

Colecção Pulsar – Nova Série

A colecção Pulsar, dirigida pelo Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, divulga textos relevantes em torno da literatura e de outras artes. Estes pequenos livros, que se podem ler numa viagem de comboio ou a uma mesa de café, pretendem emitir um sinal luminoso, sentidos de pensamento, fulgurações de palavras. Como os enigmáticos e distantes pulsares.

Direcção e coordenação científicas de Ana Luísa Amaral, Pedro Eiras e Rosa Maria Martelo.

01 PULSAR

TRADUÇÃO
ALEXANDRA
MOREIRA
DA SILVA

ARNAUD
RYKNER

**NOTA
SOBRE O
DISPOSITIVO**

Título original: Note sur le dispositif

Título: Nota sobre o dispositivo

Autor: Arnaud Rykner

Edição: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP) e Edições Afrontamento

Tradução: Alexandra Moreira da Silva

Conceção gráfica: Edições Afrontamento, Lda.

N.º edição: 1938

Coleção: Pulsar | Nova série – 01

ISBN: 978-972-36-1733-7

Depósito legal: 440962/18

Impressão e acabamento: Rainho & Neves, Lda.
– Santa Maria da Feira
geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes – Livros e
Distribuição, Lda.
comercial@companhiadasartes.pt

© Autor, Edições Afrontamento e Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP)

Rua de Costa Cabral, 859 – 4200-225 Porto
www.edicoesafrontamento.pt
comercial@edicoesafrontamento.pt

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (FLUP)
www.ilcml.com

Esta publicação foi desenvolvida e financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do Programa Estratégico «UID/ELT/00500/2013» e por Fundos FEDER através do Programa Operacional Fatores de Competitividade – COMPETE «POCI-01-0145-FEDER-007339».

Como a hipocrisia segundo Dom João, o dispositivo «é um vício que está na moda». E ainda que todos os vícios que estão na moda não passem necessariamente por virtudes, é possível que este não seja completamente inútil para pensar a nossa época e, talvez mesmo para além desta última, certos modos de organização do real que valorizam o terceiro normalmente excluído pelos sistemas dominantes. Pensar o dispositivo como conceito e metodologia seria, então, para além dos sistemas fixos, pensar os processos dinâmicos, para além da obra fechada sobre si mesma, pensar a sua relação com o mundo mas também, para além da arte e da cultura desvalorizadas por uma tecnocracia de vista curta, pensar o seu impacto na realidade e a possibilidade de a transformar de uma forma muito concreta. Não se trata aqui de voltar a todos os debates que surgiram em torno desta noção desde os anos 70, e sobretudo depois dos anos 2000, nem sequer de fazer um balanço académico destes debates; queremos, no entanto, tentar dar conta de uma abordagem específica, inicialmente centrada na literatura e na relação entre texto e imagem, mas

capaz de dar conta de uma parte das interações criadoras que fazem de uma obra uma obra.¹

Não procuraremos definir com exactidão o que poderia significar para nós o termo «dispositivo»; nem sequer é certo que uma tal definição seja possível, já que o conceito designa, em primeiro lugar, uma certa plasticidade de relações que só são válidas graças à sua capacidade de evolução e de produção de novos modos de representação (ou de produção social, ainda que nos contentemos, aqui, em evocar os primeiros). Parece-nos, contudo, conveniente começar por lembrar os fins com que o termo pôde ser utilizado e com que perspectivas o seu uso se foi, aos poucos, racionalizando. Assim sendo, insistiremos no facto de o dispositivo obedecer, inicialmente, a necessidades simultaneamente pedagógicas e científicas. O dispositivo não tem resposta para tudo; mas é uma resposta a certas questões maiores que a *episteme* contemporânea nos coloca, por ser menos um conteúdo preciso do que uma iniciativa e um processo (o qual pressupõe uma mobilidade permanente, e talvez a ideia de nunca chegar a um sítio preciso... o que nunca é tranqui-

1. Esta abordagem, que tem vindo a ser desenvolvida há cerca de vinte anos, foi várias vezes designada por Philippe Ortel como «Crítica dos dispositivos». A este propósito, Bernard Vouilloux iniciou um debate na revista *Critique*, n.º 718, Março de 2007. Sem querer propor uma síntese, ainda por fazer, sobre a questão, podemos esperar esclarecer aqui alguns aspectos gerais que a tornaram inestimável para a compreensão dos desafios das formas e géneros que nos propomos discutir neste ensaio.

lizador mas é sempre estimulante). Portanto, indirectamente, é também um princípio ou mesmo uma forma ética de investigação, cujos desafios são talvez discretamente perceptíveis através das reflexões maioritariamente centradas na questão dos dispositivos de *representação*.

Na origem do seu uso no contexto anteriormente definido, primeiro, sentiríamos sem dúvida necessidade de sair de certas aporias do estruturalismo, e em particular da forma como este último, nos seus piores momentos e sob a influência de certos herdeiros menores, teve tendência para transformar tudo em texto, enquanto que a narratologia, às vezes, pervertia a sua contribuição, reduzindo o próprio texto a figuras. Num certo sentido, e sem descuidar a inteligência revelada ou o seu impacto positivo nos estudos deste campo, foi a uma espécie de nova retórica, exemplificada nomeadamente pelos trabalhos de Gérard Genette, que a elaboração do conceito tentou responder: enquanto que as noções de «palimpsesto» e de «intertexto» generalizadas resumiam tudo precisamente a texto,² um livro como

2. É também o caso do «arquitexto» e do «paratexto» genettianos, com a diferença essencial de que estas duas noções (e sobretudo a segunda, que poderia ter resultado no dispositivo concebido como disposição de elementos heterogêneos) têm o grande mérito de articular a obra e o que pode constituir o seu *exterior* (o paratexto reenvia-nos para o que acompanha o próprio texto – prefácio, contra-capas, etc., tudo corpos estranhos ao texto principal e que podem modificar consideravelmente os efeitos do mesmo ou a forma como é recebido).

Figuras III comprimida o próprio texto, e em particular o de *Em Busca do Tempo Perdido*, numa série de categorias – o texto tal como o mundo eram apenas apreendidos através de uma série de «gre-lhas» cruzadas de uma forma cada vez mais subtil. Em 1966, Roland Barthes pensava já a narrativa como um organigrama:

a complexidade de uma narrativa pode comparar-se à de um organigrama.³

Ao que o mesmo Barthes acrescentava pouco tempo depois:

Há, como é óbvio [e este «como é óbvio» é importante, ao mesmo tempo concessão minimal e acentuação do fechamento precedente], uma liberdade da narrativa [...], mas esta liberdade é, no sentido literal, limitada: entre o código forte da língua e o código forte da narrativa, estabelece-se, se assim se pode dizer, um vazio: a frase. [...] A criatividade da narrativa (pelo menos na sua aparência mítica [retenhamos ainda esta nuance regressiva] de vida) situar-se-ia entre dois códigos.⁴

Neste estado da nossa reflexão, não devemos contudo perder de vista que, ao colocar assim a

3. «Introduction à l'analyse structurale des récits» (1966, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Seuil, 2002, p. 863. (NT: tradução nossa)

4. *Idem*: 864.

questão da forma, Barthes assume que ela existe, antes de mais, para inibir todos os condicionamentos (ela é um instrumento de libertação contra as abordagens ainda tradicionais na época do tipo «A vida e a obra»). Irredutível a um puro formalismo, a forma, para Barthes, é sempre uma forma aberta. Infelizmente, o discurso sobre a forma fechou-se frequentemente numa axiologia castradora ou foi pervertido pelos seus continuadores (que não souberam fazer o extraordinário percurso que levou Barthes a sair progressivamente do «tudo estrutural» como do «tudo texto» para se abrir não só a outras lógicas como a outros suportes).

Podemos, pelo contrário, interrogar-nos sobre a pertinência de uma iniciativa que, como a de Gérard Genette (pelo menos em *Figuras III*), não estuda o *Em Busca do Tempo Perdido* senão através de uma grelha constituída por abcissas e ordenadas. Do lado das abcissas (elas próprias subdivididas em possibilidades contraditórias): a ordem, a duração, a frequência, o modo, a voz; do lado das ordenadas: a analepse, a prolepse, a acronia / o sumário, a pausa, a elipse, a cena, o singular, o iterativo/ a focalização zero, a focalização interna, a focalização externa / o extradiegético, o intradiegético, o heterodiegético, o homodiegético, etc. A quase totalidade das obras literárias, mas também a quase totalidade dos fragmentos de cada uma destas obras conseguem encontrar o seu lugar num quadro construído de forma erudita e sensata, que permite subordinar os mundos criados à nova ordem científica.

