópica da ambivalência cínica e dissimulada.

A estratégia da auto-representação transmutada perde o vigor diante da magistral habilidade enunciativa no processo da dissuasão. Saber como se constrói a dinâmica dos sentidos é, sem dúvida, mais importante do que averiguar a prevalência de um sentido sobre outro. No percurso que conduz ao enunciador interno devem ser recolhidas as pistas de construção do enunciado-discurso. Do espelho multifacetado que reúne cacoc enunciativos emerge a certeza de que a proposição vai além de um contrato de veridicção usual, em que ao *dizer verdadeiro* corresponda um *crer verdadeiro*. Sugere-se, através do simulacro especular, uma inversão própria do desvendamento, em que o *dizer verdadeiro* sofre um processamento cognitivo e uma interpretação que competencializam o enunciatário para o *não crer verdadeiro*.

Injunções políticas e religiosas, assim como condições impostas pelo mecenato, foram determinantes para Veronese se expressar como o fez. A História da Arte e os estudos de Literatura são enfáticos em lições sobre o afloramento das figuras da linguagem e, sobretudo, da metáfora nas obras nascidas sob a égide de sistemas repressores. Nesta circunstância, o *dizer* e o *dito* não têm o mesmo sentido porque o enunciado é apenas a porção visível do que subjaz oculto em significações latentes.

Desde logo ficou descartada a abordagem da enunciação na sua vertente ampla do contexto, dos interlocutores, do processo metacomunicacional de circulação do saber do pólo emissor para o receptor. Entretanto, observa-se que a obra, como sistema aberto, exerce pressão e se revela inexoravelmente permeável pelo circundante. A mais despreziosa análise é capaz de demonstrar como se torna redutora a conduta que circunscreve o âmbito de abordagem da problemática enunciativa às dimensões do enunciado.

Há, contudo, produções apócrifas e aquelas em que o contexto e as condições originais de comunicação são irrecuperáveis, restando apenas o enunciado, em que se encontram impressas as *utópicas*, isto é, os elementos demarcadores de posições enunciativas e responsáveis por mecanismos que conferem sinuosidade ao texto, tais como desvio, distanciamento, envio, remissão.

Enunciação e enunciado correspondem às duas faces de um mesmo rosto, cingidas pelo invisível perfil das relações que conformam o *ser-texto* íntegro e singular. Enfurnando sentidos que incitam à leitura, o texto serpeante causa-nos a impressão de, num dado momento, abrir-se em possibilidades folheadas que expõem o sujeito e, no instante seguinte, vedar-se em impenetrável reduto de saber. Cabe, então, ao labor analítico manter a consciência de seus limites e redobrar a concentração sobre o tangível, resguardando-se das ciladas que todo simulacro costuma reservar para quem se aventura a deslindá-lo.

JUNQUEIRA, V. H. G. Signature: an enunciation place. *Alfa (São Paulo)*, v.39, p.161-172, 1995.

- **ABSTRACT:** *Focusing signature as a discursive procedure related to the enunciation places, this paper aims to discuss the correlated theoretical problematics of the meaning construction in painting.*
- **KEYWORDS:** *Enunciation; discourse; signature; painting.*

## Referências bibliográficas

- 1 BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1966.
- 2 BETTETINI, G. *La conversación audiovisual*. Madrid: Cátedra, 1986.
- 3 CALABRESE, O., GIGANTE, B. La Signature du peintre. *La part de l'oeil*, v.5, p.27-43, 1989.
- 4 DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- 5 FOUCAULT, M. *Les mots et les choses: une archéologie de sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966.

- 6 JUNQUEIRA, V. H. G. *Paolo Veronese: o simulacro de um ensinamento profano*. São Paulo, 1991. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.
- 7 KERBRAT-ORECCHIONI, C. *La enunciación*. Buenos Aires: Hachette, 1986.
- 8 LANDOWISKI, E. Simulacres en construction. *Langages*, v.70, 1983.
- 9 MARIN, L. C'est moi que je peins... – Topique et figures de l'énonciation. *La part de l'oeil*, v.5, p.140-53, 1989.