

ISSO NÃO É UM OCTETO

THIS IS NOT AN OCTET

Dafne Gualberto Skarbek¹

RESUMO: O presente artigo analisa o quadro *A traição das imagens*, do pintor belga René Magritte, em relação ao conto “Octeto”, de David Foster Wallace. A presença da autorreferência nas duas obras é evidente. Através da aproximação da obra pictórica com a literária, busca-se uma reflexão sobre a responsabilidade do autor, no momento da concepção, e a do receptor de uma obra artística.

Palavras-chave: René Magritte; David Foster Wallace; autorreferência.

ABSTRACT: The present paper analyses the painting *The treachery of images*, by the belgian painter René Magritte, in relation to David Foster Wallace’s short story, “Octet”. The self-reference in both works is evident. By approximating the literary work and the painting, we may consider both responsibilities: the one of the author, at the time of creation, and the one of the receiver of an artistic work.

Keywords: René Magritte; David Foster Wallace; self-reference.

O quadro do pintor belga René Magritte (1898-1967), *A Traição das Imagens*, de 1928-1929, é um ícone. Mais conhecido pela frase que o compõe, “Isso não é um cachimbo”, foi objeto de outras versões pelo próprio Magritte: *Isto não é uma Maçã*, de 1964, e *Os dois Mistérios*, de 1966.

O conto “Octeto”, publicado no livro *Breves entrevistas com homens hediondos*, de 1999, do escritor David Foster Wallace (1962-2008), é apontado como um conto chave sobre os limites da metalinguagem e sobre a obra do próprio Wallace.

O presente trabalho se propõe a analisar os pontos de contato e contrastes das duas obras, principalmente no que diz respeito à metalinguagem.

¹ Bacharelado em Letras Português/Alemão – Estudos da Tradução (UFPR).

O quadro de Magritte retrata a representação de um cachimbo marrom e preto em um fundo bege, com a inscrição, em letra cursiva e caprichada, *Ceci n'est pas une pipe*.

O conto de Wallace é composto por cinco testes surpresa que descrevem situações hipotéticas, como o primeiro (denominado 4, ressaltando o que o autor afirma no último teste surpresa: os três primeiros testes foram descartados por não atingirem o que ele buscava. Assim percebe-se que os testes são numerados cronologicamente, conforme foram escritos, e o fato de alguns testes terem sido deixados de lado não altera a numeração original):

Pop Quiz² 4

Dois dependentes de drogas no último estágio terminal sentam-se encostados à parede em uma viela sem nada para injetar, sem meios, sem onde ir ou ser. Só um tinha um casaco. Estava frio e um dos dependentes de drogas terminais batia os dentes, suava e tremia de febre. Parecia gravemente doente. (...) O dependente de drogas terminal que tinha o casaco tirou o casaco, chegou bem perto do dependente de drogas gravemente doente, pegou e estendeu o casaco o mais que pôde em cima dos dois, aí chegou um pouco mais perto ainda e se apertou contra ele, passou o braço em volta dele, deixou que vomitasse em seu braço e assim ficaram encostados juntos à parede a noite inteira.

P: Qual dos dois sobreviveu? (WALLACE, 2005, p. 155).

Seguindo o estilo do teste surpresa 4, há mais 4 testes, sobre os quais também são formuladas perguntas, salvo no teste 6, em que não há pergunta, porque “*toda a mise en scène* aqui parece imersa demais em ambiguidade para constituir uma boa Pop Quiz” (WALLACE, 2005, p. 158), e no teste 9 (último teste escrito, portanto, após os outros supostos 8 testes, mas sendo o quinto efetivamente publicado), em que é descrita uma cena de um escritor que se propõe a escrever um octeto composto por 8 testes surpresa que tenham por objetivo chamar a atenção do leitor a algo de *urgente e importante* que o escritor percebeu sobre a vida. No entanto, devido ao fato de o

² Optou-se, para os fins desse trabalho, por traduzir *Pop Quiz* como teste surpresa (escolha que não é encontrada na tradução brasileira do livro, e que ressalta o contexto acadêmico em que o conto está inserido).

escritor acreditar que fracassou em passar a *mensagem* — inclusive tendo que jogar fora cinco testes que já havia escrito, porque “absolutamente não funcionam” (WALLACE, 2005, p. 171) —, ele decide escrever um teste 9 que seja absolutamente sincero, tão sincero que o próprio autor do teste surpresa 9 pergunta ao leitor se ele conseguiu captar a *mensagem* almejada e sua *urgência*. Porém, a sinceridade se revela uma armadilha e o escritor receia ser interpretado ironicamente. A metalinguagem, portanto, do conto — especificamente na parte do teste surpresa 9 — é evidente.

Mesmo superficialmente, é possível perceber uma diferença de abordagem das duas obras: o conto de Wallace é longo, foge às estruturas narrativas tradicionais, possui notas-de-rodapé que se estendem por páginas, além do próprio teste surpresa 9, cerne do conto, ocupar 15 páginas de espiral metalinguística. Já o quadro de Magritte “só desconcerta pela sua simplicidade” (FOUCAULT, 2008, p. 12). No entanto, sua afirmação de certa forma autoevidente ocasiona consequências lógicas inevitáveis e imprevisíveis — segundo Magritte: “Conseguem enchê-lo [meu cachimbo]? Não, é apenas um desenho, não é? Se tivesse escrito por baixo do meu quadro ‘isto é um cachimbo’ estaria a mentir!” (PAQUET, 2000, p. 9). Ou, conforme Foucault,

Será preciso dizer: Meu Deus, como tudo isto é bobo e simples; este enunciado é perfeitamente verdadeiro, pois é bem evidente que o desenho representando um cachimbo não é, ele próprio, um cachimbo? E, entretanto, existe um hábito de linguagem: o que é este desenho? É um bezerro, é um quadrado, é uma flor. Velho hábito que não é desprovido de um fundamento: pois toda função de um desenho tão esquemático, tão escolar quanto este é a de se fazer reconhecer, de deixar aparecer sem equívoco nem hesitação aquilo que ele representa. (...) ele não “reenvia” como uma flecha ou um indicador apontado a um certo cachimbo que se encontra mais longe ou alhures; ele é um cachimbo. Desconcerta o fato de ser inevitável relacionar o texto com o desenho (como no-lo convidam o demonstrativo, o sentido da palavra *cachimbo*, a semelhança da imagem) e ser impossível definir o plano que permitiria dizer que a asserção é verdadeira, falsa, contraditória (FOUCAULT, 2008, p. 20-21).

Assim, apesar da diferença formal (a complexidade de Wallace e a simplicidade de Magritte), percebe-se que a sinceridade (ou a suposta busca por uma sinceridade)

autorreferencial das duas obras desconcerta. Ao ser sincero, Wallace luta para se libertar das amarras da tradição da metalinguagem e seu uso irônico; já Magritte levanta inevitavelmente a pergunta: Por que ele está afirmando o óbvio? O que há por trás disso? O efeito da dificuldade do entendimento das duas obras está no não dito, no receptor que interpreta além do que é mostrado ou, como afirma Foucault, na dificuldade de definição do plano em que a obra deve ser interpretada, sendo passível de ser julgada verdadeira ou falsa.

Outro aspecto além da autorreferência aproxima as duas obras: ambas apontam para um ambiente escolar. A obra de Magritte se aproxima claramente dos quadros com figuras utilizados na alfabetização, fato que é salientado ainda mais pelo capricho infantil e artificial da frase escrita — essa característica também é ressaltada por Foucault quando afirma que o texto é “um desenho caprichado que representa uma escrita” (FOUCAULT, 2008, p. 28). Já o conto de Wallace assume descaradamente esse caráter professoral justamente pela forma em que é exposto, supostamente 8 testes surpresas, tornando evidente o contexto de “aprendizado” em que se insere.

Assim, Magritte, o surrealista racional e filosófico³, e Wallace, ocupariam o papel de professores. Nós seríamos seus alunos. Logo, eles estão tentando nos ensinar algo, algo que deveríamos entender e aprender na recepção de suas obras. No entanto, a diferença e o grau de complexidade das duas obras é relevante. O quadro de Magritte seria dirigido a alunos da educação infantil, que ainda estão em fase de alfabetização, e não estariam sendo “cobrados” de nada. Ou seja, não estariam sendo avaliados, mas ensinados com informações objetivas e supostamente imutáveis: assim como um cachimbo seria a figura e a palavra para o aprendizado da letra “c”, assim também é fato que um desenho de um cachimbo não é um cachimbo em si, mas uma

³ Neste sentido, cabe citar Paquet: “Magritte não é um visionário, nem um sonhador; é um inventor, um pensador. Não procura levar-nos a um outro mundo distante. Antes espalha luz sobre a incoerência que é comum às nossas formas habituais de pensamento, sejam elas imaginárias ou inconscientes, (...) ou mais conscientes e mais simbólicas” (PAQUET, 2000, p. 74).

representação — o problema da indefinição neste caso surge como consequência da afirmação do óbvio, (ou da negação do óbvio através de outro óbvio, como proposto por Foucault⁴, dependendo da relação estabelecida entre imagem e texto – a imagem de um cachimbo em certo sentido é um cachimbo, ou apenas a sua representação).

Já Wallace, com seus testes surpresa, levanta questões em busca de respostas que não são imutáveis nem óbvias. São questões difíceis de responder independentemente de um aprendizado prévio: ele não está buscando uma comprovação de um aprendizado adquirido, mas o próprio teste parece tentar ensinar algo. Não há certo nem errado nessas perguntas (na verdade, as respostas que o leitor teria a oferecer parecem pouco importar) e, nesse sentido, são o que poderia ser chamado de “exercícios éticos”. O objetivo, segundo o narrador do teste surpresa 9, é apontar algo de *urgente* na vida e não, portanto, cobrar uma resposta pretensamente correta. A função da pergunta é mais apontar para onde deveríamos voltar nossa atenção para encontrar essa *urgência*, do que exigir uma resposta de fato – que acaba por se tornar irrelevante.

Seguindo esta linha, a autorreferência e o diálogo direto com o receptor (quase como se o criador estivesse intermediando nosso contato com a obra), trazem-no para dentro da composição artística, fazendo com que a obra só se torne completa com nossa participação: o receptor, ao ser incomodado, tirado de sua zona de conforto, confrontado com objetos e situações supostamente cotidianas tiradas de seu contexto⁵, se torna responsável — apesar da interpretação sempre ser parte de uma obra de arte, aqui ela parece ter papel crucial, pois é o receptor que interpreta a favor

⁴ “O texto de Magritte é duplamente paradoxal. Empreende nomear o que, evidentemente, não tem necessidade de sê-lo (a forma é por demais conhecida; a palavra, por demais familiar). E eis que, no momento em que deveria dar o nome, o faz negando que seja ele” (FOUCAULT, 2008, p. 26).

⁵ Sobre Magritte, Paquet afirma que: “Ao usar imagens e palavras na sua função como pintor, estava a trazer à luz a espantosa banalidade das coisas, transformando as situações cotidianas mais comuns com as quais as pessoas se confrontam, no seu oposto – e isto, por assim dizer, a todo o momento” (PAQUET, 2000, p. 71). O que cabe muito bem para descrever as situações narradas por Wallace em seu conto “Octeto”. Situações aparentemente banais, mas que acabam levantando questões éticas, adquirindo uma nova perspectiva.

da ironia, da mentira ou da sinceridade descarada (assim, no caso de Wallace, a decisão de qual via interpretativa será escolhida pelo leitor no teste 9 conta mais do que as repostas que ele poderia desenvolver para as perguntas anteriores), ou seja, é o receptor que aponta em que sentido a autorreferência está sendo utilizada e como a obra de arte deve ser analisada. Novamente, é importante frisar que, apesar do receptor sempre exercer um papel de complementar da obra de arte, aqui o grau de incerteza de como proceder esta recepção é mais manifesto.

O fato de não ser possível definir o que a autorreferência sugere – se a procura por algo que não está explicitamente dito ou justamente o impedimento desta procura (seja por uma interpretação irônica do conto de Wallace, seja por uma interpretação que fuja da obviedade que está sendo exposta em Magritte) —, revela a limitação das palavras, assim como das imagens, e o desespero do artista em querer alcançar *algo* com elas.

Neste sentido, a escolha do título do conto, “Octeto” pode não ser tão arbitrária como o narrador do conto — e criador dos testes — pretende mostrar⁶. Antes, ressalta o fato de que o objetivo era ser um octeto, mas só foi possível produzir um quarteto, ou seja, salienta o fracasso do autor — que se aproxima do fracasso do pintor em “fazer” um cachimbo: seu cachimbo pictórico nunca será um cachimbo. Ou, como exposto por Paquet,

Um cachimbo pintado, como na obra *A traição das imagens*, não pode ser fumado. (...) A obra revela a distância intrínseca daquilo que é visível, esse espaço em que a arte da pintura se pode desenvolver. Sentimos algo parecido com a impotência, as limitações da pintura, visto que a sua estrutura básica e a sua natureza fundamental significam que está separada da realidade, do seu modelo. (...) Tal

⁶ Como o autor afirma em uma nota de rodapé do último teste surpresa, quando está sendo (supostamente) completamente honesto: “(Você ainda vai dar ao ciclo o título de 'Octeto'. Não importa se faz sentido para os outros ou não. Nesse ponto, você é intransigente. Se essa intransigência é um tipo de integridade ou simplesmente loucura é uma questão que você se recusa a gastar tempo e trabalho cozinhando. Você se comprometeu com o título 'Octeto' e 'Octeto' é o que será.)” (WALLACE, 2005, p. 178).

como as imagens, as palavras também jogam com a diferença entre a sua natureza linguística e as coisas que se pretende que refiram (PAQUET, 2000, p. 67).

A diferença entre o caráter lúdico da obra de Magritte e o desespero racionalista de Wallace aponta a disparidade de contexto em que os dois artistas estão inseridos. Magritte, conhecido como o surrealista cerebral, praticava a ideia do surrealismo de criar um certo trauma para quebrar a automaticidade de visualização da vida cotidiana (disto surge a ideia de que os quadros de Magritte não existem para serem apreciados, mas para serem pensados). Seus quadros, com o objetivo de quebrar qualquer interpretação meramente racional, possuem um elemento de choque. No caso específico de *A traição das imagens*, o efeito é cômico e busca mostrar que a representação de um cachimbo não é um cachimbo. Por mais trivial que isso seja, não impediu que o quadro se tornasse um ícone — talvez, justamente pela reflexão que acarreta: qual a necessidade de afirmar o óbvio?

No conto “Octeto”, Wallace busca quebrar o automatismo com que não apenas o cotidiano é visto (como nas descrições minuciosas das situações dos primeiros testes), mas como a própria técnica narrativa é apreendida. A maneira de produzir o choque é utilizar e esticar a técnica ao limite no último teste. A tradição de tudo ser lido ironicamente, como fuga de um comprometimento que geraria vulnerabilidade, faz com que a própria honestidade autorreferencial não seja capaz de exprimir esse comprometimento — em outras palavras: como se enunciar como honesto, se afirmar isso não basta?

A espiral autorreferente e desesperada de Wallace parece criar outra espiral dúbia no leitor. O narrador do “Octeto” está afirmando a sua honestidade, mas estaria ele de fato sendo honesto? Ele admite seu fracasso, mas caso tivesse realmente fracassado, ele publicaria o conto? O fracasso não seria justamente o objetivo do conto, e, por isso, sucesso? Se o narrador decidiu publicar o conto (se podemos lê-lo), é por acreditar que sua honestidade redimiu a metade “artificial e imperfeita” (WALLACE,

2005, p. 173) dos testes que sobraram, ou seja, conseguiu escapar à interpretação irônica?

Wallace precisa de 17 páginas (mais do que metade do conto) dessas incertezas e desse autoquestionamento para (tentar) desmontar um automatismo de interpretação. Magritte utiliza um desenho e uma frase. E, ainda assim, os dois correm o risco de serem erroneamente interpretados.

Além disso, a fuga consciente da utilização de artifícios acadêmicos e estilísticos constitui outra característica dos dois artistas. Sobre a primeira vez que viu a pintura *Canção de Amor* (1914), do pintor surrealista Chirico, Magritte disse que

ela representava uma completa ruptura com os hábitos mentais de artistas que são prisioneiros do talento, do virtuosismo e de todas as pequenas especialidades estéticas: era uma nova visão (GOMBRICH, 2011, p. 590).

Paquet também aponta a crítica de Magritte ao virtuosismo acadêmico como autossuficiente:

De modo algum Magritte permite que o nível técnico do seu trabalho assuma um efeito superficial meramente estético. Não considerava nem desejável nem possível que as condições materiais prévias de uma obra perturbassem o significado profundamente imaterial e incorpóreo que produziram (PAQUET, 2000, p. 88).

O autor afirma ainda que Magritte mantém a exigência e a necessidade de um significado em um mundo inconsciente desse desejo e, ainda mais claramente: “Desprezava os artistas que se tornam prisioneiros do seu talento e virtuosismo, detestava uma habilidade meramente técnica e com fixação nos materiais” (PAQUET, 2000, p. 84).

Já em Wallace, o criador dos testes no próprio “Octeto” afirma que

Essa admissão intranarrativa tem a vantagem adicional de diluir ligeiramente a presunção de estruturar essas pequenas peças como “Quizzes”, mas tem também a desvantagem de flertar com uma auto-referência metaficcional (...) coisa que no final dos anos 1990 (...) pode resultar frouxo, cansado, fácil, e corre também o risco de comprometer a estranha *urgência* sobre o que quer que você sinta que quer que as peças questionem em quem quer que as leia. Essa é uma urgência que você, o escritor de ficção, sente como muito... bem, urgente e quer que o leitor sinta também — o que equivale a dizer que de jeito nenhum você quer que um leitor saia achando que o ciclo é apenas algum engraçadinho exercício formal em estrutura interrogativa e em metatexto padrão (WALLACE, 2005, p. 172).

Assim, percebe-se que esta repulsa ao vício dos artistas no virtuosismo, que, por supostamente ter um valor inerente, descarta a necessidade de transmitir *algo*, está também em Wallace, que se vê acuado e preso em uma tradição que utiliza a metalinguagem de forma irônica e confortável, como um artifício estilístico que estaria totalmente desvinculado de uma *mensagem* voltada ao *mundo real*. Neste sentido, a erudição da forma desprovida de conteúdo caracterizaria uma irresponsabilidade da obra e, conseqüentemente, de seu autor. No entanto, a tradição com que a autorreferência é utilizada aponta justamente para um não comprometimento com o que está sendo dito, ou seja, afasta a responsabilidade. Dessa forma, mesmo utilizando a autorreferência como arma para criticar o próprio recurso estilístico da autorreferência, corre-se o risco de ser irresponsável pela mensagem. O problema encarado pelos dois artistas é que, apesar de o mero virtuosismo técnico não conceder um valor inerente à obra, esta não existe sem ele.

Uma interpretação, portanto, seria que ao utilizar a autorreferência, que seria uma armadilha, como arma, os dois artistas procuram expressar exatamente aquilo que querem expressar, tentando minar a possibilidade de interpretações diversas através da sinceridade, e deixar claro que nada deve ser buscado além do que está de fato exposto (pictórica ou literariamente). No entanto, a busca de um sentido outro é involuntária. Há uma interpretação que atravessa a obra mesmo contra a vontade do artista. Magritte e Wallace são claros e diretos no que querem expressar. Mas, justamente por isso, justamente pelo fato de que o limite entre o *além* e a *verdadeira*

mensagem da obra é invisível, acabam sendo tortuosos e sujeitos a interpretações diversas.

Porém, por se colocarem nessa posição, eles tanto possibilitam quanto incentivam o receptor a ter um papel ativo e, portanto, responsável, não apenas na compreensão da obra, mas também na própria composição. Receptor esse que, conforme Wallace, “queria simplesmente voltar para casa, pôr os pés para cima ao final de um longo dia e relaxar de um dos poucos jeitos seguros e inócuos que ainda existem” (WALLACE, 2005, p. 184). Assim, é possível afirmar que a solução de Wallace e Magritte é mergulhar tudo na incerteza⁷, para que o receptor tenha que ser responsável pelo menos neste momento, quando é receptor artístico, e para evidenciar a responsabilidade do artista mesmo quando utiliza artifícios acadêmicos e estilísticos como se fossem alheios à busca de um significado real.

O “Então decida” — frase que fecha o ciclo de testes do “Octeto” — aponta neste sentido. Todos os testes anteriores são descritos em terceira pessoa, especificamente dois dependentes de drogas, dois homens (X e Y) e uma mulher. Mas no último teste, Wallace não está simplesmente sugerindo uma nova perspectiva sobre situações aparentemente banais, que são analisadas de longe. No teste 9, você é o sujeito. E agora, o autor não quer que você *responda*, como nos outros testes, mas *decida*. Como se simplesmente responder não fosse o suficiente para perceber a *urgência* que o narrador almejava. Fez-se necessário criar um nível de comprometimento maior do leitor. Não que você seja de fato um escritor de ficção, e tenha que decidir como expressar uma ideia ocorrida, mas, enquanto nos outros testes não sabemos como o autor teria respondido (que mesmo sendo a resposta do autor não seria certa ou errada, justamente por ser uma questão ética), no último sabemos como ele decidiu,

⁷ Segundo Paquet: “Magritte vira subversivamente do avesso a percepção: os objetos que pinta são todos claramente reconhecidos, provêm da esfera banal e cotidiana, contudo, logo que são pintados de uma forma bastante acadêmica, como numa lição de escolar primária sobre conhecimento geral, mudam, e tudo mergulha na incerteza” (PAQUET, 2000, p. 23).

afinal o último teste foi publicado. Não há correção, não é possível afirmar se foi uma solução correta, mas mostra que o autor assumiu a responsabilidade tendo como único parâmetro de escolha, já que não há respostas certas e erradas, a hipotética interpretação do leitor. Além disso, aponta para a ideia de que um autor, ao escrever e publicar um conto ficcional, deve ser tão responsável e ético em suas decisões estéticas quanto os personagens dos outros testes que agem socialmente — uma obra artística não é irresponsável.

Percebe-se, portanto, que a interpretação das duas obras não se restringe a um mero exercício lógico, a uma submissão de um caso específico a um molde. Requer responsabilidade, com a consciência de que não há resposta correta, mas é necessário decidir.

REFERÊNCIAS

FOUCAULT, M. *Isso não é um cachimbo*. Trad. Jorge Coli. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2011.

PAQUET, M. *René Magritte: 1898-1967: o pensamento tornado visível*. Trad. Lucília Filipe. Paris: Taschen, 2000.

WALLACE, D. F. *Breves entrevistas com homens hediondos*. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Brief interviews with hideous men*. NewYork: Back Bay Books, 2007.