

MIOTIC

RUZ

18-19

NÚMEROS Janeiro 1993 Julho 1993

CÁMINHOS E DESVIOS DA SEMIÓTICA NO BRASIL – II

Norma B. Tasca Ana Maria Alfonso-Goldfarb Lucia Santaella-Braga Breno Serson Elisabeth Saporiti Samira Chalhub Norval Baitello Junior Ana Claudia Mei Alves de Oliveira Cecilia Almeida Salles Arlindo Machado Jerusa Pires Ferreira Stella Senra Philadelpho Menezes Amálio Pinheiro Arthur Nestrovski Olga de Sá



FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

SEMZFIR8

Janeiro 1993 Julho 1993





A Associação Portuguesa de Semiótica deseja deixar expresso o seu agradecimento à Fundação Eng. António de Almeida e ao seu Presidente, Dr. Fernando Aguiar-Branco, pelo patrocinio desta revista.

CRUZEIRO SEMIOTICO

REVISTA SEMESTRAL

PROPRIEDADE DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE SEMIÓTICA

Rua Tenente Valadim, 231/343 4100 Porto - Portugal

DIRECÇÃO

Norma Backes Tasca

CONDIÇÕES DE ASSINATURA / 1993 (2 números):

Portugal: 3800\$00

Estrangeiro: 5000\$00

PREÇO DESTE NÚMERO DUPLO:

Portugal:

4000\$00

Estrangeiro: 5600\$00

Todos os textos são da responsabilidade dos autores

Toda a colaboração é solicitada

DISTRIBUIÇÃO E ASSINATURAS:

Fundação Eng. António de Almeida Rua Tenente Valadim, 231/343

4100 Porto - Portugal

Telef. 6067418 • Fax 6004314

Telex 27155 CULTUS P

SUMÁRIO

Norma B. Tasca	
Editorial	7
Introduction	9
HISTÓRIA E FILOSOFIA DA CIÊNCIA	
Ana Maria Alfonso-Goldfarb A «subjetividade» dos conceitos «objetivos»	
no conhecimento: uma relativização histórica do saber absoluto	25
SEMIÓTICA TEÓRICA	
Lucia Santaella-Braga Why things are objects of the sign	37
SEMIÓTICA E CIÊNCIAS COGNITIVAS	
Breno Serson O ciclo abdução, dedução e indução em C. S. Peirce e sua importância para a epistemologia das ciências cognitivas	47
SEMIÓTICA PSICANALÍTICA	
Elisabeth Saporiti A cientificidade da psicanálise e o paradigma criativo de Charles S. Peirce	73
Samira Chalhub Estética lacaniana: real, simbólico, imaginário	81
SEMIÓTICA DA CULTURA	
Norval Baitello Junior Das Tier, das die Uhren angehalten hat	8′

SEMIÓTICA DA ARTE

Ana Claudia Mei Alves de Oliveira L'abstraction, un «mode de vie» du XXème siècle	93
Cecilia Almeida Salles Verdade em Criação	115
SISTEMAS INTERSEMIÓTICOS	
Arlindo Machado Filme, sonho e outras quimeras	125
Jerusa Pires Ferreira Memória icônica — o oral e o visual	141
Stella Senra Espaço da pólis versus espaço mediático: a campanha presidencial de 89 e o impeachment de Collor	149
LITERATURA E INTERTEXTUALIDADE	
Philadelpho Menezes Novas concepções de tradução na poesia experimental	167
Amálio Pinheiro Cesar Vallejo: tradução e política	175
Arthur Nestrovski Influência	183
Olga de Sá A nomeação do ser	195

EDITORIAL

Na sequência do número especial de Cruzeiro Semiótico consagrado aos «Caminhos e desvios da Semiótica no Brasil», apresentamos neste número outro exemplo significativo da importância que vêm assumindo, no espaço universitário deste país, o ensino e a investigação nessa área científica. Trata-se de um conjunto de estudos da autoria de especialistas altamente qualificados, professores da Pontificia Universidade Católica de São Paulo (P.U.C.S.P.), que participam num programa de pós-graduação (mestrado e doutoramento) desta Universidade, dedicado à Comunicação e à Semiótica.

Na sua ampla panóplia, este programa abarca múltiplos domínios teóricos, tendo por objecto os vários processos de comunicação e de significação, analisados numa perspectiva interdisciplinar, que vai da literatura e da arte, da linguística, da filosofia e da psicanálise às ciências naturais e cognitivas. As linhas de pesquisa, desenvolvidas na sua fundamentação epistemológica e na sua especificidade metodológica, bem como a organização do curriculum, tanto do mestrado como do doutoramento, que assumem essa interacção de campos disciplinares heterogéneos, são garantidos por docentes especializados. Isso permite ter uma visão ao mesmo tempo global e diversificada do alcance das incidências científicas e pedagógicas desse programa, que pela sua consistência e inovação representa um contributo importante para o progresso da Semiótica no Brasil.

Este número de Cruzeiro Semiótico, apresentado no V Congresso da Associação Internacional de Estudos Semióticos, realizado na Universidade da Califórnia-Berkeley, de 12 a 18 de Junho de 1994, foi organizado pela Professora Lúcia Santaella, coordenadora desse curso de pós-graduação da P.U.C.S.P., a quem quero agradecer a colaboração prestada, bem como a todos os outros participantes.

> Norma B. Tasca Paris, Julho de 1993

INTRODUCTION

 On the postgraduate program of communication and semiotics / / PUCSP – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

1.1. Relevance of the program

Within the context of postgraduate programs of Communication in Brazil, the postgraduate program of Communication and Semiotics of PUCSP plays a differential role, as the semiotic theories — in the general theory of signs, in the discoursive and literary semiotics, in culture semiotics and in psychoanalytic semiotics — are the backbone of its curricular structure. This means: the semiotics-based investigation is the main source from which the research guidelines stem. This also means the studies are diversified and interdisciplinary (intersemiotic, intermedia), that is, source and product are plural, but the irradiating focus which guides those studies appeals to the support of semiotic theories. This is exactly what has been allowing the program its readiness to incorporate, in a synthetic and coherent way, the new fields of activities emerging from new conjunctions of the communication media. For instance: cinema and video, literature and cinema, journalism and literature, printing and video media (videotext), music and electronic media, holography and poetry, computer graphics and arts, etc.

In short, as semiotics evolves into a science which is able to provide foundations to the critical reading and analysis of the functioning of all and any language process, in its constitution as a communication process, the communication and culture media embodying those languages, the intersections and interchanges of media generating new forms of language and the sociocultural intercommunication of messages, in their political and ideological implications, are integrated cohesively in the light of semiotic theories. To sum up: the various communication phenomena encompassed by the researches, far from leading to dispersion, are reintegrated synthetically into the semiotically common focuses which allow the visualization of the unity within diversity.

For a good understanding of the Communication and Semiotics program on the whole, and of its curricular structure in particular, in its pursuit of making original syntheses between science-technology-aesthetics and media. it is worth emphasizing the unique character of the interdisciplinary processes which semiotics provides. As a science, semiotics possesses a nature which is inalienably interdisciplinary and simultaneously specialized. In fact, it is a specialized area, as it allows the rigorous and accurate research on the specificity of all and any process of communication, signification and culture. It is a field of investigation with its own theories, methods and results. However, due to the fact that its object is all and any process of interpretation, production of meaning and transmission of information, its scope covers not only the areas traditionaly considered as languages (such as literature and linguistics, philosophy, arts and communication in general), but it also expands to the point of permitting an interaction with all sciences in which interpretative activities become prominent. such as geology (see, for instance, «Geologia como Semiótica da Natureza» [Geology as Semiotics of Nature], by Conrado Paschoale, MA dissertation, PUCSP, 1989), archaeology, as well as modern biology in its information-related character, besides cybernetics and the cognitive sciences in general. Thus, semiotics is a specialty which is interdisciplinary by nature, in the sense that it invades all fields where communication processes, of whatever kind, take place.

1.2. Program history

Currently rated by CAPES — Fundação Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior as level A for master degree and A for doctorate 'degree, and listed as excellency program at CNPq - Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, the program started activities under the caption Communication and Semiotics only in 1978, as a result of an enlargement of a former program of Literary Theory established in 1970. During its first years of reformulation, the program underwent a transition process which was still heavily marked by its literary heritage. However, since 1980, and more intensely from 1985 on, the influx of postgraduate students, both on the master and doctorate levels, coming from other areas - either of the various image modalities or of music - has increased enormously, to such an extent that, today, around 70% of our students do not come from the Literature and Linguistics areas, in view of this new context, the concentration areas, the research lines and even the teaching staff have been gradually enlarging and diversifying in order to meet the needs of a differentiated demand. In short: it is a continuous search for adequacy to a profile that is more precisely semiotic, or beter, intersemiotic; but this does not mean abandoning the heritage and tradition within the literary field, but enlarging the scope of studies in order to cover also the different fields of visuality, as well as, from now on, to include the sound languages. Such enlargement is not being promoted in an arbitrary, sudden, or casual way, as since very early this path was already being paved on the program

by the emphasis its research lines has always placed on the intersemiotic relations of the literary phenomenon, that is, the relations of literature with cinema, journal, television, music, etc. The program already possesses a solid tradition of more than a decade of researches on literary semiotics. Even today, that field remains active and under full development, with a large number of master and doctorate students, who enrol in the program because it allows the development of their investigations on literary semiotics, as defined in research line LITERATURE AND INTERTEXTUALITY (see description hereafter).

However, as a fruit growing inevitably from the relations of literature with other languages, studies more specifically devoted to other languages in the visual areas (plastic languages in general; arts, architecture, photography, cinema, video, television, holography, computer graphics, etc., as well as their interactions) have been enlarging for a decade, with investigations always keeping their semiotic character. Besides, it is exactly this which has been contributing to the expansion of the program into interdisciplinarity, while maintaining the cohesion and integration between the various fields it encompasses. This is because semiotics provides a kind of general and common foundation which allows specificities and specializations within the subareas. In other words: the aim of all researches is always the question about the constitution of a given phenomenon as a language and communication process. This is the foundation from which the studies spread.

2. On the concentration areas and research lines

The concentration areas proposed by the program are the following:

COMMUNICATION LITERATURE ARTS INFORMATION TECHNOLOGIES

2.1. Research lines

- 2.1.1. Literature and Intertextuality comprises four levels:
- 2.1.1.1. Literary Theory
- 2.1.1.2. Comparative Literature: parody, dialogism, class mix and translation
- 2.1.1.3. Literature and Adjoining Series (in connection with COMMUNICATION AND CULTURE)
- 2.1.1.4. Literature and Nonverbal Signs (in connection with INTERSEMIOTIC SYSTEMS)

2.1.2. Intersemiotic Systems

The research line for INTERSEMIOTIC SYSTEMS extends along three levels, which range from the most comprehensive and wide to the most specific.

- **2.1.2.1.** On the first level, the relations between semiotics and other knowledge fields are focused that is, Semiotics and Other Sciences —, with emphasis on the issues of semiotics and epistemology.
- **2.1.2.2.** On a second level, the intersemiotic systems cover the relations between systems of different signs that is, language crossings, intersemiosis, such as cinema and literature, cinema and video, music and cinema, computer graphics and sound, journal and television, journal and literature, etc.
- **2.1.2.3.** On a third level which is more specific —, there are the monographic studies on a system of signs in its individuality, that is, about the communication processes, the production, reception and consumption modes that take place within a language (cinema or music, or video, or journal, for instance).
- **2.1.3.** Communication and Culture refers to the anthropological and social (historical and political) determinations of cultural production, this latter understood as production of signs, since cultural phenomena work culturally only because they are also communication phenomena which, by their turn, are only able to communicate because they are structured as a language.
- **2.1.4.** Psychoanalytic semiotics reflects on the ways the subject is implied in language. The choice of a psychoanalytic, and not psychological, semiotics results from the fact that the language issue is an integral part of psychoanalysis, and also that psychology itself is already a true semiotics of the effects language provokes on the subject. This research line comprises three levels of articulation:
- **2.1.4.1.** Psychoanalysis and Language, with emphasis on the theoretical foundation, covering the possible articulations of subject, desire and sign processes.
- **2.1.4.2.** Psychoanalysis and Visuality, in connection with INTERSEMIOTIC SYSTEMS, operating the scopic field in the dialogical and practical relations with arts, cinema, video, etc.
- **2.1.4.3.** Psychoanalysis and Literature, in connection with LITERATURE AND INTERTEXTUALITY, deals with poetic and narrative texts which capture the place of the subject in the writing.
- **2.1.5.** The research line of cognitive and information sciences has been recently introduced into the program. Investigations on natural and artificial intelligences, new findings about the functioning of the brain, ways of reasoning and

mechanisms regulating discovery are among the topics which have been mostly worked on and improved. As all these topics presuppose, involve and imply language issues, the alliances between semiotics, communication and cognitive sciences are becoming increasingly constant. The need for this research line is not due only to its evident up-to-dateness in the field of language studies, but also to its efficient and promising alliance with semiotics. With this alliance, the program of postgraduate studies on Communication and Semiotics of PUCSP intends to arrive at the points of conjunction and intersection which have been largely demanded from the program, that is, the study of technical images and researches on sonority, mainly in their perceptive, cognitive and representative aspects related to artificial intelligences, to computer sound and image generation, as well as their relation with PSYCHOANALYTIC SEMIOTICS, an area which is being actively called to debate and confrontation with the cognitive sciences. The purpose of the implementation of this research line is the dialogue of semiotics with the «hard sciences», specially in its computer-related aspects. For that purpose, we rely on the collaboration of Professor Jorge de Albuquerque Vieira, astrophysicist and PhD from the program, and of Professor Breno Serson, PhD in Cognitive Sciences in Paris.

Characterization of the teaching staff and student body of the program

The main characteristics of the teaching staff, on the one hand, is the common formation in communication and semiotics of a significant part of their members, allied to each researcher's particular specialization, which compose an intellectual tissue which is complex and differentiated, but founded on a common ground. On the other hand, in order to avoid endogenicity, another characteristic is the incorporation of professors with overseas doctorate degrees. This has been alllowing the true and effective interdisciplinary practice in the program, besides permitting a highly enriching experience, with professors providing each other frequently with advices in their specialty fields. It is a young, agile, and alert group which is informed about the researches into communication, culture, literature, arts, technology and media which are being currently developed in the world's advanced centers. There is a total of 15 permanent PhD professors — 13 full-time and 2 part-time —, plus 1 professor who has recently received his PhD degree and is supported by CNPq and 4 participant PhD professors, besides an average of 4 visiting professors per year — 2 from Brazil and 2 from abroad — in a total of 24 professors. The group's productivily rate is one of the highest in Brazil. The program has also a visual research supervisor and 2 directors of creation at the Electroacoustic Music Studio.

TEACHING STAFF

PERMANENT TEACHING STAFF

Coordinator: LUCIA SANTAELLA, PhD in Literature, PUCSP, 1973. Postdoctorate in Communication (Theory and Research), ECA/USP, 1993.

Vice-Coordinator: ARLINDO MACHADO, PhD in Communication and Semiotics (Video), PUCSP, 1987.

AMÁLIO PINHEIRO: PhD in Communication and Semiotics (Poetry), PUCSP, 1987.

ANA CLÁUDIA DE OLIVEIRA: PhD in Communication and Semiotics (Fine Arts), PUCSP, 1989.

ANA MARIA ALFONSO GOLDFARB: PhD in History and Philosophy

of Science, USP, 1986.

ARTHUR NESTROVSKI: PhD in Literature and Music, Iowa University, USA, 1980.

BRENO SERSON: PhD in Cognitive Sciences, École des Hautes Études, Paris, 1993.

CECÍLIA ALMEIDA SALLES: PhD in Linguistics (Creation Processes), PUCSP, 1990.

FERNANDO SEGOLIN: PhD in Communication and Semiotics (Poetry), PUCSP, 1983.

JERUSA PIRES FERREIRA: PhD in Social Sciences, USP, 1980. Postdoctorate in Communication Sciences, ECA/USP, 1988.

NELSON BRISSAC PEIXOTO: PhD in Philosophy, University of Paris I, 1988.

NORVAL BAITELLO JR.: PhD in Communication Sciences, Free University of Berlin, 1987.

OLGA DE SÁ: PhD in Communication and Semiotics (Literature), PUCSP, 1984.

PHILADEPHO MENEZES: PhD in Communication and Semiotics (Postmodernity), Bologna University/PUCSP, 1991.

SAMIRA CHALHUB: PhD in Communication and Semiotics (Literature), PUCSP, 1983.

STELLA SENRA: PhD in Information Sciences, University of Paris II, 1976.

PARTICIPANT TEACHING STAFF

ANA CRISTINA PEREIRA DE ALMEIDA: PhD in Fine Arts, ECA/USP, 1992.

ELIZABETH SAPORITI: PhD in Communication and Semiotics (Semiotics and Psychoanalysis), PUCSP, 1988.

HELENA KATZ: PhD in Communication and Semiotics (Dance), PUCSP, 1994.

JORGE ALBUQUERQUE VIEIRA: PhD in Communication and Semiotics (Astrophysics and Semiotics), PUCSP, 1994.

SILVIA ANSPACH: PhD in Communication and Semiotics (Theater), University of North Carolina/PUCSP, 1987.

TECHNICAL AND CREATION STAFF

HÉLIO ZISKIND: composer PEDRO MILLIET: composer

THAIS ABUJAMRA FERREIRA: research supervisor.

Likewise, the student body is characteristically diversified, comprising students coming from areas ranging from literature and linguistics, architecture, fine arts, video, cinema, music, dance, theater, etc., to biology, medicine, chemistry, geology and the exact and astrophysical sciences, for instance. Obviously, these students resort to the program because they want to develop researches combining their areas with communication, or because they intend to carry on interdisciplinary investigations. Today, the program of Communication and Semiotics is the second largest postgraduate program of PUCSP, with almost 300 students enrolled in its master and doctorate studies, among which 200 have been awarded scholarships by CNPq-Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CAPES and FAPESP-Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. There is a policy of encouragement to and, sometimes, even of demand for intermediary scholarships to overseas doctorate, when the subject focused requires research in specialized libraries. Since a large part of the students is already a professional in the literature, arts and media areas, the student body's technical, artistic and scientific production is remarkably high. This without mentioning the fact that many of these students are renowned professionals who join the program exactly for its innovative and original character.

4. On the language nuclei of the program

As already mentioned, in order to assume more property its semiotic and intersemiotic nature and to meet the new needs imposed by a more differentiated student body, since 1987 the program has been developing a policy of expansion by means of a strategy based on well-defined steps. Such policy was due to the fact that it is not possible to have a communication and semiotics program which is really intersemiotic if it does not cover the matrix areas of intersemiosis: verbal, visual and sonorous. It is worth reemphasizing that this expansion was not fortuitous or arbitrary, as it grew from the bases of the program, that is, from the demand of the student body itself. The diversification and enlargement of the teaching staff and of the research lines, the structure of the program becoming more complex and the requirement of a laboratorial infrastructure that matches up to this structure were some of the results of this demand.

The process of expansion had the aim, today already accomplished, of creating three interactive nuclei, with their respective laboratories for creation practices: 1) the Nucleus of Visual Language, with its own laboratory, sponsored by FINEP; 2) the Nucleus of Verbal Language (literary and journalistic); and 3) the Nucleus of Sound Language, sponsored by FAPESP. In a near future, these three nuclei, with their respective laboratories, will be interconnected by interface. At that moment, the goal of endowing the program with an intersemiotic nature will be then accomplished, not only in theoretical terms, but also on the practical level. The aim is the production of researches in six types of interfaces: from the visual to the verbal and vice versa; from the visual to the sonorous and vice versa; and from the verbal to the sonorous and vice versa.

5. Collective projects of research

With studies on Literary Semiotics already solidified along almost twenty years of tradition, the program has expanded into the visual areas in a first stage. Therefore, a large collective project under the theme *Technical Images: from the industrial-mechanical to the electronic post-industrial world* was prepared in 1987 and approved by FINEP. For the implementation of this and other projects which came afterward, the Nucleus of Research on Visual Languages was established, under coordination of PhD Professor Arlindo Machado. Today, the nucleus relies on the work of a research supervisor, Thais Abujamra Ferreira, specially hired by the University to the technical and infrastructural monitoring of the research projects that are currently being developed by several groups.

For the formation and implementation of the Nucleus of Sound Languages, under coordination of PhD Professor Arthur Nestrovski, Professor Lucia Santaella elaborated and integrated project (comprising 20 researchers) of researches on Sound Languages which was entitled *Technological Advances and New Grammars of Sonority* (FAPESP). This project is under full development and relies on a studio-laboratory of electronic music under the technical and creation supervision of Hello Ziskind and Pedro Millet.

In September 1991, a project of intersemiosis between arts, literature and media was developed and is currently being implemented by Professors Amálio Pinheiro, Cecília A. Salles, Lucia Santaella and Philadepho Menezes. Also collective and sponsored by CNPq, this project intends to promote, in practical terms and with reliable theoretical support, the interfaces from the literary to the visual and from the visual to the literary, in all their forms and intersections, that is, a system of intersemiotic translations which studies and performs, in practical terms, the differentiated passages between literature, arts and media.

6. On the curricular structure of the program

6.1. Master degree

The curriculum is structured into modules in order to allow a flexible form of organization which is able to meet the different needs, without implying a loss of overall coherence. Each student should attend a total of six disciplines (3 credits for each discipline, in a total of 18 discipline credits) that should be selected from the list of disciplines offered, according to the nature and needs of his/her research. The choice of disciplines falls upon each student, being the ones mentioned hereunder of obligatory character:

6.1.1. Module 1 (M1): Formation (Basic Research)

6.1.1.1. Description:

Disciplines of general character — theoretical-expository —, on fundamental concepts, to guide basic researches in the communication and semiotics area.

Rule: Each student should attend at least 2 disciplines of module 1.

Note 1: The student may attend five disciplines from this module, in case he/she wants to make his/her research on a strictly theoretical level.

Note 2: The program should offer at least two or three disciplines of module 1 at each semester, alternating the following disciplines:

6.1.1.2. List and summaries of disciplines of module 1:

- Epistemology
- Peircean Semiotics
- Semiotics of Culture
- Discoursive Semiotics
- Psychoanalytic Semiotics
- Cognitive and Information Sciences

ESPISTEMOLOGY

Human knowledge has been evolving along a process of continuous changes. The aim of this discipline is to search for the bases for such changes, as well as their effects on the environment in which they are produced and nourished. For this purpose, many major philosophical trends, along with their historical contextualizations, will be approached, with emphasis on those that have given rise to modern science, the map of contemporaneity.

PEIRCEAN SEMIOTICS

Study on the semiotics of Charles Sanders Peirce — North-American scientist, logician and philosopher —, conceived as a logic within the framework of a scientific philosophy. Classification of sciences. Principles of phenomenology. Normative Sciences: Aesthetics, Ethics, and Logic or Semiotics. General Theory of Signs, classification of signs, and unified theory of forms of reasoning development. Pragmatism. Metaphysics.

SEMIOTICS OF CULTURE

Investigation of cultural expressions as semiotic phenomena. The study on the birth and death of cultural codes, their constitution and functioning, the investigation of the universals of culture, the roots of cultural texts and the protocultural manifestations represent some of the central issues of this discipline. For a deeper understanding of the mechanisms of semiosis within the sphere of culture, the semiotics of culture aims at studying the information and sign relations which come before it, by building interfaces with various disciplines: with the social anthropology and ethnology, with the sociology of knowledge and many others. Among the main groups of research on semiotics of culture, the School of Tartu and Moscow, the School of Berlin and Prague and the School of Bochum deserve special mention.

DISCOURSIVE SEMIOTICS

The discipline has its epistemological and theoretical origin in the European linguistics (Saussure, Hjelmslev, Benveniste) and anthropology (Durkheim, Mauss Lévi-Strauss, Dumézil). More than a philosophical discipline of the sign, discoursive semiotics intends to be a general theory of signification and an operating methodology for the description of discourses and social practices. It is inter-related to hermeneutics (Ricœur), pragmatics and the theory of language acts (Austin, Searle), and the ethnomethodological trend (Goffman). Its areas of application, which were mostly developed with the pioneering work of A. J. Grelmas and the «School of Paris», are the analysis of texts of various origins (literature, press, law, mythologies, scientific discourse, etc.), the interpretation of nonverbal manifestations (image — either in arts or advertising -, gesture language, music) and of various significant practices (the rituals of microsocial interaction in the pedagogic business or political practices, the «discourse» of space, etc.), without forgetting, finally, the so-called syncretic semiotics, as opera, theater and public exhibitions in general. Thus, in a few words, the discoursive semiotics may be characterized by its interdisciplinary vocation within humanities and social sciences.

PSYCHOANALITC SEMIOTICS

Structural inter-relations between the psychoanalytic field of lacanian extraction — concerning subject/desire and their possible representations — and the semiotic approach as a sign system of representation.

Investigation of forms of natural and artificial intelligences, of the functioning of the brain and of information systems, besides the mechanisms which govern findings, with subsidies supplied by studies on the formal and logical grammars of the undetermined, on the syntactic, semantic and pragmatic levels.

6.1.2. Module 2 (M.2): Specialized Research (PE)

6.1.2.1. Description:

This module is arranged into three nuclei and on two levels. The nuclei are related to the matrices of the verbal, visual and sound languages, around which lays the foundation of the structure of the program. The levels correspond firstly (PE.1) to the disciplines of a theoretical character which is specific to the specialization in the selected language nucleus (verbal, visual, sonorous or whatever possible interfaces). Secondly, there is the level of seminars (PE.2) which is subdivided into: PE.2.1., applied research seminar, and PE.2.2, laboratory practice seminar.

Rule: Having decided to specialize in one of the nuclei or their interfaces, the student should attend at least one discipline on the PE.1 level (Specialized Research).

Note 1: The student may attend two or even three disciplines of specialized research, in case he/she wants to develop his/her dissertation on a more theoretical level within the selected language nucleus (verbal, visual, sonorous, or intersemiotic, that is, in interface).

Note 2: Also, if the student intends to address his/her dissertation toward an applied research, he/she may attend two disciplines on the PE.2.1 or PE.2.2 levels, that is, two disciplines of applied research seminar or of laboratory practice seminar, or one of each, according to the needs of his/her particular research.

Note 3: The program should offer at least three disciplines on the PE.1 level and three on the PE.2 level at each semester.

6.1.2.2. List of and summaries of disciplines of module 2:

Specialized Research (PE.1):

- Visual Codes
- Verbal Codes
- Sound Codes
- Intersemiotic Codes

VISUAL CODES

Study on the main processes forming visuality in culture, from their historical expressions, along the evolution of fine arts, to their most recent manifestations, within the domain of technical image (photography, cinema, television, digital synthesis), with their respective implications on a mass communication level.

VERBAL CODES

Decodifying/recodifying study on systems of artistic signs (the literary discourse in its poetic and/or narrative manifestations) or nonartistic signs (for instance: the press, political, scientific and other discourses), taken other autonomously or in intersemiotic articulation with systems of verbal and/or sound signs.

SOUND CODES

Study on the evolutive and nonevolutive musical forms and systems, on the closed and open, hierarchical, coordinative, casual and other syntaxes. The means of production and reproduction of sound, from the most artisanal to the electroelectronic ones. The universe of sound possibilities opened by electroacoustic equipment and artificial memories.

INTERSEMIOTIC CODES

Study investigating the connections between the verbal, visual and sound codes, in their multiple interfaces, within each language and between the different language systems, as well as their relations with disciplinary systems that are more encompassing, as history, culture, politics and science.

SEMINARS OF THE LANGUAGE NUCLEI (PE.2)

Disciplines under the form of seminars, aiming at developing the student's research striving toward dissertation, be it purely verbal or mixed, that is, verbal and nonverbal.

SEMINARS OF APPLIED RESEARCH (PE.2.1)

These seminars will consist of 15 meetings coordinated by one or more professors, where reading and discussion about texts related to the thematic nuclei of specific interest will be held. They will also allow any other more creative pedagogic experience, different from the class or even seminar which the professor(s) intend(s) to propose.

SEMINARS OF LABORATORY PRACTICES (PE.2.2)

Laboratory experiences, conducted by professor(s) and group of studentresearchers, aiming at the discovery or exploration of new language resources (eit er visual or sonorous, verbal or in interface), as well as their applications in the fields of communication, literature, arts and information technologies.

6.1.3. Module 3: Elaboration of Projects (EP)

6.1.3.1. Description:

This module intends to establish methodological and theoretical criteria required to the development of a research.

Rule: This module is obligatory for all students seeking a master degree, and for all doctorate students who have not mastered within the program. The master student will be allowed to undertake this module only after attending three disciplines. The doctorate student should undertake it during the first or second semester after his/her enrollment in the program.

6.1.3.2. Summary:

This discipline aims at the debate of themes such as rationallty, strictness, method and creativity, besides the elaboration of the research project itself, which will gradually take place in the course of the discipline and through discussions, with the professor and colleagues, about the problem, hypothesis and strategies, as well as possible intend results.

6.1.4. Synthesis:

The student should attend a total of six disciplines, thus obtaining a total of 18 credits. After the third discipline and the module of elaboration of projects, the student will be encouraged to elaborate his/her monographs and final reports of the disciplines, under the form of chapters of his/her dissertation.

6.2. Doctorate degree

As the doctorate program comprises students with researches that are far more specific and specialized than those enrolled in the master program, there is no place in the doctorate to a curriculum with predetermined disciplines. We provide hereunder some guidelines concerning the goals the program has established that should be accomplished, along with the student's obligations.

6.2.1. Goals

Each semester, the program offers one or two advanced disciplines on the doctorate level. In order to avoid the endogenicity in the lines of research of doctorate students, it was established, as a kind of expectation to be fulfilled, the provision of at least one discipline per year to be conducted by a foreign

professor. The program has established a timetable of alternate requests to the various agencies devoted to this sort of financing, so that, at each year, we can rely on a different institution for this kind of aid. In case of a specialized research requiring a better equipped library, the student is encouraged to leave the country, by means of intermediary scholarships, so that he/she may have access to more sophisticated means of research development. Besides the disciplines, at least two seminars of advanced studies on specific themes are offered each semester. The postdoctorate students also participate in these groups of advanced studies.

6.2.2. Rules

The student should attend at least four disciplines or advanced studies seminars, or combine them at his/her discretion, and with his/her advisor's agreement, provided the total be four.

When the student leaves the country to undergo a research training abroad, the number of disciplines he/she should attend decreases. If the training lasts for up to three months, the number of disciplines falls to three; if six months or over, it falls to two.

The doctorate student who has not acquired his/her master degree within the communication and semiotics program should attend one communication and semiotics discipline, with lectures given by at least 4 professors from the program. This discipline intends to place the student into the universe of information required to the execution of researches in the area. This discipline will be offered at least at every three semesters.

HISTÓRIA E FILOSOFIA DA CIÊNCIA

ANA MARIA ALFONSO-GOLDFARB

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

A «SUBJETIVIDADE» DOS CONCEITOS «OBJETIVOS» NO CONHECIMENTO: UMA RELATIVIZAÇÃO HISTÓRICA DO SABER ABSOLUTO

> «Seria o acaso um produto da ignorância ou um direito intrínseco da natureza?»

> > J. WAGENSBERG

P. Forman, em seu trabalho a respeito do desenvolvimento da Mecânica Quântica na República de Weimar, coloca um dos ditos de Heduring Borndramaturga e esposa do destacado físico Max Born — como exemplo da reação dúbia, e por vezes até adversa, da sociedade da época à imagem de «objetividade» emanada pela ciência. A frase, resumidamente, expressaria uma espécie de prazer masoquista experimentado por Heduring na presença dos cientistas «objetivos», que faziam com que ela se sentisse «atirada sobre uma gélida paisagem lunar» ¹.

Estava-se vivendo na Alemanha desse período as amargas consequências da derrota na I Grande Guerra Mundial. E a sociedade alemã, que tanta confiança havia depositado no suporte que a ciência representara durante o conflito, agora olhava com certo ressentimento os valores e os métodos desta. Forman acredita que a pressão social alemã do pós-guerra tenha sido decisiva na mudança de postura de grande parte da comunidade científica, que teria de mudar seu lema de «conhecimento para o poder» para «conhecimento como uma maneira de substituir o poder», que sabiam perdido... Enorme cuidado, muita habilidade e grandes mudanças no pensamento científico foram os requisitos necessários à reformulação da imagem da ciência diante da nova realidade criada a partir da proclamação da República em fins de 1918. Em parte movidos por um sentimento comum a todo cidadão em Weimar, em parte como forma de enfrentar uma crise de credibilidade, os porta-vozes da comunidade científica começam então a apresentar ao público uma imagem da ciência desvinculada da tecnologia — ainda que nos bastidores isto não fosse totalmente válido — e, portanto, menos «fria» e assaltada por dúvidas filosóficas como há muito tempo não se ousava ter. O fazer científico deveria ser a pura busca do conhecimento da natureza, sem os objetivos determinados e as práticas de técnicas, aos quais a

primeira tinha se entrelaçado desde seu nascimento ². Neste fazer e refazer, pensar e repensar, nesta mudança de discurso ao longo da década de 20, Forman faz uma pontuação que nos leva a entender melhor a sintomática não causal e não determinística que desaguaria na mecânica quântica.

Iniciava-se aí a desarticulação mais contundente, porque levada a cabo com argumentos científicos, de uma forma de racionalidade que se inaugurava com a modernidade e se pretendia eterna. Antes que «aventureiros», leigos (ainda que eruditos), se estabelecessem como críticos à ciência, antes que vozes isoladas do século XIX fossem apropriadas pelo clamor anticientífico popular, os cientistas preferem refazer parte das bases que lhes haviam sido tão caras e seguras até o momento e retomar as rédeas ao menos no controle do seu campo de ação. Este processo não caminhou exclusivamente pelo lado importantíssimo da relação ciência e sociedade; vários desenvolvimentos internos à própria ciência e anteriores à eclosão desses fatos têm sido bem estudados, e sua relevância para o estabelecimento da nova visão científica figura também como da maior importância. Provavelmente esta mudança categórica na formulação do pensamento científico não ocorreu de maneira consciente e premeditada, e tampouco restringe-se à República de Weimar; nem seu debate, que ainda está presente hoje, acabou aí. Mas de fato e de direito esta mudança ocorreu, e só por isso já se justifica pensarmos que o modelo racional de cujo arcabouço nos séculos XVI e XVII nasceu a ciência moderna não é único e inquestionável, nem ao menos para a própria ciência 3.

O corpo conceitual que envolveu esse tipo de racionalidade nasceu de uma cadeia estrita e invariável de implicações que partiam da causalidade (causa-efeito de um fenômeno, ou causa eficiente do mesmo) e do determinismo das leis da Natureza (dadas as condições iniciais de um fenômeno seria sempre possível prever o desenvolvimento deste) e alcançaria seu ápice na utilização máxima dessa mesma Natureza. Os critérios que norteavam essa cadeia eram os da «objetividade» e da «universidade» — que, como veremos em breve, não eram nem bem uma coisa nem outra — e sua força motriz, sua razão de ser, seria o progresso da «humanidade». Hoje sabemos que essa cadeia é desnecessária, e por vezes inconveniente, para um bom conhecimento, até mesmo preciso, da Natureza. Mas nos séculos XVI e XVII, quando parte da Europa concentrava seus esforços na exploração do mundo, um método drasticamente «exato» e «objetivo» de explorar a natureza era fundamental.

E. J. Dijksterhuis, historiador da ciência e *expert* nas origens da ciência moderna, afirma que uma das grandes metas rumo ao desenvolvimento da ciência foi atingida por Evangelista Torricelli em seu *De motu gravium*. Neste livro, Torricelli, ilustre discípulo de Galileu, conseguira unir a mecânica à matemática, de tal forma a tornar a primeira quantificável e digna de ser estudada teoricamente. Pois através de seu trabalho «a mecânica tornou-se o estudo de corpos abstratos e, portanto, sem peso e, em contrapartida, pode ser atribuído peso a figuras geométricas... Somente com essa mudança, teorias matemáticas como a de Arquimedes começaram a fazer sentido no contexto físico...» ⁴.

Que tipo de avanço real, para o conhecimento da natureza significou esse entrelaçamento entre os números e a matéria? E de que forma a quantificação da natureza viria a se tornar sinônimo de «objetividade científica» após o século XVII? Estas são questões difíceis de responder, e nossa tentativa será feita através do viés histórico, onde reflexos culturais e sociais misturam-se com questões internas da formulação do próprio conhecimento. Além de ser este o caminho que nos permite o universo mais amplo de análise, teremos ainda a possibilidade de ver essas perguntas se fundirem, e talvez serem respondidas, dentro de um mesmo contexto.

Para os gregos antigos, de quem o pensamento da modernidade acreditava estar herdando o modelo de racionalidade, não existia esse nó entre o mundo natural e a precisão matemática. Duas das grandes teorias que tangenciam o problema, a de Platão e a de Aristóteles, nos dão evidências disso. Segundo a teoria platônica, o mundo natural seria um mero fantasma, uma cópia imperfeita do mundo das idéias, onde a precisa e divina matemática estaria inscrita. Para descrever a natureza — que aliás não deveria interessar muito ao pensador sério — em sua desordem imperfeita e pouco exata, talvez sobrasse apenas a probabilidade, variante desprendida da matemática por não compartir com esta da divina precisão ⁵.

Por outro lado, segundo Aristóteles, que, apesar de ter sido durante longos anos discípulo de Platão, tomou via própria na interpretação do universo, o mundo natural era digno de ser estudado em profundidade, mas sem o auxílio da matemática. Posto que era este um mundo de ciclos — nascimento, crescimento, decrepitude e morte — descritos, a partir das qualidades da matéria, e por isso mesmo não quantificáveis ou precisos, mas explicáveis lógica e racionalmente. Seu cosmo era um cosmo fechado e totalmente justificado pela causa final — o objetivo final e teleológico das coisas na natureza — diante da qual a causa eficiente empalidecia em alcance e profundidade (a pedra caía porque era pesada e buscava seu lugar junto à esfera do pesado: a terra) ⁶.

Na verdade, Platão e Aristóteles, como historiadores da filosofia que também foram (talvez os primeiros de quem tenhamos conhecimento), estavam captando o espírito mais geral do pensamento grego e transportando-o para a linguagem filosófica. Conforme nos explica J.-P. Vernant, os Gregos, entre os séculos VII e VI a.C., iniciam a elaboração de uma sabedoria que, ao mesmo tempo em que não tem como fonte exclusiva o divino, também não se concentra na *physis*, mas no mundo «dos homens»: que elementos o compõem, que forças o dividem contra si mesmo, como harmonizá-las, unificá-las, para que de seus conflitos surja a ordem humana da cidade...» ⁷.

Estamos assistindo ao início da formação da *polis* grega, da cidade com centro nos homens da *Ágora*, e não mais nos templos. Seu modelo de *cosmos*, construído à imagem da *polis*, será fechado e explicável através da sabedoria humana. Vernant estabelece essa mudança do espaço urbano como definidora da mudança do quadro mental grego. Na cidade, assim como no saber, surgirão regras e destas emergirão leis. Mas em ambos essas regras e essas leis serão frutos da discussão e do debate entre pares, e conseqüentemente, ainda que fixas,

plausíveis de mudanças. O «determinismo» e «universalidade» (lembremos que cada *polis* é um mundo em si) são portanto descabidas neste contexto de «saberes» onde declaradamente a natureza se pensa à imagem e semelhança da sociedade humana.

Existe, por isso, um vitalismo presente na cosmologia grega: seja na visão platônica de imperfeição e imprecisão da natureza, seja na visão aristotélica de um mundo qualitativo onde as coisas buscam a sua finalidade na natureza (a mesma teleologia presente na sociedade). A razão grega, portanto, não é a mesma razão que o iluminismo europeu acreditava estar retomando, Vernant coloca, com certa tristeza, o fato dos gregos clássicos terem «construído» uma racionalidade pela via filosófica onde «a natureza representa de preferência o domínio do «aproximadamente» ao qual não se aplica nem cálculo exato nem raciocínio rigoroso» ⁸, deixando com isto de se aproximar do que ele chama de «realidade física». Neste ponto ressurge outra vez nossa seqüência de perguntas. Teria a racionalidade moderna, que nutriu a ciência natural desde o século XVI, se aproximado da «realidade física» de maneira mais «objetiva» do que os Gregos? Seria sua «realidade» do mundo físico mais «real»? Enfim, seria a ciência moderna um avanço, uma aproximação com lente de aumento, sobre o mundo natural ou apenas uma mudança de óculos do observador do cosmo?

O conceito de «objetividade» está, aliás, ligado diretamente à noção que se tem desse «observador» do cosmo e da visão tida por este dos «objetos» que constituem esse mesmo cosmo. Mas, como vimos, a elaboração que se tem sobre o cosmo varia conforme o substrato sociocultural, de época à época, de civilização à civilização. Varia também com isto não somente a postura do observador e sua visão dos objetos mas também a seleção dos objetos que ele acredita que tornarão seu cosmo mais facilmente compreensível, ou que ao menos façam parte da montagem desse cosmo 9. E, veladamente, fica implícita a questão dos «objetivos» a serem alcançados nessa noção de «objetividade». Isto está longe de ser um mero jogo de palavras, pois a questão dos objetivos a serem alcançados por uma determinada sociedade influi diretamente na sua forma de conhecimento. A relação entre sujeito e objeto do conhecimento, que os pensadores modernos consideravam «subjetiva» nos antigos (por privilegiar o sujeito) e «objetiva» para si (por dar ênfase ao objeto), na verdade não é assim tão simples e direta. Um imenso número de variáveis sociais, econômicas e culturais permeiam essa relação, de tal forma a torná-la algo muito distante do modelo de neutralidade, independência do mundo contingente e precisão com que sonhavam os pensadores do século XVII. Acreditando ser possível isolar os fenômenos numa espécie de câmara antisséptica, onde o observador não pudesse interferir, tornando-se um mero compilador de dados, pensavam estar garantindo o máximo de neutralidade, exatidão da detecção do objeto a ser conhecido. Todavia esqueciam-se, ao tratar essa linha divisória cortante entre sujeito e objeto, que o próprio ato da observação — por mais neutra e distante que esta seja — implica uma interferência com o fenômeno, se não física ao menos seletiva (não podemos observar «tudo» ao mesmo tempo e por isso selecionamos o que «parece» relevante) e portanto interpretativa 10.

Os gregos clássicos parecem ter sabido esse particular ao assumirem uma realidade «provável» onde não se apertava o forte nó entre a matemática pura e ideal e o mundo material. O que tenha sido perdido em exatidão e avanços técnicos foi ganho em consciência de que seu conhecimento refletia seu modelo de sociedade. Uma sociedade voltada para a polis, onde o próprio Aristóteles afirma que o homem é, antes de tudo, um ser «político», a partir do qual se desenvolve todo o conhecimento racional do cosmo. Ao contrário do «penso logo existo» cartesiano, que a partir do século XVII impõe uma razão pura pairando e averiguando a natureza, teremos a máxima «sou um ser social, portanto existo e penso a partir daí». Nada a lamentar, por conseguinte, se os Gregos e sua grande cultura não «atingiram o estágio» da ciência moderna. Não foi a sua forma de conhecimento uma pré-ciência, estágio anterior à ciência moderna ou primeiro engatinhar rumo a uma racionalidade exclusiva e soberana alcançada pela modernidade após o século XVII. Mas, outrossim, foi a forma de conhecimento desenvolvida pelos Gregos o fruto de uma racionalidade própria (o que aliás pode ser extensível a quase todas as civilizações), escolhida e adequada por eles a sua realidade sociocultural, e por isso pouco preocupada em servir ou não a preceitos de «universalidade» alheios a sua conjunção espaço-temporal 11.

Se foi uma escolha da Grécia clássica (apesar de seu alto nível matemático) optar pela descrição de um mundo «provável» e não rigidamente cifrado pelos números, foi também sua a escolha de não promover avanços na técnica (apesar de seu espírito não ser alheio a praxis). Homens como G. Galilei e S. Stevim, que ajudaram a promover a nova ciência no século XVII e se diziam discípulos de Arquimedes 12, teriam empalecido ao ler Plutarco, que afirmaya serem palavras de Arquimedes as seguintes: «a construção de instrumentos e em geral toda arte (techne) que é desenvolvida por seus fins práticos é sórdida e ignóbil... devemos olhar somente para aquelas coisas que, em sua beleza e excelência, permanecem acima de todo o contato com as necessidades comuns da vida» 13. Arquimedes fizera uma matematização de uma parte da estática, mas como puro exercício mental e não pensando nos avanços que isto pudesse trazer em termos de equipamentos. As famosas máquinas que lhe são atribuídas, bem como a outros pensadores destacados da época helênica (Hero de Alexandria chegou a escrever um volume sobre esses engenhos), são, em geral, brinquedos gigantes para distrair adultos ou surpreender potentados, mas na hora de pensarem a sério todos voltavam à matemática pura sem vínculo com o real. O que confirma que estes não «alcançaram o estágio» da ciência moderna por pura opção, já que isto não fazia parte de seus objetivos, e não por incompetência ou crueza de pensamentos. Os objetivos de uma sociedade escravocrata e onde, naturalmente, a mão-de-obra era desvalorizada só poderiam ser traduzidos numa forma de pensar o mundo como a refletida no discurso de Arquimedes. Em consequência, para os Gregos o «artificial» que era produto do artesão da natureza tinha um valor inferior ao produto criado por esta. Na medida em que o artesão afasta sua obra da pura imitação do real, criando inovações (e portanto avançando na técnica), seu produto final é considerado uma ilusão, uma imitação falseada e sem «finalidade» (no sentido grego da palavra). Essa sociedade, portanto, não queria a

máquina, não precisava da exatidão nem do auxílio da máquina e por isso não a incluía como parte de seu pensamento. Nesse sentido, aliás da máxima relevância, o pensar grego configura-se no extremo oposto do pensar que deu origem à ciência moderna, como veremos a seguir ¹⁴.

Tomamos o exemplo grego porque, como já foi dito antes, foi nele que os precursores da ciência moderna, os então chamados «filósofos naturais», pensavam estarem se espelhando. Acreditamos ter demonstrado que a construção desse pensamento pouco tem a ver com aquele que gerou a ciência ocidental entre os séculos XVI e XVII. Quer-nos parecer que isto já serviria de *per si* para relativizar as definições extremas e absolutas de «racionalidade» e «objetividade» científica criadas nessa época. Se assim não for, bastaria apenas olharmos as transformações sofridas por essa mesma ciência ao longo dos três últimos séculos para podermos comprovar que seu caminho, que parecia absurdo, acabou por se relativizar, deixando de lado seu aspecto de via única e cumulativa para o conhecimento: o edifício da ciência, construído tijolo por tijolo sobre sólidas e invariáveis bases sempre em sentido crescente, teve que ser desmontado para dar lugar a novas e exóticas construções, se nos recordamos do início desse texto.

Mas talvez seja importante retomarmos mais uma vez a via histórica. Assim poderemos demonstrar com maior clareza que, apesar de sua pompa, de seu sucesso e de sua pretensão à eternidade, o conhecimento científico em sua origem foi de fato uma construção como outras inspirada por novos anseios e realidades, e não o ápice do saber humano.

Em princípio, o tipo de saber que serviria como arcabouço à ciência moderna teve seu desenvolvimento impulsionado, não somente mas em grande parte, por razões socioeconômicas. Em algum ponto deste texto foi lancada a idéia de que boa parte da Europa se propõe à «exploração» do mundo após o século XVI. As descobertas de novas terras no século XV, por um lado, e a crise desde o século XIV causada por pestes, fome, guerras e problemas com a Igreja, por outro, desembocam nesta busca do novo. Muito teríamos a dizer sobre espagíricos, neo-platônicos, neo-aristotélicos e tantos mais, que se perfilaram no debate por uma nova visão cosmológica 15. Mas para o assunto em tela, interessa-nos saber que foi a visão mecanicista a que se tornou hegemônica, servindo como base principal à nova «filosofia natural» do século XVII europeu. Como está implícito em seu nome, o mecanicismo implicava a visão de mundo--máquina, desmontável, analisável e explorável sem culpas ou vínculos com o sagrado. Detectável, quantificável e prático, o modelo mecanicista do cosmo logo traria, em sua esteira, o escrutínio sem segredos da natureza, e sua exploração e utilização através do cálculo decodificador e da máquina possante. Era a substituição do fascínio pela natureza pelo fascínio com a máquina, aliás compreensível nessa época e condição 16.

Por um lado a dessacralização da imagem do mundo, que facilitava a aplicação de um modelo mecanicista, já havia sido iniciada durante a chamada Alta Idade Média. Por incrível que pareça, foi a própria Igreja — que depois se veria em palpos de aranha com o mecanicismo — quem iniciou essa desarticulação do elemento sagrado na natureza, com o intuito de roubar forças da epifania pagã ¹⁷.

Mas, por outro lado, essa dessacralização só se tornaria absolutamente factível numa nova realidade em que se configurava parte da Europa — e aí entram as causas socioeconômicas particulares e concretas a dar impulso à nova cosmologia.

Seria importante lembrarmos que a nova ciência se estabelece, com sua exatidão e potencial técnico de desbravar a natureza, em regiões como a França, a Inglaterra, parte das cidades-estados italianas e grande parte dos Países Baixos. Não coincidentemente, lugares que tinham uma burguesia em franca ascensão e que havia sido deixada à parte na questão colonial, trazida pelas novas descobertas. Este rico filão, que poderia mudar os reinos da Europa, e que lhes havia escapado das mãos num primeiro momento, deveria ser tomado por outras modalidades, mais sutis e mais práticas do que a cruz e a espada dos primeiros descobridores. Uma produção crescente, o acúmulo de capitais e novos portos de comércio só lhes seriam garantidos se pudessem tomar a dianteira rápida e efetiva sobre seus concorrentes. Modelo de efetividade em termos do conhecimento, onde o real é o calculável, e o «como» e o «para que» substituem os «por ques», o mecanismo foi bem-vindo nesse meio. Suas benesses não tardaram a se fazer sentir entre aqueles que o receberam sem restrições e em vista de seu sucesso não tardou a se tornar hegemônico.

Essa mistura de efetividade e teoria que lançava fortes amarras «objetivas» e «determinísticas» sobre a velha natureza teve que ser, entretanto, altamente propagandeada para se manter hegemônica. Já que o homem tornara-se senhor da sua história, e esta perdera seu *status* divino e eterno, seu novo saber deveria ocupar a posição vacante. E por isso encontramos os pensadores do século XVII às voltas com uma divina e eterna herança de racionalidade atribuída ao «mais sábio dentre os povos»: o grego (que como vimos está longe da verdadeira história).

Academias e sociedades científicas sob as mais diversas formas e patronatos, cursos e publicações destinavam-se a divulgar e a tornar popular a ciência que, afinal, pretendia-se universal e talhada para trazer o progresso à humanidade ¹⁸. Não estamos discutindo os efeitos até benéficos em termos de educação popular que esses programas tiveram nas regiões onde estava se dando o nascimento da ciência moderna. Mas insistimos em frisar bem que tais benefícios se restringiam a esses pontos de origem, uma vez que basta olhar para as colonizações feitas por esses países para confirmar que o ideal que incluía toda a humanidade não era efetivo ¹⁹.

H. Butterfield, historiador e um dos criadores do conceito de «Revolução Científica» dos séculos XVI e XVII, confirma a existência de fortes tintas propagandísticas para manutenção e divulgação do «espírito científico» nascido nesses séculos. Teria sido graças ao reforço dado pelos enciclopedistas e literatos franceses, já no século seguinte, e não pelo seu desenvolvimento próprio, que a nova ciência atingiu, em grande parte, seu alcance e respeitabilidade. Biografías notas, verbetes e elogios fúnebres a cientistas feitos por esses homens que pouco ou nada haviam trabalhado em ciência repetiam o mesmo padrão heróico: «Parecia-se com a fala dos cristãos a respeito das conversões nos estágios iniciais

do movimento religioso, quando um homem atrás do outro via a luz e mudava o inteiro curso de sua vida» ²⁰.

Ainda no princípio do século XVIII, pouco impressionado com a ciência ocidental, e com sua balança comercial bem equilibrada, o Império Otomano herdeiro do sofisticado saber islâmico — olhava com desdém para a Europa. Além dos grandes avanços da tecnologia bélica, nada mais parecia poder produzir aquela ciência, mais tosca do que elevada. Seu único reparo, já de longos anos, era que as riquezas das novas terras trouxessem o poderio econômico necessário para perturbar a paz islâmica — o que acabou por confirmar-se 21. Naturalmente quando no século XIX deu-se o estabelecimento do domínio inglês e francês por quase todo Oriente, foram necessárias massivas doses de persuasão (e auto-persuasão) para convencer esses «irracíveis» seres orientais. Como fazer entender a um pobre ignorante, que não chegara naturalmente ao conhecimento «racional» e «objetivo», da superioridade intelectual e portanto de comando, que tinha novos senhores? A força da ação, mas também a do discurso, se encarregaram de fazê-lo, como podemos constatar neste relato de um experiente inglês nas funções de colonizador: «Precisão é algo detestável à mente oriental. Todo anglo-indiano deve lembrar-se dessa máxima. Falta de precisão, que pode facilmente degenerar em inverdades, é de fato a principal característica da mente oriental. O europeu tem uma razão limpa; seus relatos de fatos nunca têm ambigüidades; é um lógico natural mesmo que nunca tenha estudado lógica; é por natureza um cético e requer provas antes de concordar com a verdade de qualquer proposição; sua inteligência treinada funciona como parte de um mecanismo» 22,

Talvez se possa pensar que este estudo tente marcar exageradamente a crítica ao racionalismo-mecanicista, que deu origem à ciência — e as suas pretensões de ter alcançado o saber objetivo, universal e único — exclusivamente pelo lado da história social da ciência. Seria bom lembrar apenas que, apesar de ter criado o ar da mudança, não foi o mecanicismo com seu cru determinismo que levou a ciência química até seu estágio de modernidade e precisão com Lavoisier. Também nas ciências da vida houve dura resistência de vários séculos à equiparação da matéria viva com a chamada matéria «bruta», o que só foi atingido com C. Bernard, que não era exatamente um mecanicista, ao conceder com sutileza alguns graus de liberdade ao estudo da «vida», para que este não se visse obrigado a entrar na dura camisa-de-força do reducionismo cientificista. Isto para não repetirmos que cientistas do nosso século desmontaram o «determinismo», a «causalidade» e a «objetividade» universais da ciência para criar a quântica. E, sem perder sua compostura científica, provaram existir várias vias para alcançá-la.

Não existe, portanto, linearidade ou via única para o conhecimento, por mais racional que este seja. Este será sempre o fruto de uma «montagem», muitas vezes tendo como condições de contorno contingências de uma época. E estas deverão estar sempre entre o observador e o real — por vezes na seleção dos «dados», por vezes sob a forma do próprio aparelho possante com que fazemos nosso escrutínio da natureza.

Ao deixarmos de lado a via única para o saber racional, deixamos também de lado essa imagem da criança acompanhando linearmente as várias «etapas do desenvolvimento» histórico do conhecimento humano. Não é plausível essa idéia de que recebemos pequenos gregos (ou talvez medievais), que transformaremos em «newtonianos», e que só a partir disto teremos «relativistas» ou «quânticos». D. Bohn, destacado físico especialista em relatividade, chama a atenção para o fato de que a criança, antes de ter noção absoluta das quantidades, ou dos invariantes num sistema, passa pela etapa dos «invariantes relativos» e comporta-se como fazem aqueles que aprendem relatividade: «Pois ao fazê-lo nós cessamos de ver conceitos de espaço, tempo, massa, etc., como se estivessem representando aspectos absolutamente permanentes e necessários do mundo, e, em vez disso, passamos a vê-los como se expressassem as inter-relações invariantes que de fato existem em certos domínios da investigação» ²³.

Em vista disso, teremos que tomar precauções máximas para, mesmo sem querer, não impingir à criança esse modelo preconcebido e que andou muito em voga (sua força analógica é de fato fascinante), pois ele está redondamente equivocado tanto do ponto de vista histórico como do epistemológico. Os cientistas nos ensinaram, muito sabiamente, que uma postura crítica interna ao próprio fazer científico ajudou-os no reformular deste sem fazê-los perder o trem da história. Algumas sugestões possíveis para se poder seguir esse exemplo no ensino seriam que:

- a) A ciência fosse apresentada como uma montagem bonita e desmistificada, que a criança deverá preferivelmente aprender a operar com o mundo lá fora.
- b) As opiniões divergentes da criança fossem tratadas com consideração e reapresentadas a ela como outras formas possíveis de montagem.
- c) A criança não se visse obrigada a repetir os «passos» do grande cientista, pois isto a induzirá a idéia de linearidade e possibilidade única de raciocínio. O que, além de interferir grandemente em sua criatividade, pode desanimá-la pelo longo e invariável caminho que ainda tem a seguir.

E mais um sem-número de itens que ficam abertos à reflexão de cada pessoa e ao debate comum. Talvez este seja um bom ponto para começarmos a repensar um ensino não dogmático da ciência, antes que «um aventureiro lance mão»... ou que o desinteresse o faça.

NOTAS

- Citado por FORMAN, P. Cultura em Weimar, causalidad y teoría cuántica, Alianza, 1918-1927, p. 47.
 - 2 Ibid., pp. 80-1.
 - 3 Vide meu artigo «Sobre as várias razões e a 'Razão'», Face, número 1, pp. 101-6.
- + DIJKSTERHUIS, E. J. The Mecanization of the World Picture, Oxford University Press, p. 360.

- 5 Vide principalmente os diálogos platônicos «Teeteto» e «Timeo» em Filosofos Antiguos, ed. C. Fernandez, Bibl. de aut. crist., Madri.
- 6 Vide «Physica»; «De Caelo» e «De Generatione et corruptione» de Aristóteles em Basic Works of Aristotle, trad. e ed. R. Mckeon, Random Horise; e «Metereologica», trad. e ed. H. D. P. Lee, Cambridge University Press.
 - ⁷ VERNANT, J. P. As origens do pensamento grego, Difel, p. 27.
 - 8 Ibid., p. 95.
 - 9 Ibid., p. 95.
- O problema da incomensurabilidade entre teorias de distintas épocas e visões foi tratado por KUHN, T. S. Estrutura das Revoluções Científicas, Perspectiva.
- ¹¹ Um bom estudo sobre a crença, difundida na Europa nos séculos XVI e XVII, de se ter alcançado a via da racionalidade eterna e da objetividade pura no conhecimento da natureza encontra-se no trabalho de GILLISPIE, C. C. *The Edge of Objectivity*, Princeton University Press.
- Sobre as características próprias do saber grego, nem pré nem pró ciência moderna, vide CORNFORD, F. M. Principium sapientiae (as origens do pensamento grego), principalmente o capítulo «Problemas e finalidades da filosofia natural antiga», Fund. C. Gulbenkian.
- ¹³ STEVIM, S. «The Elements of the Art of Wighting» em *General Introduction to Mechanics*, vol. 1, trad. C. Dikshoon, Swets & Zeitlinger, p. 18, sobre Galileu *vide* SHEA, W. *Galileo Intellectual Revolution*, Science History Publications, p. 6.
 - ¹⁴ Plutarco citado por DIJKSTERHUIS, E. J. op. cit., p. 75.
- ¹⁵ Sobre a questão da independência do saber grego em relação à técnica, vide VERNANT, J. P. Mito e pensamento entre os gregos, Difel/EDUSP, pp. 221-35; STOCK, B. «Science, Technology, and Economic Progress in the Early Middle Ages», Science in the Middle Ages, pp. 23-4.
- 16 Em substituição a visão aristotélica adaptada pela escolástica que a Igreja estabelecera na Europa.
- 17 A respeito das várias correntes do pensamento europeu entre os séculos XVI e XVII, vide DEBUS, A. G. Man and Nature in the Renaissance, Cambridge Univ. Press. pp. 20-33 e pp. 131 e seq.; HILL, C. O mundo de ponta-cabeça, C. das Letras, pp. 278-85; KEARNEY, H. Origenes de la ciencia moderna, Ed. Guadarrama. pp. 1-17; HALL, A. R. The Scientific Revolution. Beacon Press, pp. 73 e seq. e meu livro Da alquimia à quimica, EUSP/Nova Stella, em seu quinto capítulo.
- ¹⁸ Vide o estudo de GOFF, J. LE O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval, nota introdutória e primeiro capítulo; OAKLEY, F. — Los siglos decisivos, la experiencia medieval, Alianza, p. 123.
- 19 Sobre as formas de estudar e divulgar a nova ciência vide HALL, A. R. op. cit., cap. VII; WESTFALL, R. S. The Construction of Modern Science, Cambridge Univ. Press. cap. VI; particularmente no caso inglês onde este programa foi levado muito a sério vide HILL, C. op. cit., pp. 289-93; JONES, R. F. Ancients and Moderns, the Scientific Movement in XVIIth century England, Dover, cap. IX.
- 20 Excluímos deste caso a América do Norte que devido a guerra civil inglesa teve uma colonização muito peculiar.
- ²¹ BUTTERFIELD, H. The Origins of Modern Science, Bell & Hyman, p. 163 e sobre o tema todo o capítulo.
- ²² Relato do livro *Modern Egypt*, onde o autor compara sua experiência egipcia «em tudo semelhante» a de um colega que vivera longos anos na Índia, citado por SAID, E. W. *Orientalism*. Vintage Books, p. 38.
 - ²³ BOHN, D. The Special Theory of Relativity, W. A. Benjamin, pp. 195-6.

SEMIÓTICA TEÓRICA

LUCIA SANTAELLA-BRAGA

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

WHY THINGS ARE OBJECTS OF THE SIGN

An exegesis of Peirce's writings on the notion of the object is not the aim of this paper. This has already been done in at least two of my published articles on the subject (Santaella 1989 and 1992). The intention of this paper is to turn Peirce's notion of the object understandable in simple terms. This attempt finds its justification in the conviction that Peirce's object of the sign is one of the most important theoretical bridges to overcome the powerful cartesian heritage with its division of the world into two separate realms: the realm of things on one side, and the realm of signs on the other.

Among the very large number of definitions of «sign» — variations, as it were, on the theme — left to us by Peirce, there is one which particularly pleases me, in that it allows us to perceive if not all, then at least a large part of the complexities which reside in the notion of sign:

A sign endeavours to represent, in part at least, an Object, which is therefore in a sense the cause, or determinant, of the sign even if the sign represents its object falsely. But to say that it represents its Object implies that it affects a mind, and so affects it as, in some respect, to determine in that mind something that is mediately due to the Object. That determination of which the immediate cause, or determinant, is the Sign, and of which the mediate cause is the Object may be termed the *Interpretant* (CP 6.347).

What immediately draws our attention in this definition — and that, perhaps, is why I like it more than other definitions — is the number of type modalities therein contained, such as: «in part at least», «in a sense», «in some respect». This indicates the margin of indeterminacy which surrounds the definition. Although rigorously logical, there are at least two sources of indeterminacy in it: in the relationship between sign and object, and in the relationship between sign and interpretant. Bearing this in mind, one may extract from the definition that:

- 1. the sign is determined by the object that is, the object causes the sign;
- 2. the sign stands for the object, and that is why it is the sign;
- 3. the sign can only represent the object in part;
- 4. this can even be a false representation;

- 5. to represent the object means that the sign has the power to affect a mind;
- 6. the effect potential or effectively produced is known as the interpretant of the sign;
- 7. the interpretant is immediately determined by the sign, and mediately determined by the object; that is,
- 8. the object also causes the interpretant, but by way of the mediation of the sign.

In short: the sign is something (anything) which is determined by some other thing which it represents; this representation produces an effect, which can be of any type (feeling, action or representation), in an actual or potential mind, human or otherwise. This effect is known as the interpretant of the sign. To function as a sign, it is sufficient that one thing, anything whatsoever, of whatever type — whenever it encounters a mind, some effect will be produced in that mind. The effect will always possess the nature of a sign, or quasi-sign. This is called the interpretant.

Although the explanations above are still a long way from the full sutlety of the definition of the sign, I do not intend to go further into the matter. What most deserves our attention here is the object of the sign. In an article entitled «The object and the ultimate causation in Peircean Semiotics», Helmut Pape (1989:1) had the following to say:

I defend the claim that Peirce's theory of signs is based on a theory of the object, and because of the systematic importance of semiotics, the theory of the object is crucial for the whole architecture and design of his philosophy. It connects the theory of signs and his symbolic logic with his pragmatism and his classification of the sciences with his idealistic metaphysics. In particular, I will show that the concept of an object of the sign is crucial for his analysis of the intentionality of signs. For Peirce, it is the object that governs and unifies the triadic sign relation.

With the exception of the reference to «idealist metaphysics», a somewhat problematic attribute when there appears to be an increasing consensus with regard to Peirce's realism (cf. House 1992), or better, his objective idealism, I fully agree with Pape as to the importance which he gives to the object of the sign. In fact, it is the questions relative to the object which are linked to the ontological and even epistemological discussions of the sign universe.

The first step toward our understanding of what, in the triad, is known as the object is not to confuse it strictly with anything which we might understand by «thing». The sign may denote a perceptible object (which will probably have some identity with a thing), but it can also denote an object which is only imaginable, or even one which cannot be imagined. In the end, the sign may denote any object, be it in dream or hallucination, in most cases the object is not something which can be individualized. It is rare for signs to have just one

object; it is almost always a case of complex objects. Being thus, it is also impossible for the object to be confused with the vague notion of the referent. After all, an object is something which a sign may denote, to which a sign may be applied — an abstract idea in science, a situation either real or idealized, a type of behavior, a film, even a dream, a flicker of light, etc.

To open up the way within the labyrinth if the possible variations in the notion of object, we have first to understand that the object is something different from the sign. But this is only valid for the genuine sign — that is, the triadic sign — and of no more than relative value for degenerate signs. This distinction between genuine and degenerate signs is based on the categories. When the triad is genuine, sign-object-interpretant, in the sense that a sign represents an object, itself a sign, and produces in the interpreting mind an effect or interpretant which also partakes of the nature of a sign, then it is called a symbol — in the Peircean sense, that is, a sign of law or a conventional sign.

Let us take as an example a word, a common noun, any common noun—
«star» will do very well. The object of this word is not a star which we can see
in the sky. Obviously the sky that is seen in the sky can be referred to by the
word «star», yet for this purpose we would have to put a demonstrative pronoun
before the word «star». It is this pronoun which has the power to indicate «that»
star, to which we can point at. Without the pronoun, which functions as an index,
the word «star» can not refer to a particular star, but to a type of thing, that is, to
something which has a character as general as that of the word itself.

Similarly, the interpreting effect, or interpretant, which the word «star» produces is as general as the word itself — that is, it is another symbol. If anyone should ask what is a star, to answer we would have to use something like a synonym, exactly as we find in the dictionary. Thus the meaning of the symbol is another symbol. Here we have the explanations of what a relatively genuine sign is. I say «relatively» because the symbol is, by necessity, abstract and general, and the simple fact of being actualized in a replica, in which it is materialized, at once produces the loss of its genuine character, acquiring some of the characteristics of degeneration. That is, it comes to possess something situational, provisional, transitory, unrepeatable.

When the sign is not something general like a word, but is a fact, existing, singular, here and now, linked to something else also existing, singular, then this sign is of the order of the second category, of secondness, and is called an «index». It is a degenerate sign, for its entire ability to function as a sign depends uniquely and exclusively on the dual, existential relationship, on the physical connection between it and its object, while the task of a possible interpretant of this sign is reduced to the simple statement of the existence of the connection. Thus it is that we know that black clouds mean imminent rain, that we can suppose the age of a person from the signs which mark the whole appearance of his or her face and body, etc.

In the case of the degenerate sign in its highest degree, what is displayed is a simple quality, quality reduced to itself, coulour without form, sounds without melody, a voice without speech, joy without thought — just pure quality,

dissociated from any objectuality, abstracted from that in which it is embodied. Now qualities in themselves are highly suggestive. They may resemble something else, but it is only when an interpreter of some sort establishes a relationship of comparison between one quality and another that the quality will be able to funcion as a sign. It will be in the place of another quality, due to a commonness of qualities between itself and the other. This is what Peirce called an icon. A type of sign which functions as such only in virtue of the attributes that it possesses, and which can in some cases be similar to the attributes of something else. When the similarity is established, then it functions as a sign. Here we are in the universe of suggestions, of hypotheses, of conjectures; a realm of undefined, vague, weakly determined phenomena, but with a powerful appeal between the sensory and the imaginative.

More than just being other than the sign, the object is also that which determines the sign. This is a key notion: the object determines the sign. Even so, it is a second in relation to the sign. The cause or determinant of the sign is a second, because it is the sign which occupies the position of first logical element in the chain, being that which represents the object. This seems that, in the face of any phenomenon of any sort whatever, our aprehension of the phenomenon always and inescapably comes about through the mediation of the sign. The sign, however, is logically a first, that which we call a phenomenon is semiotically the object of the sign — an object which, in its own turn, determines the sign. It is to the object that the sign owes its existence.

Anything which appears to the mind produces an effect in that mind. This effect is a first in relation to that which appears. In its apprehension of that which appears, the mind immediately reacts, produces something. This something is a first, and that which causes the effect is a second. That means: the sign, effect, arises as a first, while that which causes the sign — its object, appears as a second. The logical primacy is that of the sign, but the real primacy is that of the object. The object is a determinant, but appears to us only through the mediation of the sign. We are mental beings; the sign is a first because that which the mind produces comes immediatelly before. This is the idea of mediation. But to understand it in Peircean terms, it must be taken into account that the effect which the mind produces does not necessarily have to be rational. It can be in the level of purely physical reaction, or it can even be a mere feeling, with all the frailty proper to a feeling.

Thus it is that the sign represents the object because, in some way, it is the object itself which determines this representation. However, that which is represented in the sign does not correspond to the whole to the object, but only to a part or aspect of it. The sign is incomplete in relation to the object.

Let us imagine a thoroughly concrete example. You are a witness to a car accident which happens before your eyes, on the other side of the street, while you are stopped at the corner waiting for the lights to change. As one may see, in this example your witnessing as such belongs to secondness — that is, to the world of singular occurrences. I wish to call attention to this because, when dealing with any event, any level of secondness, it is easier to work with the

exemplification of a concept. But to go on with the example, it may be seen that between the accident as it happens before you, and your witnessing of the accident, there is a certain measure of difference. Your witnessing does not correspond exactly to the event; there is a disparity between the two. Your particular angle of vision, the distance between you and the event, your level of attention or distraction, the thoughts going on in your mind at the exact moment — these have given you a relative point of view, inevitably incomplete, fallible. The sign — that is, your witnessing is something different from the object, the accident as such, notwithstanding the fact that the two are directly, existentially connected.

Let us imagine a sequel. You are so shocked by the case that when you get home, you begin to tell your sister all about it. Your report is verbal. That means that you have to move from a level of dominance of secondness (the witnessing in itself) to a level of relatively dominant thirdness (the report). I say «relatively» because the object is over and done with, that is, it is no longer the occurrence itself but the witnessing to that occurrence. We shall see later that, so as to clarify this difference which, in the end, always exists in the relation between sign and object, Peirce created the distinction between immediate and dynamic objects, and also worked with the notion of collateral experience, itself necessary for an understanding of the relation between sign and object.

Now when you begin to tell your sister what happened, you must have command over the system of signs — in this case your native language so as to be able to carry out the communicative act. At this point the gap between the sign (your report) and the object (your testimony of the event) widens even further. If the report were to be made a year later, tricks of memory would create an even greater gulf. But note: in the example above, though the sign is a report made up of words, which are symbols, the object is something which existed, which in fact ocurred. This means that the report will be full of degenerate symbols, symbols which function as indexes, such as demonstrative pronouns, adverbs of place and time, personnal pronouns and so on.

So let us imagine the object of this text which you are reading now. The object here is no longer a case of an existing event, given that what I am trying to do in this case is to convey an understanding (interpretant) at which I arrived about the object of the sign in Peircean semiotics. The object here is a complex set of varied situations in which I read and attempted to understand the texts of Peirce, but these situations alone do not add up to the object of this sign. There are, too, all the situations of discussion with students, classes which I have given on the subject, readings of secondary bibliographies — that is, of other interpretants — presence at congresses, and a whole multiplicity of other components which escape from my mind now but which help to make up the object of this sign. Now the difference which exists between this sign, the text which I am enunciating here, and its objects now defies any sort of measurement. The correspondence which may be chance exist between the two is a problem of the interpretant which I shall not discuss here.

If there is always a disparity between the sign and object, if there is always an unreduceable diversity between the two, if the sign is one thing and the object another, this means that we may have other means of access to the object, in addition to the access provided by a given sign. The ways of access which do not depend on that specific sign were called by Peirce «collateral experience» — which, it should be noticed, absolutely does not mean immediate access without the mediation of some sort of sign, whether that sign be genuine or degenerate. Through collateral experience Peirce wished to say that there are other types of access to the object which are not reduced to that which is given by a single sign. I am taking our time on this question because it is of substantial importance for our understanding of the fallibilism of our perceptive processes, that is, perception may have its failures, yet it can also be corrected if we have a variety of types of access to the object of perception, the percept.

For now, however, it must be kept in mind that, depending on the type of sign — on whether it is a symbol, index or icon — its object will also be different in its nature. This explains why the object's being something different from the sign has to be taken in relative terms. In the case of the index, for example, the sign is almost always part of the object, in such manner that the index is not necessarily different from its object. In the case of the icon, however, this difference will no longer make the slightest difference, since in the icon we are always dealing with similarities. It is these which are responsable for the connections which may by chance exist between the sign and the object.

For a better understanding of the concept of object, however, we have to take into consideration that there are two kinds of object: the immediate object and the dynamic object, which are different in their nature depending on whether the sign is an icon, an index or a symbol. In general terms, the immediate is the object as it is represented in the sign, which depends on the way in which the sign represents it, in other words, it is the object which is internal to the sign. The dynamic object is the object which is outside the sign and which, there outside, determines it; it is that object which, by the very nature of things, the sing cannot express, being only able to indicate it, while it is up to the interpreter do discover it by collateral experience.

Thus the dynamic object has autonomy, while the immediate object exists only within the sign. But since we have no access to the dynamic object by means other than the mediation of the sign, it is the immediate object, that which is within the sign, which truly presents the dynamic object to us. The dynamic object, as suggested by its very name, will not depend on one sign only. It can be represented in an infinite number of ways by the most various types of signs. This is why I always say that the fever of life, the turning-point of what is alive, so to speak, will not fit in any sign exactly because it is the turning-point. The dynamic object is infinitely determined. Each sign represents just some of its determinations. This distinction between dynamic and immediate object is an ingenious one, and is vitally necessary for the notion of object to make any sense.

Let us think of an example: the Princess of Wales, ex-Lady Di. Everything which has been said about that princess, the endless photos in endless variation, the clothes never worn twice, the constant change of hair style, the unauthorized biographies — these are all signs, each of which presents the princess in a particular mode, partial, incomplete. A photograph has characteristics of its own, different from those of a film of the princess, which, in turn, is different from a written biography. Each type of sign, with its own particular way of representing the real living woman, does not completely represent her.

What the distinction between immediate and dynamic object in the end demonstrates is that the immediate object functions as a mediation between the sign and the dynamic object. To put it briefly, if the sign is determined by the object, then there must be some correspondence, of some type, between that sign and its determination. In other words, the sign can only represent its object because there is something in the sign which makes it capable of being applied, of denoting this object.

What all this adds up to is that the immediate object is in fact the dynamic object — not the dynamic object in itself, but as the sign causes it to appear (level of firstness), as the sign is connected with it (level of secondness), and as the sign causes it to be known, or allows us to know it (level of thirdness). And so, if the sign is an icon, its immediate object will be a descriptive (that which represents its dynamic object by declaration of its characters) and its dynamic object will only be a possible. If the sign is an index, its immediate object will be a designative, or a denotative, or a denominative or an indicative, and its dynamic object will be an occurrence. If the sign is a symbol, its immediate object will be a copulant, of which «if... then» is the best example, while the dynamic object will be a necessitant.

In the case of the symbol, the dynamic object will be the object in the relationships in which an unlimited and final study would show it. But as we can never know what this final study is, we only know the immediate object of the symbol, which is that which the symbol denotes of its dynamic object at a certain point in the semiosis. Thus it happens that I must confess to the reader that this paper, for example, will only be able to convey a certain stage, where I am now, of my knowledge of the Peircean theory of the object. Indeed, the immediate object of any text as a rule does not even reach this level, since we always know a little more of an investigation than we in fact manage to transmit in a text. There are factors such as the struggle with language, fatigue, certain discouragements and even disbeliefs, which cause us to stop at a certain stage. J. L. Borges said that we publish books so as not to spend our lives correcting rough drafts.

With regard to the index, the examples are always easier to handle. Let us take an example which Peirce himself liked to use: the weather-vane. What the immediate object of this sign tells us is not very much — only whether or not there is any wind, and, if there is, its direction and strength. Now everything else we may wish to know about the wind (the dynamic object) can come to us only

through other immediate objects of other signs. And even so, some aspects will always be left over to be presented by yet further signs, and so *ad infinitum*.

As to the icon, its immediate object is its own materiality. The firstness of any thing is the material of which it is made. Should it happen that this materiality displays similarities of quality with the qualities of other materialities, then the dynamic object will be created *a posteriori*, at the moment in which an interpretant establishes the connection of similarity which links these qualitites.

Thus I feel that we have a reasonably complete synthesis of the objects of the sign, an indispensable step toward the understanding of why it is that what we call «things», without any exception, fill the role of objects of signs.

REFERENCES

HOUSER, N. (ed.) (1992). The Essential Peirce. Bloomington: Indiana University Press.

PAPE, H. (1989). Object and Final Cause in Peirce's Semiotics. Paper presented in C. S. Peirce Sesquicentennial Congress, Harvard, USA, september 1989.

PEIRCE, C. S. (1931-58). *Collected Papers*, vols. 1-8, C. Hartshorne, P. Weiss and A. W. Burks (eds.). Cambridge, MA: Harvard University Press.

SANTAELLA-BRAGA, L. (1989). Charles S. Peirce's Object (of the sign). VS 49, 53-58.

- (1992). An Introduction to Peirce's Notion of the Object of the Sign. Cruzeiro Semiótico.

SEMIÓTICA E CIÊNCIAS COGNITIVAS

BRENO SERSON

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

O CICLO ABDUÇÃO, DEDUÇÃO E INDUÇÃO EM C. S. PEIRCE E SUA IMPORTÂNCIA PARA A EPISTEMOLOGIA DAS CIÊNCIAS COGNITIVAS

1) Introdução

Neste trabalho abordam-se alguns pontos da semiótica peirciana, vistos a partir de uma perspectiva epistemológica. Mais precisamente, procura-se expor e desenvolver a distinção entre *abdução*, *dedução* e *indução*, originalmente formulada e desenvolvida por C. S. Peirce entre os anos de 1860 e 1910.

Para Peirce, toda ação inteligente — todo pensamento, toda aquisição ou transmissão de conhecimentos, todo raciocínio científico e tudo o que chamamos atualmente de «processamento cognitivo» — é de natureza inferencial. Por mais complexa que seja, toda ação inteligente compõe-se e pode ser reduzida a uma combinação de formas inferenciais elementares denominadas *argumentos*. Os argumentos são de três variedades, *abdução*, *dedução* e *indução*, todas correspondendo a proposições condicionais do tipo se/então. As três variedades dos argumentos, distintas e irredutíveis entre si, constituem portanto as formas lógicas mínimas de todo e qualquer ação inteligente.

Além disto, a distinção entre abdução, dedução e indução fundamenta a teoria geral da investigação [inquiry]. Esta última repousa precisamente sobre a formalização de um ciclo comum a todo processo de aquisição de conhecimentos: abdução/ dedução/ indução/ abdução. Por ser extremamente geral, a teoria geral da investigação pode descrever, em um plano estritamente lógico, tanto um sistema cognitivo biológico ou artificial (perspectiva cognitiva), como também uma comunidade científica trabalhando com um método estabelecido (perspectiva epistemológica).

Iniciaremos este trabalho descrevendo brevemente a semiótica, o pragmatismo e a metafísica peirciana, com vista às suas contribuições potenciais às ciências cognitivas (seção 2). Após esta breve visão de conjunto, a silogística será o meio escolhido para estruturar nossa primeira abordagem dos argumentos (seção 3). A abdução, a dedução e a indução serão em seguida consideradas em termos epistemológicos e de lógica da ciência (seção 4; as subseções 4.1, 4.2, 4.3 trazem precisões sobre cada um dos argumentos). Enfim, abdução, dedução e indução serão analisadas em termos mais propriamente semióticos, como sendo

um tipo preciso de signo (seção 5). Nesta última seção, em observações breves e em notas, apontaremos alguns aspectos semióticos do tratamento dado aos argumentos pelas ciências cognitivas (através de seus paradigmas atualmente dominantes, cognitivismo dito «clássico» e conexionismo).

2) Semiótica, pragmatismo e metafísica peirciana e as ciências cognitivas

A extraordinária riqueza e fecundidade do pensamento de Peirce, têm sido muito pouco exploradas em termos científicos ¹. Além das distinções ícone/ índice/ símbolo e «type/ token», a distinção entre abdução, dedução e indução constitui uma das poucas alusões a Peirce nas ciências cognitivas. Este campo interdisciplinar poderia todavia beneficiar-se, de modo mais consistente, de complexas e ricas elaborações teóricas peircianas, entre as quais a semiótica, o pragmatismo e a metafísica (que Peirce não hesita a chamar de científica).

— a semiótica peirciana é uma teoria poderosa e unificada da representação, da inferência e da significação, com alcance muito superior a outras semióticas que podem ou são atualmente exploradas pelas ciências cognitivas ². Entre estas, encontramos semióticas que poderíamos denominar «folk» e «ad hoc», assim como semióticas mais estruturadas, inspiradas na lógica clássica ou nas teorias de Saussure ou de Frege. Não obstante, devemos assinalar que a semiótica peirciana influenciou, embora superficialmente, teóricos importantes para as ciências cognitivas, tais como Jakobson, Chomsky e Quine (apesar de ter sido geralmente pouco ou mal lida por autores como Eco ou Morris).

Mais ainda, nos dias de hoje começa-se a reconhecer a importância de partes essenciais e interconectadas da semiótica peirciana; tem sido valorizadas, por exemplo, a lógica do vago, a semântica teórica de jogos [game-theorethical semantics], a teoria dos atos de linguagem e a pragmática da comunicação (cf. Brock 1979, 1980, 1981, Hintikka 1983, Hilpinen 1983). Ainda mais importante, atenta-se enfim para a *equivalência* peirciana entre lógica e semiótica.

Para Peirce, semiótica não é senão sinônimo de lógica; «Lógica é a filosofia da representação» (1.539) ³ ou ainda «apenas um outro nome para a semiótica... a doutrina formal ou quase-necessária dos signos» (Peirce 1977b: 45-46; ver também Peirce 1976: 20-21). Pode-se facilmente defender que o *leitmotif* de Peirce é a construção de uma semiótica enquanto método geral da investigação [inquiry] em ciência e em filosofia (veja Silveira da Mota e Hegenberg *in* Peirce 1977a: 9-33). Mas este método de investigação também caracteriza os sistemas cognitivos (considerados em sua generalidade). Resulta que, além de uma teoria puramente epistemológica, a teoria não psicológica e não lingüística da cognição e da percepção de Peirce funda-se diretamente sobre a lógica assim concebida e generalizada a uma semiótica. Esta última estende-se por sua vez (na metafísica), ao estudo de toda a forma de evolução e intencionalidade.

Como veremos, na medida em que consiste em uma relação triádica entre três signos ocupando as posições de representamen, objeto e interpretante, o signo triádico peirciano difere de todas as outras concepções usuais de signo 4. Para Peirce, um signo é toda forma de representação e inferência. A semiótica concerne portanto não somente os signos lingüísticos e assemelhados ou aqueles signos definidos no seio de um sistema lógico formal, mas toda espécie de signo, existente ou apenas concebível (p. ex. imagens visuais e acústicas, proposições da lógica matemática, hipóteses científicas). Mais ainda, ela os abrange todos em um mesmo esquema teórico, abraçando simultaneamente aspectos que denominamos usualmente de sintáticos, semânticos e pragmáticos.

Todavia, é somente no tipo de signo que Peirce chama de símbolo — correspondentes aos termos, proposições e inferências da lógica tradicional — que estes três aspectos mostram-se plenamente. Eles estão presentes em cada uma das três partes nas quais Peirce — inspirado no antigo trivium greco-romano — divide a semiótica, considerando o tratamento dado aos símbolos enquanto elementos de toda linguagem: (i) a gramática pura descreve a construção de toda linguagem; (ii) a lógica strictu sensu ocupa-se da referência das linguagens à verdade; (iii) a retórica pura trata dos métodos de comunicação e transmissão destas linguagens em relação à verdade veiculada (ver p. ex. Peirce 1977b, 29, 32-37). As três partes da semiótica não correspondem portanto ao que denominamos usualmente sintática, semântica e pragmática, mas cada uma destas partes abarca estes três aspectos das linguagens em geral.

A semiótica muito tem a contribuir para as ciências cognitivas (ver Serson 1990 e 1992). Por exemplo, ela pode explicar as relações entre *processos de tipo perceptivo* (de nível «baixo», envolvendo correspondências entre formas representadas, p. ex. visuais e acústicas, e um meio ambiente) e *processos cognitivos propriamente ditos* (de nível «alto», envolvendo as propriedades composicionais das linguagens naturais e formais). Como veremos, a *estrutura semiótica do argumento* descreve uma sintaxe das relações triádicas, o que pode explicar formalmente como toda atividade cognitiva e perceptiva articula e envolve, em uma estrutura hierárquica bem definida, (i) *representação icônica de formas* e reconhecimento de «patterns» com (ii) a *representação proposicional* e com (iii) o *ato inferencial* (que é possível, necessário ou provável).

— o **pragmatismo**, com frequência interpretado em direções pouco afins às formulações peircianas originais, trata da significação dos *simbolos* e particularmente dos argumentos. O pragmatismo «faz com que o pensamento consista no metabolismo inferencial vivo de símbolos cujo significado [ou conteúdo, substancia, *purport*] repousa sobre as resoluções condicionais gerais para a ação [whose purport lies in the conditional general resolutions to act]» (5.403n). Ação deve aqui ser compreendida como algo ligado ao *hábito* mental que a determina e não apenas em si mesma, pois o hábito mental corresponde à maneira *geral* segundo a qual agir-se-ia [would act] se certo tipo *geral* de ocasião ocorresse. Para o pragmatismo, ações e ocasiões não importam enquanto eventos singulares e absolutamente determinados (cf. 5.18, 5.492, 5.538).

Visto sob outra perspectiva, o pragmatismo é o grande *princípio regulador* da lógica peirciana, o conjunto de preceitos *lógicos* que deve nortear toda aquisição, transmissão e pesquisa de conhecimentos: «considere que efeitos — que poderiam concebivelmente ter alcance prático — tem a concepção de um objeto. Então a concepção destes efeitos é toda a concepção do objeto» (5.402, tb. Peirce 1977a: 59). Em termos epistemológicos isto pode ser traduzido assim: pragmatismo é a metodologia lógica que governa o ciclo abdução/ dedução/ indução/ abdução.

O pragmatismo preconiza que a construção de teorias em qualquer ciência deve estabelecer as *consequências* de se assumir (novas) hipóteses em relação ao *corpus* de proposições admitidas por esta ciência. Em suma, o pragmatismo orienta metodicamente o cientista na escolha, seleção e investigação experimental de novas hipóteses. É minimamente a este título que ele pode contribuir, metodologicamente, às ciências cognitivas. A esta contribuição geral podemos todavia acrescentar contribuições específicas, epistemológicas e mesmo ontológicas.

— a metafísica científica é uma das partes mais incompreendidas do legado peirciano. Trata-se de uma «heurística metacientífica» (Apel 1981: 157), solidamente ancorada na lógica e no método pragmático, cuja finalidade principal é pesquisar teorias e princípios gerais que possam, em última análise, orientar os cientistas na elaboração do conteúdo de suas hipóteses sobre o mundo físico e psíquico. Para Peirce é psíquico todo o estudo que envolve uma teleologia. Esta última é conceituada em torno do conceito de semiosis ou ação do signo e de uma «causalidade finalista triádica». Como será esboçado a seguir, nesta parte «psíquica» da metafísica encontramos uma teoria geral da evolução, que, como veremos, relaciona-se às questões de aprendizado, auto-organização e desenvolvimento dos sistemas cognitivos.

3) Abdução, dedução e indução: o ponto de vista silogístico

O estudo dos argumentos no seio da teoria da investigação é o ponto culminante da semiótica ou lógica peirciana. Antes de nos concentrarmos no estudo dos argumentos do ponto de vista epistemológico e semiótico, nós os analisaremos do ponto de vista silogístico. Este último ponto de vista, que nos é naturalmente mais familiar, servirá para introduzir nossa problemática de maneira simples ⁵.

Em 1878, Peirce publica um artigo (2.619-29; Peirce 1977a: 147-164) colocando em correspondência as formas elementares do raciocínio — abdução, dedução e indução — e as três formas irredutíveis do silogismo. Esta correspondência é ulteriormente ampliada e parcialmente superada, mas não completamente abandonada.

No contexto silogístico, hipótese ou abdução consiste na inferência que nós podemos fazer quando nos deparamos com circunstâncias surpreendentes

que podem ser explicadas pela suposição de que elas constituíam um caso de uma regra geral e quando então adotamos esta suposição. Um exemplo da fórmula silogística da hipótese é portanto:

Regra: Todos os feijões deste pacote são brancos.

Resultado: Estes feijões são brancos.

então, Caso: Estes feijões provêm deste pacote.

Isto é quase o mesmo que dizer que, se sob certos aspectos dois objetos exibem uma forte semelhança, é possível inferir (i.e. fazer a *suposição*) que eles se assemelham também sob outros aspectos.

A dedução, por sua vez, não é senão a aplicação de regras gerais a um caso particular, aplicação cuja fórmula silogística clássica chamada *Barbara* é o protótipo: H (Homem) é M (Mortal); S (Sócrates) é H; então S é M. É bastante fácil notar que a premissa maior («todos os homens são mortais») constitui a regra; a premissa menor coloca um caso sob a regra («Sócrates é homem»); a conclusão aplica a regra ao caso e deduz o resultado. Para o nosso exemplo, temos:

Regra: Todos os feijões deste pacote são brancos.

Caso: Estes feijões provêm deste pacote.

então, Resultado: Estes feijões são brancos.

A **indução** não pode jamais, em todo rigor, ser colocada sob a forma de *Barbara*. Sendo uma generalização, ela é a inferência da regra a partir do caso e do resultado. Partindo-se de um certo número de casos para os quais algo é verdadeiro, inferimos por indução que a mesma coisa é verdadeira para toda uma classe:

Caso: Estes feijões provêm deste pacote.

Resultado: Estes feijões são brancos.

então, Regra: Todos os feijões deste pacote são brancos.

Pode-se rapidamente constatar que, segundo a perspectiva adotada, *a indução é a inversão exata da inferência dedutiva*. A dedução, sendo uma inferência analítica, é a *aplicação* de uma regra, sendo a princípio *necessária*. Por outro lado, a abdução e a indução, sintéticas, são problemáticas, pois estas não passam respectivamente de uma inferência apenas *possível* (uma *suposição* do caso) e de uma inferência *provável* (a *generalização* de uma regra).

A evolução do pensamento de Peirce conduzirá este último a criticar a concepção silogística da indução, de 1878, como a inferência de uma regra. Com efeito, a indução não pode senão asserir uma proposição condicional *in futuro* do tipo «se nós selecionamos cuidadosamente um caráter predeterminado — p. exe ser um feijão branco — assim como uma amostragem razoável de feijões de um pacote dado, nós podemos inferir que *todos* estes feijões *seriam* [would be] brancos». O uso do condicional é aqui de extrema importância, pois na prática das

ciências empíricas nós não nos defrontamos sempre com situações semelhantes a «um número finito de feijões de uma amostra ou pacote discreto e individualizado», mas sobretudo com a situação contrária.

Neste sentido, a indução não pode ser considerada simplesmente como a inferência de uma regra *atualmente* válida; ao contrário, como nos lembram os trabalhos de Mendel, ela permanece de fato válida para, pragmaticamente, estudarmos os caracteres das futuras sementes produzidas pelas diferentes gerações de feijoeiros. Tal formulação liga-se a uma concepção — tardia na filosofia de Peirce — que enfatiza a realidade dos possíveis (ver p. ex. 5.453 e 8.209, ambos de 1905).

Abdução, dedução e indução: o ponto de vista epistemológico e o método científico

Peirce foi um grande teórico do método da ciência. A pertinência de seu trabalho relaciona-se sem dúvida aos mais de 35 anos passados por Peirce nos laboratórios (ver nota de rodapé 1). Como enfatizado por Fisch, «Peirce was not merely a philosopher or a logician who had read about science. He was a full-fledged professional scientist, who carried into all his work the concerns of the philosopher and the logician» (Fisch 1984: xxviii).

Antes de passarmos ao estudo dos argumentos do ponto de vista epistemológico, devemos distinguir um *argumento no sentido restrito* (como elemento lógico mínimo e irredutível de um raciocínio, como visto na abordagem silogística dos argumentos) do *argumento no sentido amplo* (enquanto etapa ou fase da investigação científica). Este último sentido é o que será estudado nesta seção. Quando analisarmos os argumentos do ponto de vista semiótico, voltaremos então ao sentido restrito de argumento.

Para Peirce, as três formas de ação inteligente e nossa experiência pregressa constituem nossa única esperança de prever, a partir de um estado de coisas ou de eventos presentes, aquilo que verossimilmente se passará no futuro. Do ponto de vista lógico, podemos dizer que, a partir de premissas supostas verdadeiras, esperamos chegar a conclusões também verdadeiras. Mas isto somente ocorreria até o momento no qual a experiência presente não nos fizer pôr em questão a verdade de nossas premissas (ou mesmo os princípios formais de nosso raciocínio). Todos acreditamos que uma pedra jogada para o alto cairá, e que a luz do sol não se apagará durante o dia. Crenças [beliefs] como estas, generalizadas, guiarão nossa conduta futura; prestaremos atenção, por exemplo, para que um objeto jogado para cima não caia sobre nossas cabeças.

Todavia, estas crenças — derivadas em última análise de meras hipóteses — devem ser consideradas crenças *provisórias*, mesmo se nós as tomamos como verda leiras e as aceitamos como guias de nossa conduta futura em geral (e de nos a experimentação científica em particular). Dizemos que as crenças são proviso ias pois elas podem ser subvertidas a qualquer momento, mostrando-se inadeq adas face à realidade dos fatos «puros e duros» (p. ex., se lancarmos nossa

pedra com uma velocidade tal que esta entre em órbita, ou se sobrevier um eclipse total do sol). Nestes casos teremos grandes surpresas e nosso estado de crença será gravemente abalado.

Quando surgem fatos contrários à nossa expectativa, somos obrigados a procurar uma explicação. Tal explicação será uma proposição hipotética que deve nos permitir prever, em circunstâncias semelhantes, fatos surpreendentes semelhantes, seja como conseqüência necessária, seja como conseqüência muito provável. Toda teoria científica deve começar por este momento hipotético, relacionando experiência prévia e previsão. Senão só nos restaria aceitar que haja eventos absolutamente desvinculados de leis, eventos absolutamente singulares, inexplicáveis e misteriosos.

Se não queremos admitir coisas inexplicáveis, devemos começar por adotar hipóteses que pareçam verossímeis e que possam tornar previsíveis os eventos futuros. Esta *primeira etapa do método científico, concernindo a adoção de uma hipótese sugerida pelos fatos surpreendentes observados* é chamada por Peirce de abdução (cf. 7.203), também denominada retrodução ou simplesmente hipótese. Estes três termos podem aqui ser tomados por equivalentes, enfatizando-se que a abdução é uma *etapa* do método científico e não apenas o resultado de tal etapa, isto é, a hipótese adotada (cf. 4.541n).

Todavia, é a hipótese adotada que nos permite passar às outras etapas do método científico. O pragmatismo, na acepção original de Peirce, não é senão a lógica da abdução, pois «toda a significação de uma hipótese repousa sobre suas predições condicionais experimentais; se estas predições são verdadeiras, a hipótese é verdadeira» (7.203). Tendo sido sugerida uma teoria por abdução, cabe agora à dedução obter desta teoria uma multiplicidade de conseqüências, conseqüências que nos permitem prever que se nós realizarmos certos atos, nós nos confrontaremos com certas experiências; a etapa seguinte consiste a realizar efetivamente tais atos segundo um procedimento indutivo (cf. 8.209). Podemos assim falar do grau de «previsibilidade dos fatos» assegurado por uma hipótese, tanto maior quanto «pragmaticamente» mais poderosa for a hipótese.

Segundo Peirce, temos então três momentos no ciclo que descreve o método científico. Na primeira etapa, a abdução gera hipóteses. A segunda etapa, uma vez que uma hipótese é selecionada, consiste em traçar *na imaginação* todas as conseqüências, necessárias e prováveis, que seguem-se à adoção da hipótese; isto é a dedução. A terceira etapa, a indução, consiste em *testar* a hipótese e suas predições dedutivas, comparando-se os resultados experimentais obtidos com as predições originais. Outros fatos surpreendentes observados (não previstos por dedução), assim como diferenças entre previsões e resultados (obtidas por indução), fecham o ciclo, conduzindo-nos à reformulação da hipótese original ou ainda ao abandono desta e à consequente formulação de hipóteses inteiramente novas.

Esta descrição geral admite variantes nas diferentes ciências. Os matemáticos, por exemplo, distinguem cuidadosamente as abduções através da qual *criam* seus objetos, do raciocínio dedutivo graças ao qual *operam* sobre estes. A dedução constitui o único tipo de raciocínio utilizado para se concluir o quer que seja

em matemática. Para as ciências empíricas, apenas a indução, munida de seus critérios estatísticos e de «reprodutibilidade empírica», pode mudar as crenças da comunidade científica «empírica» em um dado momento (cf. 6.145). As meras hipóteses permanecem — idealmente — separadas das teorias científicas admitidas enquanto não puderem satisfazer os critérios mencionados ⁶. Peirce chama por vezes a experimentação realizada sobre um diagrama hipotético de quase-indução (cf. 2.778), procedimento que «does not deal with a course of experience». A quase-indução, utilizada pelas ciências empíricas antes de passar a experimentos caros e laboriosos, é também a única «experimentação» realizada pelas ciências matemáticas.

Examinemos as relações da abdução (ou retrodução) com os demais argumentos, nas palavras do próprio Peirce:

8.229 (1910) When one contemplates a surprising or otherwise perplexing state of things (often so perplexing that he cannot definitely state what the perplexing character is) he may formulate it into a judgment or many apparently connected judgments; he will often finally strike out a hypothesis, or problematical judgment, as a mere possibility, from which he either fully perceives or more or less suspects that the perplexing phenomenon would be a necessary or quite probable consequence.

8.230 (1910) That is a retroduction. Now three lines of reasoning are open to him. First, he may proceed by mathematical or syllogistic reasoning at once to demonstrate that consequence. That of course will be deduction.

8.231 (1910) Or, second, he may proceed still further to study the phenomenon in order to find other features that the hypothesis will explain (i.e. in the English sense of explain, to deduce the facts from the hypothesis as its necessary or probable consequences). That will be to continue reasoning retroductively, i.e., by hypothesis.

8.232 (1910) Or, what is usually the best way, he may turn to the consideration of the hypothesis, study it thoroughly and deduce miscellaneous observable consequences, and then return to the phenomena to find how nearly these consequences agree with the actual facts.

Deve-se notar que a hipótese é um julgamento fraco e problemático, sendo apenas uma simples *possibilidade* de explicação. A dedução das consequências de uma hipótese é necessária, mas ela relaciona-se apenas a um mundo ideal, criado pela hipótese mesma, e semelhante ao mundo matemático. Por outro lado, quando nós voltamos aos fenômenos para verificar se (e quanto) nossas predições estão de acordo com os fatos observados, nós entramos no domínio da indução (cf. 8.209).

Em resumo, a abdução sugere simplesmente que algo *pode ser*, apresentando este estado de coisas como um diagrama, ícone ou análogo da experiência. A dedução prova que alguma coisa *deve ser*, reportando-se entretanto somente a

este diagrama hipotético criado pela abdução. Enfim, a indução mostra que algo *é real e atualmente operante*, pois ela reporta-se diretamente à realidade observada, isto é, ela testa em que medida as predições fundadas sobre uma hipótese estão de acordo com os resultados experimentais (cf. 5.171, 7.205, 8.209).

Atentemos para outras relações e diferenças entre as três variedades de argumentos, segundo a perspectiva do método científico (vide tb. Peirce 1977b: 5-8).

5.145 (1903) [...] Deduction is the only necessary reasoning. It is the reasoning of mathematics. Is starts from a hypothesis, the truth or falsity of which has nothing to do with the reasoning; and of course its conclusions are equally ideal. The ordinary use of the doctrine of chances is necessary reasoning, although it is reasoning concerning probabilities. Induction is the experimental testing of a theory. The justification of it is that, although the conclusion at any stage of the investigation may be more or less erroneous, yet the further application of the same method must correct the error. The only thing that induction accomplishes is to determine the value of a quantity. It sets out with a theory and it measures the degree of concordance of that theory with fact. It never can originate any idea whatever. No more can deduction. All the ideas of science come to it by the way of Abduction. Abduction consists in studying facts and devising a theory to explain them. Its only justification is that if we are ever to understand things at all, it must be in that way.

Peirce enfatiza aqui os seguintes pontos: toda idéia nova deriva da abdução. A dedução tira consequências necessárias a partir do diagrama abdutivo, seja diretamente, seja por modificações que não modificam as relações pertinentes do mesmo diagrama (como quando em álgebra nós dividimos todos os membros de uma equação por x ou, em geometria, nós traçamos linhas adicionais). Mas somente a indução exibe a propriedade capital de auto-correção progressiva. Isto quer dizer que somente a experimentação, sendo indefinidamente conduzida, tenderá corrigir progressivamente nossas hipóteses iniciais (para um aprofundamento e uma crítica desta tese importante peirciana, vide Rescher 1978: 1-17).

Devemos considerar que as hipóteses não passam pelo teste indutivo sem modificações. Hipóteses inicialmente não refutadas pela indução não devem ainda assim ser consideradas absolutamente corretas; devemos dizer que elas parecem verdadeiras. Com freqüência, a indução não refuta uma hipótese in toto, o que sucede é que as hipóteses são gradualmente modificadas, aproximando-se mais e mais da verdade. Peirce exemplifica isto graças à teoria cinética dos gases, que começa com a hipótese de esferas microscópicas que colidem ao acaso (cf. 7.216); a experimentação subseqüente e toda a termodinâmica trazem modificações a esta primeira teoria, sem refutá-la in toto. Da mesma maneira, todas as antigas teorias sobre a circulação do sangue são refutadas por

W. Harvey no século XVII. Depois disto, graças à indução, muito se desenvolveu a hipótese inicial do grande médico inglês; todavia, os fundamentos da fisiologia da circulação de Harvey não foram e não serão provavelmente jamais refutados *in toto* 7.

4.1) Precisões sobre a abdução

Existe uma condição fundamental para que nós possamos empregar a abdução: trata-se de uma hipótese primeira ou postulado peirciano da abdução, postulado que diz que todos os fatos surpreendentes admitem uma racionalização e que não há nada que seja inexplicável em si. Todavia, a abdução é simplesmente uma «adivinhação» [guess], sem regras lógicas determinadas para sua formação. Devemos portanto completar o postulado com a afirmação segundo a qual nós podemos chegar à hipótese correta (para um ciclo de investigação), com um número *finito* de adivinhações (cf. 7.219). Mesmo que isto não seja apenas uma «esperança» [hope], admitir o contrário, isto é, que devemos investigar um número infinito de hipóteses — correspondendo a fatos absolutamente inacessíveis e inexplicáveis — significa obstruir a pesquisa científica. «Don't block the road of inquiry» é o princípio básico que deve, segundo Peirce, guiar a investigação em qualquer domínio.

Nossa capacidade de chegar a adivinhações «razoáveis», à «boa» hipótese (ou ao menos às boas hipóteses), em um tempo finito e partindo de um número *a priori* infinito de possibilidades de hipóteses, Peirce a relaciona com algo de natureza instintiva, que seria produto da seleção natural (cf. 5.172-73, Peirce 1980: 46-48). Nossa capacidade de «insight», iluminada pelo *lume naturale* de Galileu (cf. 1.80-81, 2.753), permanece portanto na origem última da abdução.

Esta capacidade instintiva relaciona-se às crenças vagas, acríticas, pouco mutáveis e praticamente indubitáveis, que situam-se na origem de todo o pensamento humano (cf. o «critical common-sensism», 5.504, 5.507, 5.440-52, 5.498 e seguintes). Nós completamos esta «origem última» postulada por Peirce com o que denominamos «hábitos do raciocínio» e os definimos como um vasto conjunto de concepções gerais que associam nossa *logica utens* a concepções metafísicas implícitas. Podemos assim dizer que os hábitos de raciocínio fundam uma heurística de base cultural, cujos exemplos encontram-se no princípio da causalidade, na navalha de Ockam ou na idéia de reprodutibilidade empírica. Se considerarmos as crenças como premissas que nos guiarão em nossa conduta futura em geral, face a situações particulares, os hábitos de raciocínio podem ser vistos como os postulados que guiarão a *reflexão* em geral na primeira elaboração de hipóteses.

As justificativas para este acréscimo dos «hábitos de raciocínio» às crenças instintivas postuladas por Peirce para explicar a abdução são as seguintes: enquanto que as últimas mudam muito pouco e muito lentamente (enquanto dados quase somente biológicos, inatos, cf. 2.753), os primeiros têm um caráter

sobretudo cultural. Podemos assim dizer que nós compartilhamos com os primeiros *Homo sapiens* as mesmas crenças vagas, enquanto que nossos hábitos de raciocínio são muito diversos. Peirce afirma que os homens modernos, por menos cultos que sejam, utilizam uma lógica e uma física aristotélica; ora estas últimas, por mais ingênuas («folk», «naïve») que sejam, vão sem dúvida muito além das crenças instintivas (cf. 1.1, 1.173; *vide* tb. Churchland 1986: 289-292).

Isto dito, podemos compreender o papel desempenhado pelos hábitos do raciocínio na abdução. Estas se fundam e se associam, sem fronteiras nítidas, às crenças vagas e instintivas para explicar como as hipóteses que nós aventamos são bem mais corretas do que poderíamos esperar. Se nossas investigações científicas fossem como a brincadeira infantil de descobrir algo escondido respondendo com graus de «quente» e «frio», nossas hipóteses seriam logo de partida surpreendentemente «quentes». De fato, ninguém procura inicialmente explicar um evento astrofísico como conseqüência de um espirro dado na China há um século, embora tal explicação seja uma hipótese, uma «adivinhação» tão válida, a priori, como qualquer outra.

Acabamos de descrever os hábitos do raciocínio como uma espécie de lógica e de metafísica implícitas, que guiam nossa escolha de hipóteses. É importante enfatizar que a *forma* dos hábitos de raciocínio corresponde ao que chamamos de *procedimentos analógicos precoces*. Estes processos — ditos precoces por oposição às analogias adotadas tardia e deliberadamente na investigação — fazem com que as hipóteses aventadas para explicar um fato novo e surpreendente sejam análogas às hipóteses confirmadas pela totalidade de nosso conhecimento prévio.

Os procedimentos analógicos precoces compreendem as estruturas ou «patterns» dedutivos formais, assim como os «patterns» indutivos derivados de nossas experiências prévias. Dizemos então que estes «patterns» são aplicados, por analogia formal, aos objetos representados pelos nossos diagramas hipotéticos. Hábitos de raciocínio e procedimentos analógicos precoces podem explicar— além do componente puramente instintivo postulado por Peirce— certos fatos da história das ciências físicas, da evolução cognitiva da criança e da evolução das atitudes dos homens de diferentes culturas face aos problemas concretos da existência. O denominador comum destes processos pode ser descrito pelas palavras convergência, potenciação e crescimento não meramente somatório.

4.2) Precisões sobre a dedução

A dedução é a forma de inferência mais estudada na lógica tradicional, constituindo a essência mesma do raciocínio matemático. A dedução opera sobre as relações formais entre objetos formais. Como diz Peirce, «it does not lead to any positive knowledge at all, but only traces out the ideal consequences of hypotheses» (7.207). Neste sentido, além da concepção silogística já apresentada, a dedução pressupõe a abdução prévia (envolvida na construção do diagrama da situação em foco), sendo estritamente relacionada com a realização de

transformações sobre o diagrama e/ou com a observação de relações necessárias, antes não percebidas, entre as partes do diagrama. Estas relações são do tipo «se A é verdadeiro, segue-se que B o é também» (cf. 3.363, 3.556, 3.560) 8.

Nós exploraremos a seguir a distinção entre dedução *provável* (envolvendo relações de freqüência [ratios of frequency]) e dedução *necessária*, que não envolve tais relações. Limitemo-nos agora a enfatizar que esta última divide-se em dois tipos: *corolarial*, que tira sua conclusão pela observação direta do diagrama (como em um silogismo) e *teoremática*, que modifica o diagrama de maneira a tirar a sua conclusão a partir do diagrama modificado (como nas demonstrações clássicas de Euclides; cf. 2.267). Tal distinção, em aparência trivial, tem sido recentemente apontada como uma importante contribuição de Peirce à filosofia das matemáticas (ver Hintikka 1983, Dougherty 1983, Chauviré 1987 e 1988).

4.3) Precisões sobre a indução

A indução é o único método de inferência que nos permite obter um conhecimento positivo do mundo que nos cerca e conhecer assim o que nós ainda não experimentamos. Ela nos permite prever «toda uma classe a partir de elementos desta classe e portanto o futuro a partir do passado» (Deledalle 1987: 26). O caráter essencial da indução é que ela infere um «seria» [would-be] a partir de fatos singulares atuais e existentes. A coleção destes fatos é finita — pois é impossível realizar um número infinito de experiências singulares — e disto resulta que a conclusão indutiva permanece sempre indefinida e jamais absolutamente certa (cf. 8.236).

Nós estudaremos a seguir os três tipos de indução descritos por Peirce e que exibem um grau de «cientificidade» crescente; o *rudimentar*, que simplesmente nega eventos que não acontecem usualmente (objetos lançados para o alto caem...), o *qualitativo* (isto é, a verificação experimental de uma predição geral) e o *quantitativo* (ou argumento fundado sobre o estudo de uma amostra tomada ao acaso, cf. 2.269).

Como a teoria peirciana da indução corresponde às grandes linhas da metodologia científica atual, nós privilegiaremos, nesta subseção, o estudo das diferenças entre a abdução e a indução, diferenças sutis e que podem prestar-se a ambigüidades. Notemos inicialmente que a essência da indução consiste em inferir, a partir de um conjunto de fatos, outro conjunto de fatos similares, enquanto que a abdução infere, a partir de fatos de uma espécie, fatos de outra espécie.

Em outras palavras, a indução infere a existência de fenômenos como nós já havíamos observado em casos semelhantes, enquanto que a abdução supõe algo de uma espécie diferente daquilo que nós já pudemos observar diretamente (ou ainda de algo de uma espécie que nós nunca observamos, cf. 2.640 e 2.642). Todavia, quando trata-se de uma questão de fatos existenciais, empiricamente observáveis, a abdução não é senão a fase preparatória do método científico,

enquanto que a indução é a fase final. Peirce enfatiza (cf. 7.218) que nada contribuiu mais a criar idéias errôneas na lógica da ciência do que a ausência de distinção entre os diferentes argumentos no raciocínio científico. Isto é particularmente nefasto quando tomamos a abdução e indução como um mesmo argumento:

7.218 (1901) Abduction and induction have, to be sure, this common feature, that both lead to the acceptance of an hypothesis because observed facts are such as would be necessarilly or probably result as consequences of that hypothesis. But for all that, they are the opposite poles of reason, the one the most ineffective, the other the most effective of arguments. The method of either is the very reverse of the other's . Abduction makes its start from the facts, without, at the outset, having any particular theory in view, though it is motived by the feeling that a theory is needed to explain the surprising facts. Induction makes its start from a hypothesis which seems to recommend itself, without at the outset having any particular facts in view, though it feels the need of facts to support the theory. Abduction seeks a theory. Induction seeks for facts. In abduction the consideration of the facts suggests the hypothesis. In induction the study of the hypothesis suggests the experiments which bring to light the very facts to which the hypothesis had pointed.

Peirce atenta para o fato de que mesmo quando nós submetemos os fatos conhecidos a um exame minucioso, a fim de verificar em que medida estes estão de acordo com as hipóteses e em que medida tais fatos nos demandam uma modificação das hipóteses, nós estamos *ainda* no domínio da abdução:

7.114 (1903) [...] That is a very proper and needful inquiry. But it is Abduction, not Induction, and proves nothing but the ingenuity with which the hypothesis has been adapted to the facts of the case. To take this for Induction, as a great proportion of students do, is one of the greatest errors of reasoning that can be made. It is the *post hoc ergo propter hoc* fallacy, if so understood. But if understood to be a process antecedent to the application of induction, not intended to test the hypothesis, but intended to aid in perfecting that hypothesis and making it more definite, this proceeding is an essential part of a well-conducted inquiry.

5) Abdução, dedução e indução do ponto de vista semiótico

Como já dissemos, abdução, dedução e indução constituem as três variedades da classe mais complexa de *signos*, os argumentos. Tentaremos mostrar nesta seção, bastante exígua e densa, que os argumentos compõem-se de signos mais

simples (desde proposições e termos, até signos indexicais e icônicos), segundo uma estrutura sintática definida.

É importante repetir que, para Peirce, Lógica é sinônimo de Semiótica, e que *signo* é toda forma de representação e inferência. Imagens visuais e acústicas, proposições da lógica matemática, palavras, diagramas, hipóteses científicas são signos. Um signo é «algo, A, que denota algum fato ou objeto, B, para algum interpretante, C» (1.346). Um signo (S) representa um objeto (O) para um *outro signo* (o interpretante, I). Este outro signo I — um *hábito* ou *lei* mental — pode, enquanto signo, determinar um interpretante I1 e este por sua vez um I2. A série I, I1, I2... In é *potencialmente* infinita e contínua. A atualização de uma tal série se denomina *semiosis*.

Em outras palavras: a idéia de representação corresponde para Peirce à operação de um signo (cf. 1.540). O «significado de uma representação não é senão outra representação» (1.339); um signo é portanto um *medium*, uma significação (Y) de um signo prévio (X); esta significação pode ter por sua vez outro signo interpretante como significação (Z) e assim infinitamente.

Em um sistema cognitivo, a semiosis pode ou não dar lugar a uma ação (*interpretante dinâmico*); todavia a atualização da série resulta sempre em uma mudança de hábitos [habit-change], que é *interpretante final* da série. Entende-se que são as próprias *leis* que regem a interpretação de um signo que sofrem uma mudança (*vide* Peirce 1977b: 160-164).

Vimos anteriormente que a relação triádica r (S, O, I) não é redutível à nenhum tipo de combinação de relações diádicas e que toda relação poliática pode reduzir-se a combinações de tríades. A noção de relação triádica, envolvendo relações diádicas e monádicas, fundamenta e explica o caráter irrevogavelmente vago e geral de todo signo, em extensão e em compreensão lógicas. Isto quer dizer que os princípios lógicos da não-contradição e do terceiro excluído não se aplicam completamente ao signo peirciano; o primeiro em virtude da sua vagueza [vagueness] e o segundo em virtude da sua generalidade. O «efeito» da semiosis (facilmente exemplificado pela prática da investigação científica) consiste na redução do vagueza e no aumento da generalidade dos interpretantes em jogo (no caso, as leis e teorias científicas).

Tendo em vista a teleologia inerente à semiosis, Peirce pode estender sua teoria semiótica da cognição a uma teoria não psicológica do mental. Esta teoria também é tributária da generalização da teoria biológica da evolução, que se conjuga com a retomada da teoria aristotélica da causalidade final (interpretada como «causalidade triádica» em oposição à causalidade eficiente, mecânica e diádica, de ação/ reação). Como dissemos, esta extensão tem por resultado uma teoria metafísica que nós podemos compreender — no contexto de nossas preocupações contemporâneas — como uma teoria geral da evolução dos sistemas cognitivos (isto é como uma teoria da intencionalidade ligada aos sistemas auto-organizativos).

Peirce estabelece várias classificações e divisões de signos. A divisão mais importante divide os signos em ícones, índices e símbolos ¹⁰. Em termos mais

técnicos, os símbolos compõem-se de signos icônicos e indexicais, segundo uma sintaxe bem precisa (*vide* Peirce 1977b: 48-59). Como já visto, sob a denominação «símbolo» Peirce situa os *termos* (visto como funções proposicionais), as *proposições* (não apenas lingüísticas, e os argumentos (*vide* Peirce 1977b: 71-76). Estas três formas de símbolos são generalizadas e assimiladas a uma estrutura sintática comum, do tipo sujeitos (índices + predicado (ícone) + relação triádica que os une (p. ex. Eva, maçã, Adão: sujeitos/índices, __dá__a_: predicado trivalente/ícone). Graças à lógica das relações, Peirce pode mostrar que um, dois ou três índices devem «saturar» os predicados simples. Pois os predicados — vistos tais como fotografias «mentais» superpostas e fundidas — só podem assumir uma das três variedades seguintes: monovalentes (ex.: __é azul), bivalentes (__choca-se com__) ou trivalentes (como o exemplo da maçã), já que toda polivalência reduz-se a combinações das formas triádicas mencionadas (ver Peirce 1980: 95-96).

Graças aos índices, um símbolo pode *denotar* e referir-se a algo no universo comum ao emissor e ao intérprete do símbolo. Os quantificadores peircianos «any» e «some», enquanto casos extremos de índices, ampliam o sentido dado aos nossos quantificadores universal e existencial. Já os componentes icônicos do símbolo, constituindo predicados, são responsáveis, em última análise, pelo caráter de generalidade próprio ao símbolo, permitindo-lhe de conotar uma *forma*. Para Peirce, um *conceito* envolve a abstração (dita hipostática) de uma forma originalmente dada na percepção ¹¹.

Os ícones são imagens gerais, espécies de fotos compostas ou protótipos subjacentes aos conceitos. Contra sensualistas como Berkeley, Peirce sustenta todavia que o conceito de «triângulo» envolve um ícone geral — que chamaremos mais abaixo de «legissigno icônico» — que não é nem isósceles, nem escaleno nem retângulo (ver Peirce 1977b: 319-331) 12. Se por um lado Peirce insiste que sem manipulações e operações sobre ícones não pode haver raciocínio inteligente, ele admite que os raciocínios analíticos, do tipo silogístico, podem ser reproduzidos por manipulação de índices através de regras discretas (como veremos adiante, isto tem conseqüências para as ciências cognitivas).

Nós já insistimos bastante sobre a idéia peirciana que toda atividade cognitiva e perceptiva corresponde a uma inferência altamente complexa, que pode, não obstante, ser logicamente reduzida a combinações dos três tipos elementares de inferências, a necessária (dedução), a provável (indução) e a somente possível (abdução) ¹³. As inferências elementares envolvem por sua vez signos icônicos, indexicais e simbólicos, em uma estrutura hierárquica definida.

Para explicar esta estrutura hierárquica (de interesse preciso para as ciências cognitivas, como já mencionado), comecemos por ordenar triadicamente os signos. Exporemos então as 10 classes de signos, que derivam desta ordenação, sob a forma de uma estrutura hierárquica (cf. 2.254-65 ou Peirce 1977b 48-58). Os signos são triadicamente ordenados segundo (i), suas naturezas intrínsecas (R1 (S) [1.ª relação]), (ii) as relações diádicas signo-objeto (R2 (S, O) [2.ª relação]), (iii) as relações triádicas signo-objeto-interpretante (R3 (S, O, I) [3.ª relação]) 14.

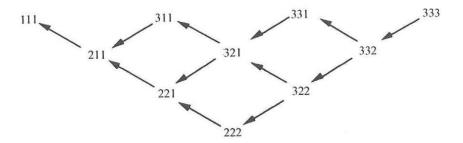
relação	R1 (S) [1.a]	R2 (S, O) [2.a]	R3 (S, O, I) [3. ^a]
R1 (S) [1.a]	QUALISSIGNO	İCONE	REMA (termo «generalizado»)
R2 (S, O) [2.a]	SINSIGNO	ÍNDICE	DICENTE (proposição «generalizada»)
R3 (S, O, I) [3.a]	LEGISSIGNO	SÍMBOLO	ARGUMENTO (inferência «generalizada»)

Se imaginarmos que cada um dos três componentes do signo (S, O e I) pode assumir o valor de 1, 2 ou 3, nós podemos obter as 10 classes de signos. Todas as combinações possíveis dos nove elementos descritos na tabela acima — formando tríades como «232» (sinsigno- símbolo- proposição) ou «331» (legisigno- símbolo- rema) — produziriam em princípio 3³, isto é 27 classes de signos. Todavia, nem todas as combinações são classes de signos, por razões de «prescisão» (ver nota 11); S deve ser ≥ O e O ≥ I, segundo o nosso procedimento. Isto corresponde a dizer, por exemplo, que um qualissigno não pode ter um índice como objeto (S seria < O). Com este procedimento (simplificação de um protocolo matemático), nós obtemos assim apenas 10 classes de signos. Tomando os exemplos acima, «232» será excluído e «331» será a oitava classe de signos, classe que é chamada de símbolo remático e que corresponde ao que chamamos usualmente de função proposicional ou termo lógico, conforme a tabela abaixo.

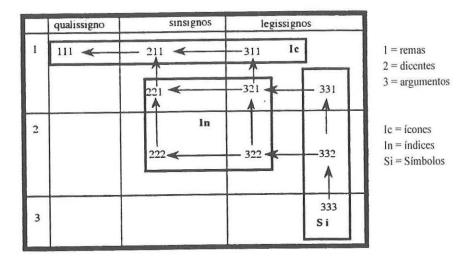
classe	nome	código	exemplo de Peirce	
l	qualissigno icônico remático	111	qualidade ou sentimento de azul	
II sinsigno icônico remático		211	um diagrama individualizado	
III sinsigno indexical remático		221	um grito espontâneo	
IV sinsigno indexical dicente		IV	222	um catavento
V	legissigno icônico remático	311	um diagrama em sua generalidade	
VI	legissigno indexical remático	321	um pronome demonstrativo	
VII legissigno indexical dicente		322	um pregão de mascate	
VIII	legissigno simbólico remático	331	substantivo comum	
IX	legissigno simbólico dicente	332	qualquer proposição	
Х	legissigno simbólico argumental	333	abdução, dedução, indução	

Pode-se notar — mais uma vez por razões de *prescisão* — que os qualificativos grafados em itálico são supérfluos. Lembrando nossas considerações sobre a sintaxe dos símbolos, podemos reenfatizar que estes podem ser vistos como formas gerais de relações entre ícones que são predicados de sujeitos-índices. Podemos também agora compreender como os argumentos (333) são logica-

mente compostos por *todas* as outras classes de signos. Estas e outras relações hierárquicas menos evidentes entre as dez classes de signos podem ser observadas no reticulado [lattice] abaixo:



Uma outra apresentação do reticulado, rica em consequências semióticas, enfatiza as relações entre as nove divisões e as dez classes de signos:



A conclusão de um argumento simples, uma proposição, constitui o interpretante deste último, proposição cuja compulsividade ou grau de assertividade possível corresponde às formas verbais pode ser (*may be,* abdução), é ou dever ser (*is* ou *must be,* dedução) e seria (*would be,* indução, cf. 2.96 e 2.267-70) ¹⁵. O argumento complexo mais importante é a *analogia,* argumento que combina os caracteres dos três argumentos simples (cf. 7.98, de 1910). Podemos agora concluir e resumir nossa análise dos argumentos do ponto de vista semiótico, mencionando também:

— a abdução «...is the process of forming an explanatory hypothesis. It is the only logical operation which introduces any new idea; for induction does

nothing but determine a value, and deduction merely evolves the necessary consequences of a pure hypothesis» (5.171). A abdução é portanto a única forma de inferência capaz de gerar conhecimentos novos.

A abdução não tem subtipos, em constraste com a dedução (2 subtipos) e com a indução (3 subtipos); sendo um tipo de inferência ligada a meras *possibilidades*, ela é uma forma fraca de inferência e a sua validade é *problemática*. Não poderemos aqui discutir porque entendemos que a capacidade abdutiva é uma condição essencial para os processos perceptivos e de inteligência criativa em geral. Devemos concordar com a afirmação de Luger e Stern (Luger & Stern, a sair), estendendo-a da Inteligência Artificial (AI) para as ciências cognitivas em geral: «there is in AI as yet no clear understanding or model of abduction». Programas informáticos como DIALOG (Pople *et al.*, 1975, *apud* Sowa 1984: 332) e BACON.3 (Langley, 1981, *apud* Bonnet 1984: 252) lançam mão de procedimentos heurísticos, tentam «descobrir» leis empíricas a partir de um conjunto finito de hipóteses; não podemos todavia imputar qualquer poder abdutivo a estes programas.

Lembremos que, em termos epistemológicos, o pragmatismo peirciano é o método de avaliação do significado de símbolos, constituindo ao mesmo tempo *a lógica da abdução* (5.196, de 1903). Isto porque a significação de uma hipótese é a somatória de todas as suas consequências, ou seja, é a totalidade de tudo que ela possa implicar para os pensamentos subseqüentes e no limite, para tudo ela possa implicar na condução da ação e da indução. O pragmatismo concerne portanto às regras lógicas que governam a admissibilidade das hipóteses enquanto hipóteses (cf. Gallie 1952: 109).

— a **dedução** lida apenas com um mundo ideal construído pelas hipóteses, com objetos e relações formais; como já visto, o raciocínio necessário, na visão peirciana, consiste em construir um ícone especial, um *diagrama*, cujas relações entre as partes apresentam uma completa analogia com as partes do objeto do raciocínio. Observa-se este diagrama, modificando-o ou não, a fim de se descobrir relações não antes percebidas entre as partes (cf. 3.363, de 1885). Assim operacionalizada, a dedução exclui a maioria das hipóteses, hipóteses que não poderiam ser verdadeiras mesmo no mundo ideal da matemática.

A dedução não é apenas estritamente *necessária*, na qual premissas verdadeiras conduzem a conclusões verdadeiras. Ela pode ser *provável*, quando lida com freqüências [ratios of frequency], sendo neste último caso *estatística* (a conclusão é certa) ou *apenas provável* (a conclusão não é certa, mas raciocínios precisamente análogos conduziriam, a partir de premissas verdadeiras, a conclusões igualmente verdadeiras, na maioria dos casos e a longo prazo [in the long run]; cf. 2.267, *circa* 1897). Este último tipo de dedução não pode ser realizado por programas de AI atuais; estes podem apenas realizar deduções necessárias e estatísticas.

 a indução corresponde exatamente, em seu subtipo mais forte ou quantitativo, à aplicação do método científico tal como nós o concebemos atualmente. Este procedimento repousa sobre a *indução qualitativa* — que prediz e observa as conseqüências de hipóteses prévias (como quando formulamos leis que predizem o regime das marés — e, em última análise, sobre a *indução rudimentar*, que simplesmente nega que certos eventos sejam ligados ao caso em questão (não pensamos em pedras lançadas para o alto que não caem nem em ventos soprando a 500 km/h, quando projetamos um automóvel para rodar sobre a Terra).

A indução quantitativa é um argumento «which assumes that a whole collection, from which a number of instances have been taken at random, has all the common characters of those instances» (2.515, de 1867). Ela determina assim uma razão aproximada ou valor para uma previsão, previsão que tende — graças à propriedade fundamental de toda indução que é a tendência à autocorreção — a aproximar-se assintoticamente de um conhecimento da Realidade, no curso indefinidamente longo da experiência [in the long run of experience].

Uma estratégia usada na geração de sistemas especialistas, no estilo do programa de diagnóstico médico MYCIN (Shortliffe 1976), pode ser agora descrita em termos peircianos. Como conseqüência do conhecimento *indutivo quantitativo* obtido por especialistas de carne e osso, graças à experiência clínica, estes sistemas especialistas aplicam *deduções estatísticas* aos dados de entrada. Isto é possível pois a indução quantitativa é «o inverso da dedução estatística», fato facilmente verificável quando representamos estes argumentos em silogismos (cf. seção 3 acima). Portanto, qualquer processo diagnóstico formalizado em termos de dedução estatística, seja em medicina, em informatização de processos de bancários ou em reparação de máquinas — é um e o mesmo processo semiótico, podendo ser facilmente programável nos geradores de sistemas especialistas atualmente em uso.

Para Peirce um *argumento* é «qualquer processo de pensamento que tende verossimilmente a produzir uma crença definitiva», enquanto que uma *argumentação* é um «argumento que segue seus passos a partir de premissas definitivamente formuladas» (6.465, de 1908). Na prática da lógica clássica privilegiamos as argumentações e procuramos isolá-las e decompô-las em seus elementos ou passos mínimos. Idealmente, o método científico quer descrever seus procedimentos também em termos de argumentações. Em contraste, os raciocínios cotidianos (e mesmo os processos cognitivos ligados ao pensamento racional) caracterizam-se pela dificuldade em reconhecer em si próprios os passos do raciocínio, «a partir de premissas definitivamente formuladas» ¹⁶.

Não é difícil reconhecer que as três formas elementares do pensamento são, em um sentido geral, os mesmos para o pensamento usual e para o método científico. Este último não é senão a depuração e a formalização, sob a forma de quantificação estatística, da investigação racional realizada pelas pessoas em geral. A investigação científica deve conduzir-nos ao estabelecimento de certas crenças ou como diz Peirce, a «hábitos do pensamento autocontrolado», leis gerais aplicáveis a casos particulares *in futuro*, que nos permitirão a prever os eventos presentes e futuros, não somente qualitativamente mas sobretudo de maneira quantitativa (i. e. estatisticamente).

De extrema importância é afirmação peirciana segundo a qual todo pensamento corresponde a um processo de aprendizagem, a uma correção das idéias prévias (cf. 6.301) ¹⁷. O conhecimento desenvolve-se então a partir (i) de crenças prévias, mais ou menos vagas, (ii) da interação com um mundo (existencial, mas não necessariamente) e (iii) da utilização de inferências que, ao longo do tempo, tendem a convergir para a utilização deliberada e logicamente fundada das três formas de argumentos (como em geral fazemos hoje no método científico).

O jovem Peirce escrevia que «uma operação sobre dados conduzindo a um conhecimento, é uma inferência» (manuscrito citado por Murphey, 1961: 21). Mas nós não devemos aqui compreender «inferência» unicamente como a inferência da lógica clássica; aos 20 anos, em 1859, Peirce reconhecia já a abdução como uma inferência ¹⁸ e como a base de todo julgamento, base que consiste em trazer o que é dado na experiência (ou conhecido), ao que é suposto (ou desconhecido).

NOTAS

Não nos será possível dar aqui uma idéia precisa da envergadura científica de Peirce, mas apenas enfatizar alguns fatos. Embora a generalidade da teoria semiótica e o espírito enciclopédico de Peirce justifiquem o fato deste autor ser muitas vezes associado a estudos de cunho estritamente lingüístico e mesmo a estudos literários, é necessário situá-lo, em primeiro lugar, como cientista e lógico: durante mais de 35 anos Peirce ganhou a vida como cientista de laboratório (geodesista, físico, astrônomo); nestes e em outros domínios ele adquiriu destaque internacional, embora suas contribuições científicas inscrevam-se no registro da «ciência normal» de Kuhn. Pioneiro e precursor em inúmeros campos, da matemática à psicologia, Peirce considerava-se basicamente um lógico, sendo reconhecido como um dos pais da lógica moderna. A sua dedicação à filosofia durou desde a juventude até seus últimos dias, embora suas contribuições — muitas das quais hoje tidas como revolucionárias — permaneceram praticamente letra morta; Peirce nunca conseguiu publicar um único livro de filosofia em vida e morreu na miséria.

² Acreditamos que vastas áreas do conhecimento — compreendendo a lógica sensu latu, a lingüística e a psicolingüística, a epistemologia, a filosofia da linguagem e da mente — partilham com as ciências cognitivas a necessidade de uma semiótica mais poderosa que as que habitualmente lidam.

³ As referências aos Collected Papers, principal obra disponível dos escritos de Peirce (Peirce 1971) são tradicionalmente assinaladas pelo número do volume, seguido de um ponto e do número do parágrafo (p. ex. 1.539). Adotaremos aqui esta notação, indicando por vezes a data e referindo-nos, sempre que possível, às traduções brasileiras, de fácil acesso (Peirce 1977a, 1977b e 1980).

⁴ A relação exemplificada por «A bate em B» é dita diádica, em oposição à relação triádica «A compra B de C». Tríades — exemplificadas por forquilhas -< — podem ser combinadas em figuras de complexidade que desejarmos, mas díades — exemplificadas por barras — só podem ser ligadas em cadeias lineares ou em uma figura fechada (ver Peirce 1977b; 9-11). Ao contrário da relação-signo convencionalmente descrita (Signo-refere-a-Objeto), diádica, a relação-signo para Peirce é irredutivelmente triádica (Signo-refere-a-Objeto-para-signo-Interpretante). Notemos que séries de relações diádicas r (S, O) — tais como letras/«strings» binários/letras em código Morse — são intercambiáveis e podem ser descritas por relações triádicas. Contrariamente, relações triádicas r (S, O, I) não são redutíveis a *nenhum* tipo de combinação de relações diádicas. Mais ainda, *toda* relação poliádica pode reduzir-se a combinações de tríades (veja estes teoremas, enunciados por Peirce, em Herzberger 1981).

- 5 Uma abordagem bem mais completa das relações entre silogística e os argumentos (sobretudo a abdução) pode ser encontrada em Thagard 1977. Estudos mais aprofundados sobre os argumentos em geral, do ponto de vista epistemológico, podem ser encontrados nos seguintes livros: Eisele 1985, Rescher 1978, Davis 1972, Fann 1970. Entre os artigos: sobre a abdução, consultar Anderson 1987, Shanadan 1986, Thagard 1977; sobre a dedução e o raciocínio matemático, Delaney 1972, Chauviré 1987, Hintikka 1983, Dougherty 1983; sobre a indução, Cheng 1966, Delaney 1973, Harris & Hoover 1983.
- ⁶ Esta é uma das muitas idéias peircianas sobre a filosofia das ciências que se assemelham às idéias de Popper. Nós não poderemos aqui explorar este tema das relações Peirce/Popper, enviando o leitor a trabalhos como Bouveresse 1974, Chauviré 1981 e 1981a, Freeman 1983, Popper 1983.
- 7 F. Jacob utiliza argumento muito semelhante para afirmar que hoje é virtualmente impossível explicar os dados disponíveis em biologia, sem lançar mão de uma teoria próxima ao darwinismo moderno: «A probabilidade de que esta teoria seja refutada (*in toto*, diríamos nós) é agora próxima de zero» (Jacob 1982: 42).
- 8 Nos grafos existenciais de Peirce (cf. 3.456-552, 4.347-584), as partes principais do raciocínio necessário são diagramatizadas; a dedução começa assim como os outros argumentos, mas de maneira mais clara com a associação de duas ou mais proposições (*Colligation*), a fim de obter-se uma nova proposição cujo diagrama correspondente é mais complexo. Em uma etapa ulterior, algumas partes do diagrama são omitidas ou adicionadas (*Erasure* e *Iteration*). A conclusão é o que resta do diagrama após a realização das operações permitidas.

⁹ Esta teoria lógica, quando consideramos a evolução de um sistema cognitivo, se traduz nos termos metafísicos pelos processos simultâneos de diminuição da espontaneidade e do acaso (i. e., diminuição de um contínuo de posssibilidades) e de aumento da submissão a hábitos e leis gerais. Em outras palavras, o aumento da «racionalidade inteligente» enquanto capacidade de generalização ocorre com o aumento da especialização (diminuição do vago). Este modelo geral de evolução, formulado por Peirce sobre bases lógico-metafísicas, é hoje comum em biologia, podendo ainda aplicar-se a outros campos. Exemplos: (i) na morfogênese cerebral a destruição progressiva de conexões vai de par com a especialização de assembléias neuronais; (ii) enquanto generalidade e capacidade adaptativa, a inteligência das diferentes espécies animais vai de par com a maior participação de mecanismos epigenéticos e de aprendizagem; (iii) desde os trabalhos já clássicos de Jakobson, sabe-se que crianças pequenas podem potencialmente aprender todos os fonemas de todas as línguas humanas, capacidade que é rapidamente perdida com a especialização em uma dada língua. Estes exemplos podem ser facilmente multiplicados.

10 Um ícone (p. ex. uma pintura figurativa, um diagrama matemático) consiste em uma semelhança possível entre alguma qualidade comum a ele e ao seu objeto; enquanto signo, o ícone não
tem nenhuma ligação física com seu objeto. Um índice (uma pegada na areia, um pronome demonstrativo) exibe uma contigüidade real ou uma ligação física efetiva com seu objeto. Um símbolo
(qualquer palavra ou proposição, um silogismo, uma lei científica) liga-se ao seu objeto por um
hábito ou lei convencional: ele perderia o caráter que faz dele um signo se não houvesse um interpretante (ver Peirce 1977a: 115-134). Só os símbolos podem idealmente transmitir informação (definida
quantitativamente como o produto conotação x denotação), pois ícones abstratamente puros e ideais
só conotariam (formas e qualidades) e índices puros só denotariam (relações diádicas).

11 Devemos aqui sugerir, en passant, que entre os temas peircianos mais pertinentes para as ciências cognitivas — e que merecem um aprofundamento — estão a generalização e as duas variedades de abstração, ditas hipostática e prescissiva. Dito rapidamente, enquanto a primeira nos permite passar da visão de uma pessoa alta à «altura», i. e. de um sujeito a um predicado, a segunda nos permite abstrair «a altura» de outros caracteres que podemos predicar à pessoa em questão. Enquanto que a abstração hipostática nos permite transformar (p. ex. nas matemáticas) o sujeito operado em operação, a prescissão (grafada com «s») nos permite abstrair o espaço da cor, o par da unidade ou 3 do 2, mas não a cor de uma extensão espacial, a unidade do par, ou o 2 do 3.

12 Nós não poderemos discutir aqui o antinominalismo de Peirce. Limitemo-nos a enfatizar que, no pragmatismo realista de Peirce, o fato de um conceito ser um ens rationis — construído por abstrações e generalizações — não diminui em nada sua realidade em relação aos existentes materiais (o mundo físico) ou aos possíveis reais (como os objetos matemáticos).

- 13 A descrição semiótica da percepção, em especial, envolve necessariamente uma fase abdutiva. Dito rapidamente, o processamento dos dados sensoriais resulta em uma pura forma de relações (um signo icônico); Peirce mostra que somente uma inferência abdutiva é capaz de associar este signo icônico dado na percepção a uma imagem geral da memória (algo como um «proto-conceito»), resultando em um julgamento perceptivo (que é um tipo de proposição).
- 14 Nós já nos referimos às ordenações triádicas correspondentes a R2 e R3. Resta precisar que um signo, segundo a sua natureza intrínseca R1 (i. e. considerado em si mesmo), ou é um qualissigno, ou é um sinsigno ou é um legissigno. Uma mera qualidade, um qualissigno, não pode atuar como signo antes de ser corporificado por algo existente (assim a qualidade do vermelho só é signo se se incorporar em algo vermelho). Um sinsigno é algo existente aqui e agora, que pode ser um signo (p. ex. uma pegada na arcia). Um legissigno é um signo que atua graças a uma lei ou convenção (p. ex. um circulo e uma barra vertical como «OI» constituem, para os brasileiros, um signo de uma saudação; vide Peirce 1977b: 51-55).
- 15 Podemos agora compreender porque para Peirce uma inferência não é definitivamente uma fórmula vazia, um algoritmo ou jogo de instruções para lidar com representações atômicas ou «símbolos físicos» caros a Newell ou Simon (vide p. ex. Simon 1980: 35). Segue-se que as distinções do tipo operador/ operado que correspondem respectivamente aos conhecimentos procedimentais e declarativos no domínio da Inteligência Artificial clássica se enfraquecem e perdem parcialmente a razão de ser no contexto do argumento considerado semioticamente.
- 16 Enquanto que apenas nas matemáticas e na lógica formal nós podemos partir de premissas definitivamente formuladas (postulados, axiomas...), no raciocínio usual e em todo raciocínio científico e filosófico nós somos obrigados a partir de premissas que são, em última análise, derivados de crenças vagas, acríticas, em geral indubitáveis. Como já dito, tais crenças correspondem para Peirce a algo dado, graças à evolução biológica, de maneira «instintiva».
- 17 Esta observação nos convida a apontar, muito sucintamente, algumas características semióticas do conexionismo. A força deste paradigma pode ser descrita, em termos peircianos, como resultado da capacidade de aquisição e modificação de hábitos (habit-taking) pelas redes neurais. Podemos assim dizer que as redes neurais realizam um tipo de «indução icônica», reconhecendo «patterns» e autocorrigindo-se. Falta-lhes todavia uma maneira de representação verdadeiramente simbólica, necessária para a obtenção de uma sintaxe composicional (semelhante áquela do cognitivismo) e para a efetivação de argumentos verdadeiramente indutivos (ver Serson 1992: 107-110).
- 18 Todavia, precisa Murphey, nesta época Peirce seguia Kant, acreditando que toda a inferência podia reduzir a um silogismo em *Barbara* (cf. *A Falsa Sutileza das Quatro Figuras do Silogismo* de Kant). A isto acrescenta-se uma teoria da cognição que se reduzia a um sistema axiomatizado, na qual todo conhecimento era um axioma ou podia ser derivado de axiomas e de teoremas a partir de silogismos em *Barbara*. Estas idéias de juventude de Peirce são hoje reencontradas entre computacionalistas mais ortodoxos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, D. Creativity and the Philosophy of C. S. Peirce, Dordrecht: Martinus Nijhoff, 1987.
- APEL, K. O. Charles S. Peirce, from Pragmatism. to Pragmaticism, Cambridge: University of Massachussets Press (trad. de Der Derkweg von Charles S. Peirce. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1975), 1981.
- BONNET, A. L'intelligence artificielle, Paris: InterEditions, 1984.
- BOUVERESSE, J. «Peirce, Popper, l'induction et l'histoire des sciences», Critique 327-328 (736-752), 1974.
- BROCK, J. E. «Principal Themes in Peirce's Logic of Vagueness» in *Peirce Studies* 1, Lubbock, TX: Institute for Studies in Pragmaticism (41-50), 1979.
- «Peirce's Anticipation of Game-Theorethical Semantics» in Semiotics 1980 (Proceedings of the Fifth Annual Meeting of the Semiotic Society of America, Lubbock, Texas, October 1980), (M. F. Herzfeld & M. D. Lenhart, eds.), New York: Plenum Press, 1980.

- BROCK, J. E. «An Introduction to Peirce's Theory of Speech Acts», *Transactions of the Charles S. Peirce Society* XVII: 4 (319-326), 1981
- CHAUVIRÉ, C. «Vérifier ou falsifier: de Peirce à Popper», Etudes Philosophiques, 79 (257-278), 1981.
- —— «Peirce, Popper, et l'abduction: pour en finir avec l'idée d'une logique de la découverte», Revue Philosophique 171 (441-459), 1981a.
- «Schématisme et Analyticité chez C. S. Peirce», Archives de Philosophie 50 (413-437), 1987.
- La logique du vague chez C. S. Peirce, thèse de doctorat d'Etat, Université de Franche-Comté (França), 1988.
- CHENG, C. Y. «Peirce's Probabilistic Theory of Induction», Transactions of the Charles S. Peirce Society II: (86-112), 1966.
- CHURCHLAND, P. S. Neurophilosophy: Toward a Unified of the Mind-Brain. Cambridge: MIT Press, 1986.
- DAVIS, W. H. Peirce's Epistemology, The Hague: M. Nijhoff, 1972.
- DELANEY, C. F. «Peirce's Justification of Deduction», Personalist 53 (132-140), 1972.
- —— «Peirce on Indution and the Uniformity of Nature», Philosophical Forum (Boston) 4 (438-448), 1973.
- DELEDALLE, G. C. S. phénoménologue et sémioticien, Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1987.
- DOUGHERTY, C. J. «Peirce's Phenomenological Defense of Deduction» in *The Relevance of Charles Peirce* (E. Freeman, ed.), La Salle, Illinois: The Hegeler Institute (167-177) (original-mente publicado no *The Monist* 63: 3, 1980), 1983.
- EISELE, C. Historical Perspectives on Peirce's Logic of Science, Mouton, Berlin, New York, Amsterdam (2 volumes), 1985.
- FANN, K. T. Peirce's Theory of Abduction, The Hague: M. Nijhoff, 1970.
- FISCH, M. «Introduction» in Writings of C. S. Peirce a Chronological Edition, vol. 2, (E. C. Moore, ed.), Bloomington: Indiana U. Press (xxi-xlvii), 1984.
- FREEMAN, E. «C. S. Peirce and Objetivity in Philosophy» in *The Relevance of Charles Peirce* (E. Freeman, ed.), La Salle, Illinois: The Hegeler Institute (59-77), 1983.
- GALLIE, W. Peirce and the Pragmatism, Harmondsworth: Penguin Books, 1952.
- HARRIS, J. F. & HOOVER, K. «Abduction and the New Riddle of Induction» in *The Relevance of Charles Peirce* (E. Freeman, ed.), La Salle, Illinois: The Hegeler Institute (132-144) [originalmente publicado no *The Monist* 63: 3, 1980 (329-341)], 1983.
- HERZBERGER, H. G. «Peirce's Remarkable Theorem» in *Pragmatism and Purpose* (L. W. Summer, J. G. Slater, & Wilson, eds.), Toronto/ Buffalo/ London: University of Toronto Press, 1981
- HILPINEN, R. «On C. S. Peirce of the Proposition: Peirce as a Precursor of Game-Theorethical Semantics» in *The Relevance of Charles Peirce* (E. Freeman, ed.), La Selle, Illinois: The Hegeler Institute, 264-270 [originalmente publicado no *The Monist* 65: 2, 1982], 1983.
- HINTIKKA, J. "Peirce's "First Real Discovery" and Its Contemporary Relevances in *The Relevance of Charles Peirce* (E. Freeman, ed.), La Salle, Illinois: The Hegeler Institute (107-118) [originalmente publicado no *The Monist* 63: 3, 1980], 1983.
- JACOB, F. O Jogo dos Possíveis, Lisboa: Gradiva Publicações [trad. de The Possible and the Actual, New York: Pantheon Books, 1981], 1982.
- LUGER, G. & STERN, C. (a sair) «Expert Systems and the Abductive Cycle», comunicação apresentada na «Conference on Expert Systems, Culture, and Semiotics» (Groningen 1991) [a sair nos *Proceedings* da conferência].
- MURPHEY, M. The Development of Peirce's Philosophy, Cambridge: Harvard U. Press, 1961.
- PEIRCE, C. S. The Collected Papers of C. S. Peirce, vols. 1-6, 1931-35, (C. Hartshorne, P. Weiss, eds.); vol. 7-8, 1958 (A W. Burks, ed.), Cambridge: Harvard U. Press, 1971.
- The New Elements of Mathematics, volume 4 (C. Eisele, ed.). The Hague: Mouton, 1976.

- PEIRCE, C. S. Charles Sanders Peirce: Semiótica e Filosofia, São Paulo: Cultrix (tradução brasileira, precedida de uma introdução, de textos dos Collected Papers [Peirce 1971], por O. S. Mota e L. Hegenberg), 1977a.
- Semiótica, São Paulo: Perspectiva (tradução brasileira de passagens dos Collected Papers [Peirce 1971], por J. T. Coelho Neto), 1977b.
- Peirce e Frege, São Paulo: Abril Cultural (coleção «Os Pensadores», vol. XXXVI; tradução brasileira, precedida de uma introdução, de passagens dos Collected Papers [Peirce 1971], por A. M. de Oliveira e S. Pomerangblum),1980.
- POPPER, K. «Freeman on Peirce's Anticipation of Popper» in *The Relevance of Charles Peirce* (E. Freeman, ed.), La Salle, Illinois: The Hegeler Institute (78-79), 1983.
- RESCHER, N. Peirce's Philosophy of Science, Notre Dame: University of Indiana Press, 1978.
- SERSON, B. «Approaching Al Through Peirce's Semiotic», Degrés (Bruxelles) 62, (e1-e8), 1990
- «A Relevância de C. S. Peirce para as Ciências Cognitivas: os Conceitos de "Representação" e "Inferência" e a Semiótica», *Manuscrito* (Campinas) XV: 2 (95-114), 1992.
- SHANAHAN, T. "The First Moment of Scientific Inquiry: C. S. Peirce on the Logic of Abduction", Transactions of the Charles S. Peirce Society XXII: 4 (449-466), 1986.
- SHORTLIFFE, E. H. Computer-based medical consultations: MYCIN, New York: Elsevier, 1976.
- SIMON, H. A. «Cognitive Science: the Newest Science of the Artificial», Cognitive Science 4 (33-46), 1980.
- SOWA, J. F. Conceptual Structures, London/Menlo Park: Addison-Wesley, 1984.
- THAGARD, P. R. "The Unity of Peirce's Theory of Hypothesis", Transactions of the Charles S. Peirce Society XIII: 2 (112-121), 1977.

SEMIÓTICA PSICANALÍTICA

ELISABETH SAPORITI

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

A CIENTIFICIDADE DA PSICANÁLISE E O PARADIGMA CRIATIVO DE CHARLES S. PEIRCE

Freud gostava de dizer que o amor-próprio humano, no curso da História, tivera que passar por três grandes humiliações. A primeira, como sabemos, teria sido de ordem cosmológica, devida a Copérnico que veio retirar do homem seu lugar de centro do mundo. A segunda, biológica, teria tido como fonte os trabalhos de Darwin que interditaram ao homem a crença acalentadora de que era feito de uma essência diferente (e mais nobre) do que os demais animais. O homem não é mais o centro da Criação. A terceira fora devida ao próprio Freud que, desta vez, tirava do homem a crença confortável de ser ele quem domina sua consciência e de ser dono de seus pensamentos. Essas seriam as três feridas narcísicas do homem moderno.

Minha proposta, no que se segue, é a de tentar dar conta, em certa medida, de como a Psicanálise, criada por Freud, representa realmente uma subversão não apenas na maneira do homem olhar para si próprio, mas também, do cientista olhar para a ciência que ele faz, e que assim sendo, torna-se necessária para a Psicanálise, uma fundamentação teórica também subversiva. A pesquisa se propõe a considerar se a teoria de Charles S. Peirce, com sua inovação de uma lógica ternária, não poderia, de fato, ser mais adequada para fundamentar a Psicanálise.

Antes de mais nada, quero dizer que a Psicanálise a que me refiro vem a ser ao mesmo tempo um *corpo teórico*, um *método de investigação* e uma *técnica terapêutica*. Tendo-se isto em mente, o passo seguinte vem a ser ressaltar o fato de que a Psicanálise não se apresenta como um sistema fechado de doutrinas, muito embora ela tenha sido apresentada por alguns como tal. Antes, as teorias da Psicanálise seguem, buscam, princípios de sistematização, da mesma forma que as teorias de outros campos. Freud jamais se referiu a um «sistema» ao falar dela, ao contrário, ressaltava sua flexibilidade, a natureza de conjetura de grande parte de sua obra. Ainda, muito embora os pontos fundamentais da teoria analítica sejam aceitos por todos os analistas, um consenso geral está ainda longe de existir no que diz respeito a uma série de questões importantes.

Esta última consideração aliada ao fato de que ao se falar em Psicanálise, necessariamente se está fazendo referência a três registros, o da *teoria*, o da *prática*, o do *método*, faz com que o seu *status* como discurso científico contemporâneo ainda permaneça problemático e, conseqüentemente, a validade, utilidade e limites de sua prática longe de se apresentarem como auto-evidentes. Decorre

daí minha motivação para levantar aqui alguns pontos referentes ao que seria uma crítica epistemológica da Psicanálise pois penso que esta é a única forma de nos salvaguardarmos de uma auto-indulgência narcísica e de uma estagnação teórica.

O progresso científico da Psicanálise

A Psicanálise nasceu para ser uma ciência. Freud não cessou de proclamar que a Psicanálise era uma ciência. Certos psicanalistas relativizam isto vendo aí tão-somente uma concessão à ideologia positivista de seu tempo. O fato é que Freud tinha familiaridade com o método científico. Como neurólogo ele se tornou um «expert» no método histológico e de anatomia microscópica, durante os seis anos que passou no Instituto de Fisiologia. Aí a fisiologia era considerada extensão da física. Além disso, Freud pode ser considerado um dos fundadores da farmacologia moderna, descobrindo sozinho os efeitos terapêuticos da cocaína. Outro fato a ser mencionado para provar que Freud tinha realmente familiaridade com as idéias e críticas relativas à ciência, vem a ser que ele traduziu para o alemão os textos epistemológicos de J. S. Mill. Seu encontro com Charcot, a oportunidade que teve de estagiar em sua clínica, em Paris, foi o que levou Freud a passar de forma decisiva, da neurologia para um outro campo, campo este que num primeiro momento foi pensado apenas como «a teoria geral das neuroses». Ao dar este passo estava ele abandonando a neurologia, incontestada no seu estatuto de ciência, para concretizar sua ambição de criar uma nova ciência. Cabe a nós, hoje, pensarmos o que aconteceu com este projeto científico de Freud. Este questionamento, ainda relevante e indispensável, ganhou alento e entrou na ordem do dia com as teorias de Jacques Lacan. Lacan foi o grande crítico da Psicanálise «dentro» da Psicanálise, depois de Freud.

Em 1953, Lacan afirmava que a Psicanálise era tão-somente uma ciência «conjetural», isto é, que, empiricamente, suas predições estão marcadas por um alto grau de incerteza e que, a nível de discurso, ela ainda se ressente da falta de uma formalização lógico-matemática apropriada. Porém, o fato dela ser classificada como «conjetural» não significaria, de forma alguma, fazer a ela qualquer conceção especial. Para a Psicanálise, os requisitos epistemológicos de rigor, de consistência lógica, de critérios racionais para lidar com os dados, verificação e validação de hipóteses, são tão indispensáveis como para qualquer ciência. Duas coisas importantes diz, ainda, Lacan neste texto (Lacan 1966:267). Uma é que «se a Psicanálise pode se tornar uma ciência — pois ela não o é ainda — se ela não deve se degenerar para ser apenas uma técnica, nós devemos reencontrar o sentido de sua experiência». Aqui, Lacan marca justamente isto: a Psicanálise, como qualquer outra ciência, tem uma história. Ela é um processo. Ela caminha em direção a um rigor científico cada vez maior. As produções teóricas, os debates abertos, os confrontos constantes de idéias, falam em voz alta desta preocupação presente hoje a todos aqueles que de uma forma ou de outra se encontram compromissados com a Psicanálise, preocupação esta de levar a sério o desejo de Freud de uma Psicanálise científica.

Este é um dos lados da questão, o outro, o segundo mencionado quando me referi ao artigo de Lacan de 1953, vem a ser que o debate em torno da cientificidade da Psicanálise, inevitavelmente nos remete a uma questão anterior: O QUE É CIÊNCIA E O QUE NÃO O É? Lacan diz «Mas hoje, as ciências conjeturais no confronto com a noção de ciência, nos obrigam a revisar a classificação das ciências que herdamos do século XIX, num sentido que os espíritos mais lúcidos (já) denotam claramente. Basta seguir a evolução concreta das disciplinas para se perceber isso». Este lado da questão aponta para o fato de que o questionamento do estatuto científico da Psicanálise não afeta exclusivamente a Psicanálise.

Isabelle Stengers, co-autora, juntamente com Ilya Prigogine de «A Nova Aliança», nos diz algo muito interessante no que toca esta problemática: «É possível que as mutações conceituais e práticas que transformam uma ciência, tenham sobre as outras efeitos de liberação e de invenção. Nenhuma ciência pode, entretanto, servir de modelo a uma outra, isto é, autorizar esta outra a fazer economia dos riscos de seu saber, de suas exigências, de suas questões. Correlativamente, isto quer dizer que (aqui) me pouparei do ridículo de «julgar» as teses de Freud em nome daquilo que nós «sabemos» hoje, de criticar por exemplo o uso que ele faz do segundo princípio da termodinâmica ou da herança dos caracteres adquiridos» (Stengers, I 1988:159). Entretanto, em nome do rigor que se quer de um conhecimento, não sejamos apressados e acompanhemos a autora no que se segue: «O fato de que não podemos definir aquilo que é ciência, não significa que se trate de uma falsa questão, uma questão desprovida de interesse. ANTES, O CONTRÁRIO. Todo cientista, mesmo que esteja inovando pouco, será direta ou indiretamente confrontado com esta questão, assim como o foram Newton, Darwin e muitos outros em escala menor. Todo novo dispositivo de medida, todo modo novo de descrição, põe em relevo a questão de se saber se a medida é boa, se ela pode reinvindicar o significado que se lhe dá, se a descrição é adequada, etc. (...) O reconhecimento de uma inovação como científica, quer dizer também, a modificação da leitura da tradição de uma ciência, as lições que ela parecia autorizar, ou a transformação da noção de fato admitida por uma ciência, são verdadeiramente criações que produzem os critérios, a partir dos quais as inovações aceitas serão descritas a posteriori como evidentemente científicas» (Stengers, I 1988:163). Aproveitemos, então, as colocações de Isabelle Stengers para retornarmos à nossa questão específica, partindo-se da pergunta: Qual a inovação da Psicanálise?

A questão do sujeito epistêmico na Psicanálise ou a relação sujeito/objeto colocada em xeque

Correlativamente à idéia de que o sujeito não é mais o centro da criação, bem como a Terra deixara de ser o centro do mundo, a mensagem de Freud ao homem ocidental, ao descendente de Descartes, é que <u>o sujeito não é mais o</u>

centro de suas relações como o outro. Nisto é que a Psicanálise é revolucionária: ela subverte as relações entre sujeito/objeto (Guen, Claude Le 1988:8).

A partir de Freud, aquele que «escuta», entendendo-se aqui uma «escuta analítica», deixa de ser a referência central e absoluta da relação. O sujeito escutado torna-se muito mais importante. Isto está belamente ilustrado já nos primórdios da Psicanálise. Refiro-me ao caso de Ana O. quando esta, apresentando uma gravidez imaginária e evidenciando assim sua histeria, levou Freud a observar que seu amigo, Breuer, encarregado deste tratamento, não podendo se reconhecer como o gerador fantasmático desse sintoma, permanecera preso a seus próprios julgamentos, sem poder perceber que, nesse caso ela, Ana, é que «sabia» algo sobre ela, não ele. O que pode parecer embaraçoso para a Psicanálise enquanto ciência, é que a REALIDADE que o psicanalista observa não é a dos fatos e sim a dos FANTASMAS. Isto, que pode bem parecer um «pecado» ao senso comum, foi justamente o que possibilitou a Freud trazer à luz o Complexo de Édipo, a sexualidade infantil, o recalque, as resistências, enfim, o que hoje conhecemos como INCONSCIENTE.

Eis, pois, no que consiste a subversão freudiana que, como todas as idéias revolucionárias, é igualmente uma idéia bastante simples: ela defende que aquele que «escuta», portanto, aquele que julga, sabe menos que o próprio escutado. Admitir isto não é apenas operar uma mudança explicativa, mas é antes e sobretudo, operar uma subversão das referências conceituais e dos próprios sistemas de pensamento. É empreender uma revolução *gnosiológica* (subverte-se os métodos de conhecimento ao se alterar as relações entre sujeito e objeto), também uma revolução *ontológica* (coloca-se em questão a noção de SER). Então, por tudo isto, mais que um novo saber, o que a Psicanálise nos traz um «novo modo de pensar».

Por outro lado, é bem verdade que se a Psicanálise é hoje uma aquisição cultural inquestionável, esta sua força revolucionária como um novo modo de pensar ainda não evidenciou seu verdadeiro caráter de subversão. Um novo paradigma científico, necessário e já em andamento (Sebeok 1991:73) com certeza deverá nos apresentar um novo modelo para a ciência, onde a Psicanálise, com certeza, deverá ter seu lugar garantido.

A questão da <u>verdade</u>: Peirce e Popper ou a Psicanálise e seu paradoxo instaurador

Se a Psicanálise vai nos trazer um modo novo e diferente de pensar, fica pelo menos estranho querermos exigir dela que preencha um critério de VER-DADE que nada tem a ver com ela.

Esta tem sido a cobrança que lhe faz, por exemplo, Karl Popper, representando a voz mais significativa dentre aqueles que consideram que, antes de ser um sistema de conceitos coerente, uma ciência deve ser um conjunto de proposições verificadas (passado) e verificáveis (futuro), e que essa verificação supõe a existência de critérios que permitam diferenciar uma proposição verdadeira de

uma falsa. Segundo este, a Psicanálise, por não possuir esses critérios, apresenta afirmações necessariamente arbitrárias. Não teria meios nem de corroborar e nem de falsificar suas hipóteses.

Ora, o que subjaz aí é um outro critério de VERDADE, alienígeno por assim dizer, à própria natureza da Psicanálise. «A verdade — a verdade absoluta — permanece nosso alvo e a norma implícita de nossos esforços críticos» nos diz Popper (Popper 1990:45).

A verdade que a Psicanálise busca não é uma verdade absoluta, ela não tem essa ambição desmesurada, ou melhor, é de uma outra verdade que ela nos fala. Tem sido por se pensar neste ponto tão delicado e complexo, porque paradoxal para uma Psicanálise que se quer científica, que se tem, hoje, tentado elaborar um outro critério de verdade, não mais indulgente — antes, mais abrangente — passível talvez de uma aplicação na Psicanálise (Saporiti 1992:1097). É sobre ele que falarei bem sucintamente.

Refiro-me a um critério que pode ser extraído das teorias do lógico e matemático CHARLES S. PEIRCE. Vou me restringir aqui a fazer uma rápida aproximação dos seus conceitos de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, colocados em justaposição à verdade da Psicanálise que teria como referência a afirmação de Jacques Lacan de que «toda verdade tem uma estrutura de ficção» (Lacan J. 1986:21). A verdade assim apresentada nos fala justamente disto que chamei de «paradoxalidade instauradora» (Dor J. 1988:121), pois não é sem um certo estranhamento que vemos conceitos como que opostos, o de verdade e o de ficção, serem tranquilamente colocados lado a lado, numa certa equivalência. A possível teoria da verdade que as idéias de Peirce nos inspiram visa dar vida a este paradoxo, colocá-lo para trabalhar, gerando-se assim novas formas de apreensão do Real.

Esta teoria, a peirciana, vem a ser um desenvolvimento altamente abstrato, refinado e preciso da noção de SIGNO, tal qual aparece em qualquer dicionário. A semiótica de Peirce acha-se, por sua vez, baseada em sua fenomenologia (consciente de que sua idéia de fenomenologia poderia ser confundida com a de Husserl, Peirce vai batizá-la de «faneroscopia»). Diz ele: «Minha visão é que existem apenas três modos de ser. Defendo que nós podemos observá-los directamente nos elementos de tudo aquilo que estiver em qualquer tempo, diante da mente, de alguma forma. Eles são: o ser da *possibilidade qualitativa*, do *fato atual*, o ser da *lei* que irá governar os fatos no futuro» (C. P. 1.23).

O primeiro modo, ligado à idéia de uma Primeiridade, está relacionado à indeterminação, acaso, potencialidade e qualidade. A Secundidade, ligada aos fatos atuais, tem a ver com relações diádicas, ação/reação, força bruta/resistência, aquiágora. A Terceiridade, por sua vez, corresponde à generalidade, tendência, continuidade e lei.

Quanto à noção de relação sígnica, vemos que, em geral, ela é substituída por «semiose», idéia esta que capta melhor a noção de processo imbutida e necessária sempre que se fala em signo.

Dentre as várias possibilidades de abordarmos a «semiose» peirciana, vou me restringir aqui tão-somente às relações signo/objeto.

- I. Temos o caso em que signo e objeto se relacionam de tal forma que se torna impossível dizer «qual» é exatamente o objeto daquele signo. Aqui a ligação entre representação e o que é representado é uma QUALIDADE. Decorre daí que é suficiente uma similaridade qualquer para que um objeto possa ser considerado objeto daquele signo. Consequentemente haverá sempre, neste nível, uma significante indeterminação do signo com relação a seu objeto. Este é o nível do ícone quando o signo pode ser a fonte de todas as possíveis mentiras, como, também, é a única fonte de qualquer novo conhecimento.
- II. Num segundo nível, a representação se liga ao objeto por uma relação factual, isto é, por uma conexão externa entre eles. Neste caso, o signo «denota» seu objeto. As pegadas do Sexta-Feira nas areias da ilha apontando para Robinson Crusoe que havia mais alguém por lá, vem a ser exemplos deste nível. Exemplos de índices.
- III. Num terceiro e último nível, a ligação entre signo e objeto é, antes, uma LEI GERAL. Isto é, haverá aí um princípio organizador geral e regular, definindo os limites da representação. O signo é governado por algo que o transcende. «Dizendo que eles são governados por uma lei não significa que (esses fenômenos) podem ser descritos por uma fórmula geral, mas sim, que existe uma força viva a que eles são dóceis e que os pervade» (Ransdell J. 1982).

Será, pois, a partir desses três níveis das possíveis relações de um signo com seu objeto, que um outro tipo de verdade pode ser proposto: não mais uma verdade dual que se antepõe ao falso, mas uma verdade ternária, isto é, uma verdade também em três níveis:

- 1. VERDADE como CRIAÇÃO
- 2. VERDADE como DESVELAMENTO
- VERDADE como ADEQUAÇÃO

No primeiro caso, a verdade será sempre meramente hipotética — lá onde a similaridade insinua relações. Garantias aqui não existem quase. É a verdade no seu momento de «criação», sempre frágil como argumento, porém fértil em promessas. No segundo momento, inteiramente ligado ao primeiro, o que podemos ver é que existe um vislumbre da verdade. Ela como que se mostra parcialmente. Em terceiro lugar vamos ter a verdade como adequação. Não se quer referir aqui a correspondência aristotélica (lá não existiria o primeiro nível aqui proposto), mas sim, a verdade que se revela por *uma construção diagramática*, uma tessitura de ícones e índices e onde podemos observar algo que se apresenta como constante, isto, podemos identificar um «princípio unificador» que confere vida a esses signos. É uma verdade Lógica e, como tal, não apenas uma verdade possível, mas uma verdade que se impõe. Peirce vai mesmo dizer: «(Por) esta

atividade do pensamento nós somos levados não para onde queremos, mas para um alvo pré-ordenado. É como uma operação do destino. Nenhuma modificação do ponto de vista adotado, nenhuma seleção (diferente) dos fatos, pode possibilitar a um homem escapar da opinição predestinada» (C. P. 5.407).

Esta seria a verdade da Psicanálise. Uma verdade construída por ícones e índices e, principalmente, uma verdade como força viva — operativa na vida daquele a quem ela diz respeito.

Vejamos: num primeiro nível, ou tempo, o trabalho é feito com o significante, onde, usando-se de criatividade vamos ter o surgimento de verdades «possíveis». Já a secundidade, pode ser vista pelo impacto dos fatos como os «atos falhos», onde uma força bruta nos obriga a olhar para outro lugar. Eles são partes de uma verdade que, assim, se desvela. Num terceiro momento temos a construção propriamente dita da verdade, onde verdades possíveis e verdades parciais entram no jogo para se ter um diagrama. Este diagrama vem a ser a verdade no seu terceiro e mais significativo patamar. É a verdade enquanto «adequação». Em «Construções em Análise» (Freud 1972:3366) temos: «Qual é pois a tarefa do analista? Sua tarefa é trazer à luz aquilo que havia sido esquecido, (trazer à luz) *pelas marcas* (o grifo é meu) deixadas para trás, ou mais precisamente, CONSTRUÍ-LO (idem). O Tempo e a forma como ele (o analista) apresenta suas construções ao analisando... são *o nexo* (idem) que liga todas as partes do trabalho analítico.»

E, para terminar, o que vem a ser «marcas», senão «índices» daquilo a que o sentido falta? Mas, como Freud nos ensina, a análise não visa apenas buscar as marcas do recalcado. Ele propõe que algo seja feito com elas. Que se busque seu NEXO numa construção. Assim, a verdade do tratamento analítico tem a ver com essa construção e, em linguagem lacaniana, essa construção nada mais é do que o chamado «significante-mestre» ou «traço unário» (como já estava em Freud). Chegar a esse traço unário significa chegar à verdade daquele analisando, à verdade enquanto «lei», princípio organizador que tem mais a ver com o futuro do que com o passado (o trauma teria mais a ver com o passado). É a verdade como «função», que em nada se distingue da ficção a não ser que ela é realmente operativa na vida do paciente. A verdade em si mesma não significa nada e só pode ser aproximada de viés, de forma indirecta, através das ficções que a tecem.

Uma última imagem: a verdade da Psicanálise é como o vazio do pote que o oleiro vai torneando. O oleiro não faz o vazio, ele define seus limites e assim o pote é feito. O pote é a ficção, o vazio é a verdade. Nenhum, porém, subsiste sem a cumplicidade do outro.

Assim, para que a Psicanálise possa chegar a ser realmente científica, ela deve caminhar no sentido de sistematizar sua verdade e criar critérios para lidar com ela. Por outro lado, a comunidade científica, sensível a esta «verdade em ato» da Psicanálise, deverá possibilitar a construção de um novo paradigma mais adequado à racionalidade de nosso tempo, racionalidade pós-Freud.

BIBLIOGRAFIA

DOR, J., L'A-Scientificité de la Psychanalyse, 1988, Editions Universitaires, Bélgica,

FREUD, S., Obras Completas, 1922, Biblioteca Nueva, Madri.

GUEN, Claude Le, La Psychanalyse, une Science?. 1989, Les Belles Lettres. Paris.

LACAN, J., Écrits, 1966, Seuil, Paris.

- Le Séminaire livre VII: L'Éthique de la Psychanalyse, 1986, Scuil, Paris.

PEIRCE, C. S., Collected Papers, 1931-58, vol. 1 a VI, edit. C. Hathorne e P. Weiss, vol. VII e VIII edit. A. Burks. Cambridge. Harvard.

POPPER, K., Le Réalisme et la Science, 1990, Hermann, Editeurs des Sciences et des Arts, Paris,

SAPORITI, E., A Possible Foundation for J. Lacan's Concept of TRUTH with basis on the Cathegories Advanced by C. S. Peirce, in Signs of Humanity. ed. Michel Balat e Janice Deledalle-Rhodes, 1992. Mouton de Gruyter.

SEBEOK, T., Semiotics in the United States. 1992, Indiana University Press, Bloomington.

STENGERS, 1., La Psychanalyse, une Science?, 1989, Les Belles Lettres, Paris.

SAMIRA CHALHUB

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

ESTÉTICA LACANIANA: REAL, SIMBÓLICO, IMAGINÁRIO *

Intento realizar un recorte de los momentos en que la **cuestión estética** aparece en Lacan — hasta donde hemos podido puntuar — en el conjunto de su enseñanza. Tomo como paradigma sincrónico los siguientes seminarios:

Seminario 7. La ética del psicanálisis, 1959-1960 — > El Estadio del Espejo, 1936-1946 — > Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis, 1964 — > Seminario 20. Aun, 1972-1973.

Y aun podemos pensar en la publicación de *Lituraterre* (1971) así como en *Homenaje hecho a Marguerite Duras* (1965).

Se trata de un paradigma posible, recortado de este modo, porque hay en estos seminarios índices sobre la cuestión estética, aunque, no siempre, Lacan tome partido explícito sobre estas cuestiones.

Anticipemos, en principio, que el discurso lacaniano siempre hacer referencia a un psicoanálisis «aplicado al diván», por lo tanto a una práctica de análisis.

Aun no hay nada más subversivo, que permitir — a quien lo desee — el acceso al sujeto del inconsciente, via situación de análisis. Es este, el lado que hace referencia ética al acto analítico y donde la concepción de una estética ligada a los tres registros, lo simbólico, lo imaginario, lo real, puede ser extraída.

En el Seminario 7 Lacan hace la relectura de Freud de la metapsicología freudiana, contenida en El malestar en la cultura. Freud sintetiza allí su teoría de la Cultura, basada en el concepto de represión. La represión permite la representación y crea la estructura llamada neurótica, o sea que, el estilo neurótico de lidar con la falta es la represión. Una vez que se separan el cuerpo afectado y la palabra, lenguaje, se produce el sujeto del inconsciente, o para expresarse mejor la noción de sujeto dividido. En Freud, se trata de La Cosa, Das Ding o de la experiencia de satisfacción que es la relación del humano inmaduro con un Gran Otro primordial. Lacan nos dirá que él es caprichoso, que escribe allí las marcas del goce, el cual quedará impreso y tenderá a salir del marco bien comportado que la civilización impone al cuerpo. De esos restos que son pulsionales, se constituye el sujeto, en el matema: $S_1 \xrightarrow{\$} S_2$, sujeto dividido (\$) entre el significante Unario,

^{*} Este trabalho foi apresentado no I Colóquio Latino-Americano de Estética, Novembro de 1993, Buenos Aires, Argentina.

primordial, y la cadena de significantes (entre S₁ y S₂), sobrándole los restos (codificado como a). El Sujeto siempre entre el cuerpo y el lenguaje.

En un análisis ese es el lugar ideal para que la pulsionalidad aparezca, para que lo real esté en los efectos de lenguaje: síntoma, acto fallido, sueño, lapsus. Por la regla fundamental de la asociación libre y, en transferencia, se hará lugar para que la Otra Escena tenga un acceso fugaz, evanescente, una apertura de lo real y, enseguida, la desaparición de ese sujeto (afánisis). Qué es lo que esto muestra? Un goce, una identidad de percepción de La Cosa. Ese goce deverá ser impedido, ya que si se realiza (salvo cuando se da la apertura del inconsciente) llevará hacia la pulsión de muerte. Es en relación a esto, a lo que se refiere la ética del acto — a un corte del goce en una dirección deseante (y no gozosa) de la pulsión de vida. Goce prohibido siempre por los significantes que rodearán el objeto en el decir del sujeto, un decir siempre residual del objeto, el nostálgico objeto «perdido» (que nunca existió).

Una identidad de percepción en el acto fallido, en el síntoma, en el sueño celebra la «presencia» de lo real — una reunión en un todo. Residuo pulsional que enseguida se desvanece para después continuar. La presencia del inconsciente, en acto, trae este razgo de lo real, donde coinciden exactamente la cosa y su dicho. Pero, Lacan dice que la dirección es hacia el deseo, que el goce es imposible. Sin embargo, se puntúa, una aesthesis cada vez que Éturdit, o para decir mejor, atolondradicho, el dicho admirado de la verdad se une con el saber, se hacen presentes en esta situación. Perfecto, en el sentido de perfactio, de lo que se recorre desde este Otro lugar hasta un Decir de enunciación que revela, fragmentariamente, el sujeto. Así se va haciendo el deseo: va siendo nombrado, en un movimiento contínuo que se rompe cada vez que aparece el goce, éste siendo entonces discontínuo. Y el sujeto siempre entre dos, en el entre de los significantes, reemplazado por los significantes que lo dicen.

En este seminario, el número 7, *La ética del psicoanálisis*, Lacan anuncia que la «estética hace obstáculo al deseo», refiriéndose seguramente a una estética ajena al acto ético.

En qué sentido?

Primero en el sentido de la censura al inconsciente, o sea, no relajar, no ceder a la regla de la asociación libre porque hace imagen al analista, crea un velo, un semblante. Hacer imagen = constituir un yo = referencia al *Estadio del Espejo* donde la estética lacaniana apunta para una harmonía proporcional en dirección al ideal del yo que es el futuro del yo ideal. Es una fabulación imaginaria, de ficción, imagen a la que el sujeto se agarra, ilusión del todo continuo que hace Uno. Una estética de lo imaginario cuyo narcisismo, el del ideal del yo, semantiza la apariencia, hace semblante.

En el Seminario II, aparece la pulsión escópica, o sea la esquizia separación/hiancia entre el ojo y la mirada, crítica de Lacan a la fenomenología de lo visible y lo invisible de Merleau-Ponty. La mirada se refiere tanto a las anamórficas «visibles» del enunciador como observador cuanto al inconsciente que ve antes del ojo — (ésta es la mirada). Ve la función de la mancha en el

cuadro que captura el sujeto que allí está en su resto pulsional, objeto a, en el punto de fuga del cuadro, que no coincide con el punto de fuga de la pintura.

Tendríamos muchas consideraciones sobre la mirada que aquí no nos cabe desarrollar. Sin embargo hay en este lugar una teoría de la recepción que propone un lugar de la subjetividad para el receptor, preso en la armadilla del cuadro que nos hace «bajar las armas». Lugar entre lo imaginario estético de la *performance* especular, y la pulsionalidad siempre parcial, metonímica, discontínua del gran paradigma de *Das Ding* y de la escopía de la mirada.

Percibimos que *El estadio del espejo* es el momento intermedio entre el posterior *Seminario 7* que retoma lo especular y el *Seminario 11* que lo hace en las metáforas ópticas, para reescribir otro recorrido del sujeto estetizado en relación a su deseo.

En el Seminario XX, Aun (Escore) su referencia al barroco es explícita — si bien existen referencias anteriores — una vez que habla tanto del estilo de su escritura o inclusive de la enseñanza oral, cuanto nuevamente recupera la cuestión de los místicos y del goce. La estética barroca, como modalidad del inconsciente de realizarse en presencia es tanto un lugar subjetivo que apunta a uno de los aspectos de la topología lacaniana, como un lugar apenas retórico, con figuras de lenguaje.

De cualquier manera, creo, — y es este un trabajo que vengo desarrollando — que la modalidad de estilo del inconsciente hace analogía con el «pliegue barroco». Aparecer y desaparecer, situarse en el límite entre el soma y la representación, re-volver entre el ir y venir como una moldura barroca, revelaría una nueva subjetividad (el inconsciente ya «sería» barroco «avant la lettre», ahora reconocida como barroca. Este estilo paradigmático que hace nudo entre las puntas de un yo que suspira por la conciencia y de un preconsciente que desconfía del inconsciente.

Tanto en *Lituraterre* cuanto en *Homenaje a M. Duras* Lacan permea la *litera* y la *litura*: la letra, como marca que deja residuos y la *litura* un manuscrito que aglomera muchos restos... de la civilización.

Son apenas puntos no desarrolados todavía, pero creo que es uno de los ángulos que la estética lacaniana — construída así, por este corte sincrónico (y deberá haber otros) — revela sus nódulos de ligación con los tres registros.

Una estética simbólica, que reposa como generalización, nos prometería una puntuación de curva barroca, de pliegue que muestra y esconde el inconsciente en el acto ético de abrirse y en la puntuación de cerrarse;

una estética imaginaria, que adviene del *Estadio del espejo* en la que, la imagen fabulada del sujeto actuará siempre como suplencia para impedir la falla;

una estética de lo real, siempre residual y apegada a los restos del sujeto; metonímica en su aparición, discontínua, visible apenas en los efectos, cuya «causa misteriosa» quedará siempre entre el goce de expandirse y el deseo de mostrarse, límite estrecho de la pulsionalidad.

SEMIÓTICA DA CULTURA

NORVAL BAITELLO JUNIOR

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

DAS TIER, DAS DIE UHREN ANGEHALTEN HAT

1. Die 100 Millionen Jahre einer Gesellschaft

Am 22. Oktober 1977 — nach einer Autopanne — hat der Ameisenforscher Robert W. Taylor zufällig eine Ameisenkolonie der Nothomyrmecia gefunden, die im Laufe der letzten 30 Jahre in ganz Australien erfolglos gesucht worden war. Diese Ameisengattung stellte ein lebendes Fossil dar, dessen Alter anhand einer erhaltenen Ameise in einem Bernsteinkristall auf 80 bis 100 Millionen Jahre geschätzt wurde.

Wenn sich die Ethologen, Zoologen und Soziobiologen fragen, wie diese Art trotz aller Schwierigkeiten und Veränderungen des Lebens auf der Erde und trotz ihrer eigenen Zerbrechlichkeit so lange Zeit überleben konnte, wird einstimmig geantwortet, das komplexe und raffinierte soziale Zusammenleben, die so gut strukturierte und noch besser funktionierende Gemeinschaft sozialer Insekten wie Ameison, Termiten, Bienen und Wespen erklärt ihren gigantischen Erfolg im Laufe der Evolution: die Insekten-Biomasse ist drei bis viermal so gross wie die Biomasse aller Wirbeltiere zusammen.

Die Gleichzeitigkeit der unterschiedlichen Aktivitäten einer so komplexen Gesellschaft ist nur durch die Arbeitsteilung nöglich: Brut aufziehen, Territorium verteidigen, Futter einholen und ein Nest bauen kann ein Individuum allein nur eins nach dem anderen erledigen. Und das kostet Zeit. Eine soziale Gemeinschaft jedoch schafft dieses und vieles mehr zur gleichen Zeit. Arbeitsteilung und Gleichzeitigkeit sind also Eigenschaften komplexer Systeme, die als solche allerdings ohne eine effiziente Kommunikation nicht entstehen würden. So der Ameisenforscher Prof. Bert Hölldobler: «Die Arbeitsteilung funktioniert naturlich nur durch ein gutes Kommunikationssystem. Nur so können Hunderttausende von Einzelwesen in ein grosses Ganzes integriert werden. «(Holldobler/Wilson, The Ants, Springer).

Über die Sprache/n der Ameisen, der Termiten, der Vögel und anderer kleinerer und grosserer Tiere weiss der Mensch noch zu wenig, als dass er sagen könnte, seine eigene Sprache und seine Kommunikation seien besser/komplexer/effizienter als die soziale Kommunikation anderer Arten. Man kann allerdings heutzutage zumindest nicht mehr behaupten, Sprachen seien ein exklusives Merkmal des Menschen, egal ob diese Sprachen akustisch-auditiv, gestisch-visuell, optisch, taktil oder chemisch-olfaktorisch sind, ob sie von

unserem Wahrnehmungsapparat empfangen werden können oder nicht. Vielleicht aufgrund unserer tiefen Unkenntnisse über die Kommunikation anderer Arten hat die menschliche Wissenschaft noch keine Ahnung, wo die zentrale Information einer Ameisenkolonie gespeichert ist und wie die Einzelinformationen verbreitet werden. Wer den Ameisenstaat steuert, und wer die Befchle gibt, weiss noch kein Mensch. Man vermutet eine Analogie mit Gehirnzellen, die als Einzelzellen dumm sind, aber in Millionen, organisch synchronisiert, die Entstehung sogenannter intelligenter Prozesse ermöglichen. Gleichzeitigkeit und Arbeitsteilung scheinen in diesem Fall mit perfekter Integration und Synchronisation identisch zu sein und keine Macht einer Zelle über die anderen, und keine Macht von Ameisen über Ameisen.

2. Der Mensch, die ewige Jugend und der destruktive Charakter

Die biologische und soziale Verlängerung der Kindheit und der Jugend — mit allen ihren Merkmalen wie dem spielerischen Charakter und der Kreativität —, bis ins hohe Alter und mitunter bis zum Ende des Lebens unterscheidet den Menschen von anderen menschennahen Primaten, reflektiert der französische Forscher der Transdisziplinarität Edgar Morin (*Le paradigme perdu: la nature humaine*) über den von ihm genannten «Prozess der 'juvenilisation' (Verjugendlichung) des Menschen», der das Erwachsenenleben mit Jugendzügen «verseucht»: Lust am Spielen und Experimentieren, Neugierde, ständige Suche nach Neuigkeiten, Notwendigkeit und Fähigkeit, weiter zu lernen. Die zunehmende Quantität von Informationen, die eine Generation der neuen beibringen muss, sorgt für immer längere Schulzeiten.

Vermutlich anders als die Ameisenkolonien besteht die soziale Gemeinschaft der Menschen nicht aus dummen Zellen bzw. Individuen, die vorprogrammiert sind, bei der Arbeitsteilung eine einzige Funktion auszuüben. Sie besteht — wenn man mit Morins Überlegungen einverstanden ist — aus selbstbewueeten, ewig kreativen und neugierigen, stets lernfähigen und experimentierlustigen, immer «juvenilen» Individuen, die ihre Lebenszeit lang bereit sind, Neues zu erfahren, zu erleben und zu schaffen.

Die «juvenilisation» bringt gleichwohl nicht nur Gutes: der spielerische Charakter beschleunigt den Rhythmus gesellschaflicher Veränderungen. Er braucht ausserdem stets Platz für das Neue und muss deshalb auch stets Platz machen, d.h, er muss zerstören. So schreibt Walter Benjamin über dieses «juvenile» Bedürfnis zu destruiren:

«Der destruktive Charakter ist jung und heiter. (...) Der destruktive Charakter sieht nichts Dauerndes. Aber eben darum sieht er überall Wege. Wo andere auf Mauern oder Gebirge stossen, auch da sieht er einen Weg. Weil er aber überall einen Weg sieht, hat er auch überall aus dem Weg zu räumen. Nicht immer mit roher Gewalt, bisweilen mit veredelter. Weil er überall Wege sieht, steht er selber immer am Kreuzweg. Kein Augenblick kann wissen, was der

nächste bringt. Das Bestehende legt er in Trümmer, nicht um der Trümmer, sondern um des Weges willen, der sich durch sie hindurchzieht» (Benjamin, «Der destruktive Charakter». In: Gesammelte Schriften IV-1-S. 398).

Unser Jahrhundert hat sich als Jahrhundert des jungen Protests gegen die versteinerten Strukturen aller Gerontokratien erwiesen, aber auch kennzeichnet dieses Jahrhundert die Jugendlichenbarbarei, die massiv in bestimmten Perlen der Traumindustrie wie Rambo, Terminator, Schwarzenegger und Co. aber auch in den rebellischen ethnozentrierten Gruppen aller Welt zum Ausdruck kommt. Da das Symbol «Jugend» sehr leicht als Macht, Kraft und Kampf interpretiert werden kann, also Agon, also Vertikalität und Hierarchie, so kann dieses Symbol auch sehr leicht missbraucht werden, indem es sich materialisiert. So kommen nicht selten in der Presse Ausdrücke vor wie «Tyranei der Kinder» (Sonntagszeitung, Zürich), Diktatur der Jugend, «Horrorberuf Lehrer» (Der Spiegel) oder «Die Kinder üben die Macht über die Eltern aus» (Harry Pross, Medienwissenschaftler, X. Kornhaus-Seminar, 1993).

3. «Die Macht von Menschen über Menschen beginnt mit der Usurpation von Lebenszeit» (Harry Pross)

Wenn also einerseits der Prozess der Verjugendlichung mit wesentlichen Erfindungen und Errungenschaften zur Verbesserung des menschlichen Lebens beigetragen hat, so hat er auch eine hypertrophierte Bewertung des Agon-Spiels eingeführt. Roger Caillois klassifiziert die Spiele in Agon, Alea, Mimicry und Ilinx. Es sind die Spiele des ersten Typs, Agon-Spiele, die Konfrontation, den Kampf, den Vergleich zweier Einheiten, zweier Kräfte, zweier Individuen oder zweier Ideen oder Ideale ermöglichen. Das Agon-Spiel hat einen dualen Charakter par excellence, und dies entspricht den einfachsten Wahrnehmungsmodellen, sei es in der ontogenetischen sei es in der philogenetischen Entwicklung des Menschen, von hell und dunkel, drinnen und draussen, weit und nah, kalt und warm, oben und unten, vertikal und horizontal. So entsteht eine Art wildes Denken, das immer binär klassifiziert und auch dual agiert. Auf diese Weise ist die Grundlage da für die vertikale Strukturierung der menschlichen Beziehungen. Agon zwingt! Man will nicht nur die eigene menschliche Lebenszeit, man will die Zeit anderer Menschen, die unendliche Zeit der Götter erleben. Daher das neue Zeit-Alter der Götter, die ewig jung/mächtig sind.

4. Rohe Gewalt

Gleichzeitigkeit verlangt Gleichwertigkeit. Sowohl die eine als auch die andere Eigenschaft fordern das duale Agon-Denken heraus, bauen Hierarchien ab und fordern das Plurale, das Diverse. Biodiversität, Multikulturalistät, Pluralismus, Polysemie. Egal unter welchem Namen und in welcher Sphäre

spielt das plurale Denken die Rolle der Bereicherung und der Erweiterung der Gleichzeitigkeiten. Und da, wo einer versucht, Agon zu spielen (treiben), fangen Ungleichzeitigkeiten an, da beginnt der Prozess der Vertikalisierung (H. Pross), der Hierarchien, der unterordnende Organisation im sozialen Leben. Wenn Strassenkinder getötet werden, weil sie Strussenkinder sind und nicht Familienkinder, wenn Indianer von Goldgräbern ermordet werden, weil sie den reichen Boden besitzen und kein Gold ausgraben, so versuchen Menschen mit rother Gewalt, eine höhere gesellschaftliche Position zu erreichen. Es geht darum, Ungleichzeitigkeiten zu erringern oder zu garantieren.

5. Veredelte Gewalt

Der Zeitbegriff hat in dem Prozess der Vertikalisierung eine fundamentale Wichtigkeit. Norbert Elias schreibt eine wichtige Überlegung über die symbolische Natur der Zeit. So Elias: «Zeit ist ein Begriff auf einem hohen Verallgemeinerungs - und Synthesenniveau, der einen sehr grossen sozialen Wissensfundus über Methoden des Messens von Zeitsequenzen und über deren Regelmässigkeiten voraussetzt.» Elias behauptet noch, «Zeit ist Symbol für diese Art von sozial erlernten Synthesen». (Elias, 1988, Über die Zeit). Wer also über dieses Symbol verfügt und die davon abhängigen sozialen Prozesse steuern kann, verfügt über ein hochwertiges Gut, ein extrem präzises und effizientes Werkzeug zur Gestaltung und Bestimmung von Menschen-schicksalen. Er kann durch seine ungleiche Macht Gleichzeitigkeiten pflegen oder Ungleichzeitigkeiten erweitern. Weil Symbole allerdings auch das materielle Leben bestimmen können, so sind Ungleichzeitigkeiten potentiell auch die beste Grundlage für die Inversion sozialer Ordnungen, auf der Suche nach Gleichzeitigkeiten. Wenn allerdings die Gleichzeitigkeiten drohend fortschreiten, dann wird es Zeit, höchste Zeit, wieder Ungleichzeitigkeiten einzuführen.

SEMIÓTICA DA ARTE

ANA CLAUDIA MEI ALVES DE OLIVEIRA

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

L'ABSTRACTION, UN «MODE DE VIE» DU XXÈME SIÈCLE *

Les faisceaux lumineux qui lancent les grandes superstars dans l'espace des scènes des immenses salles de spectacles, les Colisées de notre temps, communiquent une sort de vie, transmutatrice de ces êtres en personnages du monde du spectacle. Avec leurs vêtements, leur visage et leur corps, leurs mouvements, leurs vies mythifiées, enfin avec leurs performances, un monde du paraître, imaginé pour être montré, ils deviennent des demi-dieux qui incarnent les rêves, les désirs, l'imaginaire d'une multitude de spectateurs. A travers ces idoles, toute une machinerie est mise en action pour transporter le public, si l'on peut dire, hors de lui-même. Une sorte de participation magique est suscitée dans le but d'entraîner l'individu vers un autre univers.

Dans le cadre de cette étude, c'est le jeu de la lumière, avec l'utilisation du laser, (III.1 à 4) créant, glorifiant et transfigurant ces acteurs qui appelle notre attention. On se rend compte que la lumière irradie, «parle», enfin qu'elle aussi signifie.

Les rayons sont dirigés de plusieurs centres vers l'«étoile», qui n'a pas de position fixe dans l'espace de la scène. Elle est partout, parce qu'aussi les spectateurs sont partout. Debout, ceux-ci sont comme une masse qui prend forme selon la trajectoire de son étoile. En visant son éclat, les rayons sont dirigés de haut en bas. Ils forment des lignes colorées, qui vont d'un point à l'autre. Mais l'œil du public qui regard ne sait pas où il va arriver.

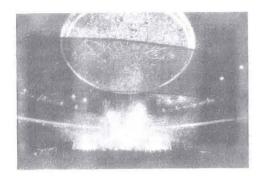
Entre l'obscurité et l'éclairage, les changements de couleurs, les lasers convergents, se constitue le corps lumineux de l'artiste, un corps lui aussi capable d'envoyer des rayons vers le public. La masse brille avec l'astre et une sensation d'ensemble se généralise dans la grande caverne où les individus se lient symboliquement pour la communion avec l'idole. La lumière, sans aucun doute, réalise cette transformation en focalisant l'attention fascinée du public sur la vedette.

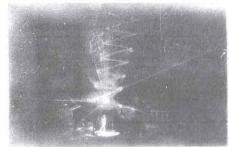
De tels jeux de lumière ont peut-être fait leur première apparition au théâtre Luna Park de Saint-Pétersbourg, les 3 et 5 décembre 1913. On y jouait l'opéra «La victoire sur le soleil», conçu, six mois auparavant, par les trois membres du «Premier Congrès Pan-Russe des bardes de l'avenir (c'est-à-dire du groupe

^{*} Texto preparado para apresentação no II Congresso Internacional da Associação Internacional de Semiótica Visual (I.A.S.V.), ocorrido em Bilbau, Espanha, de 12 a 15 de Dezembro de 1992.

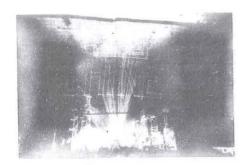
«futuriste» de Moscou): Kroutchonykh pour le livret, Malévitch pour les décors et les costumes et Matiouchine pour la musique (qui nous est inconnue).

Mais en même temps, sur cette scène du Luna Park, c'est en fait l'avenir de la peinture contemporaine qui était en jeu. Dans le grouffre noir de la scène était projetée la première intuition de Malévitch du «Carré noir sur fond blanc», exposé à Pétrograd en décembre 1915 et, dans la saturation de lumière, le «Carré blanc sur le blanc» de 1918. (On trouvera en annexe une description de la scène du Luna Park conçu par Malévitch, telle que la voyait un de ses contemporains, Bénédikt Livchits). En observant quelques croquis des décors (III.5-10) et les



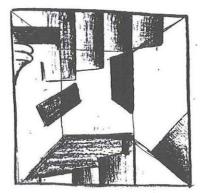


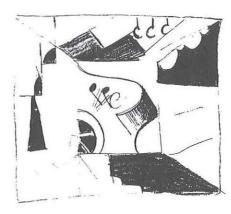


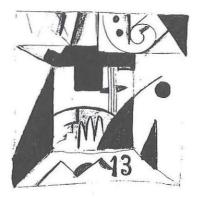


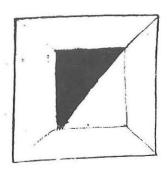
Ill.1 à 4: Quatre photos du spectacle de Jean-Michel Jarre à Shangaï (1: Concert d'Images, p. 16: Paris Audiovisuel)

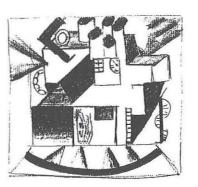
costumes des personages, nous voudrions essayer de revenir au début de la deuxième décade du XXe siècle, à un moment où était en jeu non pas seulement une autre forme d'opéra, mais surtout les principes d'un art nouveau pour le nouveau siècle.

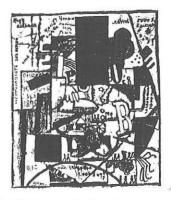












L'opéra «La victoire sur le soleil». Malévitch 1913. III.5 Esquisse du décor du 1er tableau, ler acte. III.6 Esquisse du décor du 2e tableau, 1er acte. III.7 Esquisse du décor du 3e tableau, 1er acte. III.8 Esquisse du décor du 5e tableau. III.9 Esquisse du décor pour le 6e tableau, 5e acte. III.10 Esquisse de rideau.

Les carrés noirs et les rectangles apparaissent dans les surfaces des tissus des vêtements et du rideau. Le suprématisme surgit comme une des formes plastiques de l'abstraction et de son rôle transformateur de la visibilité moderne.

Autres victoires sur le soleil

Plusieurs des autres mouvements de l'art abstrait ont apparu presque simultanément dans différents endroits du monde. Quelques années auparavant, l'art abstrait naît à Munich avec Kandinsky (1911), aux Pays-Bas avec Mondrian (1912). Là où il apparaît, l'art abstrait est rupture avec le passé, il est crise par rapport à la tradition et à ses moyens d'expression plastique. En tirant les conséquences logiques des découvertes du cubisme et du futurisme, le mouvement va se développer jusqu'à devenir «l'expression de la réalité pure». Il vise l'absolu de la nature «urba-industrielle», l'objectivation des phénomènes dynamiques de la vie dans la grande ville, d'une vie qui devient indépendante du temps qui passe et des quatre saisons. En un mot, il s'agit d'un art engendré par les bouleversements et les mutations de ce siècle.

Le monde changeait entièrement de rythme; les croyances et les modes de vie se modifiaient. Les transformations industrielles entraînées par une modernisation technique très rapide vont être de plus en plus décalage avec le fonctionnement d'une organisation socio-économique et culturelle antidémocratique: un peu partout en Europe centrale et orientale, une société bourgeoise en expansion se heurte à l'absolutisme de l'Etat monarchique.

A la même époque, les nouvelles découvertes de la science, notamment celles de la physique nucléaire, viennent bouleverser les conceptions établies, au point que Kandinsky (1913:99) affirme:

«La désintégration de l'atome était la même chose dans mon âme que la désintégration du monde entier; les murs les plus épais s'écroulaient soudain. Tout devenait précaire, instable, mou. Je ne me serais pas étonné de voir une pierre fondre en l'air devant moi et devenir invisible. La science me paraissait anéantie.»²

L'incertitude de l'existence agissait comme une force vive menaçant les hommes. Les vieux principes d'organisation du monde étaient en train de s'écrouler sans qu'apparaisse encore un ordre structurel nouveau pour régler ce monde neuf. L'Europe était en conflit avec elle-même et une nouvelle guerre était toujours imminente. A Paris, les idées et les pratiques esthétiques nouvelles se développent et sont bientôt répercutées dans les milieux intellectuels des autres pays. En Russie, la révolution de 1905 avait créé une atmosphère de mutations favorisant l'accueil des mouvements d'avant-garde occidentaux et qui allait leur permettre de se développer d'une manière originale.

Tandis que toutes les normes et les valeurs paraissaient devoir être remises en cause, de plus en plus, un besoin de certitudes se diffusait partout dans cette situation de crise généralisée, où la religion, la morale, la science ne pouvaient plus maintenir un rapport d'équilibre entre l'homme et le monde. L'individu, livré à lui-même, en arrive alors à une révolte qui ne saurait demeurer purement intérieure. Il veut trouver de nouveaux rapports entre le monde et la vie; et cette quête s'impose dans tous les domaines.

L'art, lui aussi, veut cette rencontre. Le moyen, c'est de violer toutes les normes établies pour régir sa pratique. L'apprentissage des règles, des grammaires, des codes ne servira plus qu'à mieux les transgresser. L'art suit cette démarche et, en tant qu'activité intuitive, il impose une nouvelle codification aux manières mêmes de percevoir la réalité. Ce codage ne relève pas d'une attitude passive de reproduction, mais constituera une voie de connaissance tant pour le créateur que pour ceux qui regardent la création qu'il produit. Cette recherche esthétique, amorcée presque simultanément dans différentes parties du monde, et en particulier dans les trois que nous avons mentionnées, peut être considérée comme un phénomène singulier dans le domaine de la sensibilité artistique annonçant l'établissement d'un nouveau paradigme du visual. L'image créée révèle qu'elle-même a une force capable de nous faire voir - chose entièrement nouvelle que le contenu s'identifie à la forme plastique. Cette nouvelle visualité fait ainsi apparaître combien la dichotomie forme-contenu et a fortiori la domination de celui-ci sur celle-là ne sont plus fondées. Ainsi, la relation de présupposition entre forme et contenu devient plastiquement lisible.

Là où l'art abstrait fait sa première apparition, il est vécu comme une expérience en réaction contre le climat de «fin de siècle» que caractérise un scepticisme généralisé; il est en effet guidé en grande partie par une volonté de renouvellement spirituel. On a déjà beaucoup fait ressortir les relations entre les recherches plastiques et les conceptions esthétiques de ces peintres, et l'essor des théories spiritualistes et théosophiques, spécialement celles de Mme Blavatsky, d'Ouspensky, de Steiner. De cette conjonction, on peut tirer l'hypothèse, sinon la conclusion, que les formes abstraites pures sont un des moyens d'appréhension de l'esprit du nouveau temps et que les peintres dont nous nous occupons vont, par des voies diverses, «topologiser» et «chromatiser» cette pensée.

De cette postulation découle une des possibilités de compreendre le rôle fondamental de l'intersémioticité (ou du syncrétisme) dans ces nouvelles formes d'art; elle matérialise un rapport nouveau, très ouvert, d'un art à l'autre. Les artistes étaient souvent à la fois peintres, poètes et écrivains, créateurs de décors, de costumes, d'objets, graphistes, publicitaires et quelques-uns aussi architectes. La conséquence immédiate est l'apparition définitive de l'artiste multimédia. De la sorte, dès le début du mouvement abstrait, les projets que les différents groupes s'étaient fixés étaient pratiquement réalisés. Ils ne voulaient surtout pas être une utopie de plus mais une réalité, une pratique, un faire; en ce sens, on peut dire que l'abstraction au XXe siècle est une éthique et que l'esthétique et l'éthique vont entièrement s'y rejoindre.

Comme Kandinsky et Malévitch, Mondrian a développé une très vaste production théorique sur son art. Son dernier livre, *The New Art-The New Life*.

The Culture of Pure Relationship, terminé en décembre 1931, mais publié seulement après sa morte par Harry Holtzman (1945: Documents of modern art series), portait dans le manuscrit, le titre suivant, donné par Mondrian: «L'ART ET LA VIE». Après cette page d'ouverture, à la première page, une autre formulation du titre était proposée tant en français qu'en anglais:

L'ART NOUVEAU — LA VIE MODERNE (La Culture des Rapports Purs),

THE NEW ART — THE NEW LIFE (The Culture of Pure Relationships).

Le but de ce livre — publié en anglais — était de caractériser dans le cadre de l'art contemporain, l'art nouveau par la manière spécifique dont il utilise les formes, c'est-à-dire, seulement par leurs valeurs purement plastiques. De plus, dans l'art nouveau, les formes deviennent neutres à mesure qu'elles s'approchent de l'universel. Selon Mondrian, dans le cadre de la peinture nouvelle, différentes orientations sont à distinguer:

"D'abord, il y a la tendance où la forme plus ou moins pure se trouve tellement décomposée, transformée ou cassée que la composition ne donne plus une apparence naturelle. Cette tendance utilise des formes particulières, entières ou fragmentées, des lignes courbes ou droites, ainsi que des formes géométriques. De cette tendance, les exemples les plus forts sont, d'un côté, les travaux de Picasso et Braque, et, de l'autre, ceux de Kandinsky et Malévitch. Ensuite, il y a la tendance vers les formes pures et un traitement plus ou moins abstrait, qui est représentée, d'une part, par Léger, Ozenfant, Jeanneret / Le Corbusier (Purisme) et, de l'autre, par Lissitzky, Moholy-Nagy, Vordemberge-Gildewart, et — tant qu'ils ne sont pas figuratifs — les futuristes (Prampolini). En troisème lieu, nous relevons la tendance créée principalement par Arp: des formes neutres dans un espace neutre; des formes abstraites, réduites, qui, échappant à toute détermination, sont dépourvues de forme particulière. En même temps, il y a la tendance qui s'exprime par le rythme des courbes ou des courbes et des lignes droites plutôt que par des formes abstraites (Delaunay, Herbin, Valmier, Gleizes). Finalement, il y a la tendance qui semble s'exprimer seulement par les plans rectangulaires, colorés et non colorés, mais qui fondamentalement exprime les rapports d'équivalences par la ligne droite, l'intersection à angle droit et les couleurs primaires. A l'état pur, cette formule (le plan rectangulaire) s'annule elle-même en tant que forme par le fait qu'il n'y a pas opposition avec d'autres formes (Néo-plasticisme).»3

La critique, cependant, a longtemps considéré les différentes tendances de l'art abstrait comme tenant le plan formel statique et le plan du contenu hermétique, très distancié du public et de la réalité sociale. Dans ses écrits, Mondrian se défend en présentant le rythme — pour lui, l'expression de la vie — comme le but de son art. Le titre de son dernier livre souligne à lui seul la

position défendue par les néoplasticiens, il présente une vision globale de sa peinture et répond aux critiques dirigées contre l'art abstrait:

«L'art nouveau à travers son expression nouvelle, nous est encore nécessaire parce qu'il nous incite à concevoir une beauté nouvelle dans la vie, qui soit réelle matériellement et moralement. En particulier, l'expression exacte du rythme des oppositions équivalentes nous fait sentir profondément la valeur du rythme vital et, par sa représentation exacte, nous donne quelque compréhension du vrai contenu de la vie. Aujourd'hui, ce ne sont pas seulement les arts plastiques qui montrent le rythme des oppositions fondamentales. La musique nouvelle, en particulier, le jazz américain, ainsi que le jazz moderne, et la danse moderne tendent à l'exprimer d'une manière emphatique. Le contenu de notre temps consiste à expérimenter la valeur de la vie concrète et pratique; essayons de le perfectionner en découvrant l'essentiel dans la vie humaine; essayons de découvrir son rythme profond partout.» 4

Cette nouvelle «culture» — et la danse moderne, le jazz, mais aussi les tracés perpendiculaires des nouvelles rues, les projets d'habitations et de bâtiments commerciaux, sans oublier les bouleversements que les ordinateurs et l'informatique vont apporter quelques décennies plus tard — tout cet ensemble condense le contenu d'une nouvelle époque mobilisant d'autres valeurs. La quête de l'essentiel de cette nouvelle vie pour Mondrian est formulée dans le rythme des lignes droites qui, en se coupant à angle droit, établissent par l'équilibre du mouvement une relation harmonique entre la partie et le tout selon le principe de l'orthogonalité. Ce principe était contesté en 1921 par Theo van Doesburg, qui le considérait comme encore figuratif: il remplacera la ligne d'horizon par une diagonale. S'il maintient les relations perpendiculaires entre lignes verticales et horizontales, c'est en les renversant à 45 degrés. Ce bouleversement, qui accentue la signification expressive, a donné naissance au mouvement dénommé élémentarisme. En tout cas, comme chez Mondrian, le propos dynamique était de changer la réalité de l'époque à travers l'invention de nouveaux langages plastiques.

Malévitch aussi cherchait un art qui corresponde à la nouvelle culture marquée par les grandes métropoles, le travail industrialisé, les dernières conquêtes de la technologie, et spécialement l'aviation, au point que le suprématisme, selon lui, pouvait être qualifié d'«aéronautique». La révolution urbaine-métallique-industrielle reflétée par le cubisme et le futurisme va s'épanouir dans le suprématisme d'une façon propre, directement liée aux hommes, à leur environnement dans les grandes villes, aux objets de leur entourage. Dans «Du cubisme et du futurisme au suprématisme le nouveau réalisme pictural», Malévitch (1916) ⁵ déclare que comme «le grand désir de la vélocité, du vol à trouver une forme, qui a donné l'avion, l'art pur (parce que non appliqué) obéit non plus à la religion, à l'Etat, mais à une irrésistible impulsion qui assume une forme extérieure. De la même manière que l'avion ne fut pas

inventé pour transporter les lettres commerciales de Berlin à Moscou, l'art pur est la concrétisation de cette impulsion qui gagne une forme externe.» Il reconnaît que les «choses» et les «concepts» étaient injustement considérés comme une «représentation du sentiment». En face de cette constatation, il pose la question: «est-ce que la bouteille de lait serait le symbole du lait?» pour définir le suprématisme comme «la redécouverte de l'art pur, l'art qui, dans le déroulement du temps, a cessé d'être vu à cause de l'accumulation de 'choses'». L'art ne vise plus à représenter l'objet, il peut exister indépendamment, parce qu'il s'identifie au sentiment plastique qui lui a donné naissance.

Tous ces créateurs ont construit un art non-objectif, ou non-«objectal» avec un degré maximum d'abstraction. Dans son article «L'Art Concret» (1938), en synthétisant la possibilité de la présence ou de l'exclusion de l'objet de la toile, Kandinsky affirme: «Il n'y aura jamais la possibilité de peindre sans 'couleurs' ni 'dessin', mais la peinture sans objet existe dans notre siècle depuis plus de vingt-cinq ans» ⁶. En analysant les débats qui eurent pendant tout cette période de l'art abstrait, alors que tout le monde, par ailleurs, essayait de nier son existence, Kandinsky donne comme explication deux raisons. D'un côté, il y a l'énorme pouvoir de l'habitude, et de l'autre, l'énorme pouvoir de la peinture nommée «abstraite» ou «non-figurative» et qu'il préfère pour sa part appeler «concrète». Ces deux forces, même à la fin du XXe siècle, sont encore vivantes: les effets de contestation de l'une et de l'autre sont toujours agissants.

En témoigne, pour la période récent, la critique formulée par Claude Lévi-Strauss, en 1961, dans ses **Entretiens** ⁷ avec Georges Charbonnier. Pour l'ethnologue, la peinture abstraite est une combinaison d'éléments organisée en fonction de prédilections intimes du peintre et en dehors de toute règle sémantique. Selon lui, chaque peintre a essayé d'élaborer son propre code, qu'il transforme à mesure qu'il peint, d'un tableau à l'autre. La peinture abstraite, même si elle arrive à séduire, reste, nous dit en fin de compte Lévi-Strauss, comme une sorte de «décoration» parce qu'il lui manque le propre de l'art, c'est-à-dire une réalité d'ordre sémantique.

Cet aspect décoratif — l'«ornement» — a certes toujours été lié à l'abstraction. Mais le but des peintres abstraits ne s'y réduit absolument pas. En se concentrant sur les éléments du langage plastique, ils traitent la structure même de ce langage comme leur objet de recherche. Il ne s'agit pas du tout d'un pseudo-langage, d'un simulacre, mais plutôt d'un trajet qui permet de percevoir les propriétés dissimulées du langage plastique. Celles-ci sont représentées comme le plan signifiant qui provoque une réaction esthétique. Le langage est préposé à un rôle de signification.

La victoire integrée à la quotidienneté

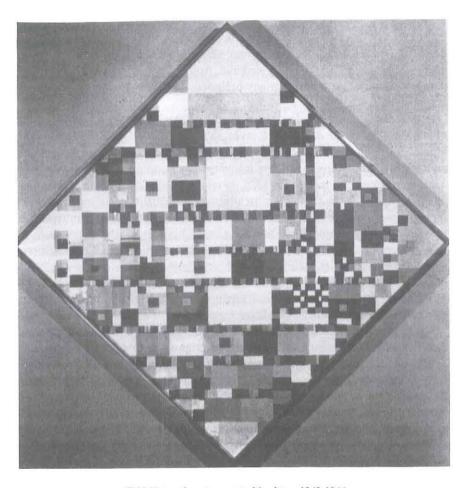
Dans la dernière décade du XXe siècle, en regardant la trajectoire de cette peinture guidée par le principe d'économie des moyens plastiques résultant d'une purification de tout le sensible plastique perçu, on peut se demander si elle a atteint son objectif. Il y a de multiples chemins pour répondre, mais tous vont confirmer que la réflexion de la peinture sur son propre plan d'expression a donné naissance à d'autres tendances vers l'abstraction, qui, de très loin, dépassent la sphère de la peinture abstraite. Aujourd'hui, elle vit métamorphosée dans toutes sortes de manifestations présentes dans tous les aspects de la vie quotidienne.

Malévitch, dès 1914, est arrivé avec ses «Architectones», ses projets de «Planites» et, à partir de 1917-18, avec sa peinture du «Carré blanc sur fond blanc», au point maximum possible de l'abstraction. Ses œuvres sont d'une prémonition extraordinaire. De ses maquettes vont sortir les gratteciel de New York une décennie plus tard. En 1926, la revue *Praesens*, à Varsovie, publie un montage avec la photo d'un dessin architectone suprématiste pour un «gratte-ciel suprématiste» pour New York. Bien sur, on s'est habitué à voir des gratte-ciel, et ils nous paraissent aujourd'hui presque banals; mais ce sont eux qui, dans un passé encore tout récent, ont imposé l'empire de la verticalité qui domine notre vision des grandes villes.

Très vite, les *«bâtiments modernes et les futurs projets de planites pour les habitants de la Terre»* de Malévitch furent transcodés sous forme de bâtiments qui transformèrent du tout au tout le paysage urbain.

De même, la verticalité postulée par De Stijl entre 1915 et 1925 était construite comme le nouvel horizon des métropoles. Et surtout, le «troisième degré» de l'abstraction innovatrice de Mondrian est concrétisé encore aujourd'hui dans la planification urbaine. La toile en diagonale «Victory Boogie-Woogie» (1943-1944, tableau inachevé: Collection Mr et Mrs Burton Tremaine, Mériden, Connecticut, Etats-Unis) (III.11), est organisée à partir de l'abandon de la structure linéaire et du mouvement continu caractéristiques des toiles antérieurs, auxquels Mondrian substitue ici une structure de carrés et de rectangles en mouvements, colorés et syncopés. On peut dire que cette toile a donné à toute une série de nouvelles générations d'artistes leur devise personnelle: «Toujours plus loin», devise elle-même empruntée, comme on sait, à Mondrian.

Et *«plus loin»* sont allés les mouvements «Concret» et «Néo-Concrétiste» qui, dans les années cinquante, au Brésil, ont développé ces principes, influencés également par une autre progression de ces idées dans l'art concret en Suisse, et spécialement par la démarche de Max Bill, qui, en 1950, à l'occasion de la Première Biennale de São Paulo, a gagné le premier prix de sculpture. Ces mouvements sont arrivés à des conséquences logiques qui dépassent de beaucoup la peinture. Dans ce domaine, un des noms les plus importants est celui d'Hélio Oiticica. Sa démarche radicale et les créations esthétiques qu'elle produit ont permis, en 1992-1993, la première exposition rétrospective de son œuvre qui des circule de Rotterdam (Witte de With, Center for Contemporary Art), à Paris (Galerie Nationale du Jeu de Paume), à Barcelone (Fundación Antoni Tàpies), à Lisbonne (Centro de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian) et à Minneapolis (Walker Art Center). Les annés où Hélio Oiticia était condamné à la marginalité

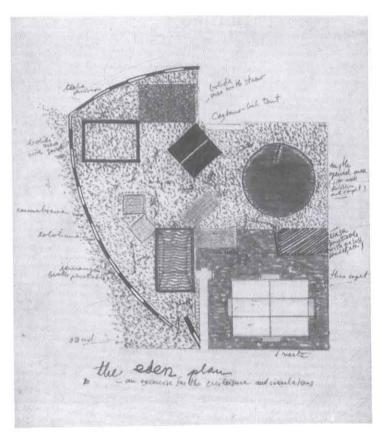


Ill.11 Victory boogie-woogie. Mondrian, 1943-1944

et à l'exil ne sont pas terminées puisque l'exposition n'a pas encore trouvé un temps et un espace pour être divulguée au Brésil. Ses travaux intitulés «Bolide», ses «Parangolés» et ses «espaces pénétrables» comme «Eden», «Tropicália» et «Subterranean Tropicália Projects» forment un ensemble qui a comme but le rapprochement de l'art et de la vie quotidienne par une intégration du premier dans le contexte social. L'essentiel, pour Oiticica, était de développer un programme d'après lequel l'œuvre ne saurait être considérée comme achevée avant sa réception: au contraire elle évolue et se constitue pendant le temps même de son expérimentation par le spectateur, qu'il s'agisse, par exemple, des espaces labyrinthiques en plein air (III.12), ou des caps pour les corps (III.13).

En introduisant le corps dans le déroulement même de ces expérimentations, Oiticica en fait l'élément de jonction entre le sujet et le monde.

La perception par tout le corps donne la signification de l'œuvre qui est la résultante de la structure participative entre l'œuvre, le sujet percevant et le contexte. Un nouvel art brésilien, où l'œuvre et l'environnement agissent ensemble était inauguré, les démarches suprématistes et néoplasticistes trouvant ainsi, au Brésil, une synthèse néo-concrète.



III.12 Dessin d'Eden, un exercice de «créloisir» et de circulation. Oiticica, 1969 Whitechapel Gallery, Londres

La musique et le cinéma brésiliens aussi vont être influencés par ces impulsions novatrices qui ne sont qu'autant de conséquences logiques des recherches abstraites. Mais c'est la poésie qui a connu le plus fort renouvellement. Dans la page blanche, la synthèse idéographique de Décio Pignatari, des frères Augusto et Haroldo de Campos inaugure un nouveau type

de rapports entre la poésie brésilienne et la littérature et les arts universels. La notion de traduction intra-code et aussi extra-code va constituer de plus en plus une opération transculturelle capable d'assurer la matérialité de chaque code, la beauté propre à chaque langue. C'est une démarche qui, aujourd'hui encore, vise à transformer le monde comme l'atteste le poème d'Augusto de Campos



III.13 Parangolé (Vêtement-Art). Tissu et peinture. Oiticica: 1964

«Postudo», publié en 1985 dans un des plus grands journaux de São Paulo, le «Folhetim» de la *Folha de São Paulo* (n.º 419). «Post-tout» (III.14) est la possibilité moderne de la poésie. Une poésie qui paraît dans la presse, mais qui n'est pas à la fin de la journée parce qu'elle apparaît comme universelle. Alors que l'utopie est en crise, c'est la poésie post-utopique — ce qui ne veut pas du tout dire post-moderne — qui est capable d'une critique de l'avenir, et non pas seulement du présent.

La conclusion logique sur laquelle l'art minimal débouche dans les années soixante et soixante-dix accentue encore la réduction des moyens d'expression de l'art aux limites maximum de la formule de Mondrian et aussi de celle de Malévitch. La conséquence est un «art du minimal» — le minimalisme —, qu'expose en soi «l'idéal de ces arts universels», une unité spirituelle à travers des constantes toujours présentes. La peinture monochrome préconisée par

Póstudo

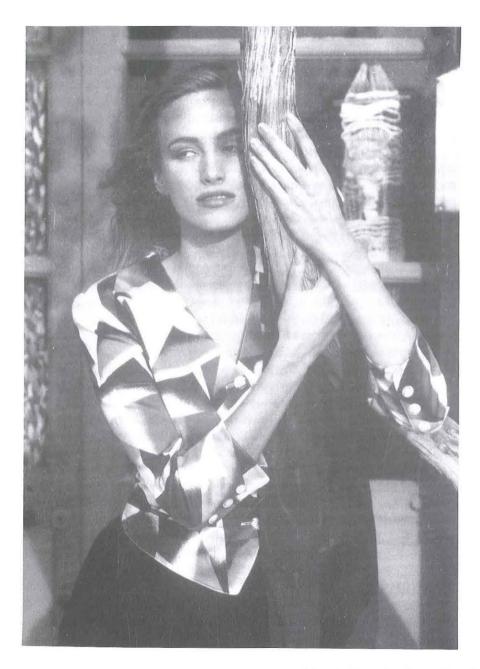
Augusto de Campos



Ill.14 Poème «Post-tout» d'Augusto de Campos. 1985

Malévitch dans la toile *«le blanc sur fond blanc»* gagne de l'amplitude dans les trois tableaux des trois couleurs pures de Rodtchenko. Ces recherches du minimal guidées par la quête de la lumière maximale obtenue par l'usage de la couleur unique continuent de se développer jusqu'à la peinture bleue de Yves Klein et aux toiles noires d'Ad Reinhart où, outre une unique couleur, on trouve aussi l'emploi d'une seule technique, un geste unique.

Mais les développements de l'abstraction du début du siècle ne touchent pas seulement l'art. Ils se sont infiltrés aussi dans le design industriel concernant les objets, les appareils, les outils, les machines, les meubles, etc.; dans le design graphique appliqué à la typographie, au logotype, à l'affiche et plus



Ill.15 et 16 l'êtements créées par Kenzo. Paris, 1992



Dans le premier exemple, le spencer a comme support le noir de la jupe. Dans le deuxième, les femmes ont des chaussures noires et elles marchent sur un sol lui aussi de ton sombre. A l'extrémité supérieure, un parapluie blanc fait le contrepoint. A hauteur du cou, avec les colliers, le jeu entre noir et blanc s'intensifie. Dans les cheveux, le noir va être réaffirmé. Il y a là toute une quête dans le but d'obtenir un équilibre harmonieux entre ces deux pôles de l'absorption et de la diffusion des radiations visibles.

Cette collection de Kenzo était exposée dans les boutiques parisiennes aussi dans un décor de vitrine à la Malévitch.



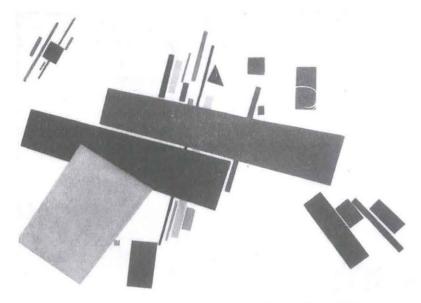
III.16 Vitrine Boutique Kenzo. Paris, Bd Raspail. Printemps-Eté 1992

Les mannequins sont construits comme les figures humaines peintes par Malévitch dans ses derniers tableaux. Les têtes sont figurées seulement par les contours des visages. L'unique trait marqué est une petite sphère noir soulignant la bouche. Des chapeaux noirs couvrent les têtes. Les corps sont de simples silhouettes, distribuées au premier et deuxième plans de la vitrine. Ils sont placés deux à deux aux extrémités, l'un debout, l'autre assis. Dans les deux postures, par la position des troncs, des têtes, des épaules, des bras, des mains, des jambes et des pieds, il est visible que ces corps sont en action. Le dynamisme des couleurs qui les habillent se répercute sur toutes les parties du corps. Les duettos de femmes sont comme un cadre entourant une composition suprématiste, qui n'est rien d'autre que les figures géométriques de base des dessins des

vêtements. Les figures colorées, ou les figures flottantes contiennent une remarquable expression d'énergie. C'est comme si leurs figures sidérales, avec leurs angles aigus, étaient préparées pour décoller vers les espaces interplanétaires, interstellaires. La tension du déplacement cosmique de ce voyage intersidéral est construite pour induire les passants qui regardent la vitrine à voir «ici» la force véhiculaire des vêtements et à les penser en termes de satellites suprématistes. Là — dans les toiles de Malévitch —, le déplacement cosmique est une facon de mettre l'homme et le monde en harmonie. Dans leur aérodynamisme, les vêtements de Kenzo peuvent-ils aussi, à travers une traduction de l'esprit suprématiste, mobiliser - mettre en mouvement - les consommateurs de notre époque? Quand une acheteuse s'habille à la suprématiste, ou encore, selon la proposition de cette affiche apparue aussi en 1992, lorsqu'elle se maquille avec le maquillage Shiseido (dont on notera le slogan: «les suprématistes par Serge Lutens»: 111.17), ces produits ont-ils la force de transcodifier la philosophie et la praxis énonciative de Malévitch, par exemple dans «Suprematisme Dynamique N.° 57» (III.18), exposé de novembre à décembre de la même année à la Galerie Gerald Piltzer, à Paris?



Ill.17 L'affiche du maquillage Shiseido par Serge Lutens



III.18 Suprematisme Dynamique N.º 57. Malévitch: 1916

Les réponses à ces questions demandent une autre sorte de recherche, concernant davantage la réception de ces produits par l'acheteur. Dans cette étude, où l'interrogation portait sur la présence de l'abstraction au XXe siècle, on a voulu voir si cet art de rupture était encore aujourd'hui repérable et actif.

L'utilisation des moyens universels, donc abstraits et élémentaires, semble constituer, dans ces pratiques, presque un vocabulaire cliché, comme si l'idéal du néo-plasticisme et du suprématisme átait désormais perdu. Si le sens du traitement du principe de la verticalité ou du carré peut encore être considéré comme néoplasticiste ou suprématiste, il n'est plus lié à la symbolique de cette verticale ou de ce carré. Un énorme choix d'objets est disponible sur le marché et rien d'autre qu'une raison d'ordre plastique ne peut expliquer la préférence pour un objet à la Mondrian — avec la simplicité de ses formes et de ses couleurs élémentaires — ou pour un vêtement fait en tissu animé d'un souffle malévitchien, pas plus que celle d'acheter des produits de maquillage de style suprématiste.

Ce qui importe est que le monde de raisonnement de cette plastique universelle qui met en évidence la structure de la peinture, du monde, de l'objet, a dépassé les tableaux et l'univers esthétique au sens étroit pour devenir une composante du raisonnement ordinaire de l'homme et de l'époque modernes. Pas d'autre fonction aux constructions des images que de promouvoir une rencontre du sujet avec l'histoire des formes et des matériaux, de transformer une certaine façon d'être, de vivre: rien de plus qu'une éthique.

- ARRE, J. M. (19??) Concert d'Images. Paris Audiovisuel, p. 16.
- ² KANDINSKY, W. (1913) Regard sur le passé. Paris, Herman, 1974.
- 3-4 MONDRIAN, P. (1931) «The New Art The New Life» in *The Collected Writings of Piet Mondrian*. Ed. Holtzman, Harry et St. James, Martin. (Trad. A. C. M. A. de Oliveira) Thames and Hudson, 1987, pp. 247, 252-253.
- MALEVITCH, K. (1968) «The Non-Objective World» in CHIPP, H. B. *Theories of Modern Art* avec les contributions de SELZ, P. et TAYLOR, J. C. (Trad. A. C. M. A. de Oliveira) Berkeley, Los Angeles et Londres. University of California Press., pp. 341-345.
 - ⁶ KANDINSKY, W. (1938) L'Art Concret in XXe Siècle n.º 1, Paris.
- ⁷ CHARBONNIER, G. (1961) Entretiens avec Claude Lévi-Strauss, Paris, Presses Pocket.
- 8 MONDRIAN, P. (1945) Plastic Art and Pure Plastic Art. New York, Wittenborn, Schultz, pp. 62-63.
- ⁹ Catalogue de l'exposition (1900) Mondrian auf der Tube. Popularisierung und Trivialisierung der Ideale. Konstruktive und Konkrete Kunst. Zurich. 18 mai à 21 octobre 1990.
 - 10 Catalogue KENZO, S. A. (1992) Collection printemps-été, Paris.

ANNEXE

LIVCHITS, B. (1933) — L'archer à un œil et demi. Trad. SEBALD. E.: MARCADE, V.: MARCADE, J. C. Lausanne, L'âge d'homme, pp. 180-182.

«... la scène de Luna-Park était éclairée, non par des lanternes et des lampions, mais par l'appareillage qui permit à Isaac Rabinovitch, quinze ans après, de transformer la mise en scène de 'L'amour des trois oranges' en un jeu de lumière inoubliable; les meilleurs théâtres d'Occident ne le connaissaient pas, même ceux qui étaient équipés des installations les plus perfectionnées. C'est pourquoi ce que K. S. Malévitch fit dans 'La victoire sur le soleil' ne pouvait pas ne pas frapper les spectateurs qui avaient cessé de se sentir auditeurs à partir de l'instant où s'était ouvert devant eux le gouffre noir du 'contemplatoire'. Dans une nuit de création du monde, les tentacules des projecteurs extrayaient par parties tantôt un objet, tantôt un autre et, le saturant de lumière, lui communiquaient la vie. Ce n'était en rien comparable aux «effets féeriques» pratiqués sur les scènes d'alors. L'innovation et l'originalité du procédé de Malévitch consistait avant tout en l'utilisation de la lumière comme principe créant la forme et légitimant l'existence des choses dans l'espace. Les principes qui s'étaient affirmés dans la peinture dès l'époque de l'impressionnisme, on les transposait pour la première fois dans la sphère des trois dimensions. Mais le travail de Malévitch ne sentait pas du tout l'impressionisme. S'il était voisin de quelque chose c'était peut-être du dynamisme sculptural de Boccioni. Dans les limites de la boîte scénique, la stéréométrie picturale prenait naissance pour la première fois, un système rigide de volumes se constituait ramenant au minimum les éléments du hasard imposé de l'extérieur par les mouvements des corps humains. Ces corps étaient mis en pièces par les lames des phares, ils perdaient alternativement les bras, les jambes, la tête, car pour Malévitch ils n'étaient que des corps géométriques soumis nom seulement à la décomposition en éléments, mais aussi à la complète désagrégation dans l'espace pictural. L'unique réalité était la forme abstraite qui avait englouti, sans qu'il en restât rien, toute la vanité luciférienne du monde. A la place du carré, à la place du cercle, auxquels Malévitch, déjà alors,

cherchait à réduire sa peinture, il obtint la possibilité d'opérer avec leurs corrélatifs en volumes, avec le cube et la sphère et, les ayant enfin saisis, il se mettait à exterminer avec l'implacabilité d'un Savonarole tout ce qui se plaçait devant les axes tracés. C'était du zaoum pictural qui avait devancé le frénétique caractère informel du suprématisme, mais combien il se distinguait de ce zaoum que déclamaient et chantaient les gens en tricornes et en cuirasses! lci, une excellente organisation de la matière, une grande tension, de la volonté, rien d'accidentel, — là, le chaos, le relâchement, l'arbitraire, des convulsions épileptiques... La mise en scène de Malévitch avait montré de façon évidente quelle importance a, dans le traitement de la forme abstraite, la logique intérieure de l'œuvre artistique conçue avant tout comme sa composition... La peinture (cette fois elle n'était même pas de chevalet, mais théâtrale) menait de nouveau par la bride à sa suite les créateurs de langues aveniristes, en déblayant, à leur place, les catégories fondamentales de leur poétique inachevée encore insuffisamment claires...»

CECILIA ALMEIDA SALLES

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

VERDADE EM CRIAÇÃO

Muitos aspectos da criação artística aparecem, a seus fruidores, envoltos em uma aura que mais mitifica do que explica esse fascinante labirinto da mente humana. Por outro lado, surgem às vezes explicações simplistas que poderosamente transformam o engenhoso labirinto em uma estrada linear — não apresentando nem sequer pequenas curvas que guardem alguma espécie de mistério.

Não somos ambiciosos a ponto de querer dizer que os críticos genéticos — os estudiosos de manuscritos artísticos — como que por encanto encontraram a saída do labirinto: busca que acompanha o desenvolvimento do homem. No entanto, podemos, com certa segurança, afirmar que vivendo os meandros da criação, quando em contato com manuscritos, conhecemos um pouco melhor o instinto humano para o vôo imaginário que tem como palco o mundo plástico interior do homem ¹.

A convivência, já há algum tempo, com manuscritos de diversos artistas possibilitou que chegássemos a algumas generalizações que nos forneceram índices para uma possível teoria da criação. É importante ressaltar que nos referimos a manuscritos em seu sentido amplo: (1) Depósitos de marcas dos impulsos iniciais, da memória bastante distante ou da memória do próprio processo — como diários, cadernos de anotações e correspondência; (2) Operações preliminares que se podem concretizar de diferentes formas como: roteiros, mapas, planos, ensaios e croquis; (3) Instrumentos do trabalho propriamente dito: rascunhos, esboços e provas de impressão.

Como fica claro nos exemplos acima mencionados, estamos ampliando o conceito de manuscrito. Estudos, esboços e ensaios; croquis, contatos e copiões; plantas, projetos e partituras; maquetes, roteiros e *story-boards* — tudo é manuscrito. Todos esses instrumentos passam a conviver com os rascunhos verbais. Em uma afável troca de informações, entra-se no universo da criação além dos limites da palavra. Não há perda. Não se ganha só na extensão dos estudos mas principalmente na profundidade dos resultados.

Penetramos, por meio desse complexo objeto, no íntimo da obra de arte em um processo investigatório de caráter indutivo — em um campo quase sempre explorado de forma dedutiva. Desse modo, a teoria emerge da própria prática artística.

Essa poética da criação proposta serviu-nos como novos óculos para olharmos para problemas que sempre instigaram o estudioso da criação. É exatamente

esse o objetivo desse trabalho: discutir um aspecto bastante importante inerente ao fazer artístico. Estamos interessados na verdade da arte ou, em outras palavras, no caráter da verdade buscada pelo artista ao longo de seu vôo em direção à obra. É a verdade guardada pela obra vista, aqui, sob o ponto de vista daquele que a fabrica ou a produz.

Partimos da afirmação de que o processo de criação artística é processo de busca da verdade (processo de causação final em termos peircianos) ². Não podemos, portanto, negar que haja verdade na arte, assim como aceitamos, com certa facilidade, que há verdade na ciência. Rurosawa ³, em seu relato autobiográfico, confirma nossa afirmação quando se refere a seus filmes como «verdadeiros»; exatamente por serem verdadeiros alguém os entenderá. Peirce ⁴ também fala dessa verdade artística: «A má poesia é falsa, concordo; mas nada é mais verdadeiro do que a verdadeira poesia.»

Estamos conscientes, no entanto, de que a verdade da obra de arte tem características próprias — tem natureza peculiar. É exatamente aí que reside nossa preocupação: a discussão dessas características.

Sabemos que ao dizer que a verdade da arte não é eterna e que é equacionada com beleza — isto é, trata-se de uma verdade mutável que emerge sob comando estético — não a estamos, ainda, diferenciando da verdade científica. Ambos, artistas e cientistas, defrontam-se com a irremediável constatação de que a verdade nunca está aqui, mas adiante. Do mesmo modo, a produção de artistas e cientistas é regida pela estética. Como explica Poincaré ⁵, a ordenação de elementos que têm beleza e elegância é encontrada tanto em um poema, uma escultura ou uma solução matemática.

Peirce ⁶ afirma que o artista introduz uma ficção não arbitrária: a mente de um artista atribui aprovação a essa ficção ao declará-la Bela — o que, se não corresponde a dizer que a síntese é verdadeira, é algo do mesmo tipo geral. Que síntese é essa que o artista produz de caráter tão geral quanto à verdade? Síntese, como vimos, mutável e comandada pela estética.

A arte não tem comprometimento com a verdade científica: sua verdade é ficção, brota da obra. O compromisso do artista é com a concretização de seu projeto poético, seu sonho ou seu propósito. Picasso ⁷ fala do processo criador como um percurso com «um objetivo a atingir, um mistério a penetrar». A intenção do artista é pôr obras — possíveis concretizações de seu grande projeto — no mundo. O artista é, nessa perspectiva, portador de um desejo, de um desígnio. Desejo de conhecer algo (que não deixa de ser conhecimento de si mesmo, como veremos) cujo alcance está na consonância do coração com o intelecto. Desejo esse que nunca é completamente satisfeito e que, assim, se renova na criação de cada obra.

Esse desígnio está diretamente relacionado ao que o artista está empenhado em produzir que é a qualidade abstrata da beleza. O criador busca o efeito estético que Edgar Allan Poe tão bem descreve em a *Filosofia da Composição*. Há, poranto, um compromisso do artista com o sensível. O efeito estético é atingido por v.eio de escolhas de caráter eminentemente individual.

Ignácio de Loyola Brandão diz em seus diários que poria um ponto final em seu livro *Não Verás País Nenhum* quando estivesse satisfeito. De modo semelhante, Picasso ⁸ confessa pintar de acordo com seus gostos e preferências: coloca em suas pinturas somente aquilo que ama.

O artista é conduzido por aquilo que lhe é admirável sem qualquer necessidade de justificativa. Diz Schiller ⁹ que não se pode perguntar como o criador passa da beleza à verdade, pois esta já está em potência na primeira. O processo de criação narra o percurso de uma visão metafórica, geral e nebulosa que vai se concretizando, vai se construindo, vai se realizando, vai se revelando Bela e vai se tornando verdadeira.

O encontro da verdade é, para Peirce, a revelação da realidade. Porém, não se pode falar em verdade da arte desatada de uma realidade «construída» — uma concretização artística. Vemos ao longo do processo criativo uma forma que vai se concretizando bela. O caráter da revelação da verdade na arte é de construção de uma realidade 10. O objeto artístico, durante sua criação, se desprende da realidade externa à obra. Como explica Schiller 11, somente ao libertar-se da realidade, a força criadora pode atingir o ideal, para que possa agir segundo suas próprias leis em sua qualidade produtiva. A imaginação, durante sua atividade produtora, deverá ter se libertado das leis que lhe são estranhas. «A literatura não é espelho mas uma agregada do mundo. Ela é parte daquela coisa multiplamente urdida e determinada que chamamos realidade e que a ela adere não para refleti-la mas para adensá-la e mostrá-la como ainda mais complexa do que podem sonhar as chãs filosofias de senso comum», explica Santaella 12.

Paul Klee ¹³ deixa esse aspecto da criação bastante claro nas anotações de seus diários: «a arte de dominar a vida constitui condição *sine qua non* para qualquer forma de manifestação futura seja ela pintura, escultura... Não apenas dominar a vida mas também dar-lhe uma forma tangível dentro de mim mesmo.»

A realidade externa à obra é dissolvida na arte de dominá-la e fazer dela realidade artística. O artista é um captador de detritos da experiência, de retalhos da realidade. O fato estético se concretiza na consciência de um propósito de caráter ficcional ser atingido — mesmo que temporariamente. Há a superação das linhas da superfície desses retalhos externos ao mundo da criação.

Borges ¹⁴ lembra que realidade não é somente aparência mas sentimento e também imaginação. Poderíamos dizer que há afinidades secretas entre as realidades externa e interna à obra — afinidades essas, muitas vezes, expostas ao pesquisador do manuscrito que assiste o momento em que o criador apodera-se da realidade externa numa simples anotação, por exemplo, e depois a incorpora à realidade da obra por meio de processos de diluição, metamorfose, transfiguração e universalização. Como diz Novalis ¹⁵, em suas anotações: nesse período de magia o corpo serve à alma ou ao mundo dos espíritos. É esse momento que instiga Schiller ¹⁶, «como o artista abre caminho de uma realidade comum a uma realidade estética, dos meros sentimentos vitais e sentimentos de beleza».

Borges ¹⁷ descreve esse instante como «súbito milagre». Falando especificamente do «milagre» literário, ele explica que tanto ao fazer prosa como poesia «temos que usar a linguagem de um modo não habitual... Estamos torcendo a lin-

guagem para executar alguma coisa para a qual não foi pigmentada. Significa que queremos fazer uma espécie de magia».

Voltamos à idéia de que, ao longo da criação, há um desprendimento da realidade externa à obra que a certo momento a instigou. Não podemos falar, no entanto, da verdade da obra de arte desatada de sua realidade. A qualidade da beleza da arte — sua verdade — é atingida objetivamente na obra. A obra cria sua própria realidade. A verdade da obra de arte vai sendo tecida na construção de sua realidade e habitará a obra concretamente. É sua capacidade de fazer o sentimento e a emoção — seu efeito — acessíveis como entidade experienciável objetivamente na realidade que a obra oferece. Por isso a certeza de Kurosawa que sendo o filme verdadeiro alguém o entenderá.

O artista deixa índices dessa construção. Ao convivermos com manuscritos, observamos, por exemplo, uma fase do processo criativo em que o artista escreve, pinta ou esculpe pela obra em si — para que o «texto» torne-se verdadeiro. Não é por ele, criador, nem pelo futuro receptor que a obra está sendo criada. O trabalho e a dedicação do artista são direcionados para a gestação saída e verdadeira de sua cria.

Essa realidade que vai sendo criada pela imaginação é tão real quanto a realidade física — afeta o artista e o artista, por sua vez, tem poder de modificá-la no momento em que a está criando. Ouçamos alguns criadores constatando esse poder da realidade em construção. Buñuel 18 e Vargas Llosa 19 falam da verdade da arte se expressando através de mentiras que, por sua vez, transformam-se em verdades e da tentação do artista de acreditar nesse mundo ficcional.

Vimos que o artista cai com facilidade e prazer nessa tentação. O fato vivido ou imaginado, ao entrar no mundo em criação, não pode ser negado. Loyola percebe, ao longo da escritura de *Não Verás País Nenhum* que se viu falando, várias vezes, mas «que coisa estranha. Era o Souza (o personagem principal do livro) que estava falando». Do mesmo modo, estava viajando na época em que escrevia esse livro sobre um mundo onde a natureza encontra-se em total destruição e estranhou ver no «mundo lá fora» rios e árvores. Essa interferência do universo imaginado é registrada nas anotações feitas pelo escritor no decorrer do processo. A força dessa realidade em construção chega a afetar, no caso desse escritor, a escritura em seu nível lingüístico. Sentimos que a sintaxe sincopada do texto em criação foi sendo assimilada pelo diário que foi acompanhando o escritor durante a escritura.

Vargas Llosa ²⁰, por sua vez, conta que nunca sentiu tanta ternura por um personagem como durante a criação de determinado episódio de *A Casa Verde*: «algumas vezes tive que me levantar da máquina decomposto pela emoção.» Borges ²¹ confessa que os labirintos o perseguiam pela noite em terríveis pesadelos: «quase sempre estou passando de um cômodo para outro igual, sem encontrar saída. Deve ser porque recorri a eles em meus contos.»

A obra de arte é um microcosmo, explica Balázs ²², uma composição contida em si mesma, com suas próprias leis. Daí podermos afirmar, como já o fizemos, que a ficção introduzida pelo artista não é arbitrária. Peirce ²³ fala da unidade dos elementos formadores de um objeto estético: «um objeto para ser

esteticamente bom deve ter uma diversidade de partes relacionadas de tal modo que revele uma qualidade imediata, positiva e simples de uma totalidade.» Todas as partes são destinadas a ficarem juntas para criar a qualidade pretendida que pertence ao todo como um todo.

Nesse ambiente podemos compreender escritores justificando cortes de trechos de seus romances porque parecem postiços, não se ligam a contexto nenhum ou porque qualquer tentativa de encaixá-los provocaria rupturas. Do mesmo modo, ao comentarem critérios para escolhas de palavras, falam da existência de vocabulário do livro.

Cada obra de arte tem certamente leis próprias que vão sendo estipuladas ao longo do processo de sua criação — um determinado vocabulário, uma certa forma poética, o uso específico do som em um filme. São escolhas que surgem como necessidades daquela obra. Assim como Pablo Milanez ²⁴ descreve uma fase do amor em que «tomar tua mão e roubar-te um beijo, sem forçar o momento, faziam parte de uma verdade», essas escolhas fazem parte da verdade daquela obra. Escolhas comandadas pela estética que buscam a unidade e harmonia da criatura em formação e levam, conseqüentemente, a sua unicidade. Toda criação, como um argumento válido que se mostra ser, é necessariamente um pequeno universo — tomando as palavras de Peirce ²⁵ ao avesso.

Marcus Accioly ²⁶ menciona outra dessas leis que regem a criação. Ele fala do clima poético — ou clima que envolve o artista em cada criação específica. Ele exemplifica: «Retardei, involuntariamente, a conclusão do livro *Latinomérica*. O seu clima, espuma raivosa que levanta já da altura do meu pulso fechado, foi, temporariamente, mudado pelo meu humor. Eu escrevia com ódio e, de repente, algo do amor aconteceu e o menino retornou em mim. O livro se abriu, cedeu espaço ao conteúdo e forma de outro livro.»

Poderíamos entender o clima que envolve cada processo, (ou uma possível lei interna que rege cada processo), com o auxílio de Peirce ²⁷, como um estado estético da mente, estado de reconhecimento de sentimento em uma determinada direção. Clima estético ou estado poético que enreda cada criação de modo único mas que está impregnado de criador.

A constatação da existência de leis próprias da obra em criação nos leva a Rosenfeld ²⁸, que fala da verdade em obras de ficção tendo significado especial: designa com freqüência qualquer coisa com a genuinidade, autenticidade relacionadas à coerência interna do que tange o mundo imaginário — são as leis próprias da obra em criação das quais acabamos de falar. Mas Rosenfeld menciona também o fato de que essas características da verdade peculiares a cada obra estão relacionadas à atitude subjetiva do autor. Retornamos, assim, às escolhas estéticas de natureza individual que marcam a criação e a presença do criador na verdade da obra. A verdade está na obra mas não está desatada da verdade do artista — da filosofia que pervade o homem, como diz Peirce. Há leis internas ao mundo ficcional mas este mundo é também construído com o desejo e o projeto poético do artista. Cesare Pavese ²⁹, em uma de suas anotações, explica que a arte (como o amor) possui a virtude de desnudar os dois amantes — cada um diante de si próprio». Criador e criação encontram-se nus, ao longo do processo, diante

de suas verdades. Vejamos alguns artistas falando desse aspecto da verdade da criação.

Cesare Pavese define o criar como uma profunda investigação da verdade que existe em nós; enquanto que Lasar Segall 30 confessa que o artista não encontra paz interior — há uma profunda verdade (que o inquieta interiormente) que ele procura expressar integralmente. Essa «profunda investigação interior» que «nunca consegue se expressar integralmente» surge, a nosso ver, pulverizada no percurso de um artista.

O criador sente a relação da verdade da obra com sua própria verdade. Talvez por esse motivo Kurosawa ³¹ mande-nos procurar por ele nos personagens que criou porque «não há nada que diga mais a respeito de um criador do que sua própria obra». Mário de Andrade ³² diz a Pedro Nava em uma de suas cartas: «Já pus reparo depois de publicado que pela impressão produzida está complexo demais. Afinal isso quer dizer que ele (o livro) sou bem eu que sou complicado por demais.»

Bakhtin ³³ afirma que o escritor também se conhece no decorrer do processo. Desse modo, poderíamos concluir que o artista cria-se a partir do momento em que sua verdade (ou parte dela, senão novas criações não viriam) é alcançada por meio da revelação daquela realidade que sua imaginação construiu. Ele cria-se diante de um espelho construído por ele mesmo.

«O homem consiste na verdade — se abre mão da verdade, abre mão de si mesmo. Quem trai contra a verdade trai a si mesmo. Aqui não se trata de mentir mas de agir contra a convicção», anota Novalis ³⁴. Já sentimos o artista regido pela estética, mas esta afirmação de Novalis vê princípios éticos no horizonte da criação artística — a adoção de objetivos morais. É o artista agindo de acordo com sua convicção, sua cosmovisão, sua verdade. No entanto, como diz Peirce, o homem não pode saber como está deliberadamente preparado a almejar um comportamento ético até que saiba o que ele admira. Estamos, portanto, diante da ação do artista sob o comando estético — aquilo que ele consagra como Belo.

A verdade da obra de arte — sujeita a leis internas e profundamente ligada ao criador — carrega o futuro dentro de si. É uma verdade que muitas vezes chega cedo: uma verdade que, muitas vezes, preconiza o futuro. O seu tempo é posterior ao tempo em que é concebida.

O obsessivo trabalho do artista sobre sua obra em criação deixa transparente o fato de que uma só coisa é necessária para construir a verdade: um desejo ardente e ativo de aprender o que é verdadeiro para ele e para sua obra. A palavra verdade tem sentido para o artista e lhe serve como idéia regulativa para seu processo criativo, sabendo que (felizmente) nunca será plenamente possuída — isto significaria o embrutecimento da mente criadora.

Vimos, quando em contato com manuscritos ou com o caminho percorrido pelo artista para chegar à obra, verdades sendo reveladas por realidades hábil e complexamente construídas. Construção essa assegurada pela aprovação do artista declarando-a Bela. Acreditamos que o prazer da criação está nos momentos de felicidade em que verdade-Bela e Bela-realidade se encontram.

NOTAS

- ¹ Peirce, MS 318:44, *apud* Colapietro, V. M. «Sonhos: o material de que são feitos os significados». *Face* 2.1:23-41.
- ² Desenvolvemos esse aspecto da criação artistica em nossa tese de doutoramento Uma criação em processo: Ignácio de Loyola Brandão e Não Verás Pais Nenhum. PUC/SP, 1990.
 - ³ Kurosawa, A., Relato autobiográfico. São Paulo: Estação Liberdade, 1990.
 - 4 (CP 1.315).
 - ⁵ apud Ostrower, F., Acasos e criação artística. Rio de Janeiro: Campus, 1990.
 - 6 (CP 1.383).
 - ⁷ Picasso, P., O pensamento vivo. São Paulo: Martin Claret, 1986.
 - 8 Id., ibid., p. 13.
 - 9 Schiller, F., A educação estética do homem, São Paulo: Iluminuras, 1989.
- Discutimos esse tema na comunicação «A construção do objeto estético» no Congresso Brasileiro-Internacional de Semiótica realizado em Porto Alegre (Brasil) em Agosto de 1990.
 - 11 Schiller, F., *ibid.*, p. 141.
- ¹² Santaella, L., «Estudo crítico: Edgar Allan Poe» in Poe, E. A. Contos. São Paulo: Cultrix, 1986.
 - 13 Klee, P., Diários. São Paulo: Martins Fontes, 1990, p. 145.
 - ¹⁴ Borges, J. L., *Dicionário de Borges*. Rio de Janeiro: Bertrand, Brasil, 1990, p. 179.
 - 15 Novalis, F. V. H., Pólen. São Paulo: Iluminuras, 1988, p. 143.
 - ¹⁶ Schiller, F., *ibid.*, p. 132.
 - 17 Borges, J. L., ibid., p. 76.
 - 18 Buñuel, L., Meu último suspiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
 - 19 Llosa, M. V., «Um escritor e seus demônios», Jornal da Tarde, 27.07.1985.
 - ²⁰ Llosa, M. V., *Historia secreta de una novela*. Barcelona: Turquets Ed., 1971, p. 65.
 - ²¹ apud Xavier, I., O discurso cinematográfico. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 16.
 - ²² (CP 5.132; 5.119).
 - 23 Referência à canção Anos de Pablo Milanez.
 - 24 (CP 5.119).
- 25 Accioly, M., «Depoimento Mesa-redonda: Processos Criativos». Anais do II Encontro de Edição Crítica e Crítica Genética. FFLCH-USP, 1988, p. 173.
 - ²⁶ (CP 5.111 5.112).
- ²⁷ Rosenfeld, A., «Literatura e personagem» in Cândido, A. et alii, Personagem de ficção. São Paulo: Perspectiva, 1985.
 - ²⁸ Pavese, C., *ibid.*, p. 206.
- ²⁹ Segal, L., «Escritos» in Beccari, V. D.H. O modernismo paulista. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 260.
 - 30 Id., ibid., p. 273.
 - 31 Borges, J. L., ibid., p. 24.
 - ³² Andrade, M. de, Correspondente Contumaz. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p. 91.
 - 33 Bakhtin, M., Esthétique de la création verbale. Paris: Gallimard, 1984.
 - 34 Novalis, F. V. H., *ibid.*, p. 59.

SISTEMAS INTERSEMIÓTICOS

ARLINDO MACHADO

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

FILME, SONHO E OUTRAS QUIMERAS

Talvez seja apenas uma coincidência o fato das instituições do cinema e da psicanálise terem nascido praticamente ao mesmo tempo. O fato é que, em 1900, no mesmo ano em que Méliès lança Cendrillon, sua primeira féerie em forma de narrativa fantástica, Freud publica sua Die Traumdeutung («Interpretação dos Sonhos»), onde investiga a simbologia onírica. Um como outro buscam realizar essa fusão impossível da ciência com o irracional: são máquinas e métodos positivistas a serviço do delírio do espírito. Cinema e psicanálise, em todo caso, abrem para o estupefato cidadão da virada do século uma Caixa de Pandora com todos os prodígios e perversões que o colarinho engomado da civilização havia teimado em esconder ao pudor das gerações. E antes que um e outro fossem finalmente enquadrados, a psicanálise reduzida a um artesanato de seletas elites e o cinema designado a preencher a função de divã dos pobres (para usar a feliz expressão de Felix Guattari), ambos produziriam um pequeno escândalo no edifício do bom senso burguês. O cinema, particularmente, no período que vai das primeiras sessões do quinetoscópio de Edison e do cinematógrafo de Lumière até 1908 mais ou menos, ressuscitará alquimias, inocentará a imaginação e se fará uma terra de ninguém, que o pai da psicanálise, se prestasse mais atenção ao seu tempo, amaria transformar num cadinho de experiências. De qualquer forma, as fantasias do desejo e o trabalho das pulsões, que Freud trazia à luz ao mesmo tempo em que Méliès, sem trocadilho, jogava na sala escura, saltam ao primeiro plano e vão, a partir daí, reivindicar o estatuto de plena cidadania.

No caso específico de Méliès, há algo que nos incomoda profundamente. Não se sabe bem em decorrência de que perversidade satânica abundam em suas cenas as mutilações físicas mais estapafúrdias e as metamorfoses corporais mais monstruosas, mesmo quando o pretexto é o efeito cômico de extração burlesca. O motivo que retorna com maior insistência é o da decapitação pura e simples (conforme o modelo de seu mais famoso número de prestidigitação: Le Décapité Récalcitrant), ou trucagens diversas com cabeças degoladas (Le Mélomane, L'Homme à la Tête en Caoutchouc). Afora isso, é muito comum nesses filmes ver os corpos se transfigurarem, explodirem, crescerem desmesuradamente, perderem os membros ou desaparecerem qual fumaça no ar. Nouvelles Luttes Extravagantes é exemplar nesse sentido: as personagens em luta se despedaçam, se deslocam, se achatam, explodem, recuperam a forma humana, duplicam-se, mudam de sexo, se fragmentam novamente e assim por diante. Difícil deixar de ver nessa fixação pelo esquartejamento e pelo travestimento a emergência das

estruturas fantasmáticas da castração, essas mesmas estruturas que constituirão o escopo principal das investigações de Freud no período imediatamente posterior.

Pierre Jenn observou, a esse respeito, que a obra de Méliès, tranquila na sua superfície, aparentemente desprovida de paixões ou outros sentimentos fortes que não o riso descomprometido, está atravessada todavia por uma angústia profunda e «arcáica», tanto mais inquietante quanto mais ela se dissimula e se insinua nas pantomimas. Que pode haver de mais divertido que Eclipse de Soleil en Pleine Lune? — pergunta ele. Um astrônomo de opereta (o próprio Méliès) observa ao telescópio um eclipse do sol. Ao passar por detrás da lua, o sol, muito atrevido, resolve se aproveitar da situação, para o prazer do astro noturno. Excitado, o astrônomo se inclina para espiar a cena mais de perto e... cai janela abaixo! Tudo aparentemente muito inocente. Mas quem são esse sol e essa lua — explica Jenn — senão metamorfoses do pai e da mãe; e o que fazem eles um em cima do outro senão o coito? O astrônomo Méliès, espiando pelo seu telescópio (versão transformada desse instrumento emblemático da escopofilia: o buraco da fechadura), não está revivendo nesse pequeno filme o fantasma da cena primitiva, essa cena que se passa «en pleine lune», como diz o título? (Jenn, 1984: 141-143).

Eis porque a obra de Méliès — burlesca, divertida, ligeiramente «alienada» em seu gosto pelo escapismo — resulta, apesar de tudo, secreta e, num certo sentido, impenetrável. Pois parece que sua intenção mais profunda, como observou Jenn, é menos mostrar do que mascarar algo que se insinua. O fascínio do cinema de Méliès, aquilo que na Europa e na América mobilizava multidões para as salas escuras, está sobretudo nesse componente onírico de fundo psicanalítico: pois o que as massas buscavam nas féeries de Méliès e em todas as mises en scène magiques do período era aquilo justamente que em princípio não podia ser mostrado. O papel do cinematógrafo consistia, por consequência, em operar o mesmo tipo de transferências que, segundo Freud, ocorria na elaboração do sonho pelo sujeito. Mas, até então, esse trabalho de mascaramento do desejo não estava ainda disciplinado pelo verniz civilizatório na narrativa calcada no modelo literário, nem se inscrevia ainda nessa instituição das belas-artes que torna deglutíveis e toleráveis as manhas do imaginário. Pelo contrário, como nos sonhos, como nas fantasias, ele se exibe abertamente como sintoma de alguma inquietação maior, mais perversa ou selvagem, que ameaça vir à tona com sua louca emergência.

E Freud, qual a sua relação com o cinema? Dois mil anos depois que Platão, com sua alegoria da caverna, profetizou o cinema como *locus iniquos* da perversão dos sentidos, Sigmund Freud, num gesto de rompimento com a tradição metafísica/racionalista do Ocidente, nos reconcilia novamente com nossos fantasmas, trazendo de volta ao cenário filosófico as razões reprimidas do corpo e do espírito, e será por meio de uma metáfora ótica que ele tentará se dar conta do funcionamento de nossa vida psíquica. Na verdade, o criador da psicanálise nunca chega a se referir propriamente ao cinema nos seus textos. Na *Die Traumdeutung*, ele sugere que *«devemos representar o instrumento que executa nossas funções mentais como semelhante a um microscópio composto, a um apa-*

relho fotográfico ou algo desse tipo» e acrescenta que o lugar psíquico corresponde a um ponto do aparelho em que se forma a imagem (Freud, 1969: 572). Quarenta anos depois, Freud (1978: 199) retoma a comparação de uma forma um pouco transformada: «imaginamos (a vida mental) como semelhante a um telescópio, microscópio, ou algo desse gênero». Mas se Freud não chega a encarar o cinema como objeto de reflexão, ele que se aproximava estreitamente do seu dispositivo significante sempre que tentava «ilustrar» com exemplos concretos o funcionamento do mecanismo psíquico, Lou Andréas Salomé, entretanto, já escrevia em 1913, sob influência daquele, que «a técnica cinematográfica é a única que permite uma rapidez de sucessão das imagens que corresponde mais ou menos às nossas faculdades de representação» e que «o futuro do filme poderá contribuir muito para a nossa constituição psíquica» (apud Baudry, 1975: 57).

A intervenção das máquinas óticas no corpo da teoria freudiana tem algo de desconcertante e ao mesmo tempo de inevitável. Invocando o reflexo imagético que se forma nessas máquinas como algo de alguma forma «semelhante» ao nosso universo interior, Freud parece sugerir que se encare a produção psíquica como uma espécie de câmera invertida, que «registra» o que vem de dentro, da maquinaria do imaginário, ou como um olho cego, que «vê» apenas as imagens nascidas dentro dele mesmo. Trata-se certamente de uma contradição dentro dessa teoria, que remonta a algo assim como uma pré-história da psicanálise, mais precisamente às idéias de Jean-Martin Charcot, com que Freud estagiou durante o outono de 1895. Ao contrário deste último, Charcot depositava uma fé entusiasmada na visão como porta de acesso a isso que ainda não se conhecia como o inconsciente, cabendo às imagens funcionar como os seus sintomas. O famoso neurologista francês visava produzir uma tipologia minuciosa dos fenômenos histéricos, uma nosografía exaustiva baseada na observação do comportamento externo dos pacientes e, para isso, usava a fotografía e uma espécie de pré-cinema (a cronofotografia) como instrumentos de ampliação e memória

Freud, entretanto, jamais levou a sério a Iconographie Photographique de la Salpêtrière; na própria medida em que vai excluindo do campo da psicanálise as causas físicas e a presença do corpo, ele passa também a excluir o olhar como dispositivo de acesso ao mundo psíquico. Essa exclusão, que vai se tornar uma verdadeira obsessão, é deliberada e programática. Não se trata apenas de ignorância ou indiferença em relação aos progressos técnicos no campo dos instrumentos óticos. Sabe-se que o pai da psicanálise, no período em que esteve com Charcot no hospital da Salpêtrière de Paris, tomou contato com as experiências de Albert Londe, que a partir de 1883 passou a registrar as fases sucessivas da crise histérica com um aparelho fotográfico de doze objetivas, muito semelhante ao utilizado por Muybridge para decompor os movimentos. No entanto, sabe-se também que ele recusou uma fortuna razoável de Samuel Goldwyn para autorizar um filme sobre a psicanálise e que, nos anos 20, meteu-se numa polêmica feroz com seus discípulos Karl Abraham e Hans Sachs, por terem estes aceitado colaborar num filme de Pabst (Geheimnisse einer Seele/Segredos de uma Alma) destinado a vulgarizar a psicanálise (Farges, 1975: 89-90). Freud simplesmente

126

não conseguia entender como se poderia dar conta dos conceitos abstratos da psicanálise com a «pobre» e imprecisa linguagem das imagens. Não por acaso, no mesmo instante em que a cena com a metáfora da câmera fotográfica, na *Traumdeutung*, ele logo se apressa em justificar-se: «Não vejo necessidade de me desculpar pelas imperfeições desta ou de qualquer outra imagem semelhante» (Freud, 1969: 572).

A partir de Freud, o registro da psicanálise vai se restringir exclusivamente à escuta e à interpretação verbal, restando ao olho e ao olhar uma função marginal. Alguns autores (Stein, 1968: 65ss; Schneider, 1985; Mezan, 1988: 445ss), entretanto, vão se debruçar sobre essa cisão cada vez mais radicalizada entre fala e olhar e se perguntar se ela é realmente um fato da natureza da psicanálise. Eles vão observar, em primeiro lugar, que há um traço de fobia na recusa freudiana do olhar, admitida inclusive pelo próprio pai da psicanálise num texto de 1913 («não suporto ser fitado por outrem...»; apud Mezan, 1988: 445) e facilmente identificável através da análise de seus próprios sonhos, onde quase sempre os olhos (ou a falta deles) jogam um papel central. Basta citar o sonho da morte do pai (Freud, 1969, 338), o do conde Thun (1969: 222-224) e o da injeção de Irma (1969: 115), em que a representação angustiante dos olhos e do olhar mascara fantasias inconscientes, de natureza agressiva e sexual, sem falar da presença recorrente e inquietante do Dr. Josef Pur, o «médico caolho», nos momentos cruciais da argumentação na Traumdeutung. Não é de estranhar, portanto, que o dispositivo padrão da psicanálise — o divã e o analista atrás dele, sem que possa ser visto pelo paciente — constitua, antes de mais nada, um sistema defensivo de Freud, no qual toda e qualquer possibilidade de ocorrência aterrorizadora do olhar já está de antemão excluída.

No entanto, quando Freud explica o sonho como um cenário composto de imagens, onde se narra a história do desejo e dos interditos em relação aos quais aquele se mascara, não é de cinema que ele está falando? E quando invoca mecanismos psíquicos como a projeção e a identificação, a semelhança com o vocabulário cinematográfico será apenas metafórica? O espectador, prostrado diante da tela em estado de abandono e submotricidade, reduzido a um grande olho que se reconhece na tela-espelho qual Narciso na água, não reproduz uma situação primordial que pertence à psicanálise? O olhar é elemento constitutivo da pulsão escópica que atua tanto no sujeito quanto no cinema. Em quase todas as fantasias originárias estudadas por Freud (a cena primitiva, a castração, a sedução), esse olhar desempenha um papel fundante. Por mais que Freud se insurja contra a imagem, é de imagens que ele trata a maior parte do tempo. «Aquilo que produz uma histeria é uma cena traumática; depois, será uma cena de sedução. O sonho se efetua num palco. Buscam-se representações reprimidas, que ao serem descobertas tomam o aspecto de cenas visuais» (Mezan, 1988: 471).

A psicanálise, entretanto, contemporânea do cinema, fez de conta que não estava vendo nada e continuou durante muito tempo depositando uma fé quase cega na *palavra* (*talking cure*, dispositivo de escuta, etc.) como elo de contato com o inconsciente. Tudo porque o analista não pode olhar diretamente para a nossa tela interior, nem podemos projetar para fora as imagens que forjamos em

algum lugar dentro de nós mesmos, dependendo, em conseqüência, da mediação da fala para exteriorizar as paisagens do imaginário. A natureza nos deu um aparelho fonador, mas não nos deu um cinematógrafo incorporado ao nosso próprio corpo, para que pudéssemos botar para fora as imagens do cinema interior.

Mas o cinematógrafo é exatamente isso: um dispositivo construído para materializar e reproduzir artificialmente esse lugar de onde emanam os fantasmas do imaginário. Platão e Freud, ao invocar a máquina de imagens/simulacros, estão sem dúvida falando de cinema, só que em sentidos diametralmente opostos. Jean-Louis Baudry já notou que a cena imaginada por cada um parece ser a outra cena do outro. Mesmo reconhecendo que não se trata de uma correspondência termo a termo, nem de uma simetria simplificante, Baudry considera a cena solar, onde o filósofo grego encontra-se de início ofuscado pela luz do conhecimento, o equivalente em Freud à vida consciente, com todas as suas convenções de normalidade bem-pensante, enquanto a cena da gruta, onde o mundo aparece transfigurado em imagens autônomas, corresponde ao lugar do inconsciente na topografia freudiana. Para nós que nascemos depois da descoberta do inconsciente e que assistimos ao «processo de decomposição do espírito absoluto» (Marx), é difícil resistir à tentação de ler de outra maneira, pelo avesso, a alegoria de Platão: reintroduzir na caverna o prisioneiro cego pelo excesso de luz do exterior, para reconciliá-lo com seus fantasmas. Para Freud, falando num sentido figurado, trata-se, antes de mais nada, de recolocar na gruta escura (na matriz uterina, no inconsciente) uma humanidade demasiado ofuscada pelo brilho intenso da Razão. De qualquer maneira, é curioso que o cinema seja o ponto de encontro das duas figuras mais antagônicas da história intelectual do Ocidente e o local onde a cena de um e a outra cena do outro se combinam numa síntese.

Foi Baudry ainda quem procurou tirar consequências desse encontro para a teoria do cinema. No seu primeiro escrito sobre os efeitos ideológicos produzidos pelo aparato técnico do cinema, após notar que a disposição dos diferentes elementos — projetor, sala escura, tela — reproduz de uma forma impressionante a mise en scène da caverna, ele completa assim sua comparação: «Dispositivo da caverna: exceto que no cinema ele já está duplicado numa espécie de encaixotamento, onde a câmera escura — a câmera — se entranha dentro de uma câmera escura — a sala de projeção» (Baudry, 1970: 7). Mas é no seu ensaio Le Dispositif: Approches Métapsychologiques de l'Impression de Réalité (Baudry, 1975: 56-72) que esse problema da fusão da alegoria platônica com a matriz freudiana é atacado de forma mais fecunda. De início, Baudry observa a ênfase que Platão dá a duas situações da caverna: 1) situação de trevas; 2) impossibilidade de movimento para os prisioneiros-espectadores, condições muito semelhantes às que se verificam na sala de exibição. Quanto à primeira, não há o que discutir: a sala escura é contingência do mecanismo de projeção. A segunda situação, entretanto, precisa ser melhor explicada, pois é evidente que os espectadores não estão literalmente amarrados às suas cadeiras, ao contrário do que acontece com os prisioneiros da alegoria. A rigor, eles podem se levantar a qualquer momento e deixar a sala de exibição quando bem entenderem.

Se isso é verdade em termos absolutos, não é menos verdade também que o dispositivo cinematográfico exige dos espectadores uma total disponibilidade, um certo entorpecimento dos corpos que beira o sono ou a hipnose. Barthes fala, a esse respeito, da prostração das posturas, os corpos se deixando escorregar nas poltronas como se estivessem na cama, os casacos caídos e os pés jogados sobre o assento anterior (Barthes, 1975: 105). Há, de qualquer maneira, uma grande diferença entre a atividade psíquica de um indivíduo em estado de alerta, em ação na vida corrente, ou mesmo compenetrado na leitura de um livro ou na escuta de um concerto, e aquele gesto de entrega e regressão que se verifica na sala de cinema. Uma coisa, pelo menos, é um bom sintoma disso: a saída do cinema. Assim que deixamos a sala de exibição, levamos um certo tempo para nos reconciliar com a vida externa. Entorpecidos, sonolentos, silenciosos, como se tivéssemos despertado de uma hipnose, não estamos aptos ainda a comentar o filme, pois nos encontramos demasiado mergulhados nele ou na sua situação. Se alguém nos observa de fora, pode perceber que denunciamos em nossa postura restos ou vestígios do que acabamos de viver psicologicamente na sala de cinema. Numa palavra, nossos gestos estão alterados, nosso corpo estranha a nova situação, caminhamos com aquela cara levemente abobalhada de quem acabou de sair do cinema, e assim vamos até que a experiência do filme ceda perante as solicitações da realidade cotidiana.

A essa situação particular que ocorre no interior da sala de projeção Hugo Mauerhofer chama situação cinema (Mauerhofer, 1983: 373s). Ela se caracteriza, antes de mais nada, pelo completo isolamento do mundo exterior e de todas as suas fontes de perturbação visual e auditiva. Uma sala de cinema ideal deveria ser inteiramente vedada, para impedir qualquer entrada de luz ou de ruídos do exterior. Qualquer outro ponto luminoso que não a tela, mesmo que se trate apenas do letreiro com a indicação de saída de emergência, já é suficiente para distrair a atenção e perturbar esse estado de disponibilidade em que se acham os espectadores. Da mesma forma, uma projecção cinematográfica exige dos espectadores o silêncio e a gravidade de uma cerimônia religiosa. Não se admite conversas no cinema; o riso ou o espanto só cabem nos momentos programados para eles; uma simples tosse pode ser suficiente para comprometer o envolvimento no espectáculo. Se algum espectador espirituoso penetra na sala de exibição gritando ou falando alto - portanto despertando os espectadores do estado de torpor exigido pela situação cinema — seguramente ele provocará nestes outros uma ira que não difere muito daquela manifestada pelos prisioneiros de Platão ao serem desacorrentados pelo indivíduo liberto. Qualquer distúrbio visual ou auditivo dentro da sala de exibição remete o espectador à existência de uma realidade exterior, desperta-o para a presença da vida corrente, trivial e cotidiana e tudo isso compromete o estado psicológico particular necessário para a perfeita adesão ao mundo do filme. Para se avaliar melhor o peso da situação cinema basta comparar o tipo de envolvimento implicado pela projeção cinematográfica com a descontração e o distanciamento produzidos pela televisão, onde não há nem sala escura, nem isolamento, nem passividade do espectador. Isso talvez nos ajude também a entender porque as obras mais arrebatadoras do cinema parecem medíocres quando exibidas na televisão.

Caverna subterrânea e escura, o local onde se passa a alegoria de Platão é. apesar de tudo, um lugar desejável, no qual os seus habitantes insistem em permanecer, mesmo que prometam maravilhas do lado de fora. Haverá cenário capaz de representar melhor a matriz freudiana - o ventre materno ao qual todos aspiram retornar? A mesma nostalgia do útero poderia também estar na raiz desse desejo de ir ao cinema, de soltar o corpo na poltrona, de isolar-se anonimamente no silêncio e nas trevas, de relaxar o estado de alerta, de buscar o repouso ou o sono. Como a caverna de Platão, como o quarto de dormir, a sala de exibição é sempre um lugar desejável, pois é o cenário ideal para se poder realizar artificialmente uma regressão. Todo espectador, como observou Edgar Morin, encontra-se sempre um pouco infantilizado: privado de seus meios de ação, carente de recursos de reação, ele se torna sentimental, a sensibilidade salta-lhe à pele, qualquer coisa é capaz de torná-lo lacrimejante (Morin, 1980: 90). Refugiado na sala escura, investido de um estado de abandono, de solidão, e carência de afetos, ele parece buscar ali a compensação de qualquer perda irreparável, ao preço de uma regressão passageira e socialmente regulada (Aumont et alii. 1983: 172).

Na caverna de Platão, com na sala de exibição, os prisioneiros/espectadores estão imobilizados por uma paralisia imposta (no primeiro caso) ou voluntária (no segundo caso). A esse estado de inibição motora se acrescenta outro, de confusão intelectual, que os faz tomarem as sombras dos objetos projetados na tela-parede pela própria «realidade». Em outras palavras, esses fantasmas de luz que atormentam a gruta escura e que constituem os únicos estímulos percebidos pelos espectadores durante a projeção são vividos por estes últimos com a intensidade de um evento real, como se tivessem existência efetiva. A imagem do marido alucinado avançando para cima da mulher com seu machado em punho em *The Shining (O Iluminado)* nos faz tremer de horror, como provavelmente se comportariam os prisioneiros da caverna diante da sombra da estátua de um animal feroz. Para Baudry, as duas situações são interdependentes: a paralisia da atividade motora e a impossibilidade de deslocamento são os fatores que favorecem a confusão e inclinam os prisioneiros-espectadores a confundir a miragem com o «real», pois não lhes é dado efetuar a *prova de realidade*.

Trata-se de um conceito introduzido por Freud para identificar as alucinações. A nossa relação com o mundo exterior depende de nossa capacidade de distinguir as percepções das representações mentais, ou dito de outra forma, o que
se passa «fora» e o que se passa «dentro» de nós. «Uma percepção que uma
ação pode fazer desaparecer é reconhecida como exterior, como realidade; se a
ação não modifica a percepção é porque esta vem do interior do corpo e, portanto, não é real» (Freud, 1972a: 142). Esse critério de distinção, que nos permite orientarmo-nos graças ao sistema motor, forma um dispositivo a que Freud
denomina prova de realidade. Tal dispositivo é dependente, portanto, da motricidade: um simples gesto já me diz se uma imagem é real ou forjada pelo aparelho
psíquico. Se o indivíduo está paralisado, porém, ele não tem como efetuar a
prova de realidade e, neste caso, a distinção entre realidade vivida e imaginada
não pode ser claramente traçada. No cinema, o espectador poderia livrar-se da

hipnose olhando para os lados ou mesmo para a fonte de luz que se encontra às suas costas. Entretanto, impossibilitado de mover-se, suspensa a prova de realidade, ele só pode tomar as representações pelo próprio «real», da mesma forma como faziam os prisioneiros da caverna, paralisados pelas correntes.

Assim é também o mecanismo do sonho: durante o estado de prostração total do corpo que se verifica no sono mais profundo, a máquina psíquica se torna incapaz de distinguir entre representação e percepção, de forma que a atividade psíquica ganha dimensão de «real» e o indivíduo tem a impressão de que as suas representações mentais estão de fato acontecendo para ele. A psicobiologia chama de paradoxal esse estágio do sono, pois constitui de fato um paradoxo que no momento em que os músculos do corpo estão mais relaxados, o aparelho psíquico encontra-se em plena atividade (apenas dois outros órgãos são também estimulados: os olhos, que descrevem um movimento de varredura horizontal e vertical, e o pênis do homem, que esboça uma ereção) (Fischer, 1973: 235). Sonho e inibição da atividade motora são duas funções impossíveis de dissociar: percebemos isto claramente quando sonhamos que estamos diante de um perigo e queremos correr mas as pernas não nos obedecem. O fascínio exercido pelo cinema tem muito a ver com o fascínio do sonho: paralisado o corpo numa situação de morte transitória, os signos projectados na tela ganham textura de coisa viva, ativando os mecanismos de envolvimento e identificação da platéia.

Quando se apagam os focos de luz e silenciam os estímulos sensoriais do ambiente da sala de projeção, o espectador se coloca, portanto, à mercê do intenso estímulo luminoso que se impõe à sua frente e nesse ato de entreguismo e vulnerabilidade ele se deixa sugestionar pelo universo fictício da narrativa, a ponto de se integrar no seu jogo de conflitos como se fizesse parte deles. A sua subjetividade abandona a massa inerte do corpo, desprende-se da poltrona e entra na tela para se converter em atriz do jogo simulado de eventos. Não se trata apenas de um pacto de aceitação do universo fictício, como aquele que o leitor do romance estabelece com a narrativa. A percepção do filme é também uma forma de alucinação, como o sonho é para Freud uma «psicose alucinatória do desejo» (Freud, 1972a: 137): um como outro estão baseados na crença da existência efetiva daquilo que não passa, no fim das contas, de um jogo de representações. O espectador, na verdade, não «assiste» ao filme: ele o vive com uma vivência próxima do sonho e numa tal intensidade que não raro ele próprio se surpreende gritando, «torcendo» ou transpirando de tensão. A essa vivência particular de um espectador «em situação regressiva, infantilizado, como se estivesse sob o efeito de uma neurose artificial» (Morin, 1980: 90) se convencionou chamar impressão de realidade. O termo, cunhado pelos teóricos do Instituto de Filmologia de Paris que, a partir de 1947, dedicaram-se ao estudo da subjetividade do espectador na sala de projeção, refere-se a essa confusão entre percepção e representacão que, segundo Freud, caracteriza justamente o trabalho do sonho, uma vez suspensa a prova de realidade.

A diferença entre a antiga abordagem filmológica e a moderna acepção semiótica, entretanto, reside no fato de que agora se sabe que nesse trabalho de identificação e envolvimento jogam um papel importantíssimo certas técnicas de

interiorização das imagens, como é o caso notadamente da «câmera subjetiva». Ou seja, no domínio do cinema, a *impressão de realidade* resulta da combinação do dispositivo da caverna (imobilidade, silêncio, escuridão, onirismo) com o mecanismo de enunciação das imagens pela câmera, um sistema de projeções óticas, derivado de técnicas renascentistas de «reproduzir» a realidade (a perspectiva monocular principalmente), que visa inscrever o *sujeito* no interior mesmo da representação. A projeção que faz o espectador de si próprio sobre os eventos da tela deriva, portanto, de sua inserção concreta no «texto» do filme, como se ele fosse o *sujeito* da visão que este lhe oferece. Essa forma de vivenciar o filme, «subjetiva» no sentido próprio do termo (pertencente ao sujeito), é imposta pelo modo de construção da imagem, que faz o espectador assumir o ponto de vista da câmera e, portanto, o coloca «dentro» da cena. Uma *camera obscura* (a câmera cinematográfica) dentro de outra *camera obscura* (a sala de projeção): eis aí uma imagem perfeita do mecanismo que favorece a sugestionabilidade do espectador e o desfrute de uma vida emprestada pela personagem.

O desejo de ir ao cinema pressupõe, portanto, não apenas uma disponibilidade pura e simples para se deixar sugestionar pela impressão de realidade, mas uma forma de se relacionar com essa realidade alucinatória, forma essa que poderíamos definir ao mesmo tempo como voyeurista e narcisista, porque nela o sujeito «espia» a intimidade do outro por meio do viés da tela, enquanto o seu corpo inerte se projeta imaginariamente na intriga e passa a vivenciar o filme como se fosse o seu sujeito. A identificação do espectador com as personagens da trama é poderosa no cinema, diríamos que quase inevitável, porque o modo de enunciação da imagem cinematográfica pressupõe sempre um observador presente, um sujeito da visão, cuja identidade o espectador assume. «No cinema observa André Bazin — a mulher, mesmo nua, pode ser abordada por seu parceiro, expressamente desejada e realmente acariciada, pois diferentemente do teatro — lugar concreto de uma representação fundada na consciência e na oposição — o cinema desenrola-se num espaço imaginário que demanda a participação e a identificação. Conquistando a mulher, o ator me satisfaz por procuração. Sua sedução, sua beleza, sua audácia não entram em concorrência com meus desejos, mas os realizam» (Bazin, 1983: 254). Não basta, portanto, dizer simplesmente que o espectador vivencia os eventos projetados na tela como algo que está acontecendo de fato (impressão de realidade), mas como algo que de fato lhe está acontecendo (efeito de sujeito).

O que ocorre é um assujeitamento do espectador que, novamente aqui, remete ao trabalho do sonho. O sonho é também uma manifestação do egoísmo do sonhador (Freud prefere falar em *narcisismo*, que é o egoísmo investido pela libido), pois nele é sempre o sonhador quem desempenha o papel principal (Freud, 1969: 343-344; 1972a: 127). Mesmo quando não é este último quem pratica a ação imaginada no sonho, ele permanece, de qualquer forma, um observador presente no palco dos acontecimentos e o sonho sempre lhe ocorre como sendo o *seu* ponto de vista. Ademais, ainda de acordo com Freud, mesmo quando o papel principal de um sonho cabe a um estranho, é sempre a pessoa do sonhador que está oculta sob a máscara daquele, através dos mecanismos de identificação.

«Assim, meu Eu pode ser representado num sonho várias vezes, ora diretamente e ora através de identificação com pessoas estranhas» (Freud, 1969: 344). Nos sonhos, assim como nas fantasias, o sujeito se dissimula com bastante freqüência, para escapar à proibição, podendo ocupar sucessivamente o lugar do agente e do objeto num enunciado. Vide a análise que faz Freud do enunciado «bate-se numa criança», em que o sujeito enunciador ora se encontra na posição daquele que bate, ora na posição do que apanha e outras vezes ainda ele aparece como um observador externo, que assiste à cena (Freud, 1970: 225-253). Exatamente como no filme, em que o processo de identificação se dá numa multiplicidade de perspectivas, através da variação dos ângulos de tomada, permitindo ao espectador «assujeitar-se» no ponto de vista de várias personagens diferentes ao mesmo tempo. De qualquer forma, como observa Susanne K. Langer (1965: 449), no cinema, a câmera ocupa sempre o lugar daquele que sonha e essa particular relação do sujeito com os objetos da percepção cria um presente virtual, uma sensação de que os eventos estão acontecendo exatamente no momento da projeção.

Filme e sonho têm ainda em comum o recurso da imagem como meio básico de expressão. Em certas passagens de seus escritos, Freud chega a identificar o material psíquico de que são formados os sonhos com o das artes plásticas (Freud, 1969: 332), enfatizando, em outras, que a figurabilidade sempre domina o processo (Freud, 1972a: 135). Claro que existe também uma expressão verbal nos sonhos, como existe representação da fala no cinema. Mas, ainda aqui, o paralelo é perfeito, pois Freud observa que a palavra ocorre nos sonhos como «resto diurno», fragmento de percepção de falas e sempre «ligada à coisa que lhe corresponde» (Freud, 1972: 135), portanto, para usar uma expressão cinematográfica, sincronizada à imagem, como se fosse um ruído a mais, entre outros tantos da trilha sonora. Em outras palavras, a voz é trabalhada, no sonho e no filme, como se fosse imagem, inscrita portanto no interior do campo escópico, Ela se encontra de tal maneira fundida com a imagem (com a imagem do corpo que a emite), que se deixa, num certo sentido, «visualizar», petrificando-se em objeto. Se isto nem sempre é perceptível no filme narrativo convencional, por causa justamente da adesão perfeita da voz ao corpo que a transporta, a sua evidência estrutural pode todavia ser visualizada num filme como L'Année Dernière à Marienbad (O Ano Passado em Marienbad), talvez o mais onírico de toda a história do cinema: nele, as palavras da trilha sonora formam fragmentos acústicos que retornam em vários momentos, nos contextos mais diversos, passando da boca de uma para a boca de outra personagem, às vezes mesmo soltos no ar, proferidos em off por corpos ausentes.

Claro, não se pretende ver nos fantasmas com que a psicanálise trabalha uma coincidência exata ou uma inferência absoluta com a maquinaria do cinematógrafo. Esta última invoca sempre um outro processo, uma outra economia, um dispositivo teórico e prático de modalidade diversa. Por ser um fato da cultura e acontecer num contexto de produção de linguagem próprio de uma civilização particular, o cinema emprega signos arbitrariamente forjados pelas vicissitudes de sua própria história. As determinações de sua economia particular constituem, aliás, um conjunto de problemas que nos cabe examinar no plano teórico. Mas

também a psicanálise, tal como a conhecemos, tal como no-la legaram os seus criadores, longe de identificar uma infra-estrutura psíquica comum a toda espécie humana, não faz senão operar com a interiorização de uma cultura particular (ocidental, familiarista, paternalista, cristã), ainda que dominante, como aliás já observaram Volochinov (1976), Reich (1983), Deleuze e Gattari (1972). Assim, ao invés de pensar simetrias ou assimetrias simplificantes, psicanálise e teoria do cinema podem tirar melhor proveito uma da outra dedicando a sua atenção àquela zona de fenômenos em que de fato os seus objetos particulares se confundem.

Muitos psicanalistas já notaram, por exemplo, esse curioso lapso que ocorre nas sessões de análise, quando os indivíduos se referem aos seus sonhos como se fossem filmes: «Eu via o rosto dela num ligeiro flou...», «De repente, aconteceu um corte e eu me vi em outro lugar...» A hipótese levantada por Bertram D. Levin de que todo sonho é uma projeção de imagens num suporte a que ele chama dream screen (tela do sonho) constitui a proposição mais avançada nesta área. Essa tela, muito semelhante à do filme, está presente nos sonhos, mas normalmente não é vista pelo seu espectador (dreaming spectator), pois o conteúdo manifesto acaba se impondo sobre o suporte. No filme acontece a mesma coisa: quando as imagens são projetadas na tela, esta última se torna invisível ao espectador, mas ela está lá e sem ela nenhuma projeção seria possível. Em certas circunstâncias, entretanto, em alguns sonhos enigmáticos (como nos filmes desconstrutivos da impressão de realidade), a tela se torna repentinamente opaca, resultando visível ao sonhador e significativa ao analista (Lewin, 1972: 211-224; Eberwein, 84).

A intersecção do sonho com o filme é um tema que sempre retorna tanto na prática quanto na teoria do cinema. Segundo Henri Agel (1971: 7-38), por exemplo, a promoção do sonho tem sido mesmo a razão de ser do cinema, perseguida desde as primeiras invenções de Georges Méliès até os resultados mais acabados obtidos por criadores como Abel Gance ou Jean Cocteau, fato que tem sido reiterado pelos mais diferentes analistas do cinema, tais como Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Germaine Dulac, Béla Balázs, Elie Faure, Luis Buñuel, Jean Epstein e Edgar Morin, entre tantos outros. O poeta Robert Desnos enamorava a idéia de um cinema nascido diretamente dos sonhos, que os realizadores anotariam imediatamente ao acordar e que levariam à tela tal e qual lhes ocorressem à memória (Desnos, 1983: 317). Do lado da psicanálise, muitos profissionais (Lebovici, Heuyer, Desoille, Lewin) já apontaram para a quase exata coincidência do trabalho de elaboração do sonho pelo seu sujeito e o trabalho de recepção do filme pelo espectador (cfe. Morin, 1980: 75). Um analista como Renato Mezan (1988: 459) chega mesmo a definir o sonho como «filme que se desenrola no interior das pálpebras». Ocorre, porém, que Christian Metz, num longo ensaio sobre as condições psíquicas do espectador de cinema (Le Film de Fiction et son Spectateur), rejeitou qualquer comparação entre o filme e o sonho, apoiado em três argumentos principais: 1) o sujeito do filme sabe que está no cinema, o do sonho não sabe que está sonhando; 2) no cinema, o material perceptivo é real, enquanto no sonho é imaginário; 3) por mais fantasioso que seja o filme, ele é sempre infinitamente mais lógico que o sonho (Metz, 1977: 121-175). Trata-se

de uma argumentação instigante e pode ser elucidativo fazer uma leitura crítica de cada um desses argumentos.

A situação fílmica — afirma Metz — difere da situação onírica pelo saber desigual do sujeito quanto ao que ele está fazendo: o espectador permanece sempre consciente de que está numa sala de projeção, enquanto o sonhador em geral só percebe que estava sonhando depois que acorda. Metz reconhece a existência de estados intermediários: quando a participação efetiva do espectador torna-se tão intensa que chega a embaralhar a consciência que ele tem da situação fílmica e quando, «em estados intermediários entre a vigília e o sono», o sonhador sabe até certo ponto que está sonhando. Mas a situação «normal» e dominante é aquela em que o sonho e o filme não se confundem, pois neste último a transferência perceptiva não chega a acontecer como naquele, o imaginário continua a ser sentido como tal e a impressão de realidade raramente se torna uma ilusão de fato.

Tudo muito sensato e bem colocado. Mas dizer sumariamente que o espectador «sabe» que está diante de um filme, que ele jamais alucina as imagens a ponto de imaginá-las dotadas de realidade, nada disso explica o desejo de ir e de estar no cinema. Se a regressão vivida pelo espectador na sala de projeção é consentida e desejada, se é ele próprio quem escolhe colocar o mundo entre parênteses para viver uma experiência imaginária, isto só ocorre porque ele busca no cinema algo mais que a mera consciência do processo. Justamente porque o indivíduo «sabe» de antemão que o que se passa na tela é objeto ausente e que portanto ele pode viver suas emoções sem riscos de qualquer espécie, porque ainda tudo não passa, no fim das contas, de um «sonho», é que ele pode precisamente alucinar as imagens e vivê-las com a intensidade de um acontecimento real. Isto é precisamente o que o mobiliza ao cinema e explica a sua entrega resoluta ao artifício do filme.

Talvez possamos entender melhor isso que Metz chama de «consciência» do espectador, examinando justamente o sonho «consciente», aquele em que o sonhador sabe que está sonhando e que Freud chama de «sonho dentro do sonho». Se o conteúdo do sonho é descrito no próprio sonho como sendo «sonhado», isso visa diminuir-lhe a importância para tirar-lhe o peso de realidade, como forma da censura resistir dentro do sonho à proliferação do inconsciente. Se uma lembrança emerge no sonho como algo angustiante para o sonhador, este a imagina como um sonho dentro do sonho para poder assim experimentá-la sem sofrimento (Freud, 1969: 359). Exatamente o que acontece na sala de projeção. Nela, o espectador não receia, por exemplo, assistir a um filme sobre um desastre de avião, porque ele «sabe» que, no fim das contas, tudo não passa de cinema e portanto não há riscos. Mas exatamente porque está livre de perigo, ele pode viver as emoções do drama da forma mais intensa possível. O seu «saber» o isenta de medos, culpas ou responsabilidades. Durante todo o tempo da projeção, ele pode alucinar à vontade, pois o calor e o escuro da gruta--útero o livra de quaisquer consequências. Se há algo que ele «sabe» o tempo todo não é simplesmente que tudo é mentira, pois isso reprimiria o prazer do filme, mas que depois de ter vivido emoções as mais perigosas ou as mais proibi-'das, ele pode finalmente acordar, como se acorda de um pesadelo.

«A segunda diferença entre a visão filmica e a visão onírica — continua Metz — decorre estreitamente da primeira. A percepção filmica é uma percepção real (é realmente uma percepção), ela não se reduz a um processo psiquiço interno» (Metz, 1977: 133). Em outras palavras, as imagens do filme são imagens reais que o espectador percebe porque de fato estão à sua frente (porém. contraditoriamente, o percebido não é o objeto, é um jogo de luzes e sombras. portanto já um fantasma), enquanto no sonho as imagens são internas, produzidas pelo aparelho psíquico e portanto não percebidas realmente. Bastaria ao espectador desviar os olhos da tela para que as imagens desaparecessem (prova de realidade), condição que não ocorre no sonho, pois este último trabalha com representações mentais que independem da ação do sonhador. O fato, entretanto, é que a possibilidade de ação ou de deslocamento do espectador na sala de projeção é apenas teórica, verificável sobretudo nos «maus» filmes, naqueles que não conseguem estabelecer um contrato de transferência perceptiva com o seu público. Pois, em circunstâncias habituais, a situação cinema inviabiliza a realização da prova de realidade. Ademais, como observa Baudry, «mais que o sonho, o sujeito do filme não possui meios de exercer uma ação sobre o objeto de sua percepção, ele não pode mudar voluntariamente seu ponto de vista. Ele está bem ocupado com as imagens: o desenvolvimento dessas imagens, o ritmo de visão, o movimento, lhe são impostos de maneira semelhante às representações do sonho e das alucinações» (Baudry, 1975: 69). Como consequência, apesar de perceber imagens «reais» (ou pelo menos a sua sombra), o espectador do filme não as assimila como meros estímulos luminosos; ele incorpora o ponto de vista da câmera, investe de subjetividade as projeções da tela e, nesse ato de aluciná-las, interioriza as percepções. Se há, portanto, uma diferença entre a situação onírica e a situação fílmica, ela está no fato da primeira tomar por percepção o que não passa de representação mental, enquanto a segunda toma por representação mental o que não passa de percepção. Mas é que o cinema funciona como um aparelho psíquico substitutivo, que simula artificialmente uma vivência psicológica.

Finalmente, o filme — para Metz — é em geral consideravelmente mais lógico e organizado do que o sonho. «Os filmes fantasiosos ou maravilhosos, os filmes mais irrealistas não são outra coisa que filmes que obedecem a uma lógica», enquanto o conteúdo manifesto de um sonho, «caso fosse estritamente levado à tela, formaria um filme ininteligível». «Entre a lógica do filme mais absurdo e a do sonho, sempre permanecerá uma diferença: é que, neste último, o espantoso não espanta e, por conseqüência, nada é absurdo; donde justamente, ao despertar, o espanto e a impressão de absurdo» (Metz, 1977: 148-150).

Quando se diz que o filme imita o sonho, é preciso esclarecer o sentido verdadeiro desse artifício. O sonho que dizemos se parecer com o filme evidentemente não é o seu mecanismo psicológico mais profundo, não são aqueles «pensamentos oníricos latentes», que para Freud constituem a matéria-prima do sonho, o seu processo primário. Ele se identifica, antes, com o sentido que lhe dá « o vulgo, ou seja: algo já trabalhado pela elaboração secundária. E não há como ser diferente: o que nós entendemos por sonho é sempre o conjunto desses pensamentos oníricos transmudados em conteúdos manifestos, ou seja, traduzidos em sonho recordado e contado na vigília. Entre a emergência do inconsciente e a elaboração do sonho pelo sujeito, interpõe-se a moldagem operada pela censura, através de procedimentos como a condensação, o deslocamento, a simbolização e a elaboração secundária. Por essa razão, os ataques que os surrealistas lançaram ao cinema, a partir dos anos 20, por considerar que este não vinha cumprindo sua função de exprimir, em todas as suas consequências, a irracionalidade inconsciente e de saciar, sem censuras, os desejos e as pulsões, têm um fundo de ingenuidade. Se o filme aparece como uma fantasia controlada e moldada pelos dispositivos da indústria cultural, se ele só possibilita uma incursão «administrada» no imaginário, isso não contribui necessariamente para distingui-lo do sonho, pois este último é também «administrado» pela censura psíquica. Aliás, talvez não exista nada menos onírico do que certos filmes que utilizam «associações livres» para imitar o processo do sonho (Un Chien Andalou/O Cão Andaluz, Geheimnisse einer Seele/Segredos de uma Alma, Sang d'un Poète/Sangue de um Poeta), ou aquelas imagens nebulosas e distorcidas com que se procura representar sequências de sonhos em alguns filmes (Smultronstallet/Morangos Silvestres, Spellbound/Quando Fala o Coração, Seconds/O Segundo Rosto). As películas que melhor representam o sonho são aquelas em que o conteúdo onírico é tratado com espessura de evento real, são fitas como Vertigo/Um Corpo que Cai, Belle de Jour/A Bela da Tarde ou Uguetsu Monogatari/Contos da Lua Vaga, em que há embaralhamento entre o vivido e o imaginado.

Um filme que pretendesse representar na tela, com a maior exatidão possível, os pensamentos oníricos latentes só teria interesse talvez para as comunidades médica e científica, mas provavelmente não atrairia para a sala de exibição aquelas multidões de espectadores a quem o sonho se confunde com a elaboração secundária. No cinema, tanto os recursos de linguagem, quanto as regras econômicas do mercado, como ainda a legislação dos códigos de ética, tudo funciona como mecanismo de censura, num sentido bastante próximo da censura psíquica, cujo fim é domar as liberdades da máquina inconsciente com o cabresto da civilização (superego). Com justa razão, André Bazin observou que a censura é função constitutiva tanto do sonho como do cinema. A famosa cena de The Seven-year Itch/O Pecado Mora ao Lado, em que a corrente de ar que sai do bueiro do metrô levanta a saia da personagem interpretada por Marilyn Monroe, «só poderia ter nascido no contexto de um cinema dono de uma longa, rica e bizantina cultura da censura» (Bazin, 1983: 252). O mesmo se poderia dizer da simbologia onírica que perpassa todo o North by Northwest/Intriga Internacional, desde os signos da ameaça de castração que definem o complexo de Édipo do protagonista principal (por exemplo, a minúscula lâmina de depilação feminina com que ele se barbeia) até a ereção final, quando Thornhill possui a mulher de seus desejos e essa cena é dada no filme através da imagem do trem entrando vigorosamente num túnel (Bellour, 1975: 235-350). «Tais achados supõem um extraordinário refinamento da imaginação, adquirido na luta contra a estupidez acabada de um código puritano. O fato é que Hollywood, apesar e por causa das proibições que nela vigoram, continua sendo a capital do erotismo cinematográfico» (Bazin, 1983: 252).

As próprias bordas do quadro já não constituem um expediente de censura? O seu papel não é justamente jogar com o visível de um lado e o sugerido de outro, tirando partido dos desvendamentos progressivos e incompletos que ocorrem quando a câmera se move? Entre o que se mostra e o que se suprime ao olhar, o que há é excitação do desejo, mas ao mesmo tempo a sua retenção. ambigüidade que está na raiz do jogo erótico e que o filme assumidamente pornográfico perde, por causa de sua brutalidade fisiológica. O cinema tem, portanto, uma certa afinidade com a mecânica do desejo: suprime o que ameaça mostrar, retarda o acesso ao sugerido, prolonga o suspense, fazendo com que o objeto desejado escape e retorne a todo momento no domínio do olhar. O próprio Christian Metz, aliás, já observou, num outro contexto, que a maneira do cinema desvendar o espaco tem algo a ver com uma espécie de strip-tease, só que um strip-tease reversível, que volta a vestir o que já havia despido e que subtrai à vista o que já havia mostrado (Metz, 1977: 91). Tudo isso vem demonstrar que o cinema tem em comum com o sonho o labor do processo secundário, com que ele dribla a censura exercida sobretudo pelo superego. Produto oficioso de uma civilização fértil de legislações sobre o inconsciente, o cinema aprendeu a domar as pulsões com uma espécie de moldura cultural, através da qual ele sublima, corrige, «civiliza» as narrativas caóticas forjadas no inconsciente. No seu trabalho duplo de ativamento e dissimulação do desejo, ele vai buscar modelos construtivos em formas simbólicas reputadas pela sociedade como superiores e civilizadas, como é o caso do romance e do drama oitocentistas. Nisso tudo, o cinema só difere verdadeiramente dos sonhos e das alucinações em sua artificialidade: na sala de exibição, não somos nós que produzimos nossos sonhos; eles já nos chegam prontos, empacotados, reprodutíveis ao infinito. Máquina de moldar o imaginário, o cinema funciona executando, por conta do espectador, parte do seu trabalho psíquico. Essa talvez seja uma das motivações mais profundas que estão por trás de sua invenção técnica: induzir no espectador percepções socialmente disciplinadas, que se fazem passar por representações de um mundo interior.

Anestesiamento do espírito vigilante, suspensão de todo interesse pelo ambiente circundante, projeção da personalidade num sujeito emprestado, adesão à impressão de realidade, desligamento, passividade, desejo de sonhar: eis algumas das disposições regressivas do espectador acorrentado à sua poltrona na gruta escura, simulação do ventre materno. Não é difícil compreender o desconforto de tantos realizadores, bem ou mal-intencionados, que encararam o cinema como instrumento de reflexão ou de exercício da crítica, capaz de dialogar com espectadores conscientes e convidá-los à ação. Como imaginar a competência para o julgamento ou o distanciamento crítico numa modalidade de recepção que é toda ela feita de regressão narcísica, de projeções e afasia? O cinema sempre foi um espinho na garganta de tantos cineastas e intelectuais que pretenderam fazer filmes capazes de alterar o rumo das coisas, pois o fato é que seus filmes sequer conseguiam alterar a situação reinante dentro da sala de exibição. Sabe-se que um grande contingente de realizadores ditos engajados nos mais variados matrizes ideológicos soube tirar proveito da situação cinema, para construir ficções de fundo propagandístico, de forte apelo à identificação. Outros, porém, se

puseram a desconfiar que um cinema de reflexão crítica deveria começar por desmontar os artifícios anestesiantes do dispositivo de projeção, impedindo a regressão onírica e barrando os mecanismos de identificação. Só que quanto mais o filme reage contra os artifícios da situação cinema, subvertendo a função imaginária do cinema em benefício de um ganho de conhecimento, mais ele esvazia as salas e ameaça a própria existência do veículo, pois reprime no espectador o desejo de ir ao ou estar no cinema.

BIBLIOGRAFIA

AGEL, Henri - Esthétique du cinéma, Paris, Universitaires de France, 1971.

AUMONT, Jacques et alii — L'esthétique du film, Paris, Nathan, 1983

BARTHES, Roland — «En sortant du cinéma». Communications, 23, 1975.

BAUDRY, Jean-Louis — «Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base». Cinéthique, 7/8, 1970.

 «Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité». Communications, 23, 1975.

BAZIN, André — Qu'est-ce que le cinéma?, Paris, Cerf., 1983.

BELLOUR, Raymond - «Le blocage symbolique». Communications, 23, 1985.

DELEUZE, Gilles e FÉLIX GUATTARI — O anti-Édipo, Lisboa, Assírio e Alvim, 1972.

DESNOS, Robert — «O sonho e o cinema». A experiência do cinema (org. Ismail Xavier), Rio de Janeiro, Graal, 1983.

EBERWEIN, Robert — Film and the Dream Screen, Princeton, Princeton Univ. Press., 1984.

FARGES, Joel - «L'image d'un corps». Communications, 23, 1975.

FISHER, Charles et alii — «Cycle of penile erection synchronous with dreaming (REM) sleep».
Dreams and dreaming (org. S.G.M. Lee e A. R. Mayes), Harmondsworth, Penguin, 1973.

FREUD, Sigmund — «Complément métapsychologique à la théorie du rêve». Métapsychologie, Paris, Gallimard, 1972a.

- —— «Esboço de psicanálise». Os pensadores: Freud, São Paulo, Abril Cultural, 1978.
- A interpretação dos sonhos, Rio de Janeiro, Imago, 1969.
- ---- "Pulsions et destins des pulsions". Métapsychologie, Paris, Gallimard, 1972b.
- «Uma criança é espancada». Edição standard das obras de Sigmund Freud, vol. XVII, Rio de Janeiro, Imago, 1970.

JENN, Pierre — «Le cinéma selon Georges Méliès». Méliès et la naissance du spectacle cinématographique (org. M. Malthête-Méliès), Paris, Klincksieck, 1984.

LANGER, Susanne K. - «Appunti sul cinema». Sentimento e forma, Milano, Feltrinelli, 1965.

LEWIN, Bertram — «Le sommeil, la bouche et l'écran du rêve». Nouvelle Revue de Psychanalyse, 5, 1972.

MAUERHOFER, Hugo — «A psicologia da experiência cinematográfica». A experiência do cinema (org. Ismail Xavier), Rio de Janeiro, Graal, 1983.

METZ, Christian — Le signifiant imaginaire, Paris, Union Générale d'Éditons, 1977.

MEZAN, Renato — «A medusa e o telescópio ou Verggasse 19». O olhar, São Paulo, Cia. das Letras, 1988.

MORIN, Edgar — O cinema ou o homem imaginário, Lisboa, Moraes, 1980.

PLATÃO — A república, vol. 2, São Paulo, Difusão Européia, 1973.

REICH, Wilhelm — Materialismo dialético e psicanálise, Lisboa, Presença, 1983.

SCHNEIDER, Monique — Père, ne vois-tu pas..., Paris, Gallimard, 1985.

STEIN, Conrad — «La paternité». L'inconscient, 5, jan., 1968.

VOLOCHINOV, V. N. — Freudianism: a marxist critique, New York, Academic Press., 1976.

JERUSA PIRES FERREIRA

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

MEMÓRIA ICÔNICA — O ORAL E O VISUAL

Venho há longos anos trabalhando com a avaliação das relações oral//escrito, com as matrizes impressas do oral, tentando definir o modo de ser e as razões claras ou as fugidias dos processos adaptativos, recriadores, das passagens de um texto a outro. Procedi assim em *Cavalaria em Cordel* onde, a partir de um texto impresso muito lido e difundido, a *História do Imperador Carlos Magno*, acompanho o processo criador de um conjunto de folhetos tradicionais brasileiros. Lidei ainda com o complexo problema da criação das histórias de encantamento, de uma espécie de matriz oral — tecido textual — que também garante, a partir do conto popular, em sua transmissão, a organização de novos e sucessivos textos.

Ao longo de todo este tempo, em que tenho realizado pesquisas na área, alguns pontos têm sido os mais centrais e concentrado uma atenção especial:

A noção de matriz — que procura dar conta das etapas escrito//impresso/oralizado/oral ou vice-versa.

A construção dos diálogos — onde se observam as falas em confronto, a comunicação em presença, a teatralidade que acompanha as realizações do texto oral, em performance, na trilha do medievalista Paul Zumthor.

A detectação dos eixos da memória, dos vários tipos de memória, das razões que ditam a permanência ou não de certas situações de composição, num jogo alternado entre códigos fortes e fracos, de semiotizações intensas que garantam os sentidos principais.

Partindo dos Seminários de Urbino, que frequentei nos anos de 1975 e 76, e seguindo aportes do mestre romeno Mihail Popp, pude pensar diretamente nas razões mito-poéticas da literatura oral/escrita que ainda vive em várias partes do mundo e no nordeste do Brasil.

Não procurei tratar de arquétipos, no sentido Yunguiano mas de arquêtipos à maneira de Vladimir Propp, atentando para a permanente recriação de
situações imemoriais, para os mecanismos adaptativos que têm tanto peso, e que
terminam por se oferecer como índices da história social dos grupos que os produziram. O texto popular aí enfocado, existindo em condições fortemente arcaizantes e pré-modernas, como se poderia dizer, se apresentam como uma espécie
de grande texto: articulando-se pelos mesmos códigos estáveis na expressão poética conseguida por cada criador/recriador. É desse grande texto, das soluções

peculiares, que são captadas as razões míticas e sociais e não ao contrário. Há um convite à «semiose», a perceber-se como se dá a criação que se prende a uma espécie de malha coesa de procedimentos e de sentidos. A perícia de cada criador consiste na habilidade de transformá-la, sem no entanto romper os fios, para a garantia de sua aceitação e longevidade.

Uma poética icônica

Quando nos encontramos diante do universo da oralidade e visualidade que performa o espaço em que se criam a literatura oral, e no caso, os folhetos populares (domínio do escrito-oral) e avançamos no complexo terreno da representação, vamos ter algumas surpresas. Por isso, numa série de trabalhos, tenho seguido o intercurso daquilo que denomino matrizes impressas, ou seja textos que alcançam o mundo da oralidade popular, em seus princípios básicos de assentamento.

Destaco, para tratar aqui, exemplo e pretexto, do percurso da lenda do *Pássaro de Fogo*, extensíssima em seu alcance, em algumas versões bem definidas. Ela teve um destino especial no nordeste brasileiro, a partir de uma situação concreta — o encontro de um texto oral que existe a partir de toda uma pré-disposição, de uma intensa afinidade virtual com um texto impresso, suporte e condutor. Foi a partir de livros popularizantes para públicos infantis que o poema russo de Ierchóv, o *Cavalinho Corcunda*, nos alcançou, garantindo o seu espaço em nossa literatura oral: *A Princesa Maricruz e o Cavaleiro do Ar* é o folheto que retém e transmite a outros textos orais a lenda compatível.

Logo de saída, se compararmos a capa do folheto, em sua versão mais bem conseguida, aquela realizada por Dila, o místico e xilógrafo pernambucano, com as ilustrações contidas no livro russo, experimentamos uma grande perplexidade, ao ver se repetirem, em tempos/espaços tão distantes, um conjunto de imagens tão próximas como se partissem da mesma intenção criadora. A sequência «cavalo voador» e seu cavaleiro, a árvore do lado, a lua minguante ao alto que comparecem nas edições russas do poema de Iérchov são recriadas na capa do nosso folheto. Ajustando-se a um traço mais singelo e a uma representação mais estática, mantém-se íntegro, num todo, o sistema icônico. Vão se repetindo os elementos do conjunto. A não crer em inconsciente coletivo, seria então cabível perguntar: teria o artista popular visto uma ilustração assim em qualquer parte? Será que é este um «representema» consagrado para tal situação, a recriação de formas fundamentais que ficaram gravadas visualmente ou é também tudo isto ao mesmo tempo? A resposta, ao que tudo indica, deverá avançar na direção já esboçada, quando tratamos da recriação do poema que conheceu sucessivas etapas verso-prosa. De fato, parece haver uma espécie de «memória icônica» que sustenta o que é visto, que vai ao encontro do que se transmite por imagem impressa e aquilo que é narrado ou descrito. Numa circulação intersemiótica, o visual e o verbal vão comprometendo outros sentidos. O significante icônico se constrói como um texto e há uma espécie de poder figural, que se transforma de

fato em figura, na mais plena acepção da palavra. Tanto na representação de imagens como nas imagens que performam o discurso em suas extensões reúnem-se o visto, o entrevisto, o contado, o conjunto de outras representações visuais, que lidam com um conjunto de elementos básicos. É como se este conjunto fizesse parte de um «depósito» daquilo que se retém e se oculta, e que passa a se manifestar no sentido espacial: fixar na memória o visto ou manifestar o que não era visível?

Constrói-se o lastro icônico então como um grande texto, não sendo possível deixar de lado *a noção de figura* que também muitas vezes é matriz do próprio ritmo da narração.

Panofski procura ver na matriz icônica o que se preserva e o que desaparece, e diz-nos que os tipos clássicos são substituídos por representações góticas ou românicas, sendo que as personificações da natureza tendem a desaparecer; só os ídolos pagãos frequentemente encontrados em cenas de martírio teriam preservado sua aparência clássica por mais tempo, por serem símbolos do paganismo; genuínas imagens clássicas aparecem nas ilustrações de textos que já tinham sido ilustrados em tempos anteriores, e que depois caíram no esquecimento enquanto as novas imagens foram sendo marcadas por influências orientais. Vênus, é vista por exemplo como uma jovem tocando cítara e cheirando uma rosa. Chama-nos a atenção para o fenômeno de imagens diversas que são combinações de imagens — invenzioni — em que as mais correntes cenas bíblicas podem ter representações as mais diferentes. O motivo da espada de Judite ou Salomé pode ter muitas apresentações, assim como a cabeça de João Batista, que é uma imagem devocional isolada. Seria preciso ver então que princípios regem estas escolhas, e como se passa do repertório ao exercício das «formas». Existe uma inter-imagicidade e mais, uma inter-iconicidade no acervo mitográfico que se depositou na memória, e que é reativada pela contemplação próxima ou distante e pelo relato mais imediato. As figuras da mitologia antiga não foram apenas interpretadas mas profundamente relacionadas com as práticas do cristianismo. Procurei mostrar em Cavalaria em Cordel, a presença no universo da cultura oral de um léxico medieval conservado e íntegro e também imagens de cavaleiros e armas, de espadas, lanças e arneses. Este repertório oral e iconográfico traz um elenco de imagens, as mais consagradas, sucessões de traços de vestígios de ícones, que se vão acumulando em algumas séries, reunindo-se o mundo medieval conservado ao pagão, as imagens de santos a outras imagens profanas, como é o caso de Carlos Magno, seu chapéu, seu cetro.

Assim que encontrei na casa da arquiteta Lina Bo Bardi, em São Paulo, uma escultura de Pomba-gira, «diablessa» mulher, espécie de Lilith do mundo religioso popular afro-brasileiro, da Umbanda, feita a partir do «Nascimento de Vênus» de Boticelli, em grande circulação no Brasil como em outras partes. A difusão teria se dado a partir de uma edição popularizada de grande aceitação, a série *gênios da pintura*. O xilógrafo nordestino Jota Barros, autor de centenas de folhetos e xilogravuras, ao fazer o seu São Sebastião, em talha, dialoga com Mantegna e com outros pintores do Renascimento italiano que ele teria visto em livros, como no caso anterior.

O corpo presente

No Renascimento, à instalação sólida dos princípios da visão se liga uma clarividência experimental e científica, como se sabe. O «Vi claramente visto» do poeta Camões dá lugar a que se espraie um conhecimento científico claramente acumulado, falando de geografías concretas. No universo intersemiótico em que se desenrola a literatura oral, em seus textos vocais e gestuais, reúne-se o ver que é só idéia ao que é materialmente da visão. A lenda do Pássaro de Fogo, em sua rede de textos é muito mais visual do que se poderia pensar. O próprio verbo ver vai se intensificando e repetindo, em todas as suas possibilidades. Há um ver mitológico repertoriado num acervo transmitido e há um ver epifânico que prepondera, aquele que pelos sentidos vai se fazendo figura (visão e forma). Pode-se até mesmo dizer que há toda uma concentração em ver, viu, foi vendo, visto, o que nos faz pensar numa iconicidade proposta por figuras sobre as quais se concentra o estatuto da luz e do brilho: a exuberância diamantina do animal ajudante (le donnant) já traz consigo uma iconicidade captada em muitos outros relatos e imagens, oferecendo, no caso que analisamos, a ancestralidade conceitual da fusão animal-mulher. Não se sabe bem se é da égua mágica ou da mulher que se está falando. Importante é constatar que nesse espaço figural, ao esforço de significar corrresponde sempre o equivalente de designar, mostrar.

«Era uma égua dourada Os olhos como brilhante Corpo roliço bem feito Cada casco um diamante A crina bem grande e branca A cauda bem abundante»

No universo em que se aproximam mito e conto, no lastro das estórias de encantamento que nos remetem a um longo tempo imemorial, aguça-se a visualidade integrada a outros sentidos. À necessidade narrativa se reúne a presentificação que requer imagem e visão. Vamos encontrar a hipótese de Lyotard de que há uma espécie de pulsão figural e que todo discurso remete a um objeto exterior à linguagem verbal. Ao tratar do animal mágico, o poeta popular nos situa diante de uma iconicidade recolhida num repertório que vem do mito, do conto de encantamento e que, no trajeto vai reunindo e aglutinando outros textos «verbi-voco-visuais», num contínuo, ao longo de muito tempo. Em clima precioso, numa elaboração erotizante, prenunciada por: «Nessa hora Alexandrino/ em cima da égua cai» se armam as falas que sempre têm a estrutura de diálogo. É, em presença, e no intercurso de vozes, que se realizam as tiradas que unem o personagem e seu interlocutor fantástico. Como em contos de animais falantes é aqui perfeitamente previsível o diálogo entre a égua mágica e o rapaz. Ela lhe oferece

três cavalos extraordinários que o moço poderá vender, menos o *Corcundo* (sic) único e original. O defeito físico é mostrado em muitas ilustrações, como aquela do livro infantil que serve de matriz ao folheto analisado, e configura a excepcionalidade: «ele corre veloz como o vento/ e só viaja pelos ares». A partir daí, a visão é oferecida como participação no inusitado, passando-se também ao visionário:

«Viu o pássaro de fogo/ dum tamanho do arrebol Sua luz era mais clara/ do que a própria luz do sol»

E a pena que o rapaz conseguiu arrancar era clara e fosforescente, mais que simples objeto, a linda pena: «Tem uma pena dourada/ brilha mais do que o sol/.» Ou como adiante se refere: «luminosa como a sua.»

Parte então o herói para o fundo do mar, para capturar e trazer a princesa que está dentro de uma barca de vidro. A comida é posta para ela numa bandeja dourada, enquanto «a lua dourava os campos/ com a luz cor de cambraia». Quanto à aparição da princesa, esta se faz como parte de um projeto icônico do universo medieval e trovadoresco que se estende na tradição popularizada da princesa ideal:

«essa princesa era linda como uma noite de festa um diadema de ouro com ornamento na testa»

É porém o diálogo que nos faz seguir e alcançar a presentificação da personagem, que também chegamos a *ver* quando nos contam ou lêem a história. É o olho que nos conduz à fala, é a corporeidade da presença que precipita a mais viva oralidade:

«Quando o rei *viu* a princesa *Disse*: que porte formoso!

e em outra seqüência:

«Então perguntou a ela
— A princesa respondeu»

A palavra é aí ocupação de rivais, é jogo de antagonismos em que se fundem as esferas semânticas do ver e do falar. De repente, nos passos desta razão mito-poética, podemos acompanhar como se aproximam os sentidos, os gestos, aquilo que nossa lógica moderna teria separado, e que as vanguardas artísticas

tentam recuperar como proposta integradora. Por isso nos fica tão claro que o elemento maravilhoso da viagem abre uma fresta para uma apresentação, em bloco, da visão mitológica que se quer como figura:

«Alexandrino voltou/ da viagem prolongada/ Viu as ninfas do Parnaso/ No reino da madrugada/ Viu coisas interessantes/ pois viu estátuas de ouro De platina e de brilhante/ viu Cupido seduzindo/»

Os corações dos amantes ... Viu um imenso farol ... e daí por diante: além da curiosidade que sentimos quando nos contam que alguém viu o que não se costuma: a sedução. É também curioso, seguindo a narrativa, o desenrolar de uma prova de ordálio, em que o herói entra num tacho de água fervente e sai «bonito de formas», enquanto Propp, ao tratar do mesmo motivo nos diz «herói sai ileso». Aliás forma recupera o conceito platônico de perfeição, tendo grande presença na história da cultura ocidental.

A linha divisória que é pertinente, no caso, não passa portanto entre o «real e o imaginário» mas entre o reconhecível e o que não se reconhece. Há, como nos diz Lyotard, um espaço receptáculo em que a figura faz parte incondicional do texto. Os membros da coletividade, os partícipes da mesma cultura percebem, decifram e reconhecem, conferindo uma forte significação e uma intensa carga de signos àquilo que de outro modo seria desordem.

Quando o herói se lança ao mundo para buscar a pena, consegue seu intento *vendo* o pássaro. Ele nos fala em «divisar» o pássaro de fogo, visão esplendorosa, em qualquer um dos relatos do ciclo que, em muitas versões, espalhou esta lenda. *O Pássaro de Fogo*, numa canção nordestina pode estar pousado no «alto de um cajueiro», é uma *figura* que se fixa no texto cultural num sentido mais amplo. Tem densidade semântica, remete à representação que se aceitou e, então, é visto pelos artistas populares ou por aqueles que buscaram apoio na criação popular. Operando no espaço limite, voz e figura, ele se fixa. Presta-se ao ornamental, à estilização conjunta de toda uma galeria de pássaros/aves que transitam entre as estórias de encantamento e a identificação do mundo real, percorrendo os estágios dos índices, como a pena (prova, perigo e beleza) ou a luz que cerca a aparição (esplendor contemplado).

Símbolo da capacidade de salvar o cotidiano em suas agruras pela epifania da aparição luminosa que se instala numa projeção repleta de promessas.

Informações bibliográficas

Este trabalho faz parte de uma cogitação mais ampla sobre a integração oral/visual, em que se leva em conta a mediatização daquilo que denominei «matrizes impressas da oralidade». Ao percorrer o lendário do *Pássaro de Fogo*, presente no folheto nordestino e, em geral, no sertão brasileiro trabalhei com o inventário de importantes editoras populares como a Vecchi e a Quaresma.

O folheto se chama A Princesa Maricruz e o Cavaleiro do Ar de Severino Borges da Silva. Trato diretamente da questão e do poema russo de Iérchov em «Conto Russo — versão nordestina» Rev. Antropologia USP, n.º 23, 1980. Está em preparação um livro que reúne três trabalhos desta seqüência: «Conto russo voz nordestina»; «Puchkin no Sertão»; «Notas sobre o Trovador Kerib».

Referi-me bastante a dois dos meus livros: *Cavalaria em Cordel* (São Paulo, 1979 e 2.ª ed. 1993) e *Armadilhas da memória*. Salvador, Casa de Jorge Amado, 1991.

Alguns textos de referência estão embutidos nesta exposição, como é o caso da leitura insistente da obra de Paul Zumthor. V. *La lettre et la Voix*. Paris, Seuil, 1987; São Paulo, Cia das Letras, 1993; *La Mesure du Monde*. Paris, Seuil, 1993; *Tipologia della Cultura* de Iuri Lotman e Boris Uspenski. Milano, Bompiani, 1975. *Discurso Figura* de Jean François Lyotard. Barcelona, Gustavo Gil, 1979; *O Significado nas Artes Visuais* de Erwin Panofski. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1976.

STELLA SENRA

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

ESPAÇO DA PÓLIS *VERSUS* ESPAÇO MEDIÁTICO: A CAMPANHA PRESIDENCIAL DE 89 E O *IMPEACHMENT* DE COLLOR

A participação da televisão brasileira na última campanha presidencial tem sido muito discutida, com destaque evidente no papel da TV Globo no sentido de influenciar o público em favor de um dos candidatos. O caso do último debate entre Collor e Lula é constantemente mencionado como um exemplo de manipulação da notícia em benefício nítido de uma das partes. Esta atuação frontal da emissora — largamente comprovada pelos depoimentos de seus próprios jornalistas — teve sua responsabilidade no resultado das eleições, mas a insistência nesse episódio vem atuando como uma espécie de cortina de fumaça que impede uma visão mais acurada do papel político dos *media* na nossa sociedade — um papel que ultrapassa de longe a mera manipulação daquilo que se chama comumente o conteúdo da mensagem, para atingir de maneira significativa outras dimensões, provavelmente mais fugidias, do processo de comunicação.

Nos moldes como tem sido colocada, a discussão a respeito do papel político da Globo se atém à dimensão ideológica atribuída aos *media* pela corrente teórica dominante até aos anos 70, segundo a qual os meios de comunicação seriam uma espécie de recipiente neutro, preenchido por conteúdos enganadores capazes de atuar sobre um público passivo, formando falsa consciência. A esta tendência que prioriza o conteúdo dos meios de comunicação sucedem análises mais recentes, que procuram levar em conta o desenvolvimento tecnológico dos *media* e acenam com a constituição de um público afeito ao simulacro, incapaz de distinguir entre realidade e ficção.

É inegável a atração que estas correntes de pensamento exercem sobre o Brasil de hoje — haja visto o número de publicações que se situam nesse âmbito ou a presença renovada entre nós de um de seus articuladores — Jean Baudrillard — e a repercussão destas idéias tanto no mundo acadêmico quanto na media. Num país em que o poder das imagens e da ficção televisada não páram de crescer e em que a realidade não resiste a uma espetacularização generalizada, parece que a prática tem vindo ultimamente em socorro desta linha de pensamento, que leva a considerar os media como um modo privilegiado de percepção atuante na sociedade.

Mas se é nesse terreno que podemos entender melhor a atuação da televisão no Brasil de hoje, no seu interior são sem dúvida as análises de Paul Virilio que melhor repercutem a dimensão política da atuação dos *media* — não apenas

dos meios de comunicação social, mas de outras tecnologias contemporâneas como o computador, os satélites, etc., que atuam em tempo real. Virilio procura levar em conta justamente a especificidade técnica desses media ou, mais precisamente, busca pensá-los a partir do modo de percepção do tempo e do espaço por eles instaurado. Para o urbanista, os media contemporâneos operam um redimensionamento da nossa inserção espaço-temporal através da qual a experiência do espaço tende a se anular, em benefício de uma «habitação» do tempo real. Há um importante aspecto político nesta inversão da nossa experiência do tempo e do espaço. De acordo com esse ponto de vista, a televisão e todas as outras imagens em tempo real, estão mudando a própria política, o modo de fazer política, não exatamente por causa do que eles podem dizer, mas porque são capazes de transferir grandes massas de população do espaço para o tempo, instituindo uma espécie de «vizinhança temporal» cuja forma e experiência não pode mais ser deixada de lado. Através desta espécie de intensificação da percepção temporal, a televisão está na verdade esvaziando o espaço de sua antiga função, para introduzir uma nova sorte de experiência política baseada não mais na partilha do espaço público enquanto lugar da manifestação da vontade política, mas na partilha da «imagem pública» ou seja, da intensidade temporal.

Para esse homem do espaço, as conseqüências dessa transformação são antes de tudo políticas, e se implicam por um lado na obsolescência do espaço físico e no desaparecimento do seu correlato, o espaço público, estão a exigir por outro uma «urbanização» ou uma politização do tempo, da intensidade temporal na qual as grandes massas do público são doravante levadas a se instalar.

Não é por acaso que as teorias de Virilio parecem ser adequadas para o entendimento da atuação política dos meios de comunicação no Brasil. Sobretudo se nos lembrarmos que no Brasil recente, a freqüência aos meios de comunicação e o uso da praça pública — ou seja o uso do espaço ou do tempo — enquanto manifestação da vontade política têm se alternado numa curiosa relação que muito tem preocupado os especialistas.

Desde as suas mais remotas origens, houve uma espécie de tensão entre a televisão brasileira e o espaço territorial, tensão que comporta justamente um importante aspecto político. Implantada no país nos anos 50, a rede nacional de televisão se tornou operante a partir do final dos anos 60, como um instrumento fundamental na implementação da política de integração nacional proposta pelos militares em 1964. O fundamento desta política de integração era justamente a vasta extensão territorial do país, a necessidade de absorver as diferenças gestadas por esta dimensão continental, unificando-as sob a égide do poder central. Na verdade, o próprio estabelecimento da televisão no Brasil na década anterior já se vinculara de certa forma a uma traumática experiência de retirada do espaço: a rede nacional foi lançada no mesmo momento em que imensas massas de população moviam-se do campo para a cidade, num êxodo que tornou, nos anos 60, a população urbana superior em número à população rural. Ora, a televisão desempenharia um papel importante na acolhida desses recém-chegados, não apenas enquanto meio de introduzi-los à atmosfera urbana mas, sobretudo, como o instrumento mais atuante na sua integração — mesmo que imaginária — ao mercado. Num certo sentido, para as massas rurais que desembarcaram nas cidades, a televisão forneceu não apenas «acolhida», mas sobretudo buscou dar forma aos primeiros elementos de uma resposta às suas mais acalentadas expectativas. Poder-se-ia dizer, nesse sentido, que ela foi «didática», preparando estas populações para a vida no espaço urbano, oferecendo-lhes ao mesmo tempo as primeiras imagens que corresponderiam à sua idéia da cidade, de um mundo «moderno», de padrões de comportamento e sobretudo — por se tratar de uma televisão comercial — de consumo.

Um episódio recente na história do país demonstra largamente a extensão desse poder de intervenção da televisão brasileira no espaço urbano, e a sua capacidade de unificar, através do imaginário, as diferenças territoriais mais evidentes. Ao mesmo tempo ele deixa bastante claro o que Virilio entende por «obliteração» do espaço em benefício de uma intensa experiência do tempo.

Em abril de 1991 o prefeito da cidade de Jandaíra, no sul da Bahia, convocou um plebiscito para votar a adoção do nome de Santana do Agreste, designação da cidade criada por Jorge Amado nesse mesmo local, onde a história de sua personagem Tieta do Agreste se desenrolava. O livro tinha sido transformado em novela no ano anterior, e o prefeito pensava tirar vantagem, com esta iniciativa, do seu grande sucesso para atrair turistas para a região. Naturalmente a idéia do prefeito foi aprovada pela unanimidade quase total dos votos.

A obliteração do nome da cidade e a adoção de uma designação que só existe no mundo ficcional parece ser o resultado desse processo que Virilio tenta descrever. Com efeito a adopção de novo nome implica numa negação do próprio espaço da cidade, de cada um de seus lugares e da experiência nela inscrita, em benefício do que aconteceu na pequena tela da televisão. Quando Jandaíra se torna Santana do Agreste, há uma espécie de contaminação de seu espaço pela intensidade de um alhures que não corresponde mais a nenhum lugar propriamente, mas não passa de tempo, tempo instantâneo da televisão imediatamente partilhado pelo público. Confinada ao tempo, ao tempo da televisão, a cidade é «esvaziada» de seu conteúdo, enquanto seu perfil evanescente é substituído pela imagem da outra cidade. Por causa da intensa crença da população de Jandaíra no mundo ficcional da televisão, a existência espacial da cidade «real» é transformada numa sombra da imaginária Santana do Agreste.

Se nos movermos para a dimensão política encontraremos o mesmo tipo de dinâmica operando entre espaço e tempo. Durante a campanha eleitoral de 1989, as duas correntes políticas principais se expressaram de dois modos diferentes segundo o uso predominante que fizeram do tempo ou do espaço. Cada um desses modos de referir um ao outro espaço e tempo reflete diferentes concepções políticas, modos de atuar politicamente cujo embate não se restringe evidentemente ao campo específico da propaganda. Mas sendo este um campo privilegiado durante as campanhas eleitorais, passa por ele também a definição dos modos de atuação na esfera pública, da presença da cidade e do papel do cidadão.

Collor foi chamado de «candidato da televisão» em virtude da sua familiaridade com o meio e do sólido suporte do qual sua candidatura beneficiou,

principalmente da parte da Rede Globo e de seu todo poderoso dirigente. Mas enquanto continuarmos focalizando a televisão apenas como um meio neutro que pode ser usado com finalidades políticas não seremos capazes de alcançar a extensão do papel da televisão nem tampouco de distinguir o candidato de outros políticos brasileiros, que vêm lidando com a televisão e com suas próprias imagens desde há muito. Para delimitar o papel particular da televisão e dos *media* em geral na campanha presidencial de 1989 devemos por um lado levar em conta as particularidades da televisão brasileira — com sua produção de imagens simples e de gosto fortemente popular — e por outro convocar o contexto do próprio populismo brasileiro — ao qual Collor pertence — confrontando a sua performance com a de outros líderes do mesmo calibre junto aos *media*.

Desde Vargas os populistas brasileiros têm explorado de modo exemplar o potencial político dos meios de comunicação. Mas para todos esses líderes, de Getúlio a Jânio Quadros, a televisão ou outros meios vinham sendo considerados como um tipo de instrumento estranho à sua própria atividade, ao qual eles tinham que se adaptar com vista a seus objetivos políticos específicos. Descendente desta mesma linhagem populista — seu avô foi um dos ministros de Getúlio — Collor foi ao mesmo tempo o primeiro candidato presidencial inteiramente familiar com a televisão, desde que sua família possuía um canal na sua terra natal. Na verdade esta dupla ascendência do candidato — ligado ao mesmo tempo ao populismo e ao sistema dos media — foi fundamental no seu modo muito particular de conceber sua campanha. Diferentemente dos antigos populistas, que tiveram de se adaptar ao discurso dos media — e sobretudo à televisão — Collor já era do ramo, e sua mensagem política, concebida de acordo com sua extrema familiaridade com o meio, consistiu na produção direta de imagens, imagens simples a serem consumidas do mesmo modo como o público já estava habituado a consumir as imagens da tela.

Não foi por acaso que Collor se apresentou como um candidato contra a política. Mas em vez de focalizar esta atitude, como sempre se fez, como uma crítica aos políticos mais velhos e aos seus métodos, deveríamos vê-la como uma nova maneira de fazer política, diretamente pela televisão. Os populistas das gerações anteriores sempre glorificaram os media por viabilizarem o acesso direto ao público, dispensando a mediação dos partidos através do exercício de seu velho carisma. Collor foi mais longe que seus predecessores nesta direção: descartando os partidos políticos e a própria política, baseou sua campanha na interação com o eleitor unicamente através de imagens, segundo o modelo de comunicação estabelecido pela própria televisão. Neste sentido não se poderia dizer que Collor «usou» ou «explorou» a televisão, como seus antecessores o fizeram, nem sequer se poderia invocar a prática da manipulação — pelo menos no seu sentido habitual — mas antes considerar que candidato e media atuaram juntos num terreno comum, cada um acolhendo e multiplicando os efeitos do outro numa parceria indissociável. A afinidade entre os métodos do ex-presidente e a da televisão foi tão intensa que para Collor fazer política e fazer televisão era uma coisa só.

Foi muito «naturalmente» que a televisão e os media em geral foram levados a corroborar a campanha de Collor desde o início. Com suas imagens fáceis e de cunho fortemente sedutor, esse este apoio não assumiu a configuração usual que alguns especialistas em media estavam acostumados a denunciar — como uma espécie de conspiração secreta através da qual o aparato de comunicação é levado a agir como expressão das forças políticas dominantes. Na verdade ele se expressou principalmente através da extrema facilidade com que esta mensagem. concebida imediatamente como imagem, pôde «fluir» muito naturalmente através dos meios de comunicação, criando uma visibilidade permanente do candidato (quem não se lembra da presença de Collor, ainda antes do início da campanha, justamente num programa do Chacrinha? Ou de uma capa da Veja dedicada ao «cacador de marajás» quando ninguém conhecia o governador de Alagoas, mas era perfeitamente possível avaliar os magros efeitos de tal política no contexto em que era colocada?). Assim, se Collor foi chamado de candidato da televisão, isto se deve principalmente a esta espécie de permeabilidade entre seus métodos políticos e o próprio sistema da media brasileira — e não apenas os da TV Globo — um tipo de convergência que instaurou uma afinidade extremamente sutil e «natural», muito mais eficaz do que a manipulação propriamente dita, mas muito mais difícil de ser detectada e analisada.

É nesse sentido — o mesmo que orienta as imagens publicitárias, da telenovela ou do jornal das oito de consumo fácil e espetacular — que devemos interpretar o prestígio atingido pelas imagens de Collor durante a campanha. Da mesma forma, é por causa do acentuado poder de sedução das imagens entre nós que testemunhamos o que Virilio chamaria de «abandono» do espaço, do espaço público durante a campanha do PRN em benefício do uso do tempo, do tempo da televisão. Não só o núcleo da campanha de Collor não se baseou no confronto do candidato com o eleitor no espaço público, mas até mesmo estas manifestações, enquadradas pela presença de artistas da televisão, eram concebidas como verdadeiros «clips», de duração extremamente rápida: o candidato devia intervir apenas durante os cinco minutos finais, sendo anunciado por uma mesma melodia de forte impacto e iluminado por um potente canhão que destacava sua silhueta contra o fundo.

É tempo de precisar o que pretendemos dizer quando afirmamos que a campanha de Collor foi baseada em «imagens». Numa sociedade de mercado em que as técnicas de publicidade ocupam um lugar central na vida cotidiana, a política não pode prescindir da produção de imagens, deste tipo de configuração simples que enfeixa determinados nomes, facilitando a sua circulação e imediata propagação. Collor não inovou em relação a esse aspecto, mas foi provavelmente o político brasileiro a levar mais longe este processo de produção e consumo de imagens, baseado exclusivamente numa construção simples, esvaziada de seus traços ou experiências pessoais, de leitura imediata pelo grande público acostumado à decifração dos enredos ficcionais das telenovelas ou da publicidade.

O eixo da campanha de Collor foi sustentado por duas imagens principais: o caçador de marajás e os descamisados. Se chamo a estas imagens é justamente porque foram construídas, como as imagens são, em referência a certos aspectos

da realidade, de onde certas linhas são suprimidas e outras realçadas com o objetivo de lhes conferir um alcance e um contraste maiores, sem perturbar o seu fácil reconhecimento pelo maior público possível. MacLuhan costumava dizer que a televisão não gosta de figuras bem delineadas, de personalidades muito nítidas, de modo que o telespectador possa preencher ele mesmo as linhas ausentes, do mesmo modo que faz com a imagem de baixa definição que o próprio meio lhe oferece. Se acreditarmos nas suas teorias, será fácil entender em que extensão Collor foi um candidato da televisão.

O traço mais importante a ser extirpado do perfil de Collor era o seu passado político e o da sua família. Apesar de oriundo de uma família de políticos, ele mesmo ex-prefeito, ex-deputado e governador de seu estado, sua ascendência política não foi realçada durante a campanha, de modo a libertar o candidato de qualquer conexão com a política no seu sentido mais tradicional. Na verdade Collor se apresentava como alguém sem passado político, um *out-sider*, ou uma espécie de líder auto-engendrado que traria algo de «novo» (esta figura do «novo», do moderno sustentou os temas mais enfáticos da campanha). Para preencher esse perfil «vazio», ele propunha imagens muito simples, ainda relacionadas com o seu passado, mas cuja conotação política extremamente remota não poderia prejudicar a idéia de um franco-atirador no cenário político.

Cacador de marajás foi a primeira: como se sabe, ela se referia a alguns funcionários públicos demitidos pelo governador de Alagoas sob a acusação de beneficiarem de salários exorbitantes. Lançada bem antes do início da campanha eleitoral e rapidamente difundida pelos media do país inteiro, era uma imagem muito atraente do ponto de vista do grande público: fundava-se na figura do marajá, um velhíssimo estereótipo da riqueza acumulada sem esforço; evocava uma vaga conotação política através do contraste rico/pobre (Alagoas é um dos estados mais pobres da federação); finalmente, apresentada como uma das linhas mestras de seu governo, a caça aos marajás infundia um certo tom de cruzada moral à administração pública, assimilando-a à gestão econômica e política do país — num momento em que o governo Sarney era duramente criticado justamente em virtude das acusações de corrupção de que era objeto. Para eleitor era muito fácil apoiar esta política; não apenas porque o tema da corrupção já estivesse em pauta, mas sobretudo porque ninguém se «sentia» como um marajá. Funcionando por exclusão, a imagem do marajá era uma daquelas com a qual o eleitor, por não se identificar, seria levado a apoiar, escolhendo aquele que prometia a sua eliminação.

A imagem dos descamisados é uma figura clássica do populismo sul-americano, e deveria atuar como o contraponto ideal do marajá, para preencher a oposição pobre/rico, fundamento da leitura que o candidato propunha do país. Para lutar contra os «marajás» Collor tinha de contar com a solidariedade dos «descamisados». Enquanto categoria social o descamisado era tão imprecisamente definido quanto o marajá o fora, mas com o objetivo oposto: enquanto ninguém deveria se sentir como um marajá, todos deveriam poder se colocar no papel do descamisado, o despossuído por exclência em nome do qual o candidato pretendia falar. Atuando por inclusão, esta imagem buscava a identificação com

o maior número de eleitores, os mesmos excluídos da categoria anterior. (No segundo turno esta imagem pouco clara seria extremamente útil no seu contraste com o «trabalhador», uma entidade que o PT buscava definir em termos marcantemente políticos).

É claro que tudo isto é muito óbvio (será que o era durante a campanha?) Mas imagens lidam com o óbvio, e o fazem de um modo muito peculiar: para «funcionarem» elas devem se referir apenas ao lugar comum; mas uma vez sua obviedade revelada, elas não funcionam mais, e têm de ser substituídas por outras. (O resultado das eleições demonstrou que as duas imagens — a do caçador de marajás e a dos descamisados — foram extremamente eficientes na campanha eleitoral; a seqüência dos acontecimentos também comprovou que, uma vez obsoletas, elas foram imediatamente substituídas por outras, em princípio mais eficientes.)

O PT tinha um outro ponto de vista em relação ao uso do espaço e do tempo. O partido sempre teve acesso muito restrito aos meios de comunicação; mas a forma geral da sua campanha refletia um conceito muito específico da prática política, baseado na clássica oposição entre espaço público e espaço privado. Esta linha do partido se tornou evidente desde a abertura da campanha, uma longa viagem de Lula partindo de Garanhuns, sua cidade natal em Pernambuco, até à periferia de Santos, seguindo o mesmo caminhão que ele fez como retirante do Nordeste para o Sul do país. É extremamente evidente que esta «jornada» conferia uma significação política ao espaço; a extensão territorial era ao mesmo tempo tomada na sua própria concretude, como distância a ser vencida, e considerada como uma figuração do caminho político do candidato para se tornar um líder sindical. O retirante é comumente visto como uma vítima do sistema econômico e político, enquanto o líder sindical é justamente aquele que toma em suas mãos o seu destino político. Enquanto esta jornada significava a transformação de um papel passivo para um papel ativo, uma segunda metáfora topográfica vinha se sobrepor à primeira, através da qual o espaço era novamente investido pela política: palmilhado pelo candidato, sua extensão se transformava na metáfora do longo caminho que a nação teria de percorrer para deixar as condições de miséria e privação do Nordeste para o desenvolvimento do Sul.

Após a abertura dos anos setenta, o espaço público brasileiro tinha sido redescoberto como um lugar onde as forças políticas podiam se expressar; durante a campanha das diretas, uma série de manifestações tinha atraído atenção para o papel político da população urbana e para as ruas onde o público convergia em grande número para exigir seu direito político ao voto. A campanha de Lula tirou partido deste tipo de experiência urbana multiplicando manifestações em diferentes lugares ao longo de sua viagem, «politizando» um espaço que durante as décadas anteriores permanecera inerte e silencioso ¹.

Se cada campanha tomou uma forma diferente segundo seu modo de usar o espaço ou o tempo, seu objetivo principal, o eleitor, era considerado de dois modos diferentes; para Collor, que propunha imagens e se apoiava no seu consumo de modo simples, ele se confundia com o telespectador; para Lula, ao con-

trário, ele buscava corresponder à figura do cidadão, que incorpora ao mesmo tempo o habitante da cidade e aquele cuja participação e julgamento sustenta a experiência do espaço público.

* *

Se a eleição de 1989 mostrou que a dinâmica entre tempo e espaço estivera em ação, como sugeriu Paul Virilio, seu resultado parece ter implicado na vitória da televisão sobre o espaço público. Ainda mais se nos lembrarmos que, mais tarde, o candidato seria afastado de seu cargo sobretudo em virtude da atuação das manifestações públicas, e portanto por uma espécie de «reconquista» do espaço contra a vontade da televisão. Na verdade as coisas são mais complexas, e os eventos subseqüentes: a crise que levou ao *impeachment* do presidente, as demonstrações maciças nas ruas das principais cidades do país, mostraram que as relações entre as duas esferas aparentemente opostas de ação — tempo e espaço — se tornariam mais sutis. As demonstrações públicas tiveram um papel fundamental, acarretando o voto do *impeachment*, e afastando o presidente — mas a própria televisão não esteve inteiramente ausente das ruas, participando ou pelo menos inspirando de certo modo este retorno ao espaço público. É este ponto que gostaríamos de abordar agora.

* *

Como se sabe, a crise não foi desencadeada pela televisão. Como os canais dependem das concessões governamentais, as estações de televisão sempre guardaram muita reserva com relação aos temas diretamente ligados ao sistema de poder. No episódio do *impeachment*, mais uma vez elas permaneceram fora da cena, pelo menos no seu início, sendo precedidas pela imprensa escrita. Mas de qualquer modo a crise foi desencadeada pela ação direta dos *media*. Dois acontecimentos deram origem aos episódios de 1992: a entrevista de Pedro Collor à *Veja*, e a de Eriberto Batista à *Isto é*.

A crise política que se seguiu a estas duas entrevistas baseou-se, por sua vez, em algo muito familiar aos *media*: a imprevisibilidade. Quando Pedro Collor e o chofer irromperam no cenário político, outras personagens fizeram o mesmo, multiplicando as acusações de corrupção contra o ex-presidente. Ninguém podia prever de onde viria o próximo golpe. Mas se os políticos e os partidos políticos foram surpreendidos por estes acontecimentos inesperados, e tiveram um momento de perplexidade, jornalistas, jornais e os *media* em geral se sentiram imediatamente à vontade nesta atmosfera de revelações, lidando com acontecimentos que pareciam ter sido produzidos especialmente para eles.

A substituição da televisão pela imprensa — e pelo mais lento de seus veículos, a revista — no comando dos acontecimentos parece ser significante do ponto de vista que focalizamos: se Collor foi eleito através da televisão, um veículo baseado na velocidade do tempo (o símbolo de sua campanha na televisão

era uma locomotiva em alta velocidade) parece que uma espécie de redução desta velocidade, de *ralentissement*, era necessário para «desgastar» a sua imagem, revelar a sua construção. Ao mesmo tempo, o abandono do tempo, do tempo da televisão, era finalmente posto em relação imediata com um retorno ao espaço, com a volta às ruas e à praça pública.

Evidentemente esta nova configuração da expressão política implicou num certo recuo da televisão. Mas mesmo se ela não esteve mais no topo dos acontecimentos, seu papel foi extremamente importante na determinação da natureza da crise: de um lado ela contribuiu para moldar os acontecimentos que deram origem à crise, e ao modo como estes deveriam ser percebidos pelo público; de outro ela funcionou ainda como uma inspiração para levar as pessoas até às ruas, como se poderá verificar mais adiante.

Para focalizar o primeiro ponto — como a televisão ajudou a «enformar» os acontecimentos, devemos lembrar que o impacto das duas entrevistas deve ser examinado num contexto muito particular, estabelecido durante a campanha, no qual a distinção entre público e privado se tornara menos evidente justamente pelo modo como a vida privada emergira na televisão.

O empobrecimento da vida pública nas sociedades modernas se deve a tremendas transformações que estas vêm sofrendo, nas quais já se notou que os meios de comunicação desempenham um importante papel. O cidadão autônomo, cujo julgamento e participação eram o sine qua non da esfera pública foi reduzido e transformado no «cidadão consumidor» de imagens e mensagens, ou o «alvo eletrônico» de grandes grupos e organizações; ao mesmo tempo, a vida privada também foi transformada, e em muitos de seus aspectos, tornou-se pública. Se a extrema exposição na televisão de um grande número de experiências anteriormente confinadas à privacidade estendeu e confundiu os limites entre estas duas esferas, o affaire Collor fornece uma excelente oportunidade para examinar como esse tipo de processo se dá, e em que extensão o papel da televisão é ainda maior no contexto de uma sociedade de terceiro mundo. Onde as transformações se dão contra um pano de fundo constituído por acentuada desigualdade social, por um desequilíbrio que permite a coexistência do analfabetismo com a informação mais sofisticada.

A televisão brasileira desenvolveu um extraordinário e incomparável instrumento para tornar a vida privada pública: as novelas. Dos anos 60 em diante o público brasileiro tem sido testemunha dos detalhes mais íntimos da vida privada de centenas de personagens ficcionais cujo impacto na sua mente e afetos é suficientemente forte para confundir os limites entre os fatos e a ficção. No entanto esta superexposição da intimidade, esta espécie de mexerico global que atrai 70% da audiência não é um jogo inocente. O exemplo de Jandaíra, a cidade que mudou o seu nome não é um dos mais inofensivos, mas pode ser relacionado com outros muito mais perniciosos. No início da campanha presidencial de 89, o assassinato de uma personagem numa das novelas de mais sucesso na rede Globo — muito significativamente designada «Vale Tudo» — foi anunciado no Jornal das oito, competindo com as notícias «reais», entre elas o assassinato do líder Chico Mendes. A TV Globo não poderia ser mais explícita a respeito da sua

própria capacidade de ultrapassar as fronteiras entre fato e ficção, «Vale tudo» podendo significar na verdade que ficção e fatos eram uma mesma coisa.

O acento habitualmente colocado na habilidade da televisão em usar a manipulação política — como a Globo fez após o debate — tende a obscurecer o elo sutil entre a esfera do entretenimento propriamente dito e a esfera política, ou seja o alcance cultural da televisão. A grande descoberta da campanha de Collor foi ligada a esse aspecto da televisão: ele descobriu que esta obliteração dos limites entre fatos e ficção não deveria ser cumprida somente ao estender o alcance da ficção, mas que também a vida real poderia ser tratada como ficção. Em vez de jogar apenas com a carta da manipulação política, Collor entendeu que a experiência do público das telenovelas, com sua fidelidade ao mundo ficcional, poderia ser transformada em vantagem política, que a ficção poderia também «trabalhar» para ele. Sem dúvida a construção da sua imagem de herói provinciano, aliando os requisitos da boa aparência à luta contra algo que se poderia identificar em outros tempos como «o sistema» tem muito a dever à elaboração dos heróis com sotaque acentuado que a televisão tem explorado nos últimos anos. Mas um de seus golpes mais certeiros foi dado alguns meses após o encerramento do «Vale tudo», quando o telespectador foi contemplado com os detalhes mais íntimos da vida privada de Lula, quando Collor levou para a televisão o depoimento da ex-noiva de seu opositor. Se as vidas das personagens ficcionais podiam se transformar em verdadeiros acontecimentos através das novelas, e chegavam mesmo a irromper no espaço público — como aconteceu com o assassinato de Odete Roytman anunciado no Jornal das oito — a intimidade de pessoas reais também podia ser transformada num script de telenovela para ser exposta na arena política com consequências políticas reais e consistentes.

Na verdade foram três os episódios mediáticos de monta que precederam imediatamente o voto do eleitor: além do *affaire* Miriam Cordeiro e da manipulação do debate, o seqüestro de Abílio Diniz marcou a véspera da eleição; as negociações para a sua libertação, transmitidas ao vivo pela televisão, tomaram as telas do eleitor paulistano, ocupando em algumas estações toda a tarde de sábado e de domingo. (Não é preciso lembrar que alguns dos seqüestradores foram vestidos com camisas do PT para as primeiras imagens após a sua prisão.)

Se nos atemos principalmente à revelação da vida íntima de Lula na televisão é justamente porque desta vez o uso da televisão ultrapassaria de muito o alcance político imediato da campanha de Collor, para atingir um objetivo político muito maior e mais duradouro: a politização da própria vida privada. Após a sua posse, o presidente passou a tirar partido político desse tipo de processo, pondo a proveito vários acontecimentos da sua vida mais íntima ao trazê-los para a cena pública (quem não se lembra do «casamento ameaçado», da retirada da aliança, etc.?). Quando o privado emergiu desta forma na vida pública, foi transposto um patamar na vida política, do qual as conseqüências, no correr do tempo, nem sempre viriam a proveiro do então presidente.

Assim, não é por acaso que a crise que levou ao *impeachment* foi desencadeada pela sua própria família, justamente na esfera da sua vida privada.

O impacto da entrevista do irmão do presidente e do chofer de sua secretária particular devem ser considerados no contexto desta «politização» da vida familiar, cujas raízes mais remotas encontram eco nas telenovelas, mas que acabaram se voltando com o próprio presidente — opondo, exatamente como num *script* de telenovela, dois portadores do mesmo sangue num combate mortal. Num mesmo registro que a telenovela, o público pôde apreciar esta história mês após mês, no alto das manchetes, com as conseqüências políticas mais decisivas. O impacto das revelações provocou forte abalo político, ultrapassando, nas transformações que trouxe, os efeitos também devastadores de uma telenovela real (mas justamente, como medir os «efeitos» de uma telenovela, senão assim mesmo, transpondo-os para um plano aparentemente «outro», alheio ao seu âmbito de influência? A argumentação tem a seu favor o fato de que as acusações de corrupção, de há muito apresentadas pelos jornais e oposição, nunca foram capazes de desencadear as mesmas conseqüências políticas que as duas entrevistas).

Seja quem for o responsável pela publicação da entrevista na *Veja*, tratava-se de alguém inteiramente familiar com a compulsão voyeurística do público da televisão; afinal de contas, *Veja* é um veículo importante veículo nacional cujo público da classe média vem assegurando há anos também o sucesso das telenovelas.

* *

Depois das entrevistas e durante os trabalhos da Comissão Parlamentar de Inquérito a cobertura pela imprensa foi de início muito mais viva do que a da televisão. Mas apesar dos resultados graduais da investigação e do impulso investigativo dos jornais, que desempenharam um papel importante na conclusão da crise política, a pressão mais importante pelo voto do *impeachment* veio das manifestações públicas. Centenas de milhares de pessoas reuniram-se nas praças públicas reclamando contra a corrupção e pedindo o *impeachment* do presidente, numa reconquista do espaço público para a expressão política que pode ser contraposta, pelo menos de início, ao recuo da televisão da cena política (a observação vale agora mais para a TV Globo, sem dúvida a última a dar conta dos acontecimentos nos seus telejornais). Mas as imagens ainda teriam um papel a desempenhar nesta vivificação do espaço público.

As multidões reunidas nas ruas para exprimir seu protesto mostraram grande familiaridade com o manuseio de diferentes signos: slogans, canções, mas também imagens e até cores foram transformados em mensagens políticas. Tudo passou a «significar»: roupas, objetos ordinários, os próprios corpos foram integrados numa espécie de gigantesco sistema de linguagem cuja finalidade era significar, deixar a significação «fluir». Comparada com as manifestações pelas Diretas, quando pela primeira vez uma cor recebeu sentido político ou mesmo com as dos anos 60 ou 70, estas eram muito mais vivas, coloridas, construindo uma linguagem própria, viva e atuante.

O maior exemplo desta riqueza de comunicação e desta construção de uma linguagem própria foi dado no que ficou conhecido como «o dia do luto», quando em busca de apoio político o presidente pediu ao público para sair às ruas vestido de verde e amarelo. Transmitido no jornal da noite pela televisão esse apelo marcou a virada mais importante da crise, encaminhando-a para o desenlace com o voto do impeachment. Pela primeira vez — é importante notar — a televisão era usada não mais para manter o telespectador em casa, preso ao seu aparelho, mas para incitar o público a descer às ruas e a manifestar-se politicamente. Mas seu efeito foi oposto ao desejado. No domingo seguinte, como se sabe, espontaneamente a multidão encheu as ruas, vestida de preto, gritando slogans contra o presidente. Os que não podiam se vestir de preto, carregar bandeiras negras, ou que não tinham conseguido amarrar fitas negras nos seus carros simplesmente penduraram o que encontraram de negro em seus carros: tapetes, sapatos, botas, além de usarem óculos escuros, sobretudos, smokings, guarda-chuvas negros. Os cara-pintadas, como foram denominados os jovens que se reuniram às manifestações desde o início, demonstraram grande familiaridade para lidar com a linguagem, a ponto de transformarem a si próprios em signos. Não apenas seus rostos foram pintados mas seus braços e pernas, seus torsos, seus corpos se transformaram numa tela onde slogans e mensagens vieram a se inscrever, cores a expressar sua opinião. Uma tal liberdade com os objetos do dia-a-dia e um tal grau de desvio das suas funções, uma tal politização do cotidiano só podiam ser fruto de um manuseio de signos que tem muito a dever às linguagens da publicidade e da televisão.

Se no cenário político a luta pelo impeachment assumiu a forma usual através do confronto entre diferentes partidos e forças, no nível da expressão das pessoas comuns ela foi traduzida por uma intensa produção de signos, de diferentes tipos de mensagens espalhados através da cidade como uma espécie de resposta ao que a televisão estivera mostrando nos últimos meses. Com efeito durante o exercício do presidente Collor, uma enchente de imagens tinha invadido todo o país. Após as eleições, o caçador de marajás, já obsoleto, fôra substituído por imagens mais dinâmicas que sublinhavam os feitos atléticos de um presidente comprometido com a ação e amigo de jet-skis, futebol, tênis, motos e supersônicos. Com as revelações da CPI a profusão de signos que irrompeu nas praças públicas constituiu um imenso suprimento de respostas, que levantando-se das ruas, parecia dirigir-se às mensagens que as telas das televisões tinham mostrado durante tantos meses. Esta gigantesca exibição de imagens e de mensagens, esta ressurgência das ruas implicou — se nos lembrarmos de Paul Virilio — numa «recuperação» do espaço público e no deslocamento da expressão política, antes confinada às telas da televisão.

O segundo aspecto do papel desempenhado pela televisão durante a crise está mais vinculado ao conteúdo da mensagem, através do qual a televisão atuou como uma das inspirações da volta às ruas. Mas, curiosamente, o assim chamado conteúdo não era manifestamente político, explicitando-se numa esfera aparentemente distante e sem relação com o universo das práticas políticas.

Os cara-pintadas tiveram um papel fundamental no desenrolar da crise política. No Rio e em São Paulo eles desencadearam as primeiras manifestações públicas importantes em favor do *impeachment*, as primeiras a serem notadas pela televisão. A atividade política dos estudantes não era uma novidade no Brasil. Para ficar num período mais recente, desde o golpe de 64 os estudantes brasileiros foram uma das correntes mais importantes na luta contra a ditadura militar. Nos anos 60 eles conduziram gigantescas manifestações no Rio e em São Paulo. Até os anos 70 eles constituíram uma das mais consistentes forças políticas do país, mas o fortalecimento dos partidos políticos após a abertura, levou à sua retirada do cenário político dos anos 80 em diante.

A geração nascida durante a abertura — à qual pertenciam os cara-pintadas — era supostamente ignorante em termos políticos. Por causa de sua superexposição à televisão, os jovens nascidos após o estabelecimento da rede nacional sempre foram chamados de «geração televisão». Algumas semanas antes da eclosão da crise que levou ao *impeachment*, a TV Globo tinha dado início a uma novela sobre os anos 70 no Brasil, focalizando sobretudo as atividades políticas dos jovens e sua participação nas guerrilhas urbanas. «Anos Rebeldes» era a novela de mais sucesso da televisão brasileira quando a crise começou em 92! E os cara-pintadas foram explícitos sobre o lugar da televisão na sua performance política: a música da «Anos Rebeldes» acompanhou sempre os seus protestos.

Até o momento estivemos tratando da influência da televisão para «modelar» a percepção humana, e para estabelecer novas formas de experiência do tempo e do espaço. Com «Anos Rebeldes» introduzimos uma outra dimensão desta influência, mais familiar, o papel desempenhado pelo que a televisão diz. Diante de tal feito, de início poderíamos ser tentados a dizer que a Globo perdeu seu pulso sobre o processo político. Com efeito, ela pareceu incapaz de lidar ao mesmo tempo com as diferentes dimensões da vida social e política: enquanto por um lado tentava ignorar os acontecimentos políticos, na dimensão ficcional ela estava literalmente levando as pessoas a protestarem nas ruas.

Mas há um outro modo de ver esta questão, que explica ao mesmo tempo porque a Globo foi capaz de conservar o seu poder mesmo durante a crise. Como acontece com qualquer *media* na sociedade de mercado, a ação da televisão não se limita ao campo político, mas tende a abarcar o processo de comunicação no seu conjunto, buscando a preponderância sobre a produção e circulação de signos através de toda a sociedade. De acordo com esse pressuposto, a atuação da TV Globo e de suas companheiras brasileiras não é centrada em um campo específico; no Brasil os diferentes canais de televisão têm agido antes como uma espécie de operador, conectando e desconectando seu público em momentos diferentes e de acordo com as circunstâncias, em diferentes dimensões de experiência. É por esta razão que a televisão brasileira tem atuado no sentido de «formular» para o seu público, novos padrões de experiência urbana, muitas vezes embrionários na sociedade, mas para os quais a população não detém ainda um código de leitura ou uma linguagem capaz de decifrá-los. A televisão brasileira — e nisto a Globo é exemplar — vem cumprindo o papel de suprir o seu público

em linguagem, linguagem que visa recobrir campos novos de experiência com os quais ele não está ainda familiarizado. Num país subdesenvolvido e de forte desigualdade social, as transformações implicam adaptação muitas vezes traumática, que apela para novas leituras e novas interpretações (nesse sentido ela atua como fez para as massas urbanas recém-chegadas à cidade, fornecendo o molde de leitura de novas situações, a linguagem necessária para lidar com as novas experiências num mundo desconhecido).

Naturalmente este é um papel que requer uma enorme flexibilidade para lidar, ao mesmo tempo, com diferentes tipos de mensagens e com a mobilidade social da própria sociedade. Nesse aspecto a TV Globo tem reservado para si o papel da vanguarda: se há algum sentido em chamá-la de uma emissora «moderna» ele está justamente nesta capacidade em sintonizar a emergência da transformação, e dar-lhe forma, muitas vezes antes que a própria sociedade seja capaz de reconhecê-la.

Aparentemente foi isto o que aconteceu durante a crise. Foi também o que permitiu à Globo, ausente da própria cena política quando seu candidato estava para ser impedido, conservar-se afinada com o que estava acontecendo, mas agora no nível do entretenimento e da telenovela. Assim, mesmo silenciando os fatos, ela estava ainda na origem da significação e das novas formas de expressão da significação política.

Não é por acaso que a Globo tem sido louvada por suas chamadas «qualidades técnicas». Na verdade sua estética é uma mera conseqüência da velocidade requerida para «reagir» aos acontecimentos, se os tomarmos não apenas no sentido dos fatos mas de todas as tendências ou inclinações embrionárias na sociedade. A linguagem e as imagens têm de ser muito flexíveis para permitir esta espécie de prospecção permanente e para dar lugar não só ao movimento de uma dimensão da experiência social para a outra, mas também para encontrar a linguagem na qual as novas experiências devem ser formuladas. Os últimos acontecimentos antes da renúncia do presidente ajudarão a compreender porque esta espécie de movimento fácil da TV Globo através das mais variadas dimensões da vida política e social do país é a razão última de sua influência, inclusive face aos outros canais.

Todos sabem que a TV Globo foi a última a mencionar a crise política e a noticiar os seus principais acontecimentos. Uma semana antes do voto do *impeachment*, quando já estava claro que o presidente não sobreviveria à votação no Congresso, Roberto Marinho esclareceu, numa entrevista ao *Washington Post* (retomada por outros jornais estrangeiros), que tinha retirado seu apoio ao presidente. Mas não se tratava do reconhecimento de uma derrota, pois a TV Globo ainda não tinha dito sua última palavra. Algumas horas antes do voto, como se sabe, Collor renunciou à Presidência. Este deveria ser um grande acontecimento, guardado em segredo até o último minuto. Mas na noite anterior um jovem ator da Globo assassinara, na vida real, sua parceira de novela. Enquanto a TV Globo passava e repassava o tape da última cena entre os dois atores, dando apenas alguns segundos para a renúncia do presidente, em alguns jornais a notícia do presidente seria reservada para as páginas interiores. Tão logo era expulso de seu

cargo, o ex-presidente era também expulso da tela e das manchetes, substituído por imagens, se assim se pode dizer, mais «atraentes».

Com certeza não escapa ao leitor a feição novelesca desses fatos, a impressão de estar diante de um novo e maligno *script* de telenovela. (Se no caso Odete Roytman a ficção foi tomada por realidade, nesse último é a realidade que assume foros de ficção.) Mas o imediato esquecimento do presidente tão logo o seu papel político se esgotou é um exemplo extraordinário da extrema flexibilidade da Globo e da sua capacidade de agir como um operador capaz de conectar ou desconectar o seu público em diferentes níveis de experiência. Assim que a imagem do presidente, tão promovida pela própria Globo, se via desgastada, o público era imediatamente reconectado à novela e, através dela, à própria imagem da TV Globo como origem dos signos dominantes, como origem da significação. Através do assassinato da atriz, a TV Globo voltava ao centro dos acontecimentos, ela *era* o próprio acontecimento.

E, como se não bastasse essa reviravolta propiciada pelo acaso (mas seria mesmo o acaso? afinal o limite do jogo entre realidade e ficção é a morte), o próprio Roberto Marinho se encarregava de «politizar» o caso, operando uma reconversão fantástica dos fatos para o mesmo terreno onde se encontravam até há pouco as emoções do seu público; afinal não foi este senhor — sempre discreto em relação a qualquer noticiário — que deu início *pessoalmente* a uma campanha pela pena de morte?

O papel político da televisão extravasa a simples presença da política enquanto um dos «temas» tratados pelas emissoras. Nele ecoam outras dimensões do cardápio televisivo, numa intrincada rede de relações que talvez já seja tempo de começar a destrinchar.

NOTA

¹ Mesmo quando Lula usou atores e nomes conhecidos da televisão, sobretudo no segundo turno, a presença dessas figuras foi interpretada não como uma adesão da Globo à sua candidatura, mas antes como um ato de rebeldia desses artistas, que «ousavam» desafiar as opiniões de seu patrão. Do mesmo modo, quando todos eles cantaram a canção-tema da campanha para o programa eleitoral, a imagem foi gravada justamente nas escadarias do Teatro Municipal, o lugar público por excelência em São Paulo.

LITERATURA E INTERTEXTUALIDADE

PHILADELPHO MENEZES

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

NOVAS CONCEPÇÕES DE TRADUÇÃO NA POESIA EXPERIMENTAL

As grandes transformações propostas pela modernidade das primeiras décadas do século XX não deixaram ilesas as teorias da tradução. Ainda que poucos sejam os textos que explicitamente toquem no assunto, é possível afirmar que toda a teorização que antes se fazia sobre a questão da tradução, suas possibilidades, formas e seu próprio ensinamento, acabou sendo rediscutida contemporaneamente sob o impacto da revolução estética das vanguardas e dos modernistas. É claro, no entanto, que essas modificações atingem predominantemente o campo da tradução de poesia (ou, por extensão, de toda linguagem de criação). É ao campo da tradução literária que me atenho nesse ensaio.

Se é verdade que nenhum outro século exerceu a capacidade metalingüística como o nosso, marcado pela exacerbação crítica que nos legou toda a filosofia da modernidade, é também verdade que a tradução é um dos temas mais recorrentes na história das literaturas. Basta observarmos que a necessidade dela se faz a partir do momento em que existem a diversidade das línguas e a necessidade de intercâmbio entre as civilizações que falam essas línguas diversas. O plurilingüismo e o cosmopolitismo, signos da cultura do mundo contemporâneo, já encontram na remota Babel do século V a. C. o seu símbolo. Pode-se dizer que o primeiro esforço tradutório da civilização da escrita se deu nas «tabuletas» de dicionários que os babilônios usavam para fazer suas leis serem lidas por todos os povos que ali conviviam.

É sabido que na cultura da Roma Antiga, onde a assimilação de outras culturas teve papel preponderante, a tradução se desenvolveu como fator de fundamental importância. Lívio Andrônico, com sua tradução da *Odisséia* no século III a.C., adotando um cunho pedagógico na sua versão e adaptando os nomes dos heróis e deuses aos usados nos cultos romanos, foi um primeiro exemplo de poeta-tradutor. Cabe, no entanto a Cícero, no século I a.C., uma inaugural reflexão sobre os problemas da tradução literária no seu *Libellus de optimo genere oratorum*. Certos apontamentos críticos ali presentes valem até hoje como referência para discussões que atravessaram os séculos toda vez que a tarefa tradutora se punha. O debate ali exposto entre uma tradução livre e outra de cunho mais adaptativo, a necessidade de se buscar um texto tradutor que superasse o valor do próprio texto traduzido, exigindo assim do poeta-tradutor o *élan* inventivo e a consciência de ser o escritor de um novo texto autônomo (mesmo que

não independente), fazem das indagações de Cícero um texto de interesse não só histórico.

De se ressaltar, nesse breve apanhado diacrônico, a figura de São Jerônimo, surgida em meio ao debate da tradução dos textos sagrados no interior do universo eclesiástico medieval. Em seu De optimo genere interpretandi, Jerônimo antecipa uma outra vertente que propugna pelo equilíbrio entre a tradução do estilo e a respeito ao conteúdo, o que faz com que estudiosos contemporâneos como Josef Cermak (in Holmes 1970) assinalem a atualidade e a modernidade das propostas tradutórias desse autor do século IV a.C. Sua importância é inconteste também na esfera da prática da tradução, cabendo lembrar que seu ensaio acima citado foi escrito como justificativa perante seus superiores da grande empresa que realizou: a tradução popularizada da Bíblia para o latim vulgar, denominada então a Vulgata, aceita oficialmente e tirada do limbo pela Igreja somente 11 séculos depois, no Concílio de Trento. Pode-se dizer que o veto à Vulgata se deu numa discussão sobre a questão da traduzibilidade dos textos: a Igreja condenava a possibilidade de um humano traduzir a palavra de Deus para idiomas nos quais Deus não havia se pronunciado, ainda que se acreditasse que ele falava uma língua universal, de todos e de ninguém. O que então se colocava na querela acima da diversidade das línguas era a proibição da empreitada humana de reescrever a fala sagrada.

Mutatis mutandis, séculos depois, em plena efervescência das culturas modernas, a questão voltou a se colocar, agora não mais tendo por objeto a palavra divina nem o domínio das consciências exercido por um poder institucional. Tratava-se agora de uma espécie de texto que havia conquistado, desde o romantismo, a aura do inumano: o texto poético e literário. A consciência moderna e metalingüística das riquezas e complexidades que o discurso literário comporta gerou uma certa impotência do exercício tradutório. O grau de interação e interdependência entre a forma do texto literário e seus níveis semânticos, descortinado pelos estudos lingüísticos, assim como o peso sociocultural que vincula o texto literário ao painel da sociedade em que aparece, acentuado pelas modernas teorias da literatura, recolocaram em questão a impossibilidade e inviabilidade da tradução da criação literária.

Reflexo desse debate é o clássico ensaio de Paul Valéry que serve de prefácio à sua tradução das *Bucólicas* de Virgílio, intitulado, em matéria musical, *Variations sur les Bucoliques*. Valéry (1957) inicia relatando sua recusa ao convite dos editores para empreender a tradução para o francês moderno do poema latino. Para ele, a poesia se constitui num modo tão particular de fusão entre o som e o sentido que ao vertê-la a um outro idioma, composto de outros sons e outros sentidos, inevitavelmente o tradutor estaria incorrendo numa seqüência de perdas. A tradução, segundo Valéry, não poderia recuperar, em outra língua, a confluência especial que o poema instaura entre um seu sentido provável e o conjunto de figuras sonoras que produzem sua carga estética na língua original.

Valéry opta, ao final, como explicita no prefácio, por buscar traduzir essencialmente esse complexo sonoro que formaliza o dado estético do poema, desprezando a fidelidade semântica. Propõe-se, assim, a assumir conscientemente a

máxima renascentista *traduttore*, *tradittore* e se lança à tarefa de refazer na língua de chegada (o francês moderno) todos aqueles efeitos da linguagem que o poema original possui na língua de partida (o latim). Para tanto, redescobre a técnica de imitar o autor, de se colocar ficcionalmente na personalidade do escritor original para tentar solucionar como ele os problemas sonoros que o poema pede — técnica essa desenvolvida por teóricos da tradução literária da Inglaterra dos séculos XVII e XVIII (cf. Steiner 1975).

Para poetas como John Dryden (em Steiner 1975: 68/74), expoente inglês desse período, a imitação é uma forma tradutora que não se prenderia nem à palavra nem ao seu sentido, mas a uma conjunção especial deles que muitas vezes só poderia ser captada através do espírito do texto e das características do autor. Afasta-se da paráfrase, porque esta seria uma espécie de tradução onde o texto original tem seu sentido ampliado pelo texto de chegada a ponto de exigir do tradutor a reestrutura de maneira lata e aberta dos significados da obra original. Distancia-se também da metáfrase, ou tradução literal, que, no extremo oposto, realiza a versão «dicionária», excessivamente presa aos significados do texto de partida.

A imitação inclui, por seu turno, o artifício de se imitar o autor original para buscar solucionar como ele, e na língua tradutora, os problemas propostos pelo texto traduzido na língua de partida e dentro da cultura de sua época. A máscara do autor vestida pelo tradutor reforça a estratégia de Valéry na procura da reconstituição da forma sonora do texto em língua estranha e o coloca em contato estreito com dois outros expoentes modernos da teoria da tradução: de um lado, Walter Benjamin, de outro, Ezra Pound.

A poesia de Ezra Pound está em contato com a imitação tradutória de Valéry à medida em que também o poeta anglo-saxão lançou das *persona* (máscaras de poetas antigos) para elaboração de sua poética, composta de citações e reciclagens metalingüísticas desses autores. De outra parte, Pound exercitou radicalmente a tradução e também aí é possível entrever a técnica da imitação do autor original.

Em suas versões para o inglês da poesia de Guido Cavalcanti distinguem-se distintas posturas que dividem essas traduções em dois estilos: uma, preocupada em verter o poeta renascentista para um inglês renascentista, a fim de que o leitor moderno sentisse a tradução como hoje um italiano sente o texto de Cavalcanti; outra, de traduzir o original italiano para um inglês atual para fazer com que o leitor de hoje se sinta diante do texto como um italiano se sentia diante dos poemas de Cavalcanti à sua época.

Em ambos os casos, o tradutor procede a um exercício de representação imitativa do poeta original, veste-se de sua máscara, coloca-se no seu lugar para imaginar como ele agiria nas circunstâncias em que o tradutor se encontra. O poeta é um fingidor-tradutor. E, sobretudo, Pound realiza às últimas conseqüências a opção pela tradução da forma, mesmo quando essa prejudica a fidelidade semântica. Em uma nota de 1965 sobre Pound tradutor, Borges (em AA.VV. 1985: 41) assinala com precisão que «os eruditos acusam Pound de cair em erros crassos, demonstrando sua ignorância do saxão, do latim ou do proven-

çal; não querem compreender que suas traduções refletem as formas inatingíveis e não o fundo». É evidente a relação com os apontamentos de Valéry sobre a sua tradução de Virgílio.

Também semelhantes às posturas de Paul Valéry encontram-se as reflexões de Walter Benjamin sobre tradução, mas no tocante ao abandono da fidelidade semântica. O pensador alemão as elabora no seu ensaio *Die Aufgabe des Übersetzers*, de 1923, prefácio à tradução alemã dos *Tableaux Parisiens*, seção de *Les Fleurs du Mal*, de Baudelaire, que constitui uma pequena série de poemas fundamentais para a concepção da modernidade em Benjamin.

A tese central ali defendida é de que a tradução que se preocupa em traduzir o aspecto semântico do poema traduz o inessencial, já que o verdadeiro significado do texto não está no dado semântico imediato, mas numa perspectiva histórica que pode descortinar a «convergência original» das línguas (Benjamin 1971: 269). Aí residiria, enfim, a verdadeira significação de todo poema. A tradução seria a confluência de textos de duas línguas de modo a desvendar esse diálogo interno que aponta para a existência de uma «língua pura», «primeva». Assim, o texto de chegada não seria dotado de autonomia, mas se caracterizaria por sua complementaridade com o texto de partida. A má tradução é aquela que, por se ater primordialmente à reprodução dos significados do texto original, acaba por realizar uma «transmissão inexata de um conteúdo inessencial» (Benjamin 1971: 271).

A visão de Benjamin, dotada de um tom inegavelmente místico que aponta para um saudosismo de uma possível língua original perdida — e que implica também num sinal da queda e da perda de uma condição edênica primordial e paradisíaca — não é única nas elucubrações teóricas sobre a tradução contemporânea.

Octavio Paz (1972) acompanha Benjamin na hipótese da intraduzibilidade dos significados. Seu enfoque se refere mais à impossibilidade tradutória dos significados científicos, estéticos e morais de uma cultura para outra, o que inviabilizaria, por conseqüência, a tradução literária. Mas essa possuiria, em compensação, níveis de articulação lingüísticos que justificariam sua existência à medida em que revelam a possibilidade de diálogo permanente entre diferentes línguas. Traduzir as diferenças seria reduzi-las a igualdades e comprovar que apesar da multiplicidade das formas, o Espírito, conjunto de todos os significados verdadeiros, é um só. «O espírito é Uno, as línguas são várias e a ponte entre ambos é a tradução» (cf. Paz 1984).

Para Octavio Paz, dessa forma, assim como para Benjamin, a tradução literária possui aspectos redentores, que podem livrar o homem contemporâneo de sua diversidade ao provar uma coesão interna entre todas as línguas que se põe acima das diferentes formas de expressão e cultura.

A traduzibilidade dos significados é o centro das discussões. Muitas vertentes do ensino da tradução literária e da prática tradutória pregam, na seqüência do que diz Valéry, a traduzibilidade da forma como modo de traçar equivalências entre o poema de partida e o poema de chegada, já que o dado estético residiria, em primeira instância, justamente nos modos de organização das palavras, suas sonoridades e ritmos.

Consideremos que até aqui o que fizemos foi analisar a proposta estética sobre a tradução elaborada por expoentes do modernismo, distinto daquilo que normalmente se associa a ele, mas que podemos chamar de «vanguarda». Enquanto os modernistas buscaram fundar uma estética do idioleto, do estilo individual, da obra de arte difícil que, pela dificuldade, se protegesse da banalização e do consumo, as vanguardas centralizaram seu projeto na formulação de uma estética grupal, coletiva, cunhada por movimentos e fórmulas estéticas precisas. Dessa postura deriva a intenção de penetrar com a arte no mundo da indústria e do consumo para subvertê-la e modificar o painel da sociedade contemporânea.

Como quer Charles Russell (1989: XI), as inovações formais dos modernistas incluem «o seu estranhamento com relação à cultura contemporânea e o medo de perder os fundamentos da tradição artística», o que os leva a «sustentar a tradição da alta arte». Ao contrário, as vanguardas, extremistas em seus postulados grupais, «aceleram a destruição das tradições estéticas e sociais, com o fim de empurrar a arte e a sociedade em direção ao futuro, mais depressa e mais longe» (Russell 1989: XI).

Essas distinções se fazem necessárias nesse ponto porque as diferentes posturas frente à tradução partem das distinções entre os dois projetos. Os modernistas, aqui representados por Paul Valéry, Ezra Pound e Octavio Paz (este, um representante tardio desse mesmo espírito), como se viu, fundamentaram sua teoria da tradução no sentido do privilégio da forma, na impossibilidade da versão dos significados e na busca de flagrar no veio tradutório um teor epifânico que desvelasse uma comunhão entre todas as culturas, desmascarando a falsa multiplicidade dos universos culturais em proveito do aparecimento de uma unidade perdida mas reconquistável pela tradução.

As vanguardas, por sua vez, não elaboraram textualmente uma teoria tradutória que incidisse numa técnica e num ensinamento prático da tradução. Mas é possível encontrar, em meio aos postulados estéticos mais gerais e comuns a todas elas, desde seu aparecimento no futurismo italiano, uma prática de criação estética que incide diretamente sobre a questão.

Pode-se dizer que todas as vanguardas procuraram realizar, na prática de sua desconstrução da linguagem, a utopia de uma língua única universal que realizasse automaticamente a tradução de todas as línguas e todos os significados. Em todos os movimentos de vanguarda há a busca de uma linguagem que se pusesse acima dos códigos locais e permitisse não o restabelecimento de uma ordem perdida da língua pura original (como queriam os modernistas), mas a formulação de uma linguagem universal — tradução de todas as existentes.

Isso estaria compatível com as modificações do mundo atual e anularia, dessa maneira, a proliferação das diferenças herdadas de um universo cultural antigo e decrépito em que a falta de comunicação e intercâmbio propiciou as diversidades que conhecemos. O mundo dos meios de comunicação unifica, pela força de seu abraço universal, todas as culturas: a língua única é a sua expressão.

O que há de comum entre modernistas e vanguardistas é o confronto com o âmbito dos significados. Também nas vanguardas, a tradução de todas as lín-

guas numa única língua universal passa pela relativização da importância do aspecto semântico. Num mundo dos sinais e das imagens, a forma e a sonoridade das letras são suficientes para a eficácia do processo comunicativo.

Assim é que o futurismo italiano formulou idéias sobre a linguagem pura universal através da onomatopéia. Fortunato Depero cria em 1916 a sua «onomalíngua», uma língua onomatopaica auxiliar na comunicação lírica, mas que prescinde de uma codificação precisa de sentidos, já que eles estão inscritos na forma sonora das novas palavras: «é uma linguagem emotiva e sensitiva cuja raiz se poderia confrontar com aquela das crianças, dos selvagens, com expressões parodísticas e exageros verbais dos cômicos de variedade e em geral com as improvisações e transcendentes expressões sugeridas instantaneamente por estados de alma imprevistos e excepcionais» (in Menezes 1992: 19).

Todos os movimentos de vanguarda que se seguiram ao futurismo continuaram com a idéia de formalizar uma língua acima dos códigos, ou uma linguagem acima das línguas, pela invenção de uma oralidade que subvertesse a rigidez da língua escrita. Todas elas se desenvolveram dentro de uma poética da sonoridade da voz e nesse âmbito tocaram, por um trajeto oposto, a proposta de Valéry de privilegiar as figuras fônicas acima da cadeia semântica. A nova língua desprezaria os significados e se fixaria como uma poesia fonética e uma poética dos sons da fala, passando a possuir novos nexos semânticos criados pelas novas sonoridades da voz.

Assim é que o poeta russo Alexei Krutchenik, membro destacado do zaum, setor radical do futurismo russo, declara que «com o significado, a palavra se contrai, se contorce, se cristaliza, enquanto [a língua] zaum é selvagem, inflamada, explosiva (paraíso selvagem, língua de fogo, carvão ardente)» (in Menezes 1922: 31); participante do Dadá, Raoul Hausmann entende que «as palavras não têm nenhum sentido além daquele que o hábito lhes conferiu» e que a poesia fonética prescinde desses aspectos meramente consuetudinários para sua livre comunicação; mais tarde, Isidore Isou, no seu movimento letrista, clama pelas «palavras sem sentido; as palavras tomadas por suas letras; as onomatopéias» (in Menezes 1992: 49); mais recentemente, a poesia sonora de Henri Chopin explora as possibilidades eletroacústicas da sonoridade vocal nos meios eletromagnéticos, já totalmente desvinculadas até mesmo da natureza fonético-acústica da fala.

O abandono dos níveis semânticos da comunicação verbal e o trabalho com as figuras fonéticas puras são a tônica dessa produtiva e radical forma poética que perpassa o século XX desde as vanguardas e dialoga indiretamente com os postulados tradutórios dos modernistas. De um lado, essa poética experimental se contrapõe contestatoriamente ao *establishment* da literatura e de seu ensino, fechado nos estudos semânticos, na análise do discurso e na interpretação de texto, na aparente linearidade da linguagem verbal, na atenção ao teor filosófico contido nas suas entrelinhas, nas ramificações ideológicas do discurso e na exegese baseada no entendimento dos eflúvios da autoria.

Nesse aspecto, a poética tradutória das vanguardas e dos modernistas entra em confronto com uma característica iluminista e interpretativa do ensino

moderno da literatura que se interpõe seguidamente entre leitor e obra de maneira a estabelecer verdades e anular possibilidades de apreensão sensorial aberta e sem preconceitos do texto (cf. Jauss 1972).

Por outro lado, contudo, essa poética atende a requisitos de outra faceta do establishment pós-moderno: apoio exclusivo na sensorialidade, tendência a uma dessemantização da verbalidade e das linguagens em geral que prefigura uma tônica perigosamente desconstrutiva e relativista do período.

De que forma essas questões interferem hoje na postura de um tradutor frente a um original literário e de que modo elas modificam o ensino da tradução do texto de criação? Mesmo que o texto a ser traduzido seja um clássico, as mudanças na sensibilidade e no entendimento do que seja a linguagem da poesia, sob o impacto das posturas contemporâneas acima descritas, são evidentes e devem ser levadas em consideração.

Primeiramente, aponta-se para uma subversão radical de valores: o tradutor deve antes de mais nada possuir o domínio completo de uma linguagem, acima da própria língua original: a linguagem da poesia em seus modos especiais de combinar as estruturas fônicas com as dimensões semânticas. É claro que o conhecimento da língua de partida é fundamental, mas seu domínio está definitivamente colocado em plano auxiliar, não mais prioritário.

Parece estar mais próximo da verdadeira tradução poética, que reinventa o original na sua língua, aquele que compreende o texto original nos seus aspectos construtivos, as elaborações sonoras e suas reverberações no campo dos significados, e menos aquele que tecnicamente apanha todo o texto em seus níveis interpretativos, mas deixa escapar as construções formais que dão cunho estético ao texto. Está sempre mais perto da verdadeira tradução o poeta que se permite parafrasear os sentidos do texto original para, de modo compensatório, poder se deter atentamente na reelaboração, em sua língua, de toda a rede sonora, fonética e sintática do poema de partida, fazendo das novas soluções novos nexos semânticos.

Menos perto fica o professor de letras e línguas, douto em literatura comparada, curioso especializado que tem perfeitamente as respostas sem saber as perguntas, o impotente respeitoso diante da *grandiosidade dos clássicos*.

Outro elemento diz respeito propriamente ao ensino da tradução: ensinar a tradução de textos literários difere substancialmente do ensinamento técnico da tradução. Exige-se uma leitura direta e não intermediada dos significantes de um texto poético, o auscultar de sua rede sonora, a pulsação de seus ritmos, a variação de seus timbres fonéticos, a visualidade de suas letras, o desenho cinético de seus versos, o entrechoque, como partículas químicas, do que se ouve e vê com o que está presente mas não se ouve nem se vê: os significados semânticos, espécie de anti-matéria prima do poema.

Assim, o ensino da tradução literária está sob impacto direto das concepções contemporâneas de poesia e pede uma atitude mais participativa e criativa do professor, que (se exige) passe a ser um tradutor atuante em estreito contato com as tentativas e erros dos alunos. Erro, por sinal, que deve ser incorporado como dado integrante de uma atividade cada vez mais heurística (porque sempre

criadora), menos burocrática e professoral, de mais reflexão e de menos inflexão, que é a tradução contemporânea de poesia e literatura em geral. O professor assume, hoje, uma atitude de co-autor e cúmplice da atividade tradutória de seus alunos, onde não há o «verdadeiro» e o «correto», mas na qual ensinamento e invenção, acerto e erro, liberdade e fidelidade se fundem num só ato de reinvenção do poema original num outro poema.

BIBLIOGRAFIA

- BENJAMIN, Walter La tâche du traducteur, em «Mythe et Violence», Paris: Denoel, pp. 261-275, 1971.
- BORGES, Jorge Luis Los traductores de las 1001 noches em «Obras Completas», Buenos Aires: Emecé, pp. 397-413, 1974.
- DRYDEN, John From 'Preface' to Ovid's Epistles e From 'Dedications of the Aeneis', 1975 cm HOLMES, James (ed.) — «The Nature of Translation — Essays on the theory and practice of literary translation», Paris: Mouton/The Hague, 1970.
- JAUSS, Hans Robert «Apologia dell'Esperienza Estetica», Turim: Einaudi, 1985.
- MENEZES, Philadelpho (ed.) «Poesia Sonora Poéticas experimentais da voz no século XX», São Paulo: EDUC, 1992.
- «A Crise do Passado Modernidade, Vanguarda, Metamodernidade», São Paulo: Experimento, 1994.
- PAZ, Octavio «Traducción: Literatura y Literalidad», Barcelona: Tusquets, 1972.
- O enigma das linguas em «Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo», n. 201, pp. 2-7, 1984.
- POUND, Ezra «The Translations of Ezra Pound», Londres: Faber and Faber, 1970.
- PUCCIARELLI, Elsa T. «Que és la Traducción?», Buenos Aires: Columba, 1970.
- RÓNAI, Paulo «A Tradução Vivida», Rio de Janeiro: EDUCOM, 1976.
- RUSSELL, Charles «Da Rimbaud ai Postmoderni Poeti, profeti, rivoluzionari», Turim: Einaudi. 1989.
- STEINER, George «Après Babel une poétique du dire et de la traduction», Paris: Michel, 1978.
- STEINER, T. R. (ed.) «English Translation Theory 1650-1800», Amsterdam: Van Gorcum, 1975.
- VALÉRY, Paul Variations sur les Bucoliques em «Œuvres», tomo 1, Paris: Gallimard, pp. 207-222.
- VALESIO, Paulo Tradução e Escuta entrevista, em «FACE, Revista de Semiótica e Comunicação», vol. 3, n. 1, pp. 131-139, 1990.

AMÁLIO PINHEIRO

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

CESAR VALLEJO: TRADUÇÃO E POLÍTICA

1

O período de conflito, em Vallejo, entre uma atitude maximalista e as interrogações internas (de que dão testemunho suas cartas e reportagens da época), nunca o privou de experimentar uma participação que, desvinculada da organização hierárquico-partidária da revolução, reticulasse um campo semiótico maior. Trata-se de desvendar as séries culturais onde se entrincheira ou enquista a relação de subalternidade, impedindo que o corpo do sistema em bloco, osmoticamente conectado àquelas, se transforme. O que Vallejo enumera não pertence à história política tradicional: «ver una estrella», «comprender la rotación de un carro», «sentir un dolor», «hacer una operación aritmética», «amar a una mujer», «levantar una piedra», «callar», «llevar una migaja a la boca», «en todos sus actos grandes y pequeños, internos y visibles, conscientes y subconscientes y hasta cuando duerme y cuando se equivoca o se traiciona» 1. Vallejo imprime a microfisiologia que a história não divulga: «sussurros das secreções», «silêncios dos órgãos», «esforços da memória», «o tatear das vozes», «o sangue que a roda», «miasmas mortais», «rixas entre microorganismos», «guerras espermáticas», «erupções celulares», «pestilências dos nervos», «predestinações bioquímicas» 2.

Daí as suas despedidas, em que envia «esta cartita para todos»: «Adiós, hermanos san pedros, / heráclitos, erasmos, espinosas! / Adiós, tristes obispos bolcheviques!» (Despedida Recordando un Adiós). Por isso declarou limpidamente: «Una cosa es mi conducta política de artista aunque, en el fondo, ambas marchan siempre de acuerdo, así no lo parezca a simple vista. Como hombre, puedo simpatizar y trabajar por la Revolución pero como artista no está en manos de nadie ni en las mías propias el controlar los alcances políticos que pueden ocultarse en mis poemas» ³.

2

Na verdade, o poeta peruano nunca deixou de lado seu trabalho de microscópica desconstrução/construção formal. Apenas reciclou-o conforme exigências do momento, nos poemas póstumos, enquanto traduzia excertos bíblicos, a historiografía espanhola e a guerra civil. Loco de mí, loyo de mí cordero de mí, sensato, caba<u>llísimo</u> de mí! Pupitre, sí toda la vida; púlpito, tambiém, toda la muerte! Sermón de la barbárie: estos papeles; esdrújulo retiro: este pellejo.

(Sermón sobre la Muerte)

Vallejo agride esse mundo de generalidades discursivas, de ideários coerentes, de sabedoria «de gabinete», que não se traduz em atos, gestos, hábitos revolucionários gravados na massa física, de corpo presente. Contra o distanciamento do que se eleva em tribunas mentais, opõe o jogo salivar e lingual de vogais e consoantes físseis.

Aqui e ali conversas numéricas do esqueleto com a morte:

Y, entre mí, digo:
ésta es mi inmensidad en bruto, a cántaros
éste mi grato peso, que me buscara abajo para pájaro;
éste es mi brazo
que por su cuenta rehusó se ala
éstas son mis sagradas escrituras
éstos mis alarmados compañones.
(...)
cuando lleguen a dos mis dos maletas

(Epístola a los Transeuntes)

A guerra civil espanhola é uma luta por uma nova escritura. A linguagem daqueles que nunca puderam falar, os «nuevos Menos», engasta os mecanismos trilceanos e tomadas cinemáticas que subitamente monumentalizam pormenores e inversões cubistas (ou qualquer assinatura-sánchez):

Solía escribir con su dedo grande en el aire: «Viban los compañeros: Pedro Rojas» (...)
Papel de viento, lo han matado: pasa!
Pluma de carne, lo han matado: pasa!
Abisa a todos los compañeros pronto! (...)
lo han matado al pie de su dedo grande!
Han matado, a la vez, a Pedro, a Rojas! (...)
Viban los compañeros
a la cabecera de su aire escrito!

(Batallas III)

Não é à toa que, no *Himno a los Voluntários de la República*, junto a essa «contribuição milionária de todos os erros» (Oswald) e ao estrito cuidado formal, invoque a presença lúdica dessa linguagem, digamos, pré-americana: Cervantes e Quevedo.

3

Sílaba a sílaba, Vallejo não abandona os impulsos vocais/digitais à sua sorte: sua guerra e fome se dão em meio a estilhaços elocutivos. E cada fonema tem uma expectativa sonora, que deve ser medida, pesada, decepcionada, montada reativada. Como se todo vocábulo existente tivesse um potencial adnominativo e agnominativo: promove um encontro paronomástico ao mesmo tempo que uma aproximação interlingüística. A partir daí se vê como Vallejo inclui e assimila o popular, o político e o trílcico sem nunca recair no otimismo messiânico-partidário de um Neruda.

Como se dialogasse com o nosso Oswald («O que precisamos é nos identificar e consolidar nossos perdidos contornos psíquicos, morais e históricos»), Vallejo repõe na prática escritural a eroticidade mestiça que a política convencional não reconhece, posto que seu discurso forense-tribunício é refratário às concretudes idiomático-semióticas que se tartamudeiam microestruturalmente e que rompem a carapaça dos vocábulos. Sabia que na couraça blindada de cada sintagma/tema que não se mescla há algo da eleição religiosa/racista/fascista que cada comunidade ideológica faz (a partir da subordinação retilínea das unidades digitais), do seu próprio povo ou partido como predestinado exclusivamente pelo destino, pelos deuses ou pela história. A promiscuidade grafemática de signos alheios mundaniza no presente a história como jogo, e impõe ao cérebro novas percepções e abalroamentos. Vallejo põe a circular textos/texturas que ainda não foram nomeadas, em estado rítmico de formação. Ao contestar as hierarquias nominais/seqüenciais, o poético faz-se político.

4

A química tradutória é descarnada de tudo que seja resíduo do temário exótico, ufanista, altissonante. Vallejo dá um enorme salto por sobre todas as séries históricas abstrato-narrativas (que, por retilíneas, apoiam-se na retilineidade de cada palavra-fóssil) e palpa graficamente, contra todas as promessas futuras, a ossatura imediata do humano, com todos os seus humores e secreções. Aponta

para o agora «huesudo» que se esvai. Num continente ainda desacostumado às instituições colonizantes importadas (que, não obstante, seus governos têm arremedado e acaudilhado pelo uso da palavra-tema messiânica), Vallejo elege o esqueleto como modo de repelir o fluxo ornamental de tudo o que se dilui no vindouro. A caveira humana é como uma aparelhagem metonímica e musical de base: «triste/esqueleto cantor» (T. XXVII). Ajuda-o nessa típica escansão das sílabas vallejianas, como um «clarín de carne» (Aniversário) que abastardasse a maioria das sílabas com isso que se poderia chamar de microdivisão dos pés em nervos sonoros. São sons que Vallejo às vezes soletra pictográfico-filmicamente:

Y era negro, colgado en un rincón, sin proferir ni jota, mi paletó, a t

0

d

a

S

t

A

(T. LXVIII)

O pensamento é esgarçado na contramão. Desafina, salta da página, em letras-lascas. *Trilce* não produz somente sugestividade sinfônica (Orrego): dedilha as vértebras, faz rilhar o maxilar da espécie. Fotografa o flagrante dessas letras que são «contractos de colmilos/y estáticas eles quelonias» (T. LXIX). Galvaniza os metais do alfabeto, transformando-o em «ductores índices grotescos». Obriga-nos, através de um tendão tipográfico, a perceber os entrechoques e viscosidades de cada sílaba. Palavra-músculo. Balé ósseo. Grafito-mural que funde sílabas e exponencia o metro.

5

Vallejo recoloca em termos de América Latina a derrota do corpo, até aqui, na história, em virtude da sua espécie eminentemente lúdica ter sido destituída pela cristalização da trinca (nada trílcica) família, divisão social do trabalho e produtivismo estatal-capitalista de qualquer extração, que fundam num produto final linear e vindouro a sua sintaxe socioeconômica. Produção econômica, produção sexual e linguagem de poder se identificam no repartir a vida hierarquicamente na direção do futuro, com o apoio maciço de toda boa/má-fé religiosa e militante. Ao retomar o corpo da América como grafia de unidades físseis à vista e ao ouvido, Vallejo reintroduz a dança mestiça nas fissuras

diferenciais e opositivas da linguagem. Essa é a demonstração vallejiana do que é público: plasmar na linguagem a mobilidade rítmica, os mosaicos infra-semióticos daquilo que a história vai deixando para trás. Repropõe-se, desse modo, uma recapacitação do prazer do gasto na produção cultural, pela prática poética.

6

Ao internar-se em nosso cérebro e aí reexperimentar cordas vocais, Vallejo parece querer desligar essas junturas sinápticas que nos acostumam a uma determinada cadência favorecida pelo embalo mítico de milênios de memória musical. Propõe esquemas rítmicos de leitura que não se enquadram em nenhum folclorismo temático acalentado pelos anos: este facilmente pode vir a ser o prolongamento pitoresco de um modelo repetitivo que religa ritualmente a comunidade à tribo pela redundância da divisão rítmica. Corrompendo a expectativa de regularidades, *Trilce* pede uma mente policêntrica, contra qualquer legibilidade domesticável. Polilingüismo, polirritmia e polifonia.

Tal partitura impede inclusive o envolvimento da escuta com esse campo telúrico-primigênio onde as antinomias se anulam. Isso especifica Vallejo com relação a seus contemporâneos: adianta-se na tarefa de fazer-nos estatelar, através de índices musculares do agora, no contorcionismo dançante, na temperatura dérmica, no tambor vocal da espécie. Sua marca heterotópica e pós-mítica. (Seus passíveis mitos e utopia dependem mais de um plano e esforço conscientes do que da polimorfa atenção poética, que eriça os cinco sentidos combinados na dobradiça de vários cérebros e vários eus). Escombros corpóreo-musicais em arquipélagos mestiços: rodízio interseção, convergência. Partículas e circuitos eletrônicos de leitura, por condutos carregados de informação nevrálgica. Traços subatômicos de uma nova físico-fisiologia poética/política.

7

Daí que não se possa compreender cabalmente, no plano geral, movimentos como a Semana de Arte Moderna e os diversos vanguardismos poéticos hispano-americanos, e no particular, as obras de um César Vallejo, se não se tentar interpretar uns e outras como a primeira tentativa de resposta, já latente sob forma de palimpsesto nas várias camadas culturais, à necessidade de se processar uma inadiável interação entre dois níveis:

- a) No conhecimento, uma virada lógico-conceptual, decorrente inevitavelmente de como as formas de evolução do pensamento e da ciência são retraduzidas dentro de uma outra específica paisagem de produção cultural;
- b) Nas linguagens, a repercussão dessa virada nos procedimentos macro e microestéticos de construção material das obras.

Uma tradução de Vallejo, que não queira ser mero acompanhamento semântico-literal de um pretenso original ou somente hábil e engenhosa reelaboração dos seus jogos, tem de expor e desnudar aqueles dois níveis dentro do cruzamento de espaço e tempo da língua de chegada. Sirvam de pequeno exemplo os medidos excessos sonoro-burlescos («pororoca jurídica/abobrinha grata») contidos na tentativa de recrição, para o hibridismo luso-brasileiro, de T. XX:

Al ras de batiente nata blindada de piedra ideal. Pues apenas acerco el i al i para no caer.

Ese hombre mostachoso. Sol, herrada su única rueda, quinta y perfecta, y desde ella para arriba. Bulla de botones de bragueta,

libres.

bulla que reprende A vertical subordinada. El desagüe jurídico. La chirota grata.

Mas sufro. Allende sufro. Aquende sufro.

Y he aquí se me cae la baba, soy una bella persona, cuando el hombre guillermosecundario puja y suda felicidad a chorros, al dar lustre al calzado de su pequeña de tres años.

Engállase el barbado y frota un lado.

La niña en tanto pónese el índice
en la lengua que empieza a deletrear
los enredos de enredos de los enredos,
y unta el otro zapata, a escondidas,
con un poquito de saliba y tierra,
pero con un poquito,
no má-

.S.

Ao rés de batente nata blindada de pedra ideal. Pois pouco reúno o i ao i para não cair. Esse homem bigodudo. Sol, soldada sua única roda, quinta e perfeita, e direto para riba. Briga de botões de braguilha,

livres,

briga que repreende A vertical subordinado. Pororoca jurídica. Abobrinha grata.

Mas sofro. Alhures sofro. Algures sofro.

E eis que me vai caindo a baba, sou uma bela pessoa, quando o homem guilhermessecundário puxa e sua felicidade a cântaros, ao dar lustre ao calçado da sua garota de três anos.

Engala-se o barbudo e esfrega um lado. A guria entanto põe seu índice na língua que começa a soletrar os enredos de enredos dos enredos, e unta o outro sapato, de esconde-esconde, com um pouquinho de saliva e terra,

mas com um pouquinho,

S-

.ó.

NOTAS

- ¹ VALLEJO, Cesar Ejeculatoria del Arte Socialista, Em «El Arte y la Revolución», Mosca Azul, Lima, 1973, pp. 26-29.
- ² CERONETTI, Guido Il Silenzio del Corpo; citado por Roberto Paoli, Mapa Anatómico de «Poemas Humanos», em «Mapas Anatómicos de César Vallejo», Casa Editrice d'Anna, Firenzi, 1981, p. 117.
- 3 VALLEJO, Cesar *Literatura Proletaria*, ob. cit., pp. 59-61. E. Ballón Aguirre, citando várias passagens de artigos do poeta peruano, aborda a possível relação entre o poético e o político, vinculando-a, porém, aos textos escritos depois do terremoto trílcico: «Certamente, é demonstrável que o léxico político de Vallejo sua forma socialista enunciativa corresponde historicamente à emergência dos conceitos marxistas na Europa, particularmente na França, e à aparição dos grupos intelectuais comprometidos com a luta de classes e a luta política. O contexto circunstancial confirma suficientemente aquele extremo de sua escritura.» E depois: «É só desde 1925 que a escritura de Vallejo indica uma consciência definida do esquema socio-politico acerca do modo de produção do discurso literário.» Cf. *Para una Definición de la Escritura de Vallejo*, em «Obra Poética Completa». Ayacucho, Caracas, 1979, pp. XXXVIII-LV. De modo diferente, sublinho como *Trilceβββ* já instaura a práxis política nos signos, numa relativa independência frente às situações de produção e mercado no Peru daqueles tempos, mas em sintonia com as correlações oblíquas da história.

ARTHUR NESTROVSKI

Pontificia Universidade Católica de São Paulo

INFLUÊNCIA *

Em fins de 1912, escrevendo a sua amiga Edith Wharton pouco após a publicação de *The Reef*, Henry James se permite um raro elogio à ficção moderna, enumera as qualidades «racinianas» de Wharton e conclui seu comentário com as seguintes palavras:

Antigamente, percebia-se em você, aqui e ali, algumas nuances que eram como refinadas e benevolentes marcas da boa George Eliot — ecos de suas leituras extensas daquela excelente senhora... Mas agora é você que é como um «mestre do passado» (de preferência grego), um mestre que *ela* parece ter lido e de quem só se observa, nas texturas *dela*, uma reflexão enfraquecida ¹.

Observações de poetas sobre a influência, quando não francamente fantasiosas, tendem mesmo a ser ambivalentes e irônicas, como nessa carta. Ninguém jamais encontrará «ecos» de Edith Warthon em *Middlemarch* ou *Daniel Deronda*, mas poderá muito bem perceber, «aqui e ali», uma «reflexão enfraquecida» de Henry James; e com certeza vai encontrar James por todos os lados em Wharton (incluindo *The Reef*). Seu comentário, de fato, diz menos respeito a Wharton do que a si mesmo, e serve para alterar obliquamente os raios mais diretos da influência de Eliot, que caem e recaem sobre James. Lida dessa forma, a passagem serve de exemplo a uma concepção de influência que pode-se observar operando por toda a história da literatura, mas que não corresponde às descrições normativas desta história. É esta a influência que vai se tornar um tema central da crítica e da teoria literária no período moderno, na obra de poetas e críticos como T. S. Eliot e Jorge Luis Borges, ou, mais recentemente, Harold Bloom.

^{*} Publicado originalmente em José Luis Jobim (org.), PALAVRAS DA CRÍTICA — Tendências e conceitos no Estudo da Literatura (Rio de Janeiro: Imago, Biblioteca Pierre Menard, 1992).

Nous ne faisons que nous entregloser.

Montaigne

A palavra «influência» vem do latim *influere*, «fluir para dentro». Em seu sentido original, a influência é o fluxo de um fluido etéreo das estrelas, supostamente responsável pelas alterações do caráter e das ações humanas. Quando se diz, no dia-a-dia, que determinada pessoa, ao tomar uma decisão, se deixou influenciar por outra, é ainda o sentido medieval dos astrólogos que marca a nossa linguagem. É o mesmo caso quando se diz que determinado autor foi influenciado por outro. Subjacente a esta idéia está a noção de uma história linear e unidirecional da literatura, onde os autores mais antigos influenciam os mais modernos e onde grande parte da individualidade poética não é, no entanto, outra coisa senão a capacidade de se livrar da influência dos outros.

O breve, mas persuasivo ensaio de T. S. Eliot sobre a «Tradição e o Talento Individual», publicado em 1919 e até hoje tido como verdadeiro shibboleth do modernismo, expressa uma visão manifestamente diversa da influência 2. Para Eliot, existe uma ordem ideal dos documentos da arte, mas esta ordem é «modificada pela introdução da nova obra de arte (da obra de arte realmente inovadora)». A nova obra altera «a ordem integral» da arte, de tal modo que as relações e valores de cada obra com o todo são reajustados. O «talento individual» é a capacidade que tem o artista de reconstruir a tradição, através de sua própria obra. Paradoxalmente, são naquelas passagens mais individuais de seu trabalho que se revela a «afirmação de imortalidade dos poetas mortos, dos ancestrais». Mas o paradoxo não é um contra-senso, porque para Eliot a individualidade é impessoal, a individualidade só diz respeito ao «meio específico» da arte e, desta perspectiva, é o contrário da personalidade. A consciência poética se desenvolve na mesma medida em que se sacrifica e se extingue a personalidade. Todo poeta, quando tem força o bastante para ingressar no contínuo da literatura, altera o passado assim como se deixa determinar por ele; a influência tem duas mãos, e o gênio é uma força de resistência capaz de equilibrar, se não suplantar, o fluxo maciço das influências passadas.

A impessoalidade é outro tema frequente nos escritos modernos sobre a literatura, marcadamente na obra de alguns pessoalíssimos autores franceses, como Valéry, Blanchot, ou Levinas. Mas a impessoalidade na teoria de Eliot se confunde com a influência, de uma forma especial que nos concerne aqui. No curso de sua carreira poética e crítica, Eliot viria a formular um novo padrão canônico da literatura européia, esvaziando Shakespeare, reduzindo Milton e nulificando os românticos; favorecendo, em seu lugar, «a simplicidade e inteligibilidade» do estilo comum de Dante e a «sensibilidade unificada» dos poetas metafísicos, ou de Jules Laforgue e outros simbolistas franceses. Eliot, o crítico,

se põe em busca da verdadeira ordem dos monumentos da arte, já que a tradição estabelecida revela-se longe da «ideal». Há muitos fatores em jogo na escolha de Eliot, fatores esses que vão desde o impulso moderno de originalidade e a erudição escolástica até seu verdadeiro fervor moral e puritanismo, sem descontar outras obscuras profundezas políticas e psíquicas. Não é fácil, assim, refletir sobre a teoria da influência de Eliot, e a questão se torna mais espinhosa ainda. considerando que sua influência tem sido avassaladora. As consequências pragmáticas de sua empreitada são, na verdade, impossíveis de menosprezar. A inversão de prioridades realizada por Eliot (e adotada, com variações, por outros críticos importantes, como F. R. Leavis, ou Allen Tate, e também por poetas--críticos como Ezra Pound ou Robert Penn Warren) e as estratégias de leitura assumidas por ele numa rica sequência de estudos — cujo racional é o ensaio sobre a «Tradição» — levaram não apenas a uma considerável reformulação do cânone, mas virtualmente à instituição do mais influente método de análise literária num longo período que se estende da década de 30 até fins dos anos 60; o «New Criticism», cujos reflexos enfraquecidos se percebe até hoje em diversas correntes da crítica (internacional e brasileira).

A influência para Eliot, a influência em Eliot e a influência de Eliot são, porém, coisas diferentes. A influência, para Eliot, é o fator que organiza a tradição; e a tradição, ou melhor, a consciência que o poeta se faz da tradição é precisamente o que pode (ou não) fazer dele um poeta, «passados os vinte cinco anos». A tradição dá significado ao tempo, e a construção de linhagens passadas faz parte, portanto, de uma tarefa de depuração ou salvamento, eticamente imposta ao poeta moderno. O modernismo para Eliot, é sem dúvida uma consciência irônica, mas uma consciência irônica que afirma a possibilidade de recuperação. As descontinuidades características de sua obra, a convivência funcional entre «poesia» e «versos», a parataxe e a combinação de elementos desiguais, que é o que tanto o atrai na poesia de Donne ou Marvell, são contrapostas a uma visão total, integradora, que dissolve o poeta no «texto único» (living whole) da poesia.

Mas é justamente em passagens como esta que o demônio das continuidades vem projetar sua sombra. Porque o «poema único» envolve o poeta no domínio da influência: não como escolha, mas sobredeterminação. O «poema total» já era uma obsessão romântica, tema de Schlegel, como de Shelley, o representante máximo do romantismo combatido por Eliot. A poesia limítrofe de Shelley, sempre rastreando as bordas entre psicologia e forma, representa para Eliot — juntamente com a voz miltoniana — o inimigo e anátema por excelência. Mas com o benefício de algumas décadas, e a virada recente dos ventos, fica mais fácil hoje se perceber o quanto a poesia de Eliot deve a precursores românticos como Walt Whitman ou Tennyson, e através deles a Keats e Shelley e Wordsworth, e o quanto uma ficção de precursores setecentistas faz parte da obra (e é independente da genealogia) de Eliot. Só os mais arraigados velhos «novos críticos» poderiam negar a presença de Whitman em *Ash-Wednesday* (ou de Robert Browning nos *Cantos* de Pound). A «influência» de Eliot é forte o bastante para

resgatar John Donne, mas não como precursor. A questão mais crucial, portanto, é compreender essa *resistência* aos antecessores. A condição de «serenidade, quietude e reconciliação» descrita por Eliot (em «Poesia e Drama») como função última da arte parece distante da realidade de antagonismos regendo as passagens de estágio a estágio nesse grande texto da poesia. «Memória e desejo», ao que tudo indica, não são só misturas de abril; memória e desejo são, para o poeta, sinônimos, «raízes obtusas» da impessoalidade poética.

A tortuosa relação de Eliot com seus ancestrais, reais e fictícios, é melhor compreendida a partir da pequena fábula, ou conto moral de Borges, «Kafka y sus precursores» ³. Se «Tradição e o Talento Individual é uma das senhas do modernismo, «Kafka» serve hoje de lema antitético do pós-modernismo. E de fato a relação entre os dois textos já é, por si só, análogo do embate sublime entre essas duas tendências, ou períodos. O argumento de Borges é bem conhecido: tendo-se proposto identificar precursores de Kafka na história da literatura, o narrador só encontrará uma lista dispersa de nomes, sem nenhum elemento em comum exceto um certo tom kafkiano que os caracteriza a todos. Fica claro, portanto, que não são precursores de Kafka, mas pelo contrário, e de uma forma aparentemente absurda, seus descendentes. É só a ficção de Kafka que permite ler o que há de «kafkiano» em Browning ou Lord Dunsany. Kafka *«cria seus precursores»* e «sua obra modifica nossa concepção do passado, como haverá de modificar o futuro».

A transformação da tradição pela nova obra já fora descrita por Eliot como um resgate; para Borges, essa mudança é mais propriamente uma criação, uma invenção de elementos novos que surpreendentemente passam a fazer parte do passado. Na visão de Borges, é a leitura, portanto, que coordena a tradição; e não o contrário. Para o leitor que conhece Kafka, Han Yu ou Léon Bloy são kafkianos; aqui e ali, Mozart parece estar citando Beethoven; Beethoven, Schumann e Schumann parece um pastiche de Schumann composto por Elliott Carter. Neste ponto, Borges se afasta do aristotelianismo de T. S. Eliot e dos «New Critics» de Chicago, para se alinhar com a tradição alternativa de Longinus, autor do *Peri Hypsous*, primeiro manifesto teórico sobre o sublime na literatura. Já com Longinus, em pleno século I, a força do texto é descrita como capacidade de produzir no leitor a impressão de que é, ele mesmo, o autor daquilo que leu. No momento «sublime», as fronteiras se dissolvem, e o leitor é tomado pela idéia, como se idéia e texto lhe pertencessem. É esta imagem de Longinus que Borges apropria e traduz para o nível da relação entre os sucessivos textos da literatura.

A apropriação, contudo, não pára por aí. Pois se para Longinus a força do texto é produzir a ilusão de força no leitor, então existe, de fato, uma prioridade do autor sobre seus leitores, uma prioridade invisível, ou tornada invisível pela mesma força que concede força ao outro. O crítico, de sua parte, recolhe fragmentos e compõe um texto no intertexto, como uma espécie de superestrutura figurativa, que resiste como pode às figurações de cada texto individual. Longinus é um mestre das construções intertextuais, como têm apontado seus críticos desde Pope e Boileau (veiculador e teórico do sublime como um *«je ne sais quoi»*, «pathos de todas as paixões») ⁴. Neste sentido, e tendo em vista ainda

o movimento particular, e inteiramente desvestido de nostalgia, com que as citações são desmembradas e recompostas no *Peri Hypsous*, o crítico moderno mais próximo de Longinus seria talvez Walter Benjamin ⁵. Mas Borges é, dentre todos os nomes mais recentes da crítica, o exemplar máximo da releitura pós-moderna de Longinus e dos bibliotecários alexandrinos. Sua obra toda se dá no *agon*, num teatro de conflito com as figuras passadas. Se essa força do combate é mascarada pela ironia, não é menos verdade que em seu ensaio sobre os precursores ele se mostra capaz de apropriar-se, de uma só vez, de Eliot e de Kafka, transformando o segundo em figura borgiana e o primeiro em mero «precursor».

Aqui como em tantos outros pontos, Borges é ambivalente em seu tratamento das fontes ou figuras primárias. Mas a ambivalência com relação à autoridade é mesmo uma característica de todos os modernismos, e no caso da literatura esta autoridade não é outra coisa senão «a prioridade concedida aos poetas passados pela imensidão de sua obra», como diz outro grande crítico moderno, Thomas Weiskel 6. O romance familiar entre Borges e seus precursores está situado nesse território longuiniano do sublime e envolve, em particular, a figura ou fantasma de «agente bloqueador» — aquele elemento, tão caro aos scholars, que serve para interromper a expansão infinita do espaco sublime, e garantir com isso nossa integridade. Pois o momento sublime, em todas as suas manifestações (invocações da natureza, imaginação, libido, música, «o inominável») é sempre uma instância do aparecimento e da resistência, ou velamento do precursor. O sublime é o ponto da citação, da citação sublimada; e os teóricos do sublime invariavelmente elegem algum bloqueio para sustar a proliferação, ou abalamento da origem. Esse agente bloqueador — a consciência transcendental em Kant, o complexo de Édipo em Weiskel — coincide, no texto de Borges, com o nome próprio «Kafka», que pacifica a disseminação das referências e esconde a tradução, ou metamorfose realizada por Borges do próprio Kafka (num sentido diverso de sua tradução para a língua espanhola de «La Metamorfosis») 7.

Neste horizonte, fica difícil preservar uma leitura inocente da «impessoalidade» de Eliot. O cenário da tradição está longe do equilíbrio e da redenção descritos por ele, como está longe da generosidade aparente ou real de Borges. Parodiando Freud, poderíamos dizer que havia bloqueio antes de haver o que bloquear, que a literatura se move por força de resistências, e que a impessoalidade, ou inumanidade da arte não implica no desaparecimento, mas sim na dramatização de figuras da vontade, onde «figura» e «vontade» têm pesos iguais. Literatura é influência, ou pelo menos é esse o nome de que dispomos agora para nomear o que Coleridge e Hazlitt ainda podiam chamar de «Imaginação». A imaginação, para Pater e Wilde, Valéry ou Pessoa, vai se traduzir em «influência», em figuras de anterioridade e modernidade alternando-se uma a outra como ponto de origem. Mas nada vem do nada, como diz Emerson, e a influência também tem o seu preço. Se a tradição é uma retórica da influência, seu tropo principal não é ironia, mas a angústia. A literatura se estabelece na relação entre poetas — nous ne faisons que nous entregloser — e na tradição é uma figura antiga para o que hoje se conhece, não menos figurativamente, como angústia da influência.

Said I then, sunk in tone, 'I am merest mimicker and counterfeit! — Though thinking, I am I, And what I do I do myself alone.'

Thomas Hardy, «The Pedigree»

Publicado em 1973, A Angústia da Influência é até hoje o livro mais estudado do crítico norte-americano Harold Bloom 8. A expressão, no entanto, já aparecera repetidas vezes num volume anterior, The Ringers in the Tower (1971), e o conceito em si vinha preocupando Bloom virtualmente desde o início de sua carreira. Shelley's Mythmaking, sua tese de doutorado, circundava o tema da relação entre os sucessivos textos da tradição, e anunciava a postura antiformalista e antiessencialista de Bloom. Escrever sobre Shelley em Yale, em 1955, significava ir de encontro ao próprio genius loci da escola, num primeiro padrão de desvio ao qual se sobreporiam outros dois: os desvios de Shelley com respeito a Milton, e os desvios de Bloom estudando os caminhos de Shelley.

A resistência de Bloom a Eliot viria a encontrar paralelos mais tarde na obra de alguns colegas, posteriormente reunidos a ele e rotulados conjuntamente como os «desconstrutores de Yale»: Geoffrey Hartman, Paul de Man, Jacques Derrida e J. Hillis Miller. Todos os cinco, de uma forma ou de outra, se concentrariam sobre a leitura de autores românticos, de Wordsworth a Nietzsche, de Hardy a Rousseau ou Kant. Suas leituras, fundadas no estudo da retórica, são estimulantes não apenas como uma espécie de necessária (e tardia) higiene hermenêutica, mas também como a demonstração de que os padrões de desleitura, manifestos na tradição de crítica ao romantismo, não são senão um efeito de características já articuladas nos próprios textos românticos e um efeito, portanto, até certo ponto previsto por eles. A aversão ao Romantismo, na visão desses críticos, é melhor compreendida como uma resistência à leitura, curiosamente replicada a cada tentativa de teorizar sobre a literatura e em particular sobre a literatura romântica, onde «teoria» e «leitura» se tornam temas da própria poesia. Ao favorecer a gramática e a lógica sobre a retórica, os «New Critics», como também os estruturalistas de maneira geral, eliminam do estudo precisamente aquele elemento — o tropo — que ao contrário dos demais pertence primordialmente à linguagem e cuja estrutura ambivalente problematiza a identidade da própria literatura. Suspenso entre significado e persuasão, entre cognição e performance, o tropo torna visível — mais que isso, põe em movimento — uma tensão inaugural entre retórica e gramática já formalizada no trivium medieval, e reconcebida modernamente pelos poetas e teóricos românticos (especialmente alemães). O tropo, contudo, não pode ser domesticado como mero artifício, ou «figura de linguagem», porque o tropo, a bem dizer, seja como catacrese, prosopopéia, ou paranomásia, se extravasa por toda linguagem; isto que é uma ameaça em Locke já é uma certeza em Nietzsche, e uma trivialidade cinqüenta anos depois de *Finnegans Wake*.

Pode-se ver, assim, como um estudo retórico da literatura interessará a Bloom. Pois se para ele o sentido de um texto está *entre* os textos, então cada texto é, antes de mais nada, uma figura — a sinédoque — para o texto maior que engloba a todos. E este nível de figuração será qualificado pelas figuras do movimento dos textos entre si. Todo texto é uma leitura: uma leitura de outro texto. E a leitura é sempre defensiva, porque no domínio do interpoético a leitura, quando acontece, é sempre *contra a influência*. «Ler bem é criar espaço para si mesmo», dizia Valéry parodiando Bloom por antecipação. Compete ao crítico identificar os padrões de desvio, de figuração de um texto com relação a outro.

Assim como Borges, também Bloom postula a criação do precursor pelo novo poeta. «Mas a relação entre o efebo, ou poeta novo e seus precursores não pode ser limpa de polêmica e rivalidade — nobre como é o idealismo estético de Borges — porque a relação em si não é limpa. A influência poética, para muitos críticos, é simplesmente algo que acontece, uma transmissão de idéias e imagens, e o surgimento ou não de angústia no poeta posterior é visto como uma questão de temperamento e circunstância. Mas o efebo jamais poderá ser Adão ao nascer da aurora. Os originais já existiram e já nomearam todas as coisas. E é o peso, agora, de retirar esses nomes que dá impulso às verdadeiras guerras combatidas sob o estandarte da influência poética, guerras declaradas pela perversidade do espírito contra a riqueza acumulada por ele, a riqueza da tradição» 9.

A angústia da influência é a sensação paralisadora que todo poeta tem do precursor; é a falência da imaginação quando o «Homem Célebre» de Machado de Assis se afasta do piano e confessa a si mesmo que sua inspiração era «apenas o eco de alguma peça alheia, que a memória repetia e ele supunha inventar», ou a sensação claustrofóbica de um pedigree inalienável, como no poema de Hardy. Essa angústia, no modelo primário apresentado em A Angústia da Influência, vai-se renovar a cada texto, segundo um ciclo que é igualmente o ciclo vital do poeta-como-poeta. O ciclo proposto se desenrola em seis estágios mais ou menos arbitrariamente definidos da relação entre um poeta e seu antecessor, e descritos por Bloom em termos tomados de empréstimo a uma variedade de fontes clássicas: clinamen é a desleitura propriamente dita, a descrição mais geral do desvio de um poeta em relação à obra de seu precursor; tessera, palavra ancestral que Bloom reencontra em Lacan, é a complementação do precursor na obra do poeta novo; kenosis é o esvaziamento do poeta, um mecanismo de ruptura semelhante às defesas contra as compulsões de repetição; demonização é um deslocamento na direção do contra-sublime, ou seja, de um sublime contrário ao do precursor; askesis é o truncamento de certas qualidades do poeta mais novo, uma ascese que permite ao poeta, afinal, interpretar seu precursor; e apophrades, por último, é o retorno dos mortos, a apropriação do poeta mais velho, o retorno do precursor como se fosse, ele mesmo, obra do poeta mais novo 10.

Há uma boa dose de ironia no emprego desse vocabulário (que está entre o esotérico e um manual de Jogos de Guerra), e o próprio Bloom jamais se utilizou rigorosamente das seis razões revisionárias. Não seria impossível traduzir os seis termos em figuras de linguagem, como aliás o faz Paul de Man: *clinamen/*ironia, *tessera/*sinédoque, *kenosis/*metonímia, *demonização/*hipérbole, *askesis/*metáfora e *apophrades/*metalepse ¹¹. E John Hollander adota um vocabulário de forças para a mesma seqüência, transformada por ele em «busca, queda, giro, progressão, mascaramento e combate» ¹².

Na verdade, as seis razões podem ser conhecidas como variáveis do processo básico de deslocamento já descrito, em suas linhas gerais, no clinamen e cujo objetivo é a metalepse, ou transunção; isto é, a inversão da prioridade temporal entre dois textos. O próprio Bloom, ao desenvolver as idéias do livro numa espécie de ensaios, compondo com ele, a «tetralogia da influência» 13, não só não se ateria às seis razões como chegaria mesmo a propor uma nova sistematização em pares, baseada na tradução lingüística de Paul de Man, mas coordenada pela tríade «limitação/substituição/representação», extraída da cabala luriânica. As razões revisionárias servem apenas como instrumento heurístico para analisar as relações de intertextualidade a partir de um conceito longuiniano da influência. O que interessa a Bloom é a constituição do «poeta forte», o poeta capaz de sobreviver ao conflito edipiano com a tradição, criando para si um lugar ao sol e escapando da sombra do precursor. O poeta forte é aquele capaz, como Wordsworth, de nomear afinal a Imaginação como um «vapor sem pai» unfathered vapour — e acreditar na criptomnésia como uma ficção salvadora. Contra a «existência antemosaica inascedoura dos impronunciáveis terrores da baleia», o poeta forte é aquele capaz de mentir contra o tempo e narrar a si mesmo como um início — não como um Ahab, mas como um Ismael.

Isto tem seu pathos e sua atração, mas é preciso não se deixar levar de mais pela força figurativa do esquema edipiano de Bloom. Se para ele um poema não tem significado imanente, mas é, isto sim, uma relação com outro poema, a própria idéia de um «poema» individual desaparece: e assim como não há poemas, não há poetas e não há leitores, exceto como intérpretes de interpretações prévias. Mas se isto é verdade, então a teoria de Bloom se deixa entrever como uma teoria da dificuldade, ou mesmo da impossibilidade da leitura. A idéia, que retoma a nível da leitura o mesmo sublime tematizado nos textos — daí a vinculação corrente, em Bloom como em tantos outros, entre teoria da literatura, teorias do sublime e literatura Romântica — já está sublinhada na escolha do termo «desleitura» (misreading), sobreposto à «leitura» como uma espécie de negação da negação. Dizer que a literatura «é influência» é dizer que ela é intertextual, e toda relação intertextual deve nos conduzir, necessariamente, a um momento de interpretação. Este momento é a leitura, e a visão central de A Angústia da Influência é que a leitura é uma desleitura, ou mais especificamente uma «desapropriação» (misprision).

Na medida em que Bloom está envolvido com questões de leitura como formuladas retoricamente nos textos, ele se aproxima dos seus colegas «descons-

trutores» de New Haven. Mas ao contrário desses, ele rejeita a linguagem em si como «uma forma privilegiada de explicação» e declara a obsessão contemporânea com a linguagem «um dos exemplos mais claros de tropo defensivo» no período moderno, manifesto na exaltação da linguagem como uma perpétua prioridade, ou recomeço, e não como meio, «sempre envelhecido pelas sombras da anterioridade» 14. A dificuldade da teoria da dificuldade de Bloom reside justamente na mediação entre essa psychomachia alegórica e a leitura retórica dos textos. A influência, em Bloom, é por um lado a complementação antitética (ou tessera) daquele outro tratado da guerra psíquica, O Ego e seus Mecanismos de Defesa, de Anna Freud; mas por outro é uma intensificação e clinamen com relação a seus precursores Northrop Frye e W. J. Bate - para quem o grande problema da arte moderna é o «insaciável aprofundamento da autoconsciência, quando confrontada com o rico e atemorizador legado do passado» 15 — e, ainda, mais recentemente, uma espécie de contra-sublime ou demonização de Paul de Man. Na medida de sua insistência sobre o vínculo entre figuras de linguagem e figuras da vontade, Bloom pode ser visto como aliado a uma crítica essencialmente humanista, em guerra com o «niilismo sereno» da desconstrução. Mas o humanismo em Bloom é um humanismo que perdeu toda inocência: centrado sobre o estudo da força, do poder, da vontade, do romance familiar, da agressão, da culpa e da angústia, este é um humanismo em seus últimos limites, aguilhoado pela promessa de desmistificação, pela tentativa de não cerrar os olhos ao princípio da realidade da leitura.

Será bom deixar claro, ainda uma vez, que sua teoria da influência não é uma teoria da alusão, à maneira da filologia tradicional de um Auerbach, ou Curtius, ou em escala menor, mas igualmente suntuosa, de um Augusto Meyer ou Otto Maria Carpeaux. O reconhecimento das alusões de um poema a outro não é, em si, de interesse para Bloom. Pode-se dizer que, de certa forma, o que lhe interessa é justamente o que um poema consegue deixar de fora, no espírito reconstituído da frase de Pater, de que «o verdadeiro artista se reconhece pelo tato de suas *omissões*» ¹⁶.

Não menos crucial é o reconhecimento da *voz* como o problema central da leitura. Toda obra de Bloom pode ser vista como uma meditação sobre o «tom», ou acento particular de um texto literário, seu elemento mais aparente e mais opaco à teorização. Como diz Geoffrey Hartman «é só quando a escrita desvela um eco, e não uma imagem — de tal forma que a palavra, sonora, possa espalhar reverberações, transcendendo a economia da claridade e da forma — que podem surgir as contradições destruidoras dos 'templos da ciência e da sabedoria'...» ¹⁷. A angústia da influência é o temor do poeta de que sua voz não seja sua, o temor constante da usurpação de seu texto pela voz dos outros. Contra esta angústia, a teoria de Bloom oferece a cura pela escuta, terapia paradoxal quando foi criada há vinte anos, no ambiente normativo da textualidade, mas que se mostra hoje profética das preocupações de uma nova geração, e não apenas por força de sua influência.

A son can never, in the fullest sense, become a father. Some amount of amateur effort is possible. A son may after honest endeavour produce what some might call, technically, children. But he remains a son. In the fullest sense.

Donald Barthelme, The Dead Father

Mesmo um sumário como esse deve ser o bastante para sugerir as possibilidades de adaptação da teoria de Bloom às mais variadas regiões da crítica literária. E de fato, após um período inicial de ataques e polêmicas em torno ao que a teoria não é - não é, por exemplo, uma «teoria da poesia», a despeito do subtítulo de A Angústia da Influência, e não é uma psicologia do autor ao modo de Sainte-Beuve (se é que Sainte-Beuve não escreveu também, como todos, contre Sainte-Beuve) - a angústia da influência parece ter migrado para virtualmente todas as áreas mais avançadas de estudo da literatura, como das artes em geral. Assim, é possível hoje encontrar feministas como Camille Paglia, ou Barbara Johnson, escrevendo de uma perspectiva capaz de adotar sem recalque essas teorias supostamente androcêntricas 18. A crítica literária de inclinação freudiana sempre foi receptiva às idéias de Bloom; mas por outro lado é preciso notar a inclemência com que Bloom rejeita a «psicanálise dos textos», e salientar sua responsabilidade com a dimensão especificamente «literária», ou retórica, mesmo se qualificada por uma vigorosa insatisfação com qualquer espécie de análise formalista. Figura lendária por sua memória verbal, Bloom é com efeito um dos mais virtuosísticos críticos de nossa era, num modelo enciclopédico johnsoniano sem precursor imediato, colega, ou efebo. E sua relação com Freud deve também ser compreendida no contexto geral de uma crítica literária: para Bloom, Freud é o nosso Montaigne, o formador de nossa consciência literária não menos que sexual, mas isto por força, acima de tudo, de sua dimensão como autor, um autor que merece ser lido como se lê Proust ou Kafka (seus rivais mais diretos na literatura de nosso século). Feita essa ressalva, não há dúvida de que a teoria da leitura proposta por Bloom oferece amplo espaço para glosas analíticas, seja freudianas, seja orientadas pelo pensamento do efebo, o «heresiarca gnóstico» Lacan. Críticos de tendência sociológica, de sua parte, assim como os «new historicists» e os estetas da recepção, estão agora obrigados a dar conta das sutilezas tonais reveladas por Bloom, e por outro lado podem fazer uso muito produtivo da noção de influência transporta para o domínio extraliterário das tradições culturais.

No que concerne a uma tradição eminentemente importadora como a do Brasil, a questão da influência é particularmente crucial para um entendimento

das relações entre a nossa literatura e a literatura portuguesa, ou as literaturas de língua francesa, ou inglesa, ou espanhola, as três fontes principais, hoje, nesse nosso ogon intercultural. A produção literária só é possível a partir do momento em que o «filho» acredita, iludidamente ou não, numa chance de se livrar da dependência - como o «Homem Célebre» de Machado, em cuja «composição recente e inédita circulava [agora] o sangue da paternidade e da vocação». Mas a ironia, aqui, é que a «paternidade» está inteiramente sobredeterminada e a «vocação» torcida, num padrão de clausura que só é resolvido pelos mais fortes dos «poetas fortes». E isto diz respeito à literatura não menos do que à crítica: marcada como é pela crítica francesa, a crítica brasileira, ao tomar contato com a tradição norte-americana vê-se hoje na iminência de uma ruptura epistêmica (como diria Foucault), cujos resultados não se pode prever, mas que devem logicamente incorporar uma reflexão sobre a influência e as culpas do débito. À luz de uma teoria da influência torna-se possível refletir sobre a formação não apenas da literatura brasileira, mas das literaturas (e críticas) estrangeiras como aparecem entre nós. É neste contexto, tão tortuoso, que se poderá também refletir melhor sobre o papel da tradução como clinamen ou metalepse dos precursores.

É para a área da historiografia, contudo, que tendem a convergir os caminhos todos da influência. Assim como o compositor interessado em trabalhar o tempo necessariamente se volta para a polifonia, também o estudioso da influência acaba postado nas encruzilhadas da história literária. Mas sua posição não é das mais invejosas, uma vez que o próprio princípio da história — a causalidade — parece subvertido no revisionismo poético. Um dos efeitos mais salutares do estudo da obra de Bloom tem sido precisamente a modificação dos padrões normativos de história literária, substituindo as grandes nocões de período, estilo, ou mesmo de autor pelas vicissitudes da vida privada dos textos. «Influência», afinal, é uma metáfora, que «dramatiza uma estrutura lingüística numa narrativa diacrônica», como bem diz Paul de Man 19. Disso se segue que as categorias de desleitura propostas por Bloom podem ser concebidas como operando não só entre autores, mas também entre os vários textos de um mesmo autor - como no caso do próprio Bloom, hoje o precursor e poeta novo de si mesmo - ou, dentro de um texto, entre suas partes, ou entre capítulos, ou mesmo parágrafos e sentenças, até o nível final da cisão entre os significados literal e figurativo de uma só palavra. E apenas uma história capaz de dar conta desse movimento poderia outorgar-se, em boa consciência, o nome de uma história verdadeiramente «da literatura». Entre os vários impulsos nessa direção, cabe mencionar o trabalho recente do próprio Bloom com respeito à tradição judaica e à literatura bíblica 20. Mas essa história da literatura brasileira ainda não apareceu, embora esteja viva nas páginas de todos os livros. Dentre as muitas questões das quais não demos conta ainda na leitura de nossos poetas, a influência não é a menor; e a lição de Bloom pode aqui ter um papel central.

1 Henry James, The Critical Muse: Selected Literary Criticism, ed. por Roger Gard (Harmonsdsworth: Penguin, 1987), p. 591.

² Ver Selected Prose of T. S. Eliot, ed. por Frank Kermode (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975 e reed.), pp. 37-44. Trad. Ivan Junqueira, em: T. S. Eliot, Ensaios (Rio de Janeiro: Art Editora, 1989). Ver também De Poesia e Poetas (São Paulo: Brasiliense, 1991).

3 «Kafka v Sus Precursores» (1951) faz parte das Otras Inquisiciones. Entre outras edições, ver

as Obras Completas de J. L. Borges (Buenos Aires: Emecé, 1974 e reed.), pp. 710-12.

- ⁴ Ver o poema de Pope, «An Essay on Criticism», em especial 11. 675-80, concluindo com o renomado juízo sobre Longinus; «[He] Is himself that great Sublime he draws». Ver também sua sátira, «Peri Bathous: or. Of the Art of Sinking in Poetry»; ambos em Poetry and Prose Of Alexander Pope, ed. por Aubrey Williams (Boston: Houghton Mifflin Co., 1969 e reed.). A tradução de Boileau do texto de Longinus, seguida das «Réflexions critiques sur quelques passages du rhéteur Longin», está incluída em suas Œuvres Complètes, ed. por A. Adam e F. Escal (Paris: Gallimard, 1966). Sobre Boileau, ver o ensaio de Louis Marin, «On the Sublime, Infinity, Je Ne Sais Quoi», em Dennis Hoillier, ed., A New History of French Literature (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989), pp. 340-45.
- 5 Como afirma Neil Hertz, em seu importante ensaio «A Reading of Longinus», aparecido originalmente em francês, em Poétique, v. 15 (1973) e hoje incluído em The End of the Line - Essays on Psychoanalysis and the Sublime (New York: Columbia University Press, 1985; a sair na Biblioteca Pierre Menard).
- 6 Thomas Weiskel, The Romantic Sublime Studies in the Structure and Psychology of Transcendence (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1986).
- Franz Kafka, La Metamorfosis. Trad. e prólogo de J. L. Borges (Buenos Aires: Losada, 1943 e
- 8 Harold Bloom, The Anxiety of Influence (New York: Oxford University Press, 1973): trad. brasileira: A Angústia da Influência (Rio de Janeiro: Imago, 1991).
 - 9 Harold Bloom, Yeats (New York: Oxford University Press, 1970), p. 4.
- Neste ponto reproduzo (com variantes) secões de minha «Apresentação» à Angústia da Influência (Rio de Janeiro: Imago, 1991).
- " «Review of Harold Bloom's Anxiety of Influence», publicado originalmente em Comparative Literature e incorporado posteriormente à segunda edição do livro de Paul de Man, Blindness and Insight, Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983).
- 12 John Hollander, «Introdução a Harold Bloom», The Poetics of Influence (New Haven: Henry Schwab, 1988).
- 13 Além de A Angústia da Influência, os outros volumes são A Map of Misreading, Kabbalah and Criticism e Poetry and Repression (o segundo já publicado e os demais a sair brevemente na Biblioteca
 - 14 Harold Bloom, Cabala e Critica (Rio de Janeiro: Imago, 1991), p. 95.
- 15 Ver em especial, de W. J. Bate, The Burden of the Past and the English Poet (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1970).
- 16 Walter Pater, «Style», um dos ensaios recolhidos em Appreciations, em Walter Pater: Three Major Texts (The Renaissance, Appreciations, and Imaginary Portraits), ed. por W. Buckler (New York: New York University Press, 1986), p. 401.
- 17 Geoffrey Hartman, Saving the Text, (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991). p. XXII.
- 18 Ver, entre outros, o ensaio de Barbara Johnson «Les Fleurs du Mal Armé: Some Reflections on Intertextuality», na coletânea Lyric Poetry; Beyond New Criticism, ed. por Chaviva Hosek e Patricia Parker (Ithaca: Cornell University Press, 1985), e o monumental Sexual Personae - Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson, de Camille Paglia (New Haven, Yale University Press, 1990).
 - 19 Paul de Man, Blindness, p. 276.
- ²⁰ Ver, entre o ensaio «Before Moses Was, I Am: The Original and the Belated Testaments», em Notebooks in Cultural Analysis, ed. por Norman Cantor (Durham: Duke University Press, 1984); ou o pequeno volume The Strong Light of the Canonical — Kafka, Freud, and Scholem as Revisionists of Jewish Culture and Thought (New York: City College Papers n. 20, 1987); e especialmente, em co-autoria com David Rosenberg, The Book of J (New York: Grove Weidenfeld, 1990; a sair brevemente na Biblioteca Pierre Menard).

OLGA DE SÁ

Pontificia Universidade Católica de S. Paulo

A NOMEAÇÃO DO SER

Foi Aristóteles quem nos reportou, no livro Gama da Metafísica, a afirmação de Heráclito de que não se pode entrar duas vezes no mesmo rio. Crátilo, discípulo de Heráclito e personagem de um diálogo de Platão, diz que não se pode entrar nem mesmo uma vez.

Barbara Cassin, em seus magníficos Ensaios Sofisticos, tece considerações bastante pertinentes sobre esses tópicos, que passo a resumir, simplificando-as.

No Crátilo, Sócrates refere-se ao dito de Heráclito, conversando com Hermógenes, para mostrar como as palavras manifestam realmente a essência do objeto (383 d). A linguagem é naturalmente correta: a palavra Réia diz «flui».

Mas segundo Aristóteles, se tudo muda incessantemente, nada se pode dizer que seja verdadeiro. Não podemos entrar duas vezes no mesmo rio, isto é, muda o rio e mudamos nós. Permanece, porém, o mesmo rio. Contudo se não podemos entrar nem mesmo uma vez, então só existe o devir. Não há mais lugar para qualquer identidade, nada se pode predicar do ser, nem sequer o nome. O nome designa um objeto. O nome é dito por um sujeito.

Como não há adequação entre dizer e ser — exigência ontológica e epistemológica — segundo a linha platônico-artistotélica — Crátilo, sendo um filósofo (não um sofista) cala-se. Só move o dedo. Move o dedo, furioso, como diz Aristóteles na Retórica? Ou simplesmente quer significar silêncio? Ou seu gesto é um índice que aponta para o que passa, para as transformações de um pássaro em pleno vôo? Não aponta o pássaro, não aponta o vôo, aponta o fluxo. A linguagem é inadequada às mudanças do sensível.

No referido diálogo de Platão, Crátilo se cala (aliás, fala muito pouco, os outros falam por ele). Se tudo muda, nada se pode atribuir ao ser, pois tudo se transforma, muda de forma, de «êidos». Pode-se, então, falar somente para emitir e escutar sons e não para dizer o que é. De qualquer forma, o silêncio de Crátilo não permite que seja refutado. Por isso, no diálogo platônico, Crátilo deixa de ser homem, é somente um ser vivo, semelhante a uma planta.

Há ainda a possibilidade, instaurada pelos sofistas, que falam sem intenção de dizer, isto é, de atingir a verdade. Os sofistas deixam de ser humanos — no sentido platônico-aristotélico — porque assim decidiram Falam sem dizer. fazem ruído, criam um mundo de linguagem. Quando Sócrates pergunta:

«Será que todos os nomes são estabelecidos corretamente?», Crátilo responde:

«Ao menos todos os que são nomes.»

Essa é a afirmação sofista de que é impossível dizer falsidades.

Portanto, a *linguagem é o ser*. Crátilo não concorda com Sócrates, não entra no jogo da enunciação, enquanto verdade, mesmo quando este o saúda, dirigindo-se a Hermógenes.

Para Crátilo a saudação de Sócrates não *designa*, é um ruído, *ressoa*, mas não é uma «phonê» humana.

Todos os nomes são corretos — todos ao menos os que são nomes. Quando sabemos os nomes conhecemos também as coisas. Não há falsos nomes. As palavras são suficientes, pois existe apenas a linguagem. Ela é perfeitamente adequada.

Na *Helena* do Eurípides, a Helena que gerou a guerra de Tróia e toda a arte que depois daí nasceu, ao longo dos séculos, era um «eîdos», criado por Hera — protetora do lar — para vingar-se de Páris e zombar dos gregos.

Helena, a verdadeira esposa de Menelau, nunca foi para Tróia, mas para o Egito e de lá voltou, casta e fiel, aos braços de Menelau.

Já não há oposição entre *verdade* (alétheia) e falso (psêudos). O «eîdos» confunde *ser* e *parecer*. O *nome* e o *ser* se identificam, pois o «eîdos» de Helena é a «verdadeira» Helena que conhecemos.

A Helena do Egito nada *disse*, ao longo dos séculos, a ninguém *diz* nada, enquanto a Helena de *nome* construiu todas as *dicções* da arte, seja a de «cadela», seja a do «eterno feminino» e a do mito da beleza.

Esse mundo de linguagem que a sofística anuncia, destituindo a identidade ontológica, substitui a verdade e o bem ideais, pela observação das condutas na *pólis*, na cidade, em que vivem os sofistas.

Não é ainda o *nominalismo*, porque não se afirma que só existe o nome. Afirma-se que o ser, na medida em que é, é efeito do *dizer*, pois somos homens, e só *temos* o ser na linguagem.

Em termos peircianos — guardando as devidas distâncias conquistadas na própria história do pensamento — tudo é signo. Seja na Filosofia, seja na Literatura, há todo um rastro nostálgico de «saudade» ou de «desejo» do *nome* que *diz* a essência da coisa.

Giambatista Vico, filósofo italiano do século XVIII, faz reflexões significativas em sua *Scienza Nuova* acerca da origem da linguagem.

«Referindo-se aos egípcios, Vico diz que narravam terem sido faladas três línguas, correspondentes às três idades existentes antes deles, no mundo: a dos deuses, a dos heróis e a dos homens. A primeira era hieroglífica (no sentido de escritas ideográficas), isto é, sagrada ou divina; a segunda, simbólica ou por sinais, para as empresas heróicas e a terceira, epistolar, para que pessoas, à distância, comunicassem entre si as necessidades da vida.

Portanto, as nações gentílicas foram, nos seus primórdios, mudas, e devem ter-se expressado mediante atos ou signos que tivessem relações naturais com as idéias.

Conta Vico que «Indatura, o cita, respondeu com cinco palavras reais a Dario, o Antigo, que o intimara à guerra. Essas cinco palavras foram uma rã, um rato, um pássaro, um dente de arado e um arco de flecha.

«A rã indicava que ele nascera na terra da Cítia, como da terra nascem, com as chuvas de verão, as rãs, sendo ele, pois, filho daquela terra. O rato indicava que ele, ali onde nascera, construíra sua casa, isto é, ali constituíra sua gente. O pássaro indicava que ele tinha os auspícios, isto é, não estava sujeito senão a Deus. O arado simbolizava ter ele, ali, cultivado a terra e a possuído pela força. E finalmente, o arco de flechas significava que ele dispunha, na Cítia, do sumo domínio das armas, de modo a dever e poder defendê-la».

Essa a primeira língua, uma «língua hieroglífica», uma língua das coisas, que logo cedeu à outra língua, por meio de símbolos, os quais representavam suas semelhanças mudas: o falar simbólico próprio da idade heróica, na qual começam também as línguas articuladas e os sinais alfabéticos, que se formaram quando a razão se desenvolveu.

As duas primeiras línguas e seus caracteres correspondentes não se distinguem claramente, como também as duas primeiras idades. A terceira sim.

As línguas, mesmo articuladas, não são arbitrárias, mas naturais e espontâneas, ao menos no seu início. Segundo este critério, Vico explica que primeiro surgiram as vozes monossilábicas, como as onomatopéias, as interjeições, em seguida, os pronomes, os nomes e enfim os verbos.

O primeiro modo de exprimir-se não foi lógico, mas fantástico, por imagens. Foram verdades dos sentidos. As divindades eram identificadas com as coisas; as coisas eram vistas e sentidas como divindades. Com o desenvolvimento da mente, as divindades foram separadas das coisas, e com elas relacionadas somente por símbolos e sinais.

Todo o falar humano primeiramente foi figurado, alegórico. As chamadas figuras retóricas não foram as últimas a se formarem, não são embelezamentos formais, mas as expressões primeiras e naturais da linguagem.

A poesia é uma linguagem própria da idade fantástica, enquanto a prosa é própria da idade lógica; e como a idade fantástica existiu primeiro, o primeiro falar humano foi em poesia, não em prosa.

Todos os tropos que se reduzem a quatro — metáfora, metonímia, sinédoque e ironia — tidos em conta de engenhosíssimos inventos dos escritores, correspondem a modos necessários e naturais de expressão.

É na Lógica Poética que Vico trata desses assuntos. Lógica procede da palavra «logos», que originária e propriamente significou «fábula», no italiano traduzido por «favella». Daí resulta que tal língua primitiva, nos primeiros tempos mudos das nações, deve ter começado por acenos, ações ou sinais que tivessem relações naturais com as idéias. Para Vico, o falar segundo a natureza das coisas, a língua sagrada, foi invento de Adão, a quem Deus concedeu a divina «onomathesia», isto é, a imposição dos nomes às coisas, segundo a natureza de cada uma (cf. Vico, 1958, p. 66-67).

Filósofos e literatos sofreram a «nostalgia» dessa nomeação primeira, desejosos de que também a eles se conceda a divina «onomathesia» e o nome corresponda às essências. Tradutores se perturbam com o nominalismo contemporâneo, que considera todas as traduções igualmente válidas.

Na Literatura Brasileira, Clarice Lispector é uma escritora obcecada pelo enigma da linguagem. Em *A maçã no escuro*, o personagem Martim também recua até o estado edênico, alcançando a linguagem icônica do gestual, sem palavras. Parece até que recua mais ainda, pois seu pulo inicial no jardim é de um macaco e sua voz é um grunhido de satisfação. Quando, muito depois, atinge o alto da colina, em companhia de Vitória, e pode apontar com o dedo, isto seria a nomeação dos seres. Se não lhe é concedida a palavra, contudo já passara pela aprendizagem do reino mineral, vegetal e animal. Trazia, porém, da existência anterior um impedimento mental: tendo listas pragmáticas de coisas a fazer. Martim torna-se, portanto, um escritor fracassado. Não consegue o apontar adâmico, como quem nomeia.

Joana, a das vozes, em *Perto do coração selvagem*, brinca com as palavras e confunde a mediocridade de seu marido, «inventando» mundos que ele não consegue entender. E Joaquim *sabe* que, muitas vezes, quando não se trata de fatos cotidianos, o texto *cria* o *ser*, pois escreve:

«Mas se eu digo, por exemplo: flores em cima do túmulo, pronto, eis uma coisa que não existia antes de eu pensar flores em cima do túmulo.» (*Perto do coração*, 4.ª ed., p. 36).

G. H. renuncia à linguagem, à personalidade construída, para atingir a imanência divina do ser, «manducando», em êxtase, a massa da barata. Mas tem de, narrando, reassumir a linguagem e, portanto, a transcendência.

Aliás, Clarice só se compreende e, portanto, só existe, escrevendo.

BIBLIOGRAFIA

La décision du sens. Le Livre Gamma de la Métaphysique d'Aristote; introduction, texte, traduction et commentaire, par Barbara Cassin et Michel Narcy, 1989.

CASSIN, Barbara. Ensaios sofisticos. Trad. de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo, Siciliano, 1990.

LISPECTOR, Clarice. Perto do coração selvagem. 4.ª ed., Rio de Janeiro, Ed. Sabiá, 1944.

PLATÃO. *Crátilo*. Diálogo sobre a Justeza dos nomes. Versão, prefácio e notas pelo P.º Dias Palmeira. Lisboa. Livraria Sá da Costa Editora, 1.ª ed., 1963.

SÁ, Olga de. A escritura de Clarice Lispector. Petrópolis, Vozes, 2.ª edição, 1993 (em co-edição com PUC-SP).

— Clarice Lispector: a travessia do oposto. SP, Annablume, 1993.

VICO, Giambattista, Scienza Nuova, a cura di Franco Amerio, Brescia, La Scuola Editrice, 1958.

Capa de Zita Magalhães

Composição, Impressão e Acabamento: Imprensa Portuguesa Rua Formosa, 108-116 — 4000 Porto