

A Argumentação Conspirativa – Por uma Poética da Intriga*

1 – A conspiração ou a trama da acção

Uma etapa fundamental para o bom êxito da conspiração, quer tenha origem num grupo, quer parta da iniciativa de um indivíduo apenas, é a da *argumentação*. Esta tende, prioritariamente, a obter o efeito persuasivo desejado, ou seja, conquistar a adesão dos adjuvantes. Em princípio, cria neles a convicção de que é necessário proceder à destruição de um poder ou de uma pessoa (ou grupo de indivíduos). De acordo com várias modalidades discursivas, ou géneros de discurso, sobre os quais não nos deteremos aqui, o esforço *persuasivo*, a organização dos argumentos e sua disposição e desenvolvimento, o conspirador obtém apoios diversos, os quais podem ir da *conjuração* ao simples *consentimento passivo*. Sem qualquer pretensão de hierarquizar a intensidade dos apoios, podemos dizer que os conspiradores conseguem – de acordo com os objectivos que se propõem e/ou a sua capacidade persuasiva, alternativa ou simultaneamente – *cúmplices*, *prosélitos*, *apoiantes*, *partidários*, *simpatizantes* e/ou *súbditos*.

Tendo em conta o conceito de “pressuposição”¹, a conspiração constitui-se, em grande parte, pelo *olhar* que os *outros*, sobretudo os que *se sentem (ou afirmam sentir-se) ameaçados*, lançam sobre os conspi-

* Retomamos, neste artigo, alguns tópicos, aqui amplamente reformulados, já abordados no nosso texto, *Cenários da Conjura – Imaginários da Intriga* (Lisboa: Apenas Livros, 2007).

¹ Pierre-André Taguieff, *La foire aux Illuminés* (Paris: Mille et Une Nuits/Fayard, 2005), p. 126.

radores. A conspiração *não* é tanto, na maior parte das vezes, um modo de actuar, quanto, *sim e obsessivamente*, um modo de vermos a acção dos *outros* – ou mesmo de conjecturarmos o agir do *ignorado* e do *oculto*. Se observarmos o mecanismo da conspiração, entendida como realidade, sobretudo para os que se julgam, de algum modo, atingidos por ela, ou mesmo alvos directos, vítimas dos actos conspirativos, o acto retórico fundamental dos entes que os ameaçam é o da *persuasão* tendente a disfarçar as suas intenções agressivas, ou seja, constituindo-se como *negação das aparências* ou *camuflagem das intenções*. Entendida desta maneira, a conspiração merece ser designada, de facto, como *teoria*. Porque, enquanto perspectiva que sustenta a representação de uma visão unificada do «Outro» e um entendimento do seu comportamento, propõe-se atribuir-lhe, por norma, uma finalidade quase sempre não explicitada por esse mesmo *outro*. É justo que lhe chamemos *teoria da conspiração*, uma vez que utiliza, entre outras coisas, procedimentos retóricos em que a própria apresentação dos factos segundo uma narrativa (*logoi*, se atendermos ao plano argumentativo, ou *mythos*, se quisermos fazer ressoar a dimensão épica, muitas vezes subjacente ao processo de representação em causa) se torna altamente sugestiva pelas figurações e dinamizações imagísticas. Tal designação tem sentido se atendermos, sobretudo, a que a raiz do termo *teoria* emerge no verbo grego que significa *observar* (ou seja, nomeadamente, entre outras coisas, focalizar os outros e as suas acções).

Caberia, neste ponto, colocar uma matização histórica e periodológica, que nos ajude a compreender alguns modos de desenvolver a maquinação conspiratória ou mais exactamente, talvez, de conceber as sinuosidades segundo as quais ela aparece a quem a determina ou a “percebe”. Remo Ceserani, nas palavras liminares do seu estudo, publicado em 2003, afirma que é possível distinguir “três fases na longa história da imaginação conspiratória, correspondentes a três diversos tipos de organizações sociais e a três formas históricas diferentes de conspiração e das suas significações e objectivos”². Esta perspectiva histórica é muito interessante, para o nosso ponto de vista, por duas

² Remo Ceserani, “L’immaginazione conspiratoria”, Synapsis (ed.), *Conspiracy, complot* (Firenze: Le Monnier, 2003), p. 7.

razões: por um lado, estabelece, a partir de bases de investigação que não são as que desenvolveremos aqui, uma periodização que nos será muito útil para contextualizarmos, tão coerentemente quanto nos é possível numa fase de apresentação de exemplos característicos da problemática, o **corpus** e as concepções que analisaremos adiante; por outro lado, reforça a nossa concepção de que a conspiração, além de ser *forma histórica de actuação* desenvolvendo-se em três fases, apresenta-se como *imaginação conspiratória* construída, em grande parte, segundo os termos de uma poética da argumentação e da persuasão.

Relativamente à primeira razão que apresentámos, é importante explicitar a sua opinião quanto às fases e formas correspondentes. Resumimo-los em seguida: a “primeira é a dos regimes monárquicos legitimados pela tradição e pelo consenso,” sobre os quais pesa a “estrutura familiar e restrita” que detém o poder; a segunda forma (correspondente a nova fase) é a da conspiração que nasce “dentro das sociedades mais modernas, nos tempos de transformação e democratização dos regimes políticos autoritários,” correspondente à expressão de grupos de oposição forçados à clandestinidade pelos métodos policiais e a contrapor reivindicações de liberdade contra os tiranos;” a terceira, que ele designa por “pós-moderna e paranóica,” é a das conjuras “temidas, reais, hipotéticas, sobredeterminadas, manifestações de grupos secretos e misteriosos, os quais presumimos obedecerem à lógica do puro poder” e que admitimos manterem relações pouco claras com “agências internacionais, associações secretas injustificáveis em regimes democráticos e até a serviços irregulares”, ou ainda “com grandes corporações económicas e financeiras,” além de poderem manipular episodicamente “grupos de terroristas esquivos a qualquer controlo ou coerência ideológicas.”³ Ao contrário do que faz o estudioso italiano, não daremos quase importância à primeira forma. Quanto à segunda e terceira formas, ou fases, abordá-las-emos sobretudo em aspectos que nos parecem estar em relação de continuidade/transformação. Por outro lado, parece-nos de considerar prioritariamente, no estudo a que nos vimos referindo, a importância

³ Remo Ceserani, “L’immaginazione conspiratoria”, Synapsis (ed.) *Conspiracy, complot* (Firenze: Le Monnier, 2003), p. 7.

dada à forma das “estruturas temática e narrativa fundamentais de todas as narrações sucessivas de conspirações na tradição ocidental”⁴ que se apresentam quase como invariantes formais desde os primeiros modelos conhecidos, nomeadamente os da *Bíblia*, um dos quais Ceserani analisa com particular atenção. Retemos, pela sua importância de componentes morfológicas de uma forma narrativa, os traços que desse exemplo extrai o professor italiano, tendo em conta que o autor (ou autora) da história, inspirado(a) pela história de Israel dos tempos bíblicos, terá sido dos primeiros(as) a tratar “os acontecimentos trágicos” como “temas da lealdade, da traição, da intriga e do engano como estratagemas postos em acção”, não tanto inspirado(a) por motivações políticas e partidárias, “mas pelo sentido artístico da potencialidade de uma trama dramática ou narrativa.”⁵

Não há muitos anos, num momento de inspirada inovação teórica que partilhou com outros, no grupo de estudiosos que ficou conhecido pelo nome de *estruturalista*, Barthes afirmava:

Tudo leva a pensar que o impulso fundamental da actividade narrativa é a própria confusão entre a consecutividade e a consequência, sendo o que vem *depois* lido, na narrativa, como *causado por*; a ser assim, a narrativa seria uma aplicação sistemática do erro lógico denunciado pela escolástica segundo a fórmula *post hoc, ergo propter hoc*, que bem poderia ser a divisa do Destino, do qual a narrativa se limita a ser a “língua”.⁶

É por nos parecer correcta a compreensão de um *impulso-fundamentado numa confusão de causalidade e sequencialidade temporal*, tal como é apresentada por Barthes, que, ao apreendermos o mecanismo subjacente ao complotismo, entendemos estar presente, na *congeminação* que *identifica* a conspiração, um dos apelos mais fortes para a construção das narrativas explicativas. Entendemos, assim, a acção alheia como *tramóia* ou *teia*. Dito de outro modo: a conspiração

⁴ *Idem*, p. 10.

⁵ *Idem, ibidem*.

⁶ Roland Barthes, “Introduction à l’analyse structurale des récits” (*Communications*, 8, 1966), p. 10.

formula-se como uma *intriga* que revela a tendência quase universal do sujeito humano para efabular os procedimentos adversos ou enigmáticos como conspirativos, entendidos estes como acções unitárias, visando fins “desestabilizadores”, se não mesmo “lucionários” ou “malevolamente destruidores”. Para isso, “lê-se”, ou entende-se, um determinado facto funesto ou uma ocorrência indesejável como *tendo sido causados* pelo gesto do outro, como consequências nefastas de algo que foi feito *antes*. Não podemos deixar de sentir quanto o “erro lógico”, enunciado pelo estruturalista francês para se *compreender* a narrativa, se aplica aos enredos (ou *intrigas*, *tramas* – ou *plots*, em língua inglesa) conspirativos. E o fundamento antropológico não resulta de nenhuma tendência delirante da espécie, pois, como nota Terry Eagleton, “o facto é que, de acordo com o tradicional dito cómico, muitas personagens paranóicas das tragédias estão, de facto, a ser perseguidas,” o que o leva a considerar que “Frank Kermode propõe um paralelo sugestivo,” mas não inteiramente exacto, “entre os delírios da paranóia, que levam os homens a pensar que estão a ser injustamente perseguidos, e os enredos trágicos.”⁷ Seria de maior justeza pensar, talvez, que o impulso fundamental da fabulação, ao ser assumido como intriga conspirativa ou conjura, corresponde mais a uma aprendizagem histórica gerada pela longa luta social pela sobrevivência, do que apenas ao impulso explicativo que parece subjazer a toda a narrativa ou mesmo à argumentação discursiva.

Ceserani, no texto que já anteriormente referimos, evidencia através do exemplo bíblico que analisa – a conjura de Absalão contra o rei David, seu pai – cinco elementos de entre os que constituem a estrutura da imaginação simbólica:

- 1) a estreiteza mesquinha e a obsessiva repetitividade das relações no interior do círculo de pessoas entre as quais se desenvolve a conspiração [...]; 2) a intensa qualidade simbólica de todos os gestos e de todas as palavras das principais personagens, que tendem a agir como se estivessem num palco, conferindo aos seus gestos uma forte intenção comunicativa, como se a corte inteira, ou

⁷ Terry Eagleton, *Sweet Violence – the Idea of the Tragic* (Oxford: Blackwell, 2003), p. 133.

o mundo inteiro, constituísse um público de espectadores. [...]; 3) a dimensão dos protagonistas acima da normal, a esplendorosa vitalidade alimentada pelo fogo das paixões, as contradições internas, a capacidade de introspecção e a profundidade psicológica que os caracteriza. [...]; 4) o papel importante que desenvolvem os conselheiros e os intermediários, com a sua ambiguidade e duplicidade naturais, mas tornando a sua presença inevitável[...]. [...]; 5) as formas particulares de comunicação que são praticadas quando se está a preparar e organizar uma conjura. Em torno da vítima designada e do círculo dos conspiradores vemos [...] um grupo de múltiplos e incertos mensageiros e espias que têm ou revelam segredos, escrevem e trocam cartas, fazem constantemente interpretações de palavras e factos.⁸

Assim, tendo em consideração especial os núcleos temáticos patentes no texto de Ceserani, a saber, *o espaço restrito, a simbolicidade das acções encenadas, a complexidade psicológica, o jogo das comunicações* e, sobretudo, a actividade interpretativa, entendemos o mecanismo conspirativo (quer seja *enredo* da narrativa poética, quer seja *crónica* de um facto histórico), como uma sequência de três momentos: *a deliberação* de um objectivo – em princípio um projecto de alteração de um estado de coisas, resultante das aspirações que visam atingir um indivíduo ou um colectivo; a afirmação do empenho em modelos de *juramento* ou *conjuração*, o que nos leva para dimensão ilocutória do performativo, sob a forma de injunção; e a *acção conspirativa* propriamente dita, em que se passa do falar ao fazer.

A dimensão epistemológica de um tal modelo merece ser evidenciada, na medida em que é ela, aparentemente, que torna esse tipo de intriga tão apetecido pelos seres humanos, seja qual for a sua idade ou religião, sejam quais forem as suas identificações étnicas ou sexuais. Segundo o modelo conspirativo, os nossos desejos e crenças emocionalmente geradas tornam-se racionalmente explicáveis. Na perspectiva de Falzon, subjaz uma certa apetência de tranquilidade e conforto, generalizados, a “uma visão do mundo que é confirmada”, através da fabulação conspirativa, “por todas as coisas que encontramos”, sendo também essa visão a “que pode explicar eficazmente todas as

⁸ Remo Ceserani, *op. cit.*, p. 13.

inconsistências com que nos deparamos[...].”⁹ Pelo que nos diz em seguida, percebe-se melhor como um tal processo fabulatório, tendente a “explicar todas as inconsistências” com que esbarramos, pode tornar-se o operador lógico, o processo “racionalizante” de toda e qualquer opinião ou fantasia, o qual se revela capaz de alimentar a globalidade de uma visão do mundo, mesmo nalgumas dimensões da mais exigente inteligibilidade:

[...] Este é o erro em que é típico caírem os teóricos da conspiração. Para eles, tudo é parte da grande conspiração. Se não há provas de que existe a conspiração, ou pelo menos não se manifestam em quantidade suficiente, é óbvio que foram sonegadas para ocultar o que se está a passar. Se alguém critica o teórico da conspiração, esse alguém passa a fazer parte da conspiração.¹⁰

Este modelo de raciocínio, a que os lógicos chamam “falácia da irrefutável hipótese”, também é conhecido pelo nome de “falácia da invencível ignorância”. Esta formulação, que opera as exigências formais mais ostensivas do enunciado lógico, ou mesmo do silogismo, é a matriz de quase todas as sentenças ou discursos assentes na crença ou mesmo na fé. De facto, como nota ainda Falzon, uma tal maneira de estruturar o discurso “envolve uma patente recusa”, por parte daquele que argumenta segundo esses princípios, “de ter em consideração provas que são contrárias à crença a que se entrega.”¹¹ Estão neste caso, sobretudo, as argumentações político-ideológicas, quer sejam feitas no palco da democracia, quer emirjam do púlpito, do prosélito político ou do guia espiritual isento de extremismos, pelo facto de serem, neles, mais evidentes os partidarismos ou as posições defendidas. No entanto, há uma dimensão neste vício lógico, presente também nos exemplos que extraímos da realidade política, que nos parece positivamente estruturante da construção ficcional, embora se organize, enquanto mecanismo lógico, como “sistema fechado, dogmático e

⁹ Christopher Falzon, *Philosophy Goes to the Movies* (London: Routledge, 2002), p. 202.

¹⁰ *Idem, ibidem.*

¹¹ *Idem, ibidem.*

irrefutável, dentro do qual tudo o que encontramos parece confirmar as nossas crenças.”¹² Essa dimensão de que falamos é muito parecida com a famosa “suspensão da descrença”, afirmada por Coleridge na sua *Biographia Literária*, que institui o pacto ficcional através do qual representamos um universo no qual projectamos desejos, medos, anseios e paixões. Christopher Hitchens, no seu livro *On the Imagination of Conspiracy* (1993), por exemplo, apresenta a teoria da conspiração como “uma alternativa à credulidade”, que Djelal Kadir considera como uma paráfrase em que ressoa a concepção presente na sentença, tornada quase um conceito equivalente ao do *verosímil* aristotélico, da famosa biografia do grande poeta inglês.¹³

Este processo, em que os lógicos vêem uma interpretação dos factos e das hipóteses, encaminhados, ou mesmo distorcidos, para fortalecer uma visão afectiva ou emocionalmente empenhada, é constante na ficcionalização. Pode ser pernicioso se o usamos para defender um objectivo político, camuflando motivações económicas ou políticas; mas pode ter uma função de emprego dialogicamente dinâmico do verosímil, caso o façamos evoluir como uma narrativa literária ou cinematográfica, de prioritários princípios poéticos, ou mesmo lúdicos. Djelal Kadir apresenta uma perspectiva semelhante à que acabamos de expor para validar a congeminação conspirativa enquanto “faculdade imaginativa capaz de compensar as indeterminações furtivas e encobertas,” as quais se traduzem em temas apelativos como “o segredo, o mistério, o ignoto, o esotérico, o enigmático, o críptico.”¹⁴ Assim, nas suas palavras: “a conjectura é o instrumento mais propício à narrativa de ficção; é um modo de tornar animado o imaginário, de evocar o ignoto. Evocar e reevocar o ignoto, historicamente, tem-se demonstrado ser um modo irresistível de conspirar, um lugar discursivo de especulação narrativa e a cena originária na qual uma cultura respira a própria génese.”¹⁵

¹² *Idem, ibidem.*

¹³ Djelal Kadir, “La cospirazione della cultura e la cultura della cospirazione”, Synapsis (ed.), *Conspiracy, complot* (Firenze: Le Monnier, 2003), p. 22.

¹⁴ *Idem, ibidem.*

¹⁵ *Idem*, p. 21.

2 – Fábula e mitologia do *complot*

Viria a propósito lembrar, em reforço da perspectiva que aqui apresentamos, o que nos diz Umberto Eco, da questão da presença dos *códigos fortes*, na construção da *hipótese científica*, e dos *códigos fracos*, na construção do *verosímil*. Entende-se, acerca deste último termo, que ele fornece uma perspectiva das *coisas*, das *ocorrências* e das *causas*, enfatizando “as ligações” que “se fundam prioritariamente sobre as convenções e as opiniões estabelecidas.”¹⁶ A atracção que muitas obras narrativas exercem sobre os públicos que fidelizam, tem origem nesse mecanismo retórico de base. Os “*thrillers* teológicos,” como o *Da Vinci Code* (que aqui usaremos como exemplo privilegiado de *fábula* ou *história*, e dos seus desenvolvimentos em *intriga* ou *narrativa* – no sentido que davam a estes conceitos os formalistas russos e os narratólogos estruturalistas – por economia de exposição, quer na versão literária de Dan Brown, quer na cinematográfica de Ron Howard), assentam o seu êxito no facto de neles aparecer a “mitologia das sociedades secretas e o imaginário do *complot*,” que “deste modo continuam a manifestar-se materiais simbólicos privilegiados do romanesco popular.”¹⁷ Relembramos, no entanto, que essa mitologia satisfaz (ou procura satisfazer, pelo menos) uma necessidade básica de busca de compreensão ou de certeza. Poderíamos chamar-lhe dimensão epistemológica do mítico, uma vez que essas narrativas fornecem “explicações” para enigmas que são fonte de preocupação para o indivíduo e para a comunidade em que se inscreve, mantendo, embora, algumas reservas, tendo em conta as exigências racionalistas fundamentais do discurso científico.

Escutando as fontes de saber e de conhecimento que o herói de *Da Vinci Code* ostenta (com uma cautela na exposição que, em tudo, imita o enunciado científico), somos levados a crer que elas poderiam ser reconfortantes bases de esclarecimento para os grandes enigmas da Humanidade. De facto, quer o romance quer o filme relatam uma

¹⁶ Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage* (Paris: PUF, 2001), p. 49.

¹⁷ Pierre-André Taguieff, *La foire aux Illuminés* (Paris: Mille et Une Nuits/Fayard, 2005), p. 54.

história que apresenta todos os elementos para nos elucidar sobre determinados enigmas, inclusive sobre o modo como a própria arte (*A Ceia* de Da Vinci, por exemplo) nos dá a ver o fundamento de verdade de uma interpretação não canónica de um texto sagrado. Nomeadamente elucida-nos sobre as motivações conspirativas que geraram o papel secundário atribuído à mulher na grande “tradição católica da verdade bíblica”. Na fábula criada por Brown, a mulher aparece como vítima de uma decisão dos poderes políticos e eclesiásticos, surgindo, assim, o Concílio de Niceia como origem “conspirativa” que retirou à mulher o direito à sua representação nas estruturas institucionais da Igreja Romana. O que permanece como enigma teológico e institucional é a existência e actuação das forças que se apresentariam como contraconspiração: o “Priorado do Sião”, os “Templários” e outros agentes similares. Dado que, mesmo nos países católicos, é difícil explicar a ausência de figuras femininas nas hierarquias eclesiásticas, faz todo sentido entender como interpretáveis segundo uma teoria da conspiração os motivos e as acções que instituíram tal limitação. E isso pode ser entendido assim, se aceitarmos que “os acontecimentos históricos que são percebidos como opacos ou absurdos poderiam ser explicáveis por um ou vários **complots** e, em última análise, ser atribuídos a intenções e acções humanas” (Taguieff, 2005: 19) que visam concertar-se a favor dos interesses de um grupo, em detrimento, mesmo gravoso, de um grupo considerado adverso. Assim, a teoria da conspiração assegura uma espécie de *esquema de disposição do conteúdo* narrativo, ou de *organização da fábula*, a que poderíamos chamar *complot*, para acentuarmos o nível estrutural em que nos achamos a partir da transformação operada pelo acto de dramatização poética: o da *intriga*, aquele em que pesa, sobretudo, o entretecer das acções e dos percursos ou objectivos contraditórios que são *contados*. É a esse nível que a narrativa *explica* ou *procura tornar inteligível o mundo*, numa estrutura dramática, embora sem descurar o seu desenvolvimento segundo um discurso em que muito contam os aspectos apelativos da composição poética textual.

Ao “explicar” e “unir” os conjuntos de eventos e os aspectos historicamente reais que se revelam paradoxais, absurdos ou enigmáticos, a narrativa assume os foros e funcionalidade do mito, entendendo este no seu sentido canónico mais amplo. A definição que Lévi-Strauss

nos oferece na sua obra *O Olhar Distanciado* poderia ajudar-nos a compreender melhor a função epistemológica que este género de narrativas proporciona: “O mito jamais oferece àqueles que o escutam uma significação determinada. O mito limita-se a propor uma grelha que se define pelas regras da construção.”¹⁸ O mito oferece, com essa sua grelha, qualquer coisa semelhante àquilo que, segundo Umberto Eco, o discurso dos filósofos da linguagem, desde a Antiguidade Clássica, tem tratado como “*signo fraco*”, ou seja, aquele que, quando indicia o que se concebe como causa, não remete *necessariamente* para a determinação dos “efeitos possíveis (prognóstico)” ou, inversamente, aquele que, sendo percebido como efeito, não é *necessário* que tenha origem numa causa presumida (diagnóstico)¹⁹. Abordando a eficácia e definição de tais signos, ou seja, signos ou enunciados-signos que, na formulação de Aristóteles, eram entendidos como *fracos*, Umberto Eco admite que, sendo necessário distinguir entre “*causas necessárias e causas suficientes*”, não só são signos fracos os prognósticos como também podem ser fracos certos *signos* de “efeito com causa suficiente” (diagnósticos, portanto)²⁰.

Eco faz ainda um reparo sobre a matéria em questão que nos parece de extrema importância para compreendermos a “lógica” do mito e, mais explicitamente, para o entendimento do *thriller* que explora a possibilidade complotista: “se o analisarmos mais atentamente, verificamos que mesmo este signo fraco [o de causa *suficiente, não necessária*] não está desprovido de uma certa “necessidade”, apenas com a diferença que remete não para uma causa, mas para uma classe de causas.”²¹ Passamos da certeza epistemológica segundo as exigências científicas para uma exigência de explicação que alimenta o mito: “Sabemos que tem de existir uma causa, e a nossa hipótese é...”; “Alguém causou uma morte, ou praticou um acto reprovável e, pelos indícios de que dispomos, esse alguém SÃO ELES”. Tal designação assim, amplificada e indeterminada, é o eixo central da teoria da

¹⁸ Claude Lévi-Strauss, *O Olhar Distanciado* (Lisboa: Edições 70, 1986), p. 210.

¹⁹ Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage* (Paris: PUF, 2001), p. 48.

²⁰ *Idem, ibidem.*

²¹ *Idem, ibidem.*

conspiração, pois o conteúdo designado por “ELES”, a “causa do mal”, é o conjunto de pessoas, o grupo, a facção ou etnia que, de acordo com aquilo em que a opinião colectiva acredita, *diz que é*, uma vez que “a um nível retórico as relações de causa e efeito se fundam, quase sempre, em convenções estabelecidas [...] dependendo disso apenas dos códigos e guiões que essa comunidade regista como bons.”²²

3 – A estrutura secreta da história contada

Completaria esta perspectiva, segundo a qual o peso e importância social e cultural da conspiração não é tanto a sua prática, ou mesmo a sua representação, mas a consequência hermenêutica que tiramos da *leitura* que um texto ou um espectáculo nos oferecem, a definição que Svend Erik Larsen dá de conjura, a partir do estudo da literatura e tendo como objecto de análise principal *Othello*, de William Shakespeare. Na sua opinião, para lá de ser um acto social intencional tendo em vista o derrube de um poder “transindividual”, “a conjura é um acto *ambíguo* que envolve um número variável de pessoas. Pressupõe a *mentira* e o *segredo*, que criam a ambiguidade, e, por isso, implica a necessidade de contextos clarificatórios da *causalidade* e da *moralidade*.”²³ O *jogo das comunicações* que, como vimos acima, constituía um dos elementos fundamentais da estrutura da conspiração, pela sua universalidade e constância ao longo da história, está aqui fortemente convocado.

Similarmente, o “silêncio” e o “segredo” no quadro das causalidades e da ética (implicando mensageiros, informadores, espões e conspiradores) surgem segundo configurações muito similares no processo conspiratório tal como o representam os escritores românticos, na perspectiva que Helena Buescu deles nos dá através dos exemplos privilegiados de *Frei Luís de Sousa*, de Garrett, e *La Chartreuse de Parme*, de Stendhal. Partindo da premissa hipotética avançada por muitos estudiosos e especialistas de que “a retórica é uma parte constitutiva de

²² *Idem*, p. 49.

²³ Svend Erik Larsen “La congiura nella letteratura: un caso di identità”, Synapsis (ed.), *Conspiracy, complot* (Firenze: Le Monnier, 2003), p. 37.

toda a actividade humana,” a autora acha que é possível afirmar “que o acto conspiratório e o segredo que implica devem igualmente ser considerados actos retóricos, nos quais a eliminação de informações se torna garantia de uma eficácia interpretativa.” Isto leva-a dizer que

o silêncio e o segredo são, igualmente, formas retóricas; e, contudo, os textos românticos que tomamos em consideração [...] revelam a presença de *lugares de silêncio* caracterizados pela profundidade de uma dimensão ética que não apenas os funda, mas (sobretudo) torna possível a sua existência.²⁴

Como a autora nota, um dos limites de uma tal valorização do segredo do silêncio desemboca, epigonalmente, naquilo que Oscar Wilde considerava como forma de refutação da sociedade burguesa: a mentira, “dado que a mentira, ao fundar o segredo e, em última instância, qualquer forma de conspiração, é a refutação da moral burguesa.”²⁵

Segundo Larsen, na conjura, de entre os pressupostos que parecem torná-la possível, “o secretismo e a mentira, é, em primeiro lugar, a mentira que gera uma necessidade de contestação,” o que introduz nesse mecanismo de ocultação e hermenêutica dois graus de secretismo.²⁶ O primeiro refere-se à própria protecção da mentira mas, “se ao contrário, esta vem a ser descoberta, o segredo que a protege em último lugar será o secretismo sobre as razões pelas quais estamos a mentir.”²⁷ Por fim, resumindo, Larsen assume:

a mentira tem de ser posta em cena e, por isso, torna-se um pressuposto que diz respeito ao papel da dimensão *explícita* da conjura. O que torna claro, então, que a componente de base da conjura não é o maquinar e complotar por si sós, mas a sua *encenação*.²⁸

²⁴ Helena Buescu, “Forme di cospirazione: valore, etica, erotismo”, Synapsis (ed.), *Conspiracy, complot* (Firenze: Le Monnier, 2003), p. 116.

²⁵ *Idem*, p. 126.

²⁶ Svend Erik Larsen, *op. cit.*, p. 38.

²⁷ *Idem, ibidem*.

²⁸ *Idem*, pp. 38-39.

Já se vê como a conspiração, ao desenvolver-se como mito, funciona numa dimensão a que poderíamos chamar a da *suposição* de causas (“o que vem antes é causa do que vem depois” – cf. acima a citação que fazemos de Barthes) e das *necessidades* explicativas (para explicar tal fenómeno, o mais provável é ter-se verificado determinado antecedente). “Actuando deste modo,” afirma Strinati, Barthes “revela como o mito actua através de determinados signos. Desta maneira, a localização histórica, manufacturada e construída do mito pode ser descoberta. [...]. Os métodos da semiologia revelam as ideologias contidas nos mitos culturais.”²⁹ É pelo facto de, como diz Eco, “no plano semiótico as condições de necessidade de um signo” serem “fixadas socialmente, ora de acordo com códigos fracos, ora segundo códigos fortes”, que “um acontecimento se pode tornar um signo seguro, mesmo que cientificamente não o seja” (1988: 49). Vai um passo, epistemologicamente quase insignificante, desta construção retórica da verdade à outra, do mito, de que nos fala Lévi-Strauss, uma vez que todas as concessões à exigência epistemológica, em sentido lógico-científico forte, para compreender os factos e os eventos, já foram feitas antes:

Um mito propõe uma grelha, somente definível pelas suas regras de construção. Para os participantes numa cultura a que respeite o mito, esta grelha confere um sentido não ao próprio mito, mas a tudo resto: ou seja, às imagens do Mundo, da sociedade e da sua história, das quais os membros do grupo têm mais ou menos claramente consciência, bem como das interrogações que lhes lançam esses diversos objectos. Em geral, esses dados esparsos falham quando tentam unir-se e, na maior parte das vezes, acabam por se contrapor. A matriz da inteligibilidade fornecida pelo mito permite articulá-los num todo coerente. Diga-se de passagem que este papel atribuído ao mito assemelha-se àquele que Baudelaire parece atribuir à música.³⁰

²⁹ Dominic Strinati, *An Introduction to Theories of Popular Culture* (London: Routledge, 2002), p. 116.

³⁰ Claude Lévi-Strauss, *O Olhar Distanciado* (Lisboa: Edições 70, 1986), p. 210.

De facto, as narrativas de grande acolhimento popular, que encontram uma audiência de culto entre as massas, sobretudo pelas mensagens hipotéticas ou conjecturais que introduzem, fazem apelo a essa vontade de explicação, de compreensão “acomodaticamente epistemológica” que parecem convocar. Sublinhemos, oportunamente, o seguinte: as mensagens narrativas de mais ampla aceitação, como, por exemplo, *Da Vinci Code*, que escolhemos como exemplo, sugerem a justeza da comparação que Lévi-Strauss faz entre o mito e a música, pois funcionam muito mais como suporte ou substância expressiva em feira, com motivos apensos, do que como verdadeira estrutura de unidades semânticas em articulação, com encaixe integral de todas as partes que o sintagma une. A política mundial, as instituições políticas, os grupos religiosos e ideológicos que se revelam detentores de poder e pontos de origem de opiniões e visões do mundo dominantes, conduzem o mundo para situações, tensões e confrontos que não são facilmente explicáveis, sendo um facto que as próprias partes colocadas em jogo nos conjuntos problemáticos não parecem articular-se entre si: os discursos doutrinários não correspondem às práticas, a difusão das ideias é controlada por instituições cujas intenções não são claras, a própria Igreja, cujos valores pareciam poder ser entendidos como desligados dos valores mundanos, falíveis e interesseiros, parece não seguir a “palavra original” de Cristo. É aí que o mito funciona como a música: assim como esta une, com continuidade melódica ou com a reiteração rítmica, os *motivos* dispersos, o mito une, pela singularidade de intervenção de um agente (ou de um *actante* herói, conjugado numa dupla ou num grupo harmonizado em torno de uma demanda ou de um objectivo), um conjunto de elementos que, sem ele, se manteriam desconexos. De tal modo que, mesmo quando sabemos serem as suas intervenções meros dados ficcionais, uma espécie de redenção catártica parece emergir do resultado positivo das suas obras ou “revelações”.

Assumiríamos, a partir do que conjecturámos acerca da matéria que Brown trabalha, que o sucesso da sua história se deve, em grande parte, a ter trabalhado a matéria mítica a que lança mão, o material artístico que usa como significantes de alta carga simbólica, e a estrutura da narrativa policial, segundo um processo de elaboração similar ao do mito, *refazendo o mito*. Ou seja, como fica claro segundo a visão que

Barthes tinha desse modelo narrativo fundamental, enquanto elaboração moderna semiologicamente forte, já há meio século, a fábula de Brown parte de mitos anteriores, que actualiza:

o mito é um sistema particular, pelo facto de se edificar a partir de uma cadeia semiológica que existe antes de si: *é um sistema semiológico segundo*. O que é signo (quer dizer, total associativo de uma palavra e de uma imagem) no primeiro sistema torna-se significante no segundo [...]. Os materiais da palavra mítica [...] por mais diferentes que sejam à partida, logo que são absorvidas pelo mito, reduzem-se a uma pura função significante: o mito apenas vê neles matéria prima [...]. Tudo se passa como se o mito desincrustasse de um encaixe o sistema formal das primeiras significações.³¹

4 – A organização da acção e do discurso persuasivos

Admitimos, obviamente, que essa passagem de um molde de acomodação para outro pode ser feita *recursivamente*, ou seja, assumindo os esquemas do mito anterior, constrói-se o mais actual com os elementos retirados do precedente. É o caso, por assim dizer, das narrativas que envolvem um intenso dinamismo de afirmação de uma verdade factual a partir dos mecanismos do verosímil afirmados por uma narrativa venerada pela tradição. Tudo se passa como se fosse feita, em cada caso posterior, uma reactualização ou leitura dos signos do primeiro molde, transformados em significantes de uma mensagem mítica actualizada, carregados de um peso de significação acrescida: a de um lendário tradicional assumido como *tese*. A sua força persuasiva é o seu prestígio simbólico. Desse modo, como diria Barthes num outro local do texto que acabamos de citar, se nos “acomodamos ao significante do mito como se estivéssemos perante um todo inextricável de sentido e de forma, recebemos uma significação ambígua e, então [...] respondemos ao mecanismo do mito” como “leitores” que “vivem um mito como uma história real e irreal”³². Ora, é a este nível

³¹ Roland Barthes, *Mythologies* (Paris: Seuil, 1957), p. 221.

³² *Idem*, p. 237.

que devemos encarar o mito, para, com apoio no reconhecimento dos elementos discretos revelados pela semiologia, procedermos à compreensão “ideológica” da intriga.

No caso das histórias construídas sobre os modelos de conspiração, percebemos que, se o que o mito produz é a transformação da “história em natureza,” é justo suspeitar que, ideologicamente, o que nessas narrativas funciona como mito produz, num primeiro momento, a transformação do acto enigmático (facto histórico mas enigmático) em acção concertada segundo um desígnio *determinado* (a própria inevitabilidade natural do poder). De acordo com Marcel Danesi, o argumento fundamental de Barthes no que diz respeito a esta matéria é o de que “os temas das mais antigas histórias da Humanidade, conhecidas como mitos,” funcionam como “narrativas implícitas, quase sempre subjacentes aos textos que a nossa cultura mediática produz para o consumo de massas” e que, por isso, “parecem ter, intuitivamente, validade intrínseca.”³³ No entanto, não é sobretudo por isso que algumas histórias se tornam retoricamente parentes do mito, no sentido aqui descrito. O que as transforma em novos mitos é o facto de oferecerem, num segundo momento, narrativas explicativas alternativas para, através delas, “desmascararem” a intriga construída pelo adversário. Será necessário acrescentar que a operação mítica de fundo só emerge num terceiro momento, quando o adversário revela a sua face autêntica, que o integra na entidade cósmica do *Mal*.

É a um nível mais amplo e, sobretudo, menos dependente de um dualismo simplificador do que aquele que acima expusemos, que devemos estabelecer os traços genológicos, *estruturalmente constituintes*, da *narrativa de conspiração*. O *código*, o seu modo de funcionamento na decifração do mundo, alimenta, em grande parte, uma das aspirações profundas neste modelo de narrativa. A fábula ou história policial junto com o modelo de mito e o do verosímil desenvolvido a partir dos *signos fracos*, no sentido em que deles fala Eco, como já acima referimos, estabelecem, nestas narrativas, as regras da demanda. No fundo, o que se busca é a ordem (cósmica, mundial, interior), obtida pela compreensão do poder, o sentido dos objectos do mundo e o domínio das regras

³³ Marcel Danesi, *Understanding Media Semiotics* (London: Arnold, 2002), pp. 46-47.

que permite interpretá-los e fazê-los funcionar. Em grande parte, o que funciona a todos os níveis semânticos do discurso conspirativo, de que as histórias contadas em romances ou filmes são apenas uma parte, é aquilo a que Umberto Eco chama *estilizações*.³⁴ Sejam essas expressões de tipo reconhecível imagens ou textos enigmáticos a serem decifrados por inferências subtis de que podem depender, o importante é que se processe um jogo de saturação entre a regência dos códigos fortes e a dos códigos fracos. No caso do *thriller* de grande sucesso, o que importa é apresentar o elemento que pode ser regido pelo primeiro (símbolo qualquer de conteúdo múltiplo) como decifrável (por regras rígidas de interpetação).

A emergência do famoso quadro de Da Vinci, *A Última Ceia*, no romance de Brown, serve-nos de exemplo. Ela está ali com um objectivo preciso a cada patamar de leitura: o da narrativa e o dos espaços culturais em que a narrativa se insere, que funcionam como universo diegético da estrutura mais profunda da história, com claras remissões para a dimensão “real” da História. Na dimensão cultural, a emergência do quadro emparelha com o nome do pintor, no título do livro, assim como com as outras emergências de objectos culturais como museus, templos e pinturas. Tais elementos, quando ficcionalizados, afirmam-nos, a partir da lógica interpretativa proposta pela narrativa, que *os grandes homens nos deixaram mensagens que é preciso decifrar*; e que, ao decifrá-las, fazemo-lo, acompanhando os heróis na busca de *um SÓ e ÚNICO sentido profundo*. Contudo, independentemente da importância que tem a argumentação alegorizante ao nível da *história* contada, é no plano da História do Ocidente, enquanto saber institucional, que não é apenas literário, que nos interessa começar por observar melhor o fenómeno, porque é aí que o mecanismo interpretativo proposto se torna mais evidente. No interior de tal discurso, na parte que respeita à arte e à cultura, o quadro pode ser tomado como uma mensagem integral, de verdade, unívoca, que contraria uma outra que tem sido tomada como verdadeira: a do dogma eclesiástico que aponta apenas para um conjunto limitado de textos. Esses textos são, obviamente, os “Quatro Evangelhos,” ou seja, uma boa parte da *Bíblia* como matéria de fé.

³⁴ Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage* (Paris: PUF, 2001), p. 57.

Ora, o que o quadro revela, se for assumido como enigma da História do Ocidente cristão, são as incongruências daquele texto, quando encarado como matéria de verdade assente na fé. Além disso, pode apresentar uma probabilidade e uma evidência que decorrem das verificações dos seus elementos tomados como enigmas. Haver ou não haver taças ou copos de vidro na mesa, no caso de ser aquela a representação autêntica da Ceia, é a primeira questão, que pesa apenas como uma evidência, abrindo a questão de o Graal ser ou não uma taça; arrasta, no entanto, consequências menores de interpretação (p.e.: o Graal não é uma taça, mas, sim, outra coisa que se mantém como enigma). Estar lá representada uma mulher, ao lado de Cristo, neste contexto, tem de ser tomada como matéria de *outra crença*, sendo, por isso, a parte historicamente mais importante. A solução simbólica proposta é assumir a mancha central que une (ao separar) Cristo a Madalena, como aquilo a que se pode chamar Graal, dado apresentar a forma de um cálice. Não é preciso mais para se perceber que a pintura, na narrativa, é apenas a revelação de um enigma histórico que a história ficcional assume como discurso da verdade reposta. Tudo isto nos leva a concluir que o que romance pratica é uma decifração elementar da História, substituindo uma verdade por outra. Evocamos aqui, mais uma vez, a disciplina descritiva de Eco, na abordagem dos objectos simbólicos e do seu funcionamento:

mesmo que, como nas divisas, tenhamos um texto enigmático, este autoriza uma só e única solução [...] Há um sentido segundo, mas tão prefixado como o primeiro. O mesmo se passa com as alegorias [...] funcionando por articulação de imagens que poderiam ser interpretadas no seu sentido literal se um código muito preciso não determinasse a cada imagem ou acção um sentido segundo: na medida em que está codificada, a alegoria não é um símbolo, do mesmo modo que não o é a transcrição de uma mensagem verbal no código das bandeiras navais. [...] A experiência estética comum diz-nos que [...] o enunciado ambíguo fica sempre disponível para que analisemos em maior profundidade as relações múltiplas que ligam o sentido directo ao sentido indirecto.³⁵

³⁵ Umberto Eco, *Sémiotique et philosophie du langage* (Paris: PUF, 2001), p. 208.

5 – A organização poética

Parece-nos de admitir sem grande controvérsia que as obras esteticamente mais elaboradas se aproximam mais daquilo a que Eco chama o enunciado ambíguo, do que daquilo a que ele chama alegorias. Isso tem permitido aceitar, muito consensualmente, o uso da expressão *obras de arte* para designar as que são regidas pelo princípio da ambiguidade. Para as segundas reservam os críticos, muitas vezes, pelo menos desde o romantismo, a expressão *cultura popular*. É frequente encontrar-se este último termo para designar as obras mais marcadas por um mecanismo ideológico de base que as faz funcionar: uma instância extratextual (político-cultural, em princípio: tradição, crença, conformismo estético, poder político) que estabelece os estreitos limites hermenêuticos a praticar. Larsen parece ser dessa opinião quando afirma:

A literatura oferece um olhar mais complexo. Esta trabalha com a conjura a diversos níveis da sua estratégia textual e sugere uma organização dos agentes mais articulada do que o faz a conjura social. A conjura entra, assim, em relação com um leque mais alargado de estruturas de significado do que o que aparece na análise da conjura como acto social. É certo que as considerações relativas à causalidade e à moralidade ainda fazem parte do universo literário e das interpretações que lhe damos, mas apenas quando emparelhados com aspectos mais subtis da lógica da conjura, permitindo assim rasgar uma perspectiva mais ampla sobre a própria conjura.³⁶

Para encerrar esta dimensão da questão, precisemos que fazemos nossa, nas suas grandes linhas, a perspectiva que Larsen defende, através da leitura que faz de *Othello*: a existência de uma estratégia complexa, a qual funciona como um sistema que organiza a poética da narrativa conspiracionista, tendo em atenção quatro principais níveis: o da *acção*, o da *temática*, o do *discurso* e o do *medium*. Segundo ele, cada uma destas dimensões produz uma estratégia, entrecruzando-se essas estratégias textuais complexas no efeito poético final. Sublinhemos

³⁶ Svend Erik Larsen “La congiura nella letteratura: un caso di identità,” Synapsis (ed.), *Conspiracy, complot* (Firenze: Le Monnier, 2003), p. 41.

desde já que, no entanto, apesar de falar numa estratégia textual que parece ser, implicitamente, “literária,” ele a estende a uma dimensão que já podemos considerar a do *espectáculo*, e não estritamente literária. As estratégias por ele enumeradas, de acordo com cada uma das dimensões ou níveis que estabelece, são:

- 1) estratégia da *acção* (trajectória *narrativa*)
- 2) estratégia *temática* (a organização dos *valores*)
- 3) estratégia *discursiva* (processo de *representação*)
- 4) estratégia do *medium* (verbal, não-verbal, etc.).³⁷

Acrescentemos, para esclarecimento do que está em causa em cada uma das dimensões, mantendo-nos sempre muito próximos do texto de Larsen que as propõe, que os elementos da trajectória narrativa correspondem quase inteiramente aos $\mu\upsilon\tau\omicron\iota$ aristotélicos, ao longo dos quais se desenrolam as acções das personagens e as suas diversas relações causais. De facto, segundo ele, qualquer texto organiza os eventos, as personagens, as acções e os confrontos através de “contrastes temáticos que implicam escalas de valores [...]” e, por exemplo, “o bem e o mal são valores intimamente ligados com temas de base como o amor, a fidelidade, a lealdade, etc..”³⁸ Contudo, todo o género literário articula esses elementos segundo “uma estrutura performativa que depende do género, do autor, da linguagem, etc., essenciais para o seu funcionamento de textos literários,”³⁹ ou seja, diríamos nós, como dispositivos semióticos produtores de determinadas representações. Por outro lado, se tivermos em conta que esse texto pode ser encenado de modo mais ou menos amplo (em teatro, em cinema, em ópera, por exemplo), entendemos que o meio também pesa, pelo que podemos aceitar, muito resumidamente, que “todos os textos literários se reportam a uma série de meios diferentes – em oposição, cooperação, complemento, transmediação, etc. – mas jamais se encontram isolados.”⁴⁰

³⁷ *Idem, ibidem.*

³⁸ *Idem, p. 42.*

³⁹ *Idem, ibidem.*

⁴⁰ *Idem, ibidem.*

Formulando a questão do relacionamento entre a matriz mítica e temática e a sua enunciação literária e/ou espectacular noutros termos, e postulando as categorias retórico poéticas que a narratologia de cariz simioticista tem assumido, poderíamos dizer, enfim, que, em grande parte, o efeito poético do **suspense** gerado pela conspiração assenta no trabalho da enunciação narrativa sobre a matéria efabulada, enunciação essa que já está explícita na trama da fábula. Os elementos em jogo são, obviamente, no plano mais fundo, do mito, as acções e as virtualidades actanciais colocadas num quadro diegético regido por determinados princípios. Mas, por uma exigência específica da problemática conspiratória, a importância da dimensão retórica revela-se, no nível da história ou fábula, decisivamente mais complexa do que noutras estruturas elementares da fabulação: os valores e os princípios assumidos são, desde logo, muito mais ambíguos. Os elementos de base são, logo à partida, o segredo, a mentira, o discurso de ocultação e da insídia, a formulação do **complot** por efeito da denúncia.

É por sobre a *matéria* que acabamos de descrever em traços gerais, já de si carregada pelas sinuosidades das parcialidades em confronto, os seus actos e as suas representações, que os jogos da narrativa vêm desenvolver-se, com as repetições, omissões ou acelerações que os pontos de vista apresentam, quer como narradores quer como focalizadores. Vêm a propósito, coincidindo com as nossas, as palavras de Monica Spiridon:

O princípio de ordem, que preside à disposição dos factos, tanto é gerido pela conspiração – entendida como *facto de vida* – como pelo discurso narrativo – entendido como *trama livresca*. *Desse facto deduz-se que uma conjura imprime sobre a vida a estrutura da narrativa: o seu rigor de articulação interior e de coerência*. De um certo ponto de vista, pode chegar-se a encontrar alguma analogia estrutural, cheia de consequências para a literatura, entre o acto de tramar um **complot** na vida e o de tramar uma intriga romanesca no discurso.⁴¹

⁴¹ Monica Spiridon, “Il gioco della vita e del libro. Cospirazione romanesca e intreccio, del Romanticismo al Postmodernismo,” Synapsis (ed.), *Conspiracy, complot* (Firenze: Le Monnier, 2003), p. 67.

Não é preciso alongarmo-nos muito em explicações, para que se torne evidente quando a encenação, sobre o palco ou face à câmara, vem adensar ainda mais o enredo. O que nos mostra o olhar de uma personagem-*foco*, ou o que a *objectiva* da máquina de filmar retém, é um *enquadramento* do qual, a cada leitura, **performance**, ou visionamento, o leitor/espectador recebe um discurso argumentativo sobre uma maquinação e a sua eventual vítima, ao qual responde com uma interpretação que reefabula o universo de tensões, confrontos e valores. Por exemplo, no *Wilhelm Master*, de Goethe, “o que pode parecer fortuito, no momento, pode ser lido, retrospectivamente, como o enredar que pratica a irmandade secreta, no romance e, então, ser o fortuito entendido como providencial,” afirma Eagleton⁴², seguindo a sugestão de Fredric Jameson. Este caso mostra, na sua originalidade, como funciona o adensar poético que, em cada leitura, a construção discursiva produz, carregada de sugestões e ambiguidades, no leitor ou no espectador.

⁴² Terry Eagleton, *Sweet Violence – the Idea of the Tragic* (Oxford: Blackwell, 2003), p. 117.