

## SEMIOSE INFINITA NA FICÇÃO DE JEAN RICARDOU

**Zília Mara Pastorello Scarpari**  
Universidade Federal de Santa Maria

"Revolução é um termo de astronomia e, no entanto, que riqueza fora dos astros!" (Roland Barthes)

Conhecido principalmente como teórico do Novo Romance Francês, Jean Ricardou não dissocia, entretanto, a teoria da prática da escritura: é autor de três romances (*L'observatoire de Cannes*, 1961; *La Prise de Constantinople*, 1965; *Les Lieux-Dits*, 1969), de um texto de ficção que recusa qualquer rótulo (*Le Théâtre des Métamorphoses*, 1982) e de uma coletânea de textos breves que ele convencionou classificar de "novelas" (*Révolutions Minuscules*, 1971).

Contrário aos dogmas da criação *ex-nihilo*, Ricardou submete a sua escritura à prova do que chama de "*sobredeterminação textual*": a "*textualidade de um elemento*", isto é, sua capacidade de figurar num texto, deve ser ditada, no mínimo, por duas razões ou, mais precisamente, por duas relações: uma, horizontal, linear, que articula o elemento escolhido à sua vizinhança; outra, vertical, translinear, que o associa a elementos mais distantes. Em suma, a *sobredeterminação* é a intersecção de duas ou mais determinações (RICARDOU, 1978, p. 244-6, 258-91, 322-35, 343-9).

O processo pelo qual se obtêm as séries potenciais de elementos capazes de engenhar um texto parte de uma base significativa, à qual se aplicam duas operações fundamentadas na semelhança: a operação semântica e a operação fônica.

Uma exploração semântica abre o leque polissêmico do signo de base, seleciona determinados semas (operação paradigmática) e combina elementos do mesmo campo semântico de modo a formarem sintagmas (operação sintagmática).

O trabalho com o significante compreende a paranomásia, o anagrama, a homonímia, o "*calembour*" ou trocadilho, enfim, toda semelhança total ou parcial de fonemas que aproxima a série de palavras.

É nesse processo de autogeração textual e na dimensão autoreflexiva desta produção que se inscrevem os textos crítico-inventivos de *Révolutions Minuscules*.

A conotação sideral do termo revoluções (rotação de um astro em torno de seu eixo; movimento de um astro em torno de outro) combinada à significação microscópica e literal de *minúsculas* (adj.: exíguas; subst.: letras minúsculas) remete aos movimentos de rotação e de translação dos signos. Estes movem-se por rotações mínimas sobre si mesmos, graças a um processo de circulação intratextual, de reflexão interna. A translação se efetua através de uma relação intertextual: os signos migram de um texto para outro, sofrendo uma reforma (anagramática e/ou semântica) a cada mudança sucessiva. Nesta alegoria sideral, o rótulo nouvelles (neuf + elles) envolve nove textos de ficção ("*Jeu*", "*Sur la pierre*", "*Incident*", "*Lancement d'un voilier*", "*Diptyque*", "*Reflexion totale*", "*Gravitation*", "*Plage blanche*" e "*Autobiographie*") girando em torno de um foco feminino: a própria escritura.

Tal circulação de signos se observa igualmente na dedicatória: as *Révolutions Minuscules* são dedicadas a Illia, personagem da primeira novela. Palíndromo perfeito, à Illia pode ser lido indiferentemente da esquerda para a direita ou vice-versa, refletindo, neste vaivém, a reversibilidade dos textos.

O jogo das conotações propõe três isotopias<sup>1</sup> entrelaçadas: a isotopia constelar – percebida no mecanismo sideral dos signos, a isotopia da escritura – quando o texto exhibe e tematiza o seu próprio fazer, e a isotopia sexual ou a escritura do corpo – interdita nas fissuras do tecido textual.

Desencadeadora dos textos subseqüentes, a primeira novela estampa no título sua natureza lúdica: "*Jeu*". Jogando com o significante, *jeu* sugere o pronome narrativo: *je*.

O texto explicita três bases geradoras ("*trois prospections distinctes*") ligadas "*en d'étranges torsades*" (p. 19).

A primeira é sugerida por um quadro. "*Primeira*" não é aqui sinônimo de origem; o texto abole, na sua estrutura fragmentária e na ambigüidade que o torna oscilante, toda lógica aristotélica, toda noção de centro, de hierarquia: "*A l'origine, s'il y en eut jamais une, se dresse un tableau impeccable*" (p. 14; grifos nossos).

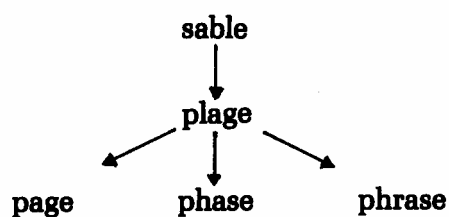
---

<sup>1</sup> O termo *isotopia* vem de Greimos e pode ser definido como a recorrência de temas contextuais que asseguram a homogeneidade semântica do discurso (CI. GREIMAS, J.& COURTÈS, 1979, p. 197-8).

Termo de jogo (quadro de apostas), a palavra *tableau* (base I) remete ao título e ganha conotações escriturais quando significa superfície onde se escreve (quadro-negro, tábua, prancheta). A concepção de texto como uma rede de relações se depreende do seu sinônimo *toile* (tela, tecido). Um jogo paranomástico produz *voile* (*toile/voile*), cuja conotação marinha (vela, veleiro) relaciona-se com uma paisagem à beira-mar. Significando véu, suscita os detalhes da pintura, o verniz, a película brilhante que a envolve, cujos efeitos reflexivos (p. 14) propiciam o desdobramento especular do quadro e do seu tema mitológico (“*A morte de Procris*”, uma jovem ferida no pescoço, ao lado de um cão e de um fauno) na sensual banhista de biquini (Illia), figura mitológica dos tempos modernos.

A conotação erótica de *voile* (que lembra a dança dos véus) multiplica no texto (que também é tecido e corpo velado) transparências e cintilações. É o jogo da sedução, que está “*na intermitência da pele que cintila entre duas peças*”, na ambigüidade da “*aparição-desaparição*” (BARTHES, 1973, p. 19) e que reflete uma operação sensual: a leitura-desvelamento.

Confessa o texto, de modo ambíguo (“*hypothese pourtant inacceptable*”), a natureza lingüística do impulso gerador da paisagem marinha. Trata-se do “*gosto imoderado*” pelo Subjuntivo Imperfeito, “*tão fértil em a, s e e*” e pelo sufixo *-(s)able* de certos adjetivos onde subjaz a palavra *sable* (p. 22-23). Esta segunda base encontra, portanto, a conotação marinha proposta igualmente pela base I (*tableau/toile/voile*). E, então, uma nova operação fônica engendra os termos-signos do ato de escrever:



Nos pares paranomásticos (*plage/page*, *phase/phrase*) e homofônicos (*coquille*: concha e erro tipográfico ou troca de uma letra por outra), aglutinam-se a dimensão referencial do texto e a dimensão crítica de sua construção (grifos nossos):

*Je ne conterai guère, en l'extrême détail de leurs pé-ripéties, toutes les **phases** qui m'ont ouvert l'accès de cette **plage** où, à presque l'atteindre, me voici, parmi les **coquilles**, proche de l'objectif (p. 13).*

*Mais je ne compterai guère, en l'extrême  
détail de leurs péripéties, toutes les  
phrases de cette mise ou point (p. 28-29).*

*Cependant, peu à peu, en dépit des péripéties con-  
tées et du recours de **phrase en phrase**, à maint sor-  
tilège rhétorique (...) elle s'enfuit en tous sens sur la  
page, parmi les **coquilles**... (p. 30-31).*

Enfim, "*une rêverie excessive avec les syllabes Piero di Cosimo*" (p. 28) constitui a terceira base geradora. Pela tradução do italiano *Piero*, o texto obtém o substantivo comum  *pierre*. Remetendo à arte litográfica, ao ato de gravar, de imprimir,  *pierre*, sinônimo de quadro-negro (retângulo de ardósia) estabelece relação com a base  *tableau*. Entendida como material de construção, base, fundamento, a palavra arquiteta, no nível referencial, um paciente edifício sobre um corpo feminino ("*j'entreprends de placer, avec le pouce et l'index, sur la peau très sensible, toutes sortes de pierre*", p. 29), que outra isotopia pode ler como a construção da escritura no "corpo" textual.

Assim como as pedras erigem um edifício, um texto se faz com palavras. É o que parece dizer o nome do pintor florentino, através de uma tradução e de um curioso jogo de homófonos combinando línguas diferentes (p. 28):

*Piero: "une pierre"  
di: "dit"  
Cosi: "comme"  
mo: "un mot"*

Por uma coincidência bizarra, o nome *Piero di Cosimo* já contém todas as letras do nome da personagem mitológica que retrata:

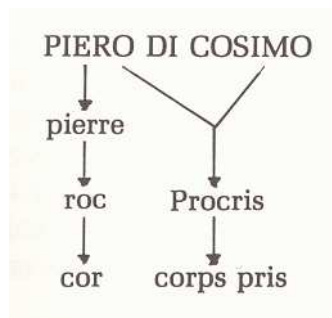
*Piero di Cosimo: PROCRIS*

Extrapolando este anagrama estranhamente acidental, obtém-se, a partir dos mesmos elementos fônicos, o nome do pintor fictício:

*PROCRIS* > C. PIRROS  
*PIeRo di CoSimo*

Combinando engenhosamente as três bases, o texto produz um crime inter-dito. Associada a Procris tanto do ponto de vista do significado (ligação metonímica entre o pintor e a obra) quanto do significante (a obra como anagrama do nome do pintor), a base III (*Piero di Cosimo*) engendra a vítima a partir de uma operação anagramática: *Procris/proscrit/ corps pris* (p. 26-27).

Proscrit é atributo do criminoso, hipótese confirmada pela sobredeterminação que lhe confere a leitura mitológica: Céfalos, esposo de Procris, foi proscrito e banido por tê-la matado involuntariamente, durante uma caçada (GRIMAL, 1979, p. 85). A palavra contém ainda *cri* (grito) e (*é*)*crit* (escrito), conjugando escritura e violência. Em *corps pris*, o verbo *prendre* adquire o significado de apossar-se, possuir, violentar. E se a violência está implícita em *Procris*, a escritura do corpo também subjaz no nome do pintor: *Piero* produz *pierre* por tradução; seu sinônimo *roc*, que integra uma paisagem rochosa (p. 22-23), é um anagrama fonético de *corps*, donde a seguinte rede analógica:



Justifica-se, agora, porque o duplo de Procris se chama Illia. Lembrando foneticamente *Ilion* (Tróia), Illia projeta a dimensão do desejo. Sobredeterminada pela mitologia grega presente na tela, *Ilion* evoca uma mulher cobiçada: Helena. Assim, a versão guerreira da tomada de Tróia ("*la prise d'Ilion*") reflete a versão sexual da "*prise d'Illia*", ou seja, de um "*corps pris*". Sendo cultura, a linguagem se fundamenta no interdito. A escritura corporal de "*Jeu*" violenta a linguagem, desvelando o espaço proibido do desejo.

Escrever é um manejo voluptuoso: "*j'entrepris de placer, avec l'index, sur la pente sensible, toutes sortes de lignes. De temps à autre, je lève les yeux*" (p. 26). Do contato afetivo e sensual com as palavras, o texto se delinea como matéria, corpo erótico: "*j'ai levé les yeux: une frange de soleil soulignait, sur la peau ruisselante, les contours très osés du corps*" (p. 29). Nele se percebem, subrepticamente, "*les parfaites injlexions de la chair*" (p. 19, 25).

"*Jeu*" inscreve o defloramento da página virgem ("*unitaire couleur d'une pente immaculée*", p. 17) pela escritura que a insemina e que faz dela um espaço autogerador de significações. Neste sentido, a primeira novela é, literalmente, um texto de "*abertura*": a frase rasga e macula a página ("*je ne compterai guère, en l'extrême détail de leurs péripéties, toutes les phrases qui m'ont ouvert l'accès de cette plage...*" p. 13; grifos nossos), inaugurando as *Révolutions Minuscules*.

A conotação sideral do título, estendendo-se aos textos que ele engloba – em número igual ao dos planetas do sistema solar, indica a presença de uma isotopia astronômica que se desvela na *"dispersão, volátil dos signos"* e se amplia gradativamente, com o entrelaçamento das novelas.

Assim, o nome *Orion* dado a um cãozinho, imagem duplicada do cão de Procris (p. 28), agrupa uma série de significações, entre as quais a referência implícita ao grupo estelar do Cão menor e do Cão maior.

Quatro estrelas formando um quadrilátero que encerra três outras dispostas em linha oblíqua (o Boldrié) compõem a constelação de Orion. O quadrilátero é designado comumente por *"ombro direito de Orion"* (astro Alfa ou Bételgeuse), *"ombro esquerdo"* (Gama ou Bellatrix), *"joelho direito"* (Kappa) e *"pé esquerdo"* (Beta ou Rigel. AUGÉ, 1928, p. 246). Esta designação metonímica – Lévi-Strauss assinala a percepção indígena de Orion como um corpo mutilado (1964, p. 226-39) – se reflete na construção fragmentária do corpo de Procris/Illia: *"épaule ou avant-bras gauche"* (p. 15 e 18), *"jambe gauche"*, *"pied"*, *"genou droit"* (p. 26) etc. Neste contexto, Sirius e Orion (em *"Jeu"* Orion se substitui ao seu cão) podem ser lidos como um anagrama de Osiris, cujo corpo desmembrado representaria a estrutura não linear no texto. Mas o mito de Osiris não se resume nisso; um fragmento do deus escapa à recomposição tentada por Isis (referida na palavra *iris*, p. 18): o pênis. O Boldrié, também chamado de *"Bastão Branco"* (Lévi- Strauss, 1964, p. 228), seria o membro cortado.

Ao sul do Boldrié, um filete de três estrelas menores forma a *"Espada de Orion"*. A arma entra em conexão com o ferimento de Procris. Espada e bainha integram-se na isotopia sexual.

À direita do *"ombro esquerdo"* da constelação figura, em linha curva, um escudo (*"le Bouclier"*), visto igualmente como uma genuflexão paralisada (LÉVI-STRAUSS, 1964, p. 229), o que o texto de Ricardou parece confirmar: *"En revanche, le genou droit quelque peu se levait et l'appui, en conséquence, exigeait que le pied se haussât jusqu'à l'extrême de sa cambrure"* (p. 16-17).

As aves pernaltas da tela fictícia (*"des minces échassiers"*, p. 14, 20, 27) completam a remissão a Orion, também denominada *"Echassier"* (LÉVI-STRAUSS, 1964, p. 228).

Um novo trabalho anagramático tece novas relações: *"Pour toute désobéissance, il sut bientôt connaître l'étendue de sa disgrâce à une discrète marque d'infamie: l'octroi du nom Noiraud"* (p. 28). O par *Orion/Noiraud*, contendo em suas letras a cor

negra (*noir*), inverte o cromatismo das constelações siderais, lembrando que, segundo Mallarmé, "*on n'écrit pas, lumineusement, sur champ obscur, l'alphabet des astres (...)* *l'homme poursuit noir sur blanc*" (1945, p. 370).

Enfim, quanto ao processo de geração ficcional pela translação dos signos de uma novela para outra, tomemos apenas alguns exemplos. No segundo texto, Illia se transforma num crustáceo decápode branquiúro (*ilia* é o seu outro nome científico, AUGÉ, 1928, p. 16) que, por sua vez, evoca nova constelação zodiacal: Câncer. Na constelação sígnica do texto, Câncer aproxima-se de Orion, através do nome "*Carapaça*" pelo qual também é conhecido o seu escudo (LÉVI-STRAUSS, 1964, p. 228). Mais adiante, em "*Lancement d'un voilier*", a diegese se constrói com dois motivos: o lançamento de um veleiro ao mar e um jogo de arremesso. O contexto marinho e o elemento *voilier* remetem à base geradora *-(s)able* e à dupla fonosemântica *toile/voile* da base *tableau*. O jogo de arremesso e os jogadores, "*pescadores provavelmente*" (p. 66), parecem decorrer de *jeu* e de *Piero di Cosimo*, que agora pode ser lido como um nome bíblico (*Simão dito Pedro, o pescador*):

(CO)SIMO: SIMON  
di: dit  
PIERO: PIERRE

O processo de autogeração dos signos explica, assim, a frase de Borges que serve de epígrafe às novelas: "*Cette chute illimitée dans des précipices toujours plus minuscules*", O autor argentino refere-se ao paradoxo zenoniano, segundo o qual Aquiles, símbolo da rapidez, jamais poderá alcançar a tartaruga, símbolo da morosidade. Infinitas são as subdivisões do espaço percorrido e do tempo em que o percurso se realiza, o que torna impossível o movimento, pois "*o móvel deve atravessar o meio para chegar ao fim, e antes o meio do meio e antes...*" (BORGES, 1974, p. 244). No contexto ricardoliano, a citação de Borges se aplica às minúsculas revoluções dos signos, ao efeito prismático do significante, capazes de conduzir a ficção por caminhos inesperados, através de um encadeamento surpreendente, quase absurdo, de analogias, lembrando a produção rousseliana: a partir de uma equivalência de significantes que, por sua vez, gera significados diferentes (ROUSSEL, 1963), um signo gera sempre um novo signo. "*Esta queda ilimitada em precipícios cada vez mais minúsculos*" reflete a semiose infinita da escritura de Jean Ricardou.

REFERÈNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AUGÉ, P. *Dictionnaire Larousse du Xe siècle*. Paris: Larousse, 1928. 6v.  
BARTHES, R. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.  
\_\_\_\_\_. *Sollers écrivain*. Paris: Seuil, 1979.  
BORGES, J.L. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974.  
GREIMAS, J.L.& COURTÈS, J. *Semiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1979.  
GRIMAL, P. *Dictionnaire de la mythologie*. Paris: Pressas Universitaires de France, 1979.  
LEVI-STRAUSS, C. *Le cru et le cuit*. Paris: Plon, 1964.  
MALLARMÉ, S. *Oeuvres complètes*. Paris: Gallimard-Pléiade, 1945.  
RICARDOU, J. *Nouveaux problèmes du roman*. Paris: Seuil, 1978.  
\_\_\_\_\_. *Révolutions minuscules*. Paris: Gallimard, 1971.  
ROUSSEL, R. *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Paris: Union Générale d'Éditions.1963.  
DERRIDA, J. *Positions*. Paris: Minuit. 1972.