

# Os Signos Crescem em Malpertuis

"Não há nada mais terrível que um labirinto sem centro"  
Jorge Luís Borges

Por Valdir Baptista\*

"Os signos estão crescendo", afirma Lúcia Santaella em um dos entretítulos de seu livro *A Assinatura das Coisas*<sup>1</sup>. Após discorrer sobre a aplicabilidade da Semiótica aos diversos campos do conhecimento, Santaella conclui que "essa tendência expansiva das investigações semióticas só pode estar enraizada na tendência de crescimento que se manifesta no próprio mundo dos signos. Não são apenas o olho e a mente semioticamente informados e treinados que nos fazem enxergar redes semióticas tantos nos reinos microscópicos quanto mais macroscópicos. Está também havendo uma tendência ininterrupta e cada vez mais acelerada de crescimento dos próprios signos no universo. Pensemos no refinamento das técnicas copiadoras e na grande quantidade de novos sistemas de signos criados a partir do advento da revolução industrial. Pensemos nas possibilidades inimagináveis de se criar e romper códigos que surgiram com o aparecimento dos computadores. Pensemos ainda no desenvolvimento de linguagens, códigos e inteligências artificiais que as novas máquinas estão tornando possível"<sup>2</sup>.

Santaella sintetiza a questão, citando a si mesma: "O aspecto que o mundo apresenta sob uma inspeção semiótica parece estar caminhando numa direção que confirma a doutrina peirceana do sinequismo. Essa doutrina propõe que "assim como os signos e as idéias tendem a se espalhar continuamente (CP 6.104), a mente também se espalha continuamente, e todas as mente se misturam umas às outras" (CP 1.170). Essa noção está baseada na hipótese de que o universo da mente coincide com o universo da matéria, não no sentido da imagem especular ou paralelismo cérebro-mente, mas no sentido da matéria existir como uma forma mental de tipo especial. (Santaella 1991b: 153)"<sup>3</sup>.

Com base nestes pressupostos, procuraremos demonstrar este movimento de progressão e regressão dos signos no universo da mente, através de uma análise do filme "*Malpertuis*", dirigido pelo belga Harry Kumel que é, em si, quase que um exemplo literal e didático deste conceito.

Oscilando entre fábula e sonho, que ganham credibilidade pelo ritmo equilibrado imposto pela direção e a convicção com que os atores encarnam seus personagens, "*Malpertuis*" é uma soma de signos que, desviados de seus locais de origem, assumem novos significados. Mitologia grega, religiões, a pintura (especialmente a dos Países Baixos) e mesmo um sistema de mitos mais recente, o do cinema, são mesclados de um modo tão arbitrário quanto original.

Os letrados de abertura da fita já antecipam o que virá em seguida: "*La Memoire*", tela do pintor surrealista belga René Magritte, é percorrida em detalhes pela câmera, e o próprio título do filme aparece escrito em vermelho, escorrido como a mancha de sangue na frente da cabeça de mulher pintada no quadro. Ao fundo, lateral a uma cortina vermelha, o mar e um

1 - SANTAELLA, Lúcia. *A Assinatura das Coisas, Peirce e a Literatura*. Rio de Janeiro, Imago, 1992. Pág. 43.

2 - IDEM, Págs. 45-46.

3 - IDEM. Pág. 46.

"La Memoire", pintura de Magritte



céu cheio de nuvens simulam o infinito e, sobre este cenário, surge uma citação do também sangrento "*Macbeth*", de Shakespeare: "it is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifyng nothing" ("esta é uma história narrada por um tolo, cheia de som e fúria, sem nenhum significado").

Então, o filme começa: Yann, um marinheiro, desce de seu barco e é seguido por dois indivíduos (Dideloo e Mathias Crook) numa cidade belga, no início do século. Ele procura sua casa e fica sabendo que ela desabou, seus pais morreram e Nancy, sua irmã, se foi. Súbito, vê uma mulher que parece sua irmã e segue-a, até chegar a um bordel e, ao abordá-la, descobrir que seguia uma prostituta. Entra numa briga engendrada por Dideloo e recebe um golpe na testa. Sangra e

desfalece, só acordando em um quarto exatamente igual ao que possuía na casa que desmoronou e que lembra os aposentos de um navio. Nancy, a irmã querida, trata-o com um carinho quase que incestuoso e informa-lhe que seu navio zarpuu enquanto ele dormia e que agora ele está em Malpertuis (embora aquele quarto fosse exatamente igual ao seu), na casa do tio Cassavious.

Daí, segue-se a apresentação dos personagens: na cozinha, estão Elodie, Philatére e um padre glutão. Ouve-se uma voz que ecoa pela casa: " - Tenho fome!". É Cassavious exigindo sua refeição.

O espectador vai, então, quase que exclusivamente pelos olhos de Yann, tomando contato com a trama: Cassavious está para morrer e todos ali ambicionam sua herança. Mas há mais segredos em Malpertuis, que se vão revelando um a um: a fortuna anunciada por Cassavious quando da leitura de seu testamento por Eisengott, um personagem com aspecto de judeu ortodoxo; as revelações feitas pelo padre nas ruínas do mosteiro que há no jardim de Malpertuis e onde existe uma velha canoa com o nome Anankè (último resquício de uma embarcação comandada por Cassavious enquanto jovem) as portas labirínticas que, munido de um molho de chaves (metáfora e sentido literal, objeto e significação confundem-se), Yann abre uma a uma em busca dos segredos de Malpertuis; a revelação final de que aqueles habitantes de Malpertuis eram na realidade deuses gregos que Cassavious encontrara em uma ilha do Mar Jônico e recolhera para sua escuna, aprisionando-os naquele espaço fora do tempo (e tempo fora do espaço), sendo que Lampernisse era Prometeu, Dideloo era Hermes, Elodie era Hécate, Euryale era Medusa, as irmãs Cormélon eram as três Fúrias, Mathias Crook era Apolo etc.

Finalmente, o filme resolve-se, aparentemente, com Yann acordando de seu pesadelo, no tempo presente (no caso, aproximadamente 1972, data de produção da película). Um médico, que nada mais é que Eisengott (o testamenteiro judeu ortodoxo de Cassavious) barbeado, dá-lhe alta - Yann seria um especialista em computadores que sofrera um stress. Devolve-lhe, de passagem, o diário que escrevera enquanto internado e que narra sua estadia em Malpertuis. O médico, inclusive, elogia sua "criatividade e humor" existentes na idéia de alguém "raptar alguns deuses gregos e torná-los simples burgueses". Ao sair do hospital, Yann vai avistando enfermeiras e pacientes que nada mais são que sócias dos personagens do seu 'sonho'. A última imagem do filme é de Yann encerrado em Malpertuis, com uma parede de tijolos impedindo o caminho de volta: para ele não haverá mais retorno.

Após este resumo necessário do filme, vamos ao ponto: embora se tratando de uma espécie de Alice no País das Maravilhas para adultos, e por sua condição de obra aberta por excelência, *Malpertuis* permite inúmeras reflexões que independem do fato de serem alucinações de um esquizofrênico em surto, um simples pesadelo ou mesmo uma realidade maldita a que Yann estaria condenado. A própria existência dos mitos está condicionada a um plano separado, estão exilados em um lugar - Malpertuis - fora do tempo e do espaço. Quando os deuses entram em agonia, o padre diz a Yann que "eles estão ali porque você acredita neles. O dia em que esquecer eles serão destruídos". Antes, Lampernisse-Prometeu

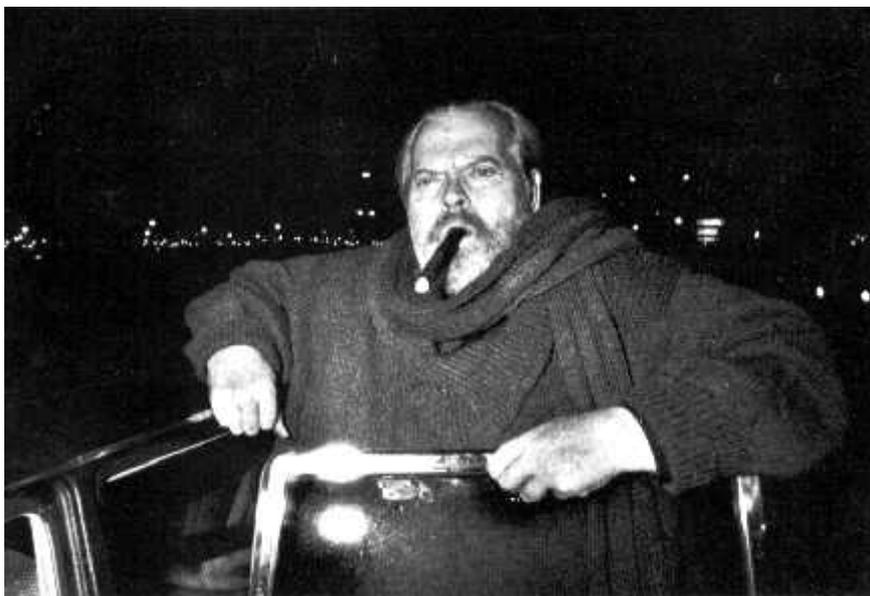
já havia advertido Yann, que "aqui (em Malpertuis), ou há esquecimento ou lembrança. Não sei o que é pior". A idéia, no caso, é de que os deuses ou os mitos só vivem enquanto estão presentes na memória e na crença dos homens. Mnemosyne, a Memória (escancaradamente citada no quadro de Magritte), deusa titã, é a mãe das musas e preside a função poética na Mitologia grega. Antes da escrita, inclusive, dada a necessidade da tradição oral, lembra Jean-Pierre Vernant em seu "*Mito e Pensamento entre os Gregos*", Mnemosyne era uma deusa mais cultuada, ela que canta "tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será".<sup>4</sup>

Joseph Campbell, aliás, numa das entrevistas que originaram o livro "*O Poder do Mito*", afirmou que "o mito é o sonho público e o sonho é o mito privado"<sup>5</sup>. Falando em sonho público, o cinema é referencial obrigatório e Campbell, no mesmo livro, notou que "existe algo de mágico nos filmes. A pessoa que você vê está ao mesmo tempo em outro lugar. Esse é um atributo de Deus"<sup>6</sup>. Harry Kumel, cineasta, não poderia deixar passar despercebido esse universo mítico que o cinema criou. Logo, o seu Cassavious é interpretado por Orson Welles. Welles...O ator em si mesmo já traz toda uma carga de significados, uma presença marcante e emblemática que remete a outros filmes e mesmo a própria história do cinema. Moribundo em uma cama, Cassavious-Welles lembra o advogado por ele encarnado em "*O Processo*" ou o egoísmo megalomaniaco de Charles Forster Kane. Aliás, a fortaleza de Malpertuis lembra em muito o castelo de Xanadu, delírio do magnata que nele encerrou "coleções de obras de arte suficientes para encher dez museus, um casal de cada animal existente no mundo, um monumento destinado a ser sua sepultura como as pirâmides dos faraós, o mais caro construído por um homem para sua satisfação pessoal (da fala do narrador na abertura de "*Cidadão Kane*")."

Mas não terminam aí as semelhanças entre "*Cidadão Kane*" e "*Malpertuis*". Uma crítica publicada por Jorge Luis Borges na revista *Sur* nº 83, de agosto de 1941, sobre o primeiro filme, traz um longo trecho que poderia, apenas com a troca do nome Kane para Cassavious, aplicar-se ao segundo: "...um palácio, que é também um museu, com um quebra-cabeças enorme. No fim, compreendemos que os fragmentos não estão orientados por uma secreta unidade: o odiado Charles Forster Kane é um simulacro, um caos de aparências. Num dos contos de Chesterton - "The Head of Caesar", creio - o herói observa que não há nada mais terrível que um labirinto sem centro. Este filme é exatamente este labirinto"<sup>7</sup>.

Há mais: se Kane, ao morrer, suplica por seu trenó da infância, a pista para decifrar o enigma de Cassavious é justamente uma canoa onde há a inscrição Anankè, a palavra grega para necessidade. Anankè, diga-se de passagem, também é anagrama de Kane. Há mais, ainda: Cassavious, em aramaico, significa o inoportuno, o que caotiza a ordem (e, logo, estabelece uma nova ordem). Em "*Nova Mitologia*", de Commelin, "o estado primordial, primitivo do mundo é o Caos. Era, segundo os poetas, uma matéria que existia desde tempos imemoriais, sob uma forma vaga, indefinível, indescritível, na qual se confundiam os princípios de todos os seres particulares. Caos era, ao mesmo tempo, uma divindade, por assim dizer, rudimentar, capaz, porém, de fecundar. Gerou primeiro a Noite, depois o Érebo."<sup>8</sup>

Outras citações vêm através da pintura: Malpertuis, assim como a Xanadu de Kane, é um museu. As paredes dos corredores intermináveis estão repletas de quadros de Wiertz e outros pintores belgas. Yann abre uma porta e encontra, no interior do quarto, o quadro "*Le Modèle Rouge*", de René Magritte, onde há um par de botas que simulam pés humanos. Há ainda um carnaval de rua, no momento em que Yann ousa sair de Malpertuis, onde prostitutas usam máscaras que lembram os seres deformados das telas do também belga James Ensor. Também há um quadro (e, neste, o diretor fixa um *doseapós* o término da ação à qual ele servia de pano de fundo), que retrata Pierre-Louis Moreau, Senhor de Maupertuis, amigo de Voltaire, introdutor das teorias de Newton na França, fundador da Academia de



O cineasta Orson Welles atuando no filme "Malpertuis"/Reprodução

4 - VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento Entre os Gregos*. São Paulo, Difel/Edusp, 1973, pág. 73, baseado em citações da *Iliada* de Homero e da *Teogonia* de Hesíodo.

5 - CAMPBELL, Joseph e MOYERS, Bill. *O Poder do Mito*. São Paulo, Palas Athena, 1991.

6 - IDEM, pág. 16.

7 - BORGES, Jorge Luis, e COZARINSKY, Edgarda *Do Cinema*. Lisboa, Livros Horizonte, 1983. Págs. 58-59.

8 - COMMELIN, P. *Nova Mitologia*. Rio de Janeiro, F. Briguiet & Cia, 1953. Pág. 11.

Ciências de Berlim e autor de textos originais sobre biologia, ética, teologia, física etc. Entre suas obras, destaca-se *A Ordem Verosímil do Cosmos*, uma teoria cosmológica que certamente foi o motivo do autor "homenageá-lo" com a fortaleza do filme, alterando apenas o "u" para "l".

Obviamente, o universo de citações contido no filme não será captado pela maioria dos espectadores, o que não o invalida, ao contrário, torna-o uma fonte de novas leituras cada vez que é assistido. O cineasta Jean-Luc Godard, por exemplo, costuma citar à exaustão em seus filmes, e isso não os torna necessariamente inacessíveis. Um exemplo: em "*Alphaville*", o detetive futurista Lemmy Caution ao ser perguntado pela robô-recepcionista de hotel sobre o que iria fazer então, respondeu: "dormir, talvez sonhar". Claro, é uma citação básica do *Hamlet*, de Shakespeare, mas o fato do espectador desconhecê-la não impede que ele compreenda a fita.

A progressão e a regressão infinitas dos signos ocorrem através dos mitos que são alterados ao longo do tempo, no caso de "*Malpertuis*", os deuses gregos que, esquecidos pelos homens, perecem como a Grécia da época dos oráculos que sobrevive apenas em ruínas.

Portanto, assim como a tradição oral foi substituída pela escrita e, mais recentemente, reforçada pelo audiovisual, também os mitos foram transformando-se através dos tempos e cada um os interpreta de acordo com os seus referenciais. Há aí a "irremediável mediação" da qual nos fala Peirce, e sua evolução segue o dito popular que diz "que quem conta um conto, aumenta um ponto". Então, dá-se a passagem do mito à literatura: do Ulisses oral nasceu a *Odisséia* de Homero e dela o *Ulisses* de Joyce; da lenda do Fausto vieram as obras de Marlowe, Goethe, Pessoa, Thomas Mann, Paul Valéry etc. A respeito disso, Jorge Luis Borges opinou que "nós, os escritores, possuímos algo secreto, algo que se chama, na tradição homérica, musa; na tradição helênica, espírito ou infinito, e que, segundo a mitologia moderna, é o inconsciente, e o que, segundo o poeta irlandês William Berkeley, é a grande memória. A imaginação e os sonhos são uma arte combinada que joga as imagens da memória individual e coletiva"<sup>9</sup>.

Paul Valéry escreveu, segundo Elie Weisel, que "os mitos estão ligados à linguagem e só existem pela linguagem"<sup>10</sup>. Italo Calvino, em ensaio publicado na coletânea *Atualidade do Mito*, exprime uma posição diferente da de Valéry: "O mito vive da palavra mas também do silêncio; um mito faz sentir sua presença na narrativa profana, nas palavras cotidianas; é um vácuo de linguagem que aspira as palavras no seu turbilhão e dá forma à fábula. Mas o que é o vácuo de linguagem senão o traço de um tabu, de uma interdição de falar de alguma coisa, de pronunciar certas palavras; o traço de uma interdição atual ou antiga? A literatura segue itinerários que costeiam ou transpõem as barreiras das interdições, que levam a dizer o que não podia ser dito; inventar em literatura, é redescobrir palavras e histórias deixadas de lado pela memória coletiva e individual. Por isso o mito age sobre a fábula como uma força repetitiva; ele a obriga a retornar sobre seus passos mesmo quando ela se perde em caminhos que parecem conduzi-la para regiões inteiramente diferentes".

O inconsciente é o mar do não-dizível, do que foi expulso da linguagem, abandonado depois de antigas proibições; o inconsciente fala - nos lapsos, nos sonhos, nas associações espontâneas - através das palavras emprestadas, dos símbolos roubados, dos contrabandos linguísticos, até que a literatura resgate estes territórios e anexe-os à linguagem da véspera"<sup>11</sup>.

A questão fundamental que envolve *Malpertuis* é essa atmosfera que cerca o mito: como um ser vivo aspira a imortalidade, também o mito pretende sobreviver na memória dos homens, ambiciona a eternidade que há na crença. O próprio Paul Valéry, comentando o tema, escreveu que "Tenho talvez o meu Deus...E meu Deus não me julga, porque a função de juiz está abaixo da inteligência. Nada criou porque criar implica desejar alguma coisa que falta. O que é perfeito não cria...Parece-me chocante que um verdadeiro Deus precise de uma crença, isto é, uma forma passiva, uma restrição da autoconsciência."<sup>12</sup> Já Peirce, no texto "*A Fixação das Crenças*", afirma que "tanto a dúvida como a crença têm sobre nós efeitos positivos, embora muito diversos. A crença não nos leva a agir de imediato, mas nos coloca em situação tal que, chegada a ocasião, nos comportaremos de determinada maneira. A dúvida não têm, absolutamente, este efeito ativo, mas estimula-nos a indagar até vê-la destruída"<sup>13</sup>.

Esta batalha surda entre crença e dúvida, memória e esquecimento, é um duelo interior que cada ser resolve como pode. E o conflito, um dado de ampliação dos limites, uma

9 - Citado por STORTINI, Carlos Roberto em *Dicionário de Borges*, Bertrand Brasil, 1990. Pág. 71.

10 - WEISEL, Elie. *Sinais do Êxodo*. Rio de Janeiro, Imago, 1988. Pág. 20.

11 - CALVINO, Italo e outros *Atualidade do Mito*. São Paulo, Duas Cidades, 1977. Pág. 77.

12 - Citado em MAUROIS, André. *De Aragon a Montherlant*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, sem data. Pág. 39.

13 - PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo, Cultrix, 1984. Pág. 77.

vez que Peirce postula que "o universo está em expansão, onde mais ele poderia crescer senão na cabeça dos homens?"<sup>14</sup> e ainda que "o mundo real não pode ser distingüido do mundo da imaginação por nenhuma descrição" (CP 3.363)<sup>15</sup>. A transformação pode ser uma estratégia do signo para sobreviver, os deuses travestidos em burgueses de *Malpertuis* encontraram mais este atalho para continuarem presentes na imaginação dos homens.

A pergunta que resta, agora, é: até quando? Voltamos ao conceito peirceano de que estando o signo em progressão e regressão infinitas, destrói-se o ideal de um começo e um fim absolutos. O infinito, no caso, pode ser circular, como o anel de Moebius, e o movimento, seja qual for o sentido, gera retornos constantes ao mesmo lugar, é a circularidade típica do labirinto sem centro. Já o ideal de um começo ou fim absolutos naufraga na própria oposição natural entre real e ideal, até porque o ideal já é, em si mesmo, um mito. O próprio Peirce, no texto "*Classificação do Signos*", escreve que "dizendo que a doutrina (dos signos) é "quase necessária" ou formal, pretendo significar que observamos os caracteres dos signos e, a partir dessa observação, por processos que não tenho objeções a denominar Abstração, somos levados a enunciados eminentemente falíveis (...) "<sup>16</sup>. E que "se, depois de um pensamento qualquer, a corrente de idéias flui livremente, esse fluir segue as leis da associação mental. Nesse caso, cada um dos pensamentos anteriores sugere algo ao pensamento que se segue, i. e., é o signo de algo para este último. Nossa corrente de pensamento, é verdade, pode ser interrompida, mas devemos lembrar-nos que, além do elemento principal de pensamento num momento qualquer, há uma centena de coisas em nossa mente às quais uma pequena fração de atenção ou consciência é atribuída"<sup>17</sup>. A possibilidade de interrupção de uma corrente de pensamento, cogitada pelo próprio Peirce, parece indicar um questionamento em relação à progressão e regressão infinitas dos signos, isto é, ele mesmo aventa a possibilidade de que signos existentes numa corrente de pensamento, no mundo da imaginação, possam ser interrompidos.

A melhor saída (haverá saída do labirinto de *Malpertuis*? Ou estará o pobre Yann obrigado a cumprir lá seu destino?) talvez seja folhear um livro e encontrar outro trecho de Borges sobre o assunto: "Não sabemos o que acontece exatamente nos sonhos. Durante este período, é possível estarmos no céu, ou no inferno; talvez sejamos alguma coisa (algo equivalente ao que Shakespeare denominou 'the thing I am, "a coisa que sou"), talvez sejamos nós próprios, talvez sejamos a Divindade. Ao acordar, esquecemos disso tudo. Dos sonhos, só podemos analisar sua memória, sua pobre memória."

Talvez fosse mais prudente parar por aqui ou, melhor, no parágrafo anterior. Mas percebo que há uma lacuna imperdoável no texto: a relação dos mitos com a condição humana, metáforas explícitas de que eles são das forças da natureza e, pior, dos nossos humores. Abusando um pouquinho mais de Borges, transcrevo outro trecho que talvez ajude a compreender a estadia de Yann em *Malpertuis*: "Talvez exista um alguém que sonha, e que é cada um de nós. Este sonhador - no caso de ser eu - está sonhando os senhores, esta sala e esta conferência, no presente momento. Existe um único sonhador; é ele quem sonha todo o processo cósmico, toda a história universal anterior e até mesmo sua infância e mocidade. Tudo isso pode não ter acontecido e só começa a existir, a partir de agora, enquanto sonho. Esse sonhador é cada um de nós; não 'todos nós' mas 'cada um de nós'. Neste momento estou sonhando que faço uma conferência na Rua Charcas, que ando perseguindo os temas - talvez sem encontrá-los - e estou sonhando com os senhores. Mas não é verdade. Cada um dos



"Le Bouton de Rose", pintura de Antoine Wiertz

14 - Citado Por SANTAELLA, Lúcia em *O que é Semiótica*. São Paulo, Brasiliense, 1992. Pág. 25

15 - Citado por SANTAELLA, Lúcia em *A Assinatura das Coisas*. Rio de Janeiro, Imago, 1992. Pág. 81.

16 - PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo, Cultrix, 1984. Pág. 93.

17 - PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1977. Pág. 269.

senhores é que está sonhando comigo e com os demais.

Temos então essas duas imaginações: a de que os sonhos são parte da vigília - aquela esplêndida, a dos poetas - e de que toda vigília é um sonho. Não há diferença entre as duas matérias. Aí chegamos à idéia de Groussac: não há modificações em nossa atividade mental. Podemos estar acordados ou podemos dormir e sonhar. Nossa atividade mental é a mesma. Ele cita exatamente aquela frase de Shakespeare: 'somos feitos da mesma matéria de nossos sonhos'<sup>18</sup>.

Não por acaso, o tema da conferência acima, incluída no livro "*Sete Noites*", é "*O Pesadelo*". Pode não servir de consolo para Yann, mas a sua condição não é única, outros vivem situações semelhantes, dentre os quais o próprio Borges (excelente companhia), do qual selecionamos um último trecho: "Entremos agora no pesadelo, nos pesadelos. Os meus são sempre os mesmos. Eu diria que tenho dois que podem chegar a confundir-se. Tenho o pesadelo do labirinto - e esse se deve, até certo ponto, a uma gravura que vi num livro francês, quando criança. (...) Quando criança, eu achava (ou agora acredito que achava) que, se tivesse uma lupa suficientemente forte, poderia olhar através de uma das fendas da gravura e ver o Minotauro, no terrível centro do labirinto.

Outro pesadelo que tenho é o do espelho, que não me parece muito diferente, já que bastam dois espelhos opostos para construir um labirinto. Lembro de ter visto na casa de Dora de Alvear, em Belgrano, um cômodo circular cujas paredes e portas eram de espelho. Assim, quem entrasse no local se via no centro de um labirinto realmente infinito.

Sempre sonho com labirintos ou espelhos. No sonho do espelho, aparece uma outra visão, outro terror das minhas noites: a idéia das máscaras. As máscaras sempre me deram medo. De fato, quando criança, eu sentia que se alguém usava uma máscara era porque estava escondendo algo horrível. Meus pesadelos mais terríveis são aqueles em que me vejo refletido num espelho - com uma máscara no rosto. Tenho medo de arrancar a máscara porque temo ver meu rosto verdadeiro, que imagino medonho. Nele pode estar presente a lepra, o mal ou algo ainda mais terrível do que eu seria capaz de imaginar"<sup>19</sup>.

O borgiano sonho-surto de Yann nada mais é que um resumo das inquietações que assolam os homens. "Os mitos", escreveu Camus, "esperam que os encarnemos"<sup>20</sup> e sua função, observou Barthes, "é evacuar o real: literalmente, o mito é um escoar incessante, uma hemorragia ou, se se prefere, uma evaporação; em suma, uma ausência sensível"<sup>21</sup>. Em sua descida ao inferno pessoal, ao seu inconsciente povoado de mitos armazenados quase que certamente na infância e na adolescência, Yann poderia fazer suas as seguintes palavras do cineasta Wim Wenders: "Quando era criança, perguntava-me frequentemente se havia realmente um bom Deus que tudo via. E como é que ele, então, conseguia não se esquecer de nada: nem os movimentos das nuvens no céu, nem todos os gestos e passos de cada um, os sonhos de cada pessoa...Eu dizia para comigo: é impossível imaginar-se que haja uma tal memória, e ainda mais triste e impossível é pensar que ela não existe, que tudo cai no esquecimento. Esta concepção infantil inquieta-me ainda. Infinitamente grande seria a história dos fenômenos, infinitamente pequena a das imagens que sobrevivem"<sup>22</sup>.

E, pensar que Yann é um programador de computadores, torna-se irônico ao extremo que alguém que lida com uma tecnologia tão avançada, cuja base é a informação, a armazenagem de dados em uma memória artificial, tenha uma pane em sua própria memória, confundindo registros de tempos e lugares. O homem que opera com tecnologia de ponta subitamente retornando aos arquétipos primais, a simultaneidade de tempos culturais coexistindo, os deslocamentos na cadeia simbólica, a semelhança entre a estrutura do mito e a estrutura da neurose, as cartas todas fora de lugar, reembaralhando-se sempre. Talvez porque não exista mais um discurso determinante, uma Verdade absoluta: há a falta de um centro no labirinto, talvez a falta de um Deus que dê as respostas e torne a vida mais simples.

Segundo o Dicionário de Símbolos de Chevalier e Gheerbrant, "o labirinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana (...) é ali que se reencontra a unidade perdida do ser, que se dispersara na multidão dos desejos"<sup>23</sup>. De todo modo, Yann jamais será o mesmo após essa descida ao labirinto e, mesmo recuperado do stress, as cicatrizes permanecerão.

O universo está realmente em expansão na cabeça dos homens conforme postula Peirce e cabe aqui transcrever um último trecho, este de Octavio Paz, que descreve o processo que levou à tragédia de Yann: "Na Antigüidade, o universo tinha uma forma e um centro; seu

18 - BORGES, Jorge Luis. *Sete Noites*. São Paulo, Max Limonad, sem data. Págs. 51-52.

19 - IDEM. Págs. 55-56.

20 - CAMUS, Albert. *O Mito de Sísifo*. Lisboa, Livros do Brasil, sem data.

21 - BARTHES, Roland. *Mitologia*. São Paulo, Difel, 1978.

22 - WENDERS, Wim. *A Lógica das Imagens*. Lisboa, Edições 70, 1990. Págs. 116-117.

23 - CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain - *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1988. Pág. 531.

movimento estava regido por um ritmo cíclico e essa figura rítmica foi durante séculos o arquétipo da cidade, das leis e das obras.(...) Depois, a imagem do mundo ampliou-se: o espaço se fez infinito ou transfinito; o ano platônico transformou-se em sucessão linear, interminável; e os astros deixaram de ser a imagem da harmonia cósmica. Deslocou-se o centro do mundo e Deus, as idéias e as essências desvaneceram-se. Ficamos sós Mudou a figura do universo e mudou a idéia que o homem fazia de si mesmo: não obstante, os mundos não deixaram de ser o mundo nem os homens o homem. Tudo era um todo. Agora, o espaço se desagrega e se expande; o tempo se torna descontínuo; e o mundo, o todo, se faz em pedaços. Dispersão do homem, errante num espaço que também se dispersa, errante em sua própria dispersão. Num universo que se desfia e se separa de si, totalidade que deixou de ser pensável exceto como ausência ou como coleção de fragmentos heterogêneos, o eu também se desagrega. Não que tenha perdido realidade ou que o consideremos uma ilusão. Ao contrário, sua própria dispersão multiplica-o e fortalece-o. Perdeu a coesão e deixou de ter um centro, mas cada partícula se concebe como um eu único, mais fechado e obstinado em si mesmo que o antigo eu. A dispersão não é pluralidade, mas repetição: sempre o mesmo eu que combate cegamente um outro eu cego. Propagação, multiplicação do idêntico.”<sup>24</sup>

#### BIBLIOGRAFIA:

BARTHES, Roland - *Mitologias*, Difel, 1978.

BLANCHOT, Maurice - *O Espaço Literário*, Ed. Rocco, 1987.

- *O Livro Por Vir*, Relógio D'Água, Portugal, 1984.

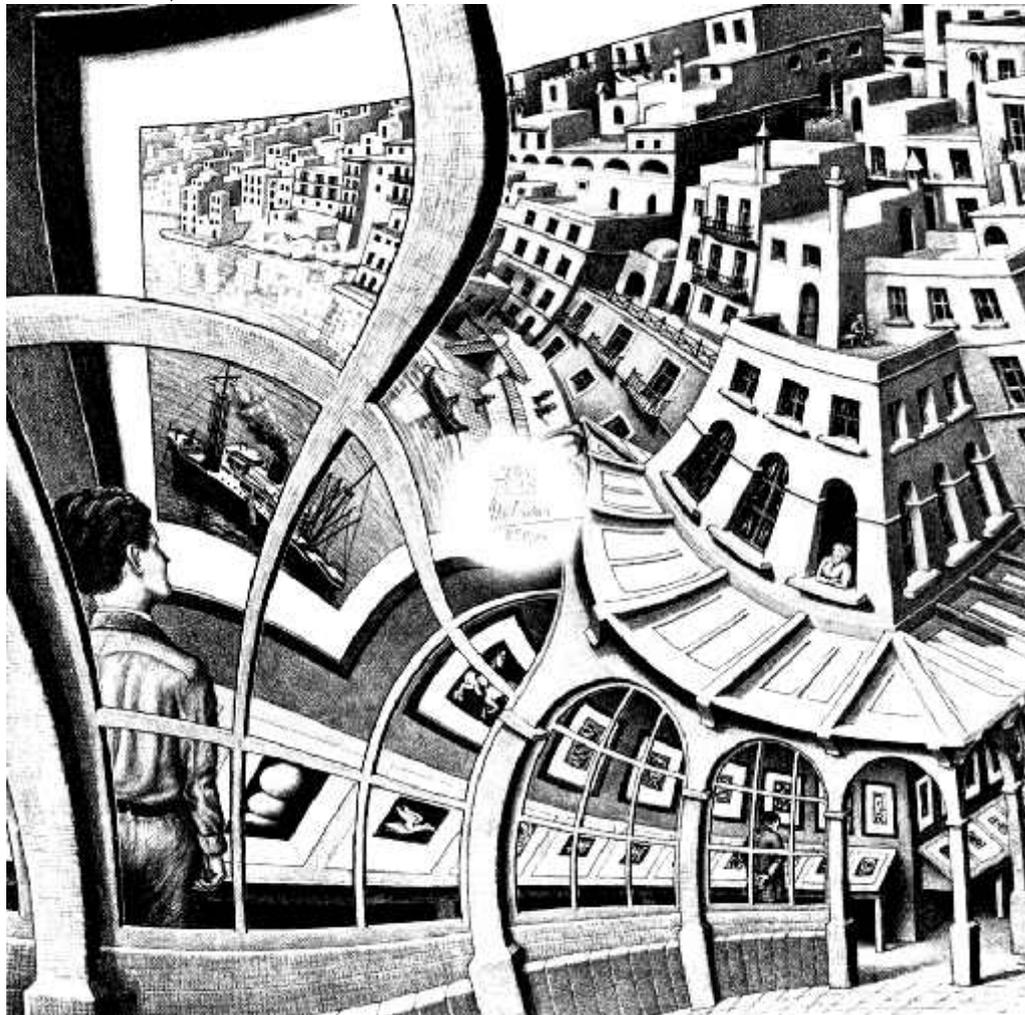
BORGES, Jorge Luis - *Sete Noites*, Editora Max Limonad, 1980.

BORGES, Jorge Luis e COZARINSKY, Edgardo - *Do Cinema*, Livros Horizonte, Portugal, 1983.

CALVINO, Italo e outros - *Atualidade do Mito*, Livraria Duas Cidades, 1977.

CAMPBELL, Joseph e MOYERS, Bill - *O Poder do Mito*, Editora Palas Athena, 1990.

“Galeria de Arte”, pintura de M.C. Escher



24 - PAZ, Octavio - *O Arco e a Lira*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1982.

- CAMUS, Albert - *O Mito de Sísifo*, Livros do Brasil, Portugal, sem data.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain - *Dicionário de Símbolos*, José Olympio Editora, 1988.
- COMMELIN, P. - *Nova Mitologia*, F. Briguet & Cia. Editores, 1955.
- ELIADE, Mircea - *Mito e Realidade*, Ed. Perspectiva, 1972.
- MAUROIS, André - *De Aragon a Montherlant*, Editora Nova Fronteira, 1967.
- MAUPERTUIS, Pierre-Louis Moureau De - *El Orden Verosimil del Cosmos*, Alianza Editorial, Espanha, 1985.
- MIELETINSKI, E.M. - *A Poética do Mito*, Forense-Universitária, 1987.
- PAZ, Octavio - *O Arco e a Lira*, Editora Nova Fronteira, 1982.
- PEIRCE, Charles Sanders - *Os Pensadores*, Abril Cultural, 1980.
- \_\_\_\_\_ - *Semiótica*, Editora Perspectiva, 1977.
- \_\_\_\_\_ - *Semiótica e Filosofia*, Editora Cultrix, 1984.
- PIGNATARI, Décio - *Semiótica & Filosofia*, Editora Cultrix, 1987.
- SANTAELLA, Lucia - *A Assinatura das Coisas, Peirce e a Literatura*, Imago, 1992.
- \_\_\_\_\_ - *O Que é Semiótica*, Editora Brasiliense, 1992.
- SERSON, Breno - *Introdução à Semiótica de C. S. Peirce. Caderno de Leituras e Bibliografia da Disciplina Semiótica Peirceana*. São Paulo, xerografado, 1996.
- STORTINI, Carlos Roberto - *Dicionário de Borges*, Bertrand Brasil, 1990.
- VERNANT, Jean-Pierre - *Mito e Pensamento Entre os Gregos*, Difel/Edusp, 1973.
- VEYNE, Paul - *Acreditavam os Gregos em seus Mitos?*, Editora Brasiliense, 1984.
- WELLES, Orson - *Ciudadano Kane*, Aymá Editora, Espanha, 1977.
- WENDERS, Wim - *A Lógica das Imagens*, Edições 70, Portugal, 1990.
- WIESEL, Elie - *Sinais do Êxodo*, Imago, 1988.

---

\* Valdir Baptista é mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e professor da universidade Anhembí Morumbi