

SEMIÓTICA

CRUZEIRO SEMIÓTICO 4

SEMIÓTICA

A CRUZEIRO SEMIÓTICO



REVISTA PATROCINADA PELA FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA



CRUZEIRO SEMIÓTICO

Janeiro 1986



CRUZEIRO SEMIOTICO

REVISTA SEMESTRAL

PROPRIEDADE DA ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE SEMIÓTICA

R. Tenente Valadim, 231/57
4100 Porto

DIRECÇÃO

Norma Backes Tasca

PARTICIPARAM NA ELABORAÇÃO DESTE NÚMERO:

Ângela Marques
Antónia Reis
Giuseppe Mea

CONDIÇÕES DE ASSINATURA (2 números):

Portugal e Ilhas: 750\$00
Espanha e Países Africanos de Expressão Portuguesa: US\$10
Brasil e outros países: US\$10

NÚMERO AVULSO:

Portugal e Ilhas: 450\$00
Espanha e Países Africanos de Expressão Portuguesa: US\$5
Brasil e outros países: US\$5

Todos os textos são da responsabilidade dos autores.

Toda a colaboração é solicitada.

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 patrocínio desta revista.

SUMÁRIO

<i>WALDIR BEIVIDAS</i>	
Os Conceitos Semióticos de Abdução e Análise e a Escuta Clínica na Psicanálise	5
<i>MICHAEL BALAT</i>	
Peirce et Lacan: Introdução para uma Abordagem Formalizada	12
<i>MARIA LÚCIA SANTAELLA BRAGA</i>	
As três Categorias Peirceanas e os três Registos Lacanianos: Correspondências	25
<i>CLAUDE ZILBERBERG</i>	
Reconhecimento do Universo Fiduciário	31
<i>UMBERTO ECO</i>	
A Epístola XIII e o Alegorismo Medieval	46
<i>CLAUDE MORIER</i>	
Considerações acerca da Semiótica Francófona	64
<i>ABRAHAM A. MOLES</i>	
Poder-se-á Construir uma Semiologia dos Actos através de uma Representação Teatral?	70
<i>JOSÉ AUGUSTO SEABRA</i>	
A Semioclastia de Roland Barthes	86
<i>JOSÉ AUGUSTO MOURÃO</i>	
O Destino da(s) Carta(s)	91

WALDIR BEIVIDAS

Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas

OS CONCEITOS SEMIÓTICOS DE ABDUÇÃO E ANÁLISE E A ESCUTA CLÍNICA NA PSICANÁLISE *

«Diante de alguns fatos inexplicáveis, deves tentar imaginar muitas leis gerais, em que não vês ainda a conexão com os fatos de que estás te ocupando: e de repente, na conexão imprevista de um resultado, um caso e uma lei, esboça-se um raciocínio que te parece mais convincente do que os outros ...

É assim faço eu agora. Alinho muitos elementos desconexos e imagino as hipóteses. Mas é preciso imaginar muitas delas, e numerosas delas são tão absurdas que me envergonharia de contá-las.»

Umberto Eco *O nome da rosa* (extraído do Cap. Quarto dia. Vésperas. Onde ... Guilherme revela seu método de chegar a uma verdade provável através de uma série de erros seguros).

0. INTRODUÇÃO: A ATENÇÃO FLUTUANTE

OBS. Apesar da impressão um tanto insólita que possa parecer ter um título como este, gostaria de ocupar a atenção de vocês, dentro das limitações de tempo e espaço dadas, com um tema que presumo de relevância para um melhor conhecimento do método de escuta clínica: as modulações inferenciais que caracterizam o «fazer interpretativo» do analista no ato da escuta clínica.

Para isso, quero tentar mostrar aqui a economia que o conceito de *Abdução* (Peirce) ou *Catálise* (Hjelmslev) pode representar para o exame da escuta clínica na psicanálise.

A precariedade dos estudos sobre a natureza da Abdução ou Catálise, impõe o exame deste texto numa posição de cautela: que as reflexões aqui

* Texto apresentado na 4.^a «Jornadas de Psicanálise» da Biblioteca Freudiana Brasileira. São Paulo, 7/8/9-Dezembro-1984.

postas sejam vistas, pois, como endereço a estudo mais apurado destes conceitos, e não como aquisições já estabelecidas.

As pessoas interessadas no exercício da clínica psicanalítica e no estudo da psicanálise, enquanto teoria, sabem da dificuldade em precisar o que Freud postulava como «atenção flutuante» na escuta clínica, justamente quando aí o analista se encontra diante da inevitável «passagem à interpretação», na qual se vê obrigado a «privilegiar um certo material, a compará-lo, a esquematizá-lo»¹.

De modo geral talvez nos seja permitido sintetizar todo o bom senso exigido na atenção flutuante ao dizer que caberia ao analista evitar estabelecer apressadamente hipóteses fortes (sobre o estado patológico de seu paciente), sistematizações seguras, enquadramentos tipológicos precoces (histeria, paranóia ...), cujo risco seria o de mergulhar num «furor interpretativo». Ao contrário, a atenção flutuante pareceria requerer, no seu modo de procedimento inferencial, o estatuto de *fragilidade* para as hipóteses conjecturadas, que permaneceriam em constante estado de suspensão, sempre à espera de novos dados.

A atenção flutuante não permitiria deduções sistematizantes e fortemente coercitivas; ela exigiria, ao invés, conjecturas hipotéticas numerosas e frágeis, sendo que essa fragilidade, longe de apontar qualquer defeito de método, indicaria antes a sua virtude: a de não se deixar levar pela «verdade» egoica, do ego do analista.

E justamente a dificuldade de entender precisamente essa tática de escuta — a atenção flutuante — faz com que haja fortes divergências entre as várias teorias psicanalíticas (kleineanas, junguianas, lacanianas) sobre os critérios de pontuação do discurso do analisando e entrada aí da intervenção e interpretação do analista. Mais ainda, permeando essa divergência de pontuação, elas também conflitam quanto ao peso e valor atribuído na interpretação ao papel da *intuição* do analista.

Ora, não é nosso propósito examinar aqui de modo crítico se umas teorias fazem uma apologia desmedida da intuição, se outras a refutam categoricamente em nome do rigor e da cientificidade. Mesmo porque, tanto quanto sei, umas e outras ainda não submetem a própria noção de intuição a um exame fino, que lhe pudesse conferir o estatuto de conceito metodológico, isto é, de instrumento de análise, de interpretação. Licença de um lado, ela se torna entrave do outro.

Assim, um dos objetivos deste texto é examinar até que ponto a *intuição* (e outras noções próximas como «sentimento», «pressentimento» «presunção» «tato») pode ser convertida em conceito auxiliar na interpretação, na atenção flutuante; até que ponto ela pode ser ajustada no corpo de conceitos da psicanálise sem que esta corra o risco, temido, de dar asas livres ao imaginário do analista; sem comprometer-lhe a ética, como querem alguns; sem comprometer-lhe a cientificidade, como o querem outros.

Não sendo de meu conhecimento nenhum estudo mais detalhado e sistemático da natureza da atenção flutuante, permito-me sugerir que — ao ser observada, em semiótica, à luz de uma tipologia do raciocínio humano, isto é, dos modos como o raciocínio humano opera na apreensão, compreensão e inteligência dos eventos do mundo — esse modo flutuante do fazer interpretativo parece ocupar precisamente o modo de raciocínio inves-

tigador que Peirce teorizou sob o nome de abdução, e Hjelmslev, em menor monta, sob aquele de catálise².

1. A ABDUÇÃO

A maneira como Peirce concebe o percurso que o pensamento humano toma na inteligência e explicação dos fenômenos (psíquicos ou não) o faz estabelecer uma tripartição dos modos de raciocínio: o dedutivo, o indutivo e o *abdução* (também denominado «retrodutivo» ou hipotético).

Abreviando severamente o modo de inter-relação deles, poderíamos dizer que a *abdução* conjectura uma hipótese provável ou plausível; que a *dedução* leva tal hipótese às últimas consequências, sistematizando-a; e que a *indução* «põe à prova» essa sistematização para sua validação ou não.

Sendo que não há uma divisória nítida entre os três procedimentos; sendo que eles se distribuem como que fluidamente num eixo contínuo, vamos centrar aqui a atenção apenas na porção desse eixo ocupada pela abdução ou retrodução.

A abdução desempenha para Peirce um papel tão fundamental no saber humano que nada pode dar-se nele que não tenha sido feito através dela: a abdução dirige toda a forma de conhecimento, toda a forma de percepção e mesmo da memória. Cada uma das descobertas singulares da teoria científica que estão hoje formadas — quer nas ciências exatas, quer nas «humanas» — deve-se à abdução.

A abdução pode ser definida como a *inclinação* em acreditar como verdadeira uma hipótese plausível ou provável que tem, por certo, alguns riscos de se revelar errada, mas também fortes chances de se revelar «certa», ou antes, «verdadeira» num determinado estágio da evolução do conhecimento. Peirce aproxima-a a um *insight* que no homem seria a contrapartida do *instinto* dos animais (que, reconhecemos, dificilmente falha); uma espécie de intuição da plausibilidade de algumas hipóteses e não de outras. Vejamos num exemplo corriqueiro:

Frente a uma gripe que nos tomou hoje cedo, é-nos plausível acreditar que isso se deva a um forte vento tomado no dia anterior. Parece elementar. Perguntemo-nos, no entanto, por que não nos ocorreu, por exemplo, a hipótese de que a gripe se deveu ao facto de que (o exemplo, é de Peirce) uma imperatriz viúva da China, digamos há cem anos atrás, vestia um manto azul, cujo poder místico nos deixou gripados. Por que não nos ocorreram milhões de hipóteses «absurdas» deste tipo? Por que será que entre milhões de hipóteses possíveis nós nos limitamos apenas a uma meia dúzia e quase com certeza uma delas se verifica «boa» ou «verdadeira»? Noutros termos: Quem ou o quê regula a plausibilidade de algumas hipóteses e exclui milhares de outras?

A exclusão das hipóteses mais absurdas, isto é, o fechamento do campo da plausibilidade — imprimindo portanto uma velocidade espantosa na evolução do conhecimento humano — é dado por uma espécie de *insight* ou «instinto abdução» que é o limiar mais baixo da abdução. Sem essa restrição do campo das hipóteses conjecturadas, pela abdução, seria impossível qualquer avanço no conhecimento da humanidade quanto às leis que regulam a vida do universo (psíquico ou não), pois — para

dizer um tanto grotescamente — o homem não teria explicado ainda todas as (absurdas) conjecturas para a sua *primeira* observação!

Para Peirce, a plausibilidade é dada no interior do conjunto de *crenças* e de *hábitos* que moldam o vivido. Se quisermos suprimir desses termos quaisquer vestígios de primitivismo etnológico, poderíamos dizer, mais modernamente, que as hipóteses plausíveis se fecham dentro da *epistémé* (Foucault) da época, entendendo por episteme um conceito que engloba o universo cognitivo do *saber* e do *crer* relativos a uma época; entendendo a episteme como um conceito talvez bastante próximo daquilo que Lacan concebia como o (grande) Outro.

Portanto, a abdução é uma conjectura de hipóteses plausíveis no interior da episteme da época e, dentro desta, matizada pelo modo como cada sujeito assume tal episteme. Por isso, se estivéssemos na Idade Média, talvez a hipótese mais plausível para a gripe de um monge qualquer fosse a de que no dia anterior ele talvez tivesse pecado, e por isso era punido por Deus. A hipótese hoje é risível, mas não esqueçamos que ela funcionava e alimentava todo o acto epistêmico da época. Mesmo porque, experimentemos dizer a um astrólogo — cuja episteme imagino ser um pouco esotérica frente àquela do senso comum — que a nossa gripe não tem nada a ver com as posições quadrantes dos astros; ou a uma mãe-de-santo, que a gripe nada tem a ver com o «trabalho» feito por um inimigo; ou mesmo talvez a um psicanalista, que nossa debilidade gripal não tem nada a ver com nossas ansiedades inconscientes... e logo teríamos de troco um leve riso de desdém, o mesmo que tivemos com relação ao monge de há pouco.

O exemplo, propositalmente banal — lembrando-nos mais uma vez que entre as condições da experiência analítica figura aquela de atribuir «uma presunção de significação a todo um rebuliço da vida mental», de atribuir interesse vivo a tudo o que é ordinário e cotidiano —³ o exemplo não nos deve levar a pensar que a abdução é apenas um raciocínio frágil, sem maiores consequências, imperfeito e a ser evitado. Ao contrário, segundo Peirce, é um raciocínio *lógico*, que está na base de qualquer investigação científica mais rigorosa, sendo que para Peirce o melhor exemplo de abdução teria sido o de um astrônomo (Kepler) no exame das órbitas do nosso sistema planetário.

A ênfase que Peirce dá a um momento de *insight* instintivo do procedimento abduutivo; a definição da abdução não como um *pensamento*, mas antes, como um *sentimento* (feeling) — a partir do «nihil est in intellectus quod non prius fuerit in sensu» de Aristóteles (aproximadamente: nada se passa no intelecto sem ter-se passado antes no sentido); o caráter *intuitivo* da abdução — não devemos ter medo da intuição, diz Peirce, apenas devemos realizá-la inteligentemente —; tudo isso deve-nos conduzir a um re-exame da prevenção generalizada que adquirimos com relação a conceitos como *insight*, instinto, sentimento, intuição, frente às advertências de um Lacan, por exemplo. Se numa época essa prevenção (e as advertências) talvez se tenha justificado, com vistas ao rigor e à ética da psicanálise, ela parece poder ser convertida hoje, já sem os riscos de então, em forte interesse. Esses conceitos tênues, frágeis e inseguros podem-se tornar objectos preciosos da nossa investigação para que possamos conhecer melhor a faculdade abduitiva de que somos portadores. Mesmo porque, nenhum preconceito ou prevenção contra eles nos faz escapar ao seu uso: a abdução — com a

«extrema debilidade dessa forma de inferência» —⁴ está na base de qualquer fazer interpretativo; a inferência abduitiva comanda *todas* as hipóteses e conjecturas inaugurais com que conduzimos quaisquer relações intersubjetivas, de simples amigos a amantes íntimos; comanda *todas* as hipóteses «objectivas», de simples observadores a cientistas modelares.

2. A CATALÍSE

Tudo o que foi dito sobre a abdução pode servir para a *catálise*, conceito formulado por Hjelmslev que, mesmo não tendo-a teorizado com a pujança de Peirce, preveu-lhe o mesmo papel fundamental. O interesse dela aqui se deve a que a catálise pode ser vista como a contrapartida da *análise*. Se a análise se define como a decomposição de um todo nos seus componentes explícitos, a definição de catálise é tida como a «interpolación de una razón tras una consecuencia»⁵. Se a análise é um procedimento em progressão, a catálise o é em regressão, isto é, o resgate de um elemento implícito a partir dos seus efeitos manifestos. Assim como a abdução, a catálise consiste em inferir retroativamente o antecedente a partir do consequente; é um argumento de retroleitura.

A preocupação em sublinhar aqui esse movimento de retroleitura, para trás, é para evidenciar uma hipótese que gostaríamos de sugerir: a de que toda a elaboração lacaniana a respeito do mecanismo do «*après coup*» autoriza-nos a pensar que esse fazer interpretativo — e toda a escuta clínica de modo geral — é de natureza eminentemente *catalítica* e não analítica. A escuta clínica e o fazer interpretativo que daí decorre *encatalisam* os elementos implícitos, interditos, latentes do discurso do paciente a partir dos elementos explícitos, manifestos, falhos.

Mesmo não sendo o caso aqui de propormos demonstrar isso com mais cuidado, se tivéssemos um pouco de ousadia, aliada a um certo despojamento pelos termos já consagrados, poderíamos perceber que o termo *análise* proposto por Freud evidenciava sobretudo uma analogia buscada na ciência química, cujo exemplo de rigor e de precisão era-lhe caro. Sabemos que o grande receio de Freud, na sua polémica com filósofos e psiquiatras de então, era o de que sua disciplina fosse tida como alta especulação. Com o termo análise Freud queria transpor para a sua disciplina toda a robustez do rigor de que ele se revestia nas ciências exatas.

Mas o que queremos sugerir é que a velocidade com que elementos inesperados vão acontecendo no decorrer das sessões clínicas; a rapidez com que dados imprevisíveis se sucedem; a frequência com que rumos súbitos se delineiam aí não permitem que o fazer interpretativo proceda por análise, no sentido preciso que o termo ganha na oposição com catálise. Para uma análise precisa e rigorosa nos seus últimos elementos constituintes — se é que possível no terreno da intersubjetividade — teríamos de pedir ao paciente que retornasse dali a anos. E ele volta no dia seguinte...

Ao invés, pela catálise consegue-se conjecturar — com grande margem de acerto, embora com alguma de erro — hipóteses próximas às demonstráveis numa análise meticulosa, com a vantagem do custo infimamente

menor para o intérprete e do ganho (bastante) maior para o paciente, que pode portanto voltar no dia seguinte...

Logo vemos porque Peirce não se contém em afirmar que o *insight* abdutivo, dada a frequência relativa com que está certo — apesar da sua suscetibilidade ao erro — «é, no conjunto, a coisa mais maravilhosa de nossa constituição»⁶.

Se a natureza analítica talvez se imponha como meta, como ponto de visada, na instância teórica da psicanálise, onde são elaborados e descritos os «simulacros de comportamento» que se mantêm de certa forma estáveis (são sujeitos «de papel»), na escuta clínica e no fazer interpretativo daí decorrente, onde estamos diante das «flutuações do vivido», é sobretudo o estatuto catalítico que se impõe. Em suma, se a Metapsicologia desejada por Freud aponta para uma psicanálise (científica), a atenção flutuante da escuta clínica, seu fazer interpretativo, só pode ser definida como uma *psicatálise*, termo que, embora estranho aos nossos hábitos (à nossa episteme), recobre seguramente com mais ajuste semântico o modo de raciocínio abdutivo aí concernente, com mais ajuste semântico o «sentido» (= significado e direção) da clínica.

Se a catálise não é uma operação do «pensamento» mas, antes, do «sentimento», isso não quer significar que a clínica seja uma simples «troca de afetos». O termo usado por Peirce — *feeling* — tem a acepção de «tato, sensibilidade, percepção, intuição, impressão, pressentimento». Apesar do método catalítico ou abdutivo exigir como condição a fragilidade de seu modo inferencial, ele não é por isso menos seguro. O próprio Peirce o admite tão tendencialmente científico que, como vimos, encontrou-lhe um caráter exemplar num astrônomo.

A introdução desse método catalítico ou abdutivo no campo das investigações psicanalíticas pode abrir chances de fazer a psicanálise como um todo, e a clínica em particular, incorporar com convicção o ideal científico desejado por Freud, já que a inclusão de um componente «sentimental» consegue suprimir da ciência todo o ranço racionalista que ela herdou dos positivistas, o que talvez tenha feito os psicanalistas, de modo geral — implícita ou explicitamente — resistirem ao cientificismo nas suas investigações.

É o caráter conjectural — em constante estado de suspensão, fluido, frágil, de pressentimento — da atenção flutuante que é preciso resgatar sob novas formas de investigação menos preconceituosas e menos racionalistas. É um exame mais detido da natureza conjectural da abdução ou catálise que talvez seja condição de assentar as bases para a construção da psicanálise — tal como Lacan o queria — enquanto ciência da intersubjetividade ou «ciência conjectural».

- «Mas então», ousei comentar, «estais ainda longe da solução ...»
- = «Estou pertíssimo», disse Guilherme, «mas não sei de qual».
- «Então não tendes uma única resposta para vossas perguntas?»
- = «Adso, se a tivesse ensinaria teologia em Paris.»
- «Em Paris eles têm sempre a resposta verdadeira?»
- = «Nunca» disse Guilherme, «mas são muito seguros de seus erros».
- «E vós», disse eu com impertinência infantil, «nunca cometeis erros?».

= «Frequentemente», respondeu. «Mas ao invés de conceber um único erro imagino muitos, assim não me torno escravo de nenhum».

(U. Eco *O nome da rosa*)

NOTAS

- ¹ Laplanche e Pontalis, *Vocabulário ...* p. 75.
- ² Peirce, *Semiótica*; Hjelmslev, *Prolegómenos ...*
- ³ Lacan, *Écrits*, p. 81.
- ⁴ Peirce, *Semiótica* p. 34.
- ⁵ Hjelmslev, *Prolegómenos ...* p. 34.
- ⁶ Peirce, *Semiótica* p. 224.

BIBLIOGRAFIA

- Deledalle, G. (1983) «L'actualité de Peirce: abduction, induction, deduction» in *Semiotica* v. 45-3/4. Amsterdam/Berlin/New York: Mouton Publishers, p. 307-13.
- Eco, U. (1981) «Guessing: from Aristotle to Sherlock Holmes» in *Versus* 30. Milano: Bompiani p. 3-19.
- Greimas, A. J. (1983) «Le savoir et le croire: un seul univers cognitif» *Du sens II*. Paris: Seuil p. 115-33.
- Hjelmslev, L. (1971) *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*, Madrid: Gredos.
- Lacan, J. (1966) *Écrits*, Paris: Seuil.
- Parret, H. (1983) *Semiotics and pragmatics*. Amsterdam/Philadelphí: John Benjamins Pub. Company.
- (1983) «La sémiotique comme projet paradigmatique dans l'histoire de la philosophie» in A. Eschbach and J. Trabant (eds.) *History of semiotics*. Amsterdam: John Benjamins Pub. Company p. 371-85.
- Peirce, Ch. S. (1977) *Semiotica*. São Paulo: Perspectiva.
- (1978) *Écrits sur le signe* (rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle) Paris: Seuil.
- Proni, G. (1981) «Genesi e senso dell'abduzione in Peirce» in *Versus* 28. Milano: Bompiani p. 29-50.
- Versus, *Quaderni di studi semiotici* (L'abduzione) N. 34, Gennaio-aprile 1983. Milano: Bompiani.

**PEIRCE E LACAN:
INTRODUÇÃO PARA UMA ABORDAGEM FORMALIZADA ***

O objectivo deste trabalho é o de traçar um caminho possível de Peirce a Lacan. A sua justificação não poderia ser outra senão a de permitir uma dilucidação da elaboração de Peirce e da de Lacan, suscitando assim a sua prossecução.

Não conheço, quanto a mim, senão uma curta passagem de Lacan sobre Peirce, [6] p. 33: «alguém chamado Charles Sanders Peirce construiu sobre isto a sua própria lógica que, dada a ênfase que ele coloca sobre a relação, o conduz a fazer uma lógica trinitária. É exactamente a mesma via que eu sigo, com a diferença de que eu nomeio as coisas em questão pelo seu nome — simbólico, imaginário, real, segundo a ordem correcta.»

Dedicar-me-ei à análise do conceito de fenómeno — ou de faneron — tal como aparece com o Peirce da maturidade. A seguir exporei a relação entre lógica e fenomenologia em Peirce. Enfim, após ter proposto um primeiro modelo matemático — ainda rudimentar — do primeiro momento da semiose, darei uma leitura da fase do espelho de Lacan e do *Fort-da* de Freud.

A Faneroscopia

Em primeiro lugar, eis a definição do objecto da ciência de Peirce, tal como ele o apresenta em 1-284 [1] p. 67:

1 — 248: «A faneroscopia é a descrição do faneron; por faneron entendo a totalidade colectiva de tudo o que, de alguma maneira e em qualquer sentido que seja, está presente no espírito, sem considerar de forma alguma se isso corresponde a qualquer coisa de real ou não. Se perguntarem: presente quando e no espírito de quem, eu respondo que deixo estas questões sem respostas, não tendo jamais tido dúvida que estes traços

* Texto apresentado no 3.º Congresso da Associação Internacional de Semiótica, realizado em Palermo, em 1984.

do faneron que eu encontrei no meu espírito estejam presentes desde todos os tempos e em todos os espíritos. A ciência da faneroscopia, tal como a desenvolvi até aqui, ocupa-se dos elementos formais do faneron. Sei que há uma outra série de elementos imperfeitamente representados pelas categorias hegelianas. Mas destas não pude dar conta de uma forma satisfatória.»

Gérard Deledalle, numa nota ao pé da página 67 faz observar que «é por volta de 1904 que Peirce substituirá faneroscopia por fenomenologia. Ele não deixará, no entanto, de continuar a falar indistintamente do faneron e do fenómeno.

Lembremos então a moral terminológica de Peirce (syllabus 1903) [1]: «(...).

Segunda Regra: evitar empregar palavras e expressões da linguagem corrente como termos técnicos em filosofia. (...)

Sexta Regra: para as concepções filosóficas que diferem por pouco daquelas para as quais os termos apropriados existem, inventar termos, tendo em conta os usos de terminologia filosófica e os da língua inglesa, dando-lhes, no entanto, uma aparência nitidamente técnica. (...)

Parece que Peirce se inspirou numa ou noutra destas regras (ou nas duas) para transformar o termo «fenómeno» em «faneron». Com efeito, seria verdadeiramente paradoxal se um homem que tentou uma elaboração tão precisa e completa de uma «moral terminológica» se sentisse tão pouco ligado à sua elaboração que decidisse não tê-la em conta a ponto de utilizar *indistintamente* faneron e fenómeno. Por isso parece plausível considerar que Peirce, quer por medida de precisão, visando substituir a linguagem corrente por uma linguagem filosófica científica (segunda regra), quer porque a sua concepção do fenómeno diferiria «por um fio» da de seus predecessores, tenha utilizado o termo faneron como o termo mais apropriado para representar o seu pensamento sobre o fenómeno. Vem corroborar esta tese o facto de que um ano antes, numa carta a Lady Welby (12 de Outubro de 1904 — 8.328 p. 22 [1]), ele propunha, para dar conta da «fenomenologia» (e não do «fenómeno»), o termo «ideoscopia», a respeito do qual ele diz não estar seguro que envolva uma nova ideia — mesmo que ele não envolva a noção de «fenomenologia».

Por isso é instrutivo ver em que sentido esta palavra — fenómeno — foi tomada até aqui pelos filósofos.

Aristóteles: ele a utiliza [7] quer no sentido de «aparente» e às vezes de «ilusório» e designa por «fenómeno»: «tudo que é evidente», opondo-o ao que existe de uma maneira fixa, essencial.

Leibnitz: a define da seguinte maneira: «os fenómenos ou aparências apresentações) que existem no meu espírito».

Para *Kant* o «fenómeno», oposto simultaneamente à pura matéria do conhecimento e à coisa em si, é um «objecto de experiência possível». Notemos que *Ampère* chamava fenómeno «tudo o que é percebido pela sensibilidade, como as sensações, as imagens que subsistem depois que as circunstâncias que deram origem a estas sensações cessaram — o que é percebido pela consciência que temos de nossa actividade».

Em que é que o termo de «faneron» vem, após o de «fenómeno», precisar o conceito?

Para tentar responder a esta questão, talvez seja necessário observar

que no mesmo *Syllabus* de 1903, Peirce insiste no facto de que os termos devem «(...) imitar, (...), a expressão antiga» ou ser utilizados «(...) no seu sentido original preciso».

Por isso pareceria muito natural retornar a Aristóteles e valorizar o sentido primitivo de «aparência», integrando o enriquecimento da palavra que consiste em que nenhuma atenção é concedida ao carácter eventualmente «ilusório» do fenómeno. Compreender-se-ia assim o facto de Peirce definir o faneron como «presença no espírito» alheia a qualquer correspondência com as coisas «reais ou não».

Evidentemente uma ambiguidade persiste — e é ela que justifica estas observações —: diz ela respeito ao «o» de «o que» na definição evocada mais acima. Poder-se-ia considerar que o «o» designa qualquer coisa de alguma maneira exterior à presença no espírito. Neste caso o faneron seria «a totalidade colectiva» das coisas que deixaram, deixam ou, porque não, vão deixar uma marca no espírito de alguém. Parece ser necessário excluir esta concepção, na medida em que Peirce escreve (em 1-285) a palavra «faneron» como «muito próxima» do sentido do termo ideia», tal como os «filósofos ingleses» o utilizam [1]. Ora, um autor como Locke enuncia: «a ideia é objecto do pensamento» ou ainda Berkeley: «não há propriamente ideias, ou objectos passivos, no espírito, senão as que provieram dos sentidos; mas há também, além disto, os seus próprios actos ou operações, como são as noções» [7]. Vê-se mal como é que uma concepção «coisista» do faneron poderia de alguma maneira corresponder à noção de «ideia» tal como ela é utilizada por estes dois filósofos.

Assim, parece que podemos ler o «o» em questão como se referindo não às «coisas» que têm uma presença no espírito, mas como designando, delimitando, a presença no espírito em si mesma.

Evidentemente, esta «presença no espírito» não deve ser entendida no plano psicológico, mas sim como um «campo» estruturando essas «imagens que subsistem depois que as circunstâncias que deram origem a estas sensações cessaram».

Esta noção de campo permite dar conta do que Peirce indica ao afirmar que «estes traços do faneron (estão) presentes desde todos os tempos e em todos os espíritos». Estão aqui bem enunciadas as características dum campo, que realiza a possibilidade de combinar traços fixos (por exemplo certas dimensões), uma recuperação, uma totalidade (o espaço no qual ele é definido), e a singularidade (como «vector» do campo).

Poderíamos então considerar, utilizando um vocabulário tirado da física, um espaço — tão abstracto quanto possível: — no qual os faneron se constituiriam, cujos «traços» se organizariam segundo um campo dotado de algumas possibilidades de variação — as classes de faneron —, mas cuja «tipicidade» seria suficiente para garantir uma generalidade quase matemática.

Poderíamos, então, retomar 1-284 dizendo que «a ciência da faneroscopia (...) se ocupa (...) do campo definido sobre o espaço dos fanerons».

Em escritos de 1896, Peirce indica que não classifica, nas suas categorias, os fanerons, mas os seus elementos. Cf. por exemplo, 1.419 e sq.: «a segunda categoria dos elementos dos fenómenos compreende os factos actuais (...). A terceira dos elementos dos fenómenos compreende aquilo a que nós chamamos leis (ou melhor pensamentos)» [1]. Para retomarmos

a metáfora do campo que empregámos, Peirce opera uma categorização dos campos. Tira desta categorização conclusões quanto aos fanerons que lhe constituem, de alguma maneira, o substracto. É assim que, numa carta a Lady Welby (Dez. 1908), ele distingue três universos de fanerons, que se distinguem, diz ele, por «três modalidades do ser». [1] Se estas «modalidades do ser» são as categorias de campos, então Peirce infere da estrutura do campo a natureza do espaço subjacente.

O interesse de tal procedimento parece reduzido, pois para quê desdobrar as categorias da distinção dos «universos»? Se eles se correspondem um a um, vê-se mal o progresso realizado na compreensão. Para além disto, poder-se-ia detectar nesta exposição das coisas uma espécie de dualismo ser — aparência (que recobre a dualidade espaço — campo) em contradição com a própria teoria das categorias.

Por isso, de acordo com o Peirce que, em 1.256 por exemplo [1], enuncia que «um objecto não pode ser um 'segundo' em si» e, prosseguindo: «se ele é um segundo, ele tem um elemento que faz que ele seja o que um outro faz que ele seja», de acordo, portanto, com ele, é-nos necessário renunciar a qualquer leitura «substancialista» (em qualquer sentido do termo) da passagem sobre os «universos», e considerá-los como um meio prático para se fazer compreender — atirar um osso a Cerbères.

Notemos que se assim não fosse, seria verdadeiramente contraditório enunciar que não há «segundo» em si, para imediatamente falar de «segundo» a partir da frase seguinte.

É, portanto, à articulação das categorias dos campos e não à classificação dos «universos», que Peirce consagra a sua teoria. Um «segundo» (universo) é o que os elementos fazem que seja (o campo). Nisto ele está completamente dentro do pensamento científico tal como o defeniou Newton, por exemplo, quando, respondendo a detractores que lhe faziam notar que a sua fórmula $F = Kmm'/d^2$ não explicava nada relativamente ao mecanismo da gravitação, respondeu: «isso explica-vos como as coisas se deslocam e isso deveria bastar-vos. Expliquei-vos como elas se movem, não porquê.»

Primeidade — Secundeidade — Terceidade

As categorias de Primeidade, Secundeidade e Terceidade de Peirce devem ser, portanto, consideradas como referindo-se às características dos fanerons e de modo algum como uma categorização dos próprios fanerons.

Secundeidade

A secundeidade implica que o faneron considerado possua um elemento que entra numa relação diádica com um outro elemento, relação diádica de natureza particular já que ela não pode consistir simplesmente numa tomada de conjunto dos dois elementos considerados, mas deve implicar um «facto» que lhe diz respeito, ao ponto de este facto de secundeidade não poder estar inteiramente nem na relação, nem em cada um dos elementos.

Para evitar dar mais materialidade que aquela que há nestas precisões

de Peirce (cf. 1-256 e sq. [1], p. 105 e 59), tomarei como ilustração a noção de «par» em Matemática.

Um par não é redutível nem aos seus componentes, nem à «tomada do par»: (a,b) não é «a», nem «b», nem «(,)». Mas «a» não pode ser considerado da mesma maneira quando é tomado em si mesmo ou quando comparece na fórmula «indissolúvel» como tal: «(a,b)».

A secundeidade implica portanto uma decomposição do faneron em elementos. O meu dedo sobre a mesa, como faneron, designa bem esta decomposição: em elementos — aqueles que interreagem na zona de contacto — e factos — a interacção: há secundeidade neste faneron.

Portanto, não há segundo «em si», no sentido da secundeidade; um fenómeno não pode ser um «segundo», mesmo quando é um segundo numa relação diádica — como, por exemplo, no par, «a» é primeiro e «b» segundo.

A articulação lógico-fenomenológica consiste no facto de que se chamará segundo, na díade «lógica», ao elemento «causa» da diferenciação, da decomposição: é aquele cuja irrupção, naquilo a que Lacan chama um «tempo lógico», provoca a decomposição do fenómeno. É a irrupção do segundo que revela o primeiro como primeiro.

Para Peirce há dois tipos de secundeidade. Uma dita autêntica, aquela na qual os elementos em presença estão em pura simultaneidade do ponto de vista do «tempo lógico». A saber: uma pura reversibilidade — do tipo acção-reacção, no exemplo do dedo e da mesa. A outra, dita degenerada, a do ritmo, da escansão, aquela, por exemplo, da «branquidade» que não espera, logicamente, senão a página... para desencadear a angústia do escritor. É a irreversibilidade lógica.

A Terceidade

Não poderia haver terceiraidade sem uma decomposição prévia, isto é, sem secundeidade.

Se tomarmos em consideração 1.359 de Peirce, [...], p. 74-75, onde este introduz a noção de terceiraidade, aí se diz que na concepção da mecânica, a velocidade não é no fundo senão uma noção essencialmente ligada à secundeidade. Com efeito, ela põe em jogo: uma primeira posição do móbil, uma segunda posição do móbil, e a relação «este móbil passou — no espaço tempo — da primeira à segunda». O faneron sendo o movimento na sua globalidade, a terceiraidade não está em causa neste, mesmo se ele põe em jogo 3 elementos (as duas posições e a relação). Note-se de passagem a que ponto Peirce «insistia» na secundeidade.

SE NÃO HÁ TERCEIDADE É PORQUE A RELAÇÃO EM QUESTÃO
NÃO É DE FORMA ALGUMA UM CARÁCTER
ENQUANTO TAL DO FANERON

Em suma, poder-se-ia dizer que há terceiraidade se o facto de relação implicado na secundeidade é, enquanto tal, «isolável» no faneron, se ele é um produto de decomposição.

A terceiraidade é, portanto, um facto respeitando 3 elementos, dos quais um pode ser considerado como sendo a relação dos outros dois. Note-se que a terceiraidade não é redutível a nenhum dos elementos em presença.

Para tomarmos também aqui uma metáfora, diria que «a+b» não seria senão «(a.b)» se eu não lhe atribuisse um «valor», a saber «c», encontrável nos conjuntos constituídos. Em contrapartida, «a», «b» e «c» são profundamente alterados pelo facto de os apreendermos na relação triádica «a+b=c». O conjunto a que pertencem é «estruturado».

Aqui também, teremos que distinguir o 1, 2, 3 lógico da «primeidade, secundeidade, terceiraidade» fenomenológica. Aqui também, teremos de colocar como terceiro na relação triádica o elemento que é a relação entre o primeiro e o segundo na relação diádica. Ele é efectivamente 3.º, já que ele é um «efeito» da decomposição de faneron que a secundeidade garante.

Evidentemente, qualquer relação diádica é afectada pelo facto de estar inserida numa tríade — pois que está «impregnada» de triadicidade. Tal como o primeiro na díade da secundeidade é afectado pela secundeidade (Peirce diz que ela pode ser «segunda» em relação à sua primeidade 1-528 [1] p. 107).

Tal como não há «segunda», também não há «terceiros». A terceiraidade dum faneron consiste numa tríade de elementos faneron.

Mas, a partir do momento em que há terceiraidade e, portanto, secundeidade de um faneron, quais são as relações que estabelece esta com aquela?

Antes de mais, poderá haver terceiraidade quando há segundidade degenerada?

Sim, porque, finalmente, posso pôr em relação a brancura com a página, mas ao preço de uma tal abstracção que me assegure que a brancura de que se trata como traço do faneron é a mesma que o branco da página — ou seja, a invariância da qualidade é a terceiraidade própria deste faneron. Esta terceiraidade é aquela a que Peirce chama «degenerada duas vezes». Notemos que é possível encontrá-la no caso de uma secundeidade autêntica — por exemplo, a velocidade como propriedade comum, como invariante, às duas posições do móbil.

Mas a secundeidade pode conter um outro tipo de terceiraidade: aquela, por exemplo, que está implicada no choque elástico de três bolas A, B e C em que a energia de A é transmitida a C por intermédio de B. A terceiraidade de relação (C, A, B) diz-se degenerada uma vez, dado que ela é decomponível em relações diádicas. Em suma, não há, neste último caso, senão secundeidade e, se todos os fenómenos fossem redutíveis a uma destas duas terceiraidades, a concepção de terceiraidade não seria de modo algum necessária.

Temos, portanto, que retornar ao nosso I-359. Vimos que a terceiraidade implicada na velocidade não é senão a garantia da invariância duma certa propriedade implicada nos dois elementos que isolámos (as duas posições do móbil) no faneron que constitui o movimento do móbil. Notemos que esta concepção de velocidade não é a de *velocidade instantânea* mas a de *velocidade média* (ou melhor, o que será chamado velocidade média após se haver constituído o conceito de velocidade instantânea — que depende do conceito de aceleração). Sabemos, desde Zenon, que seria paradoxal tentar uma decomposição em díades do faneron em questão. Teríamos então, que considerar unicamente se não é possível com os nossos dois elementos e a invariante velocidade, dar conta dos fenómenos mecânicos? Sabemos bem

que não, por exemplo, não poderíamos dar conta de um movimento uniformemente acelerado, que necessita de uma terceira posição do móbil. Mais precisamente, se considerarmos as três díades que constituem as 3 posições A, B e C do móbil, não há nenhuma invariante conhecível numa díade que possa permitir a decomposição do movimento uniformemente acelerado que é, por exemplo, o de um objecto que deixamos cair.

Notemos de passagem que, uma vez introduzida a noção de aceleração em mecânica, uma vez esta «triadicizada», aparece uma nova invariante, pondo eventualmente em relação duas posições dum móbil. O salto que constituiria então a comparação da 3.^a posição prevista do móbil com a sua posição real, seria bem pequeno em comparação com a aquisição que constitui o primeiro momento «triádico» na teoria. A partir de então, uma nova «triadicização» da mecânica só é possível se se puzer radicalmente em questão a natureza física do invariante constituído, a saber, a aceleração. Sabemos que é o caminho que a física percorreu.

Estas notas têm por finalidade fazer aprender uma espécie de pulsação (que se pode encontrar em torno daquilo que coloquei sob a rubrica de «tempo lógico») que consiste no facto de uma triadicização implicar a integração de um novo invariante, exigindo, além disso, um re-arranjo; depois, após um tempo de elaboração, uma nova triadicização pode intervir. É, segundo me parece, o que está implicado directamente na noção de triadicidade autêntica, e que encontramos no seu registo próprio, em Lacan, na análise das relações entre «tuché» e «automaton». A «tuché», o encontro, o instante de ver, instaura um re-arranjo do «automaton», da rede de significantes, o tempo de compreender, depois vem o novo encontro, que, a partir de então, não deve nada ao acaso, o momento de concluir ([4] p. 197-215 e [5]).

Em resumo, é preciso admitir que a terceidade autêntica necessita da constituição dum invariante que é uma «qualidade» própria aos elementos da tríade.

A Fase do Espelho

Retornemos um momento à simultaneidade.

É impossível conceber outra coisa a não ser a simultaneidade na apresentação de um faneron que seja de pura secundeidade.

Foi o que vimos mais acima.

Esta ideia é a que preside à concepção da flecha de Zenon, onde é claro que com a simultaneidade não se pode engendrar o tempo.

Se agora imaginássemos que todos os fanerons eram puras secundeidades (o que, no final, não é assim tão absurdo, na medida em que se considera que a secundeidade degenerada está ligada à presença de «invariantes», que são qualidades de um tipo particular, ligadas ao aparecimento da terceidade) que consequências poderíamos tirar sobre a estrutura dos fenómenos?

Acabámos de ver que nenhuma noção de tempo se poderia constituir, dado que esta noção está ligada à irreversibilidade da díade. Da mesma forma, nenhuma noção senão de espaço, pelo menos de interior-exterior. Efectivamente, na medida em que esta está ligada à acção-reacção, a separação

ordenada 1-2 só se pode constituir sobre o modo sujeito-predicado que faz intervir o tempo lógico.

Portanto, a condição para deixar a pura secundeidade seria a constituição de um primeiro invariante, simultaneamente índice e produção de uma terceidade em constituição. Isto necessita de uma experiência na qual as três díades lógicas numa tríade sejam «somadas» numa «totalidade» e numa «talidade». Sendo a «talidade» o invariante em questão cf. [8].

Parece-me ser uma maneira de abordar a fase do espelho de Lacan. De facto, no decurso desta fase a criança multiplicou as suas experiências dizendo respeito às relações com a sua imagem especular, durante as quais se pôde constituir um faneron incluindo as relações com a imagem. Para simplificar, a tríade é constituída por a, i(a) e A, sejam: a criança, a sua imagem e a sua mãe. É-nos necessário imaginar uma irreductibilidade à redução diádica desta tríade, constituindo isto o acontecimento primordial. A partir de então, sendo a mãe o terceiro da tríade, ela é eleita para representar o que é necessário para a constituição duma autêntica relação triádica, a saber: o estabelecimento da relação entre a criança e a sua imagem. O que tem como consequência a criação de um invariante: o eu. Isto faz aparecer uma estrutura $I \rightarrow (a, i(a), A) \rightarrow A$, na qual os dois «A» que nela figuram não são logicamente equivalentes, o segundo constituindo o lugar de terceidade para a criança: é o campo do Outro.

Prossigamos o nosso intento para tentar apreender o mecanismo que vai constituir o sujeito falante.

Para tal, vamos, primeiro, imaginar um mundo onde não seria mais possível apreender três posições de um objecto que cai, mas somente duas: é a própria estrutura da física que nele seria modificada; poder-se-ia «evacuar» a noção de aceleração, da qual já vimos a importância.

Provavelmente, é assim que devemos imaginar a criança cuja mãe desaparece após o momento do espelho. A sua existência como sujeito é posta em questão, o sujeito está prestes a ser «evacuado» como não podendo sustentar-se de mais nenhuma «prova de realidade».

É necessário, para manter a estrutura, que um elemento de decomposição intervenha para «substituir» ou o «elemento-do-faneron-mãe».

O exemplo da adição, utilizado mais acima como imagem, pode tornar-se útil para fazer compreender a sequência.

O «c», em «a+b=c» desempenha vários papéis:

- 1) ele está no conjunto considerado, o que vimos ser uma condição indispensável.
- 2) é ele que constitui a relação entre «a» e «b», o que os matemáticos registam da forma seguinte:
«aRb se e somente se existe um c no conjunto tal que a + b = c»
- 3) ele implica, portanto, a existência de um universo no qual «+» tenha um sentido, isto é, uma lei na qual ele próprio, como elemento, é tomado.

Várias «leis» podem convergir sobre «a+b=c».

Nada me permite, ao nível de «a+b=c», considerar que a lei «+» está criada. Pelo contrário, se ela é um dado prévio, então poderei considerar que «a+b=c» é um efeito dessa lei.

Este universo, no qual a noção de «+» se constitui, é o universo da «necessitantes» de Peirce (que compreende, diz ele «o co-ser de tudo o que é em sua natureza, necessitante, isto é, um hábito, uma lei ou qualquer coisa de exprimível numa proposição universal»). Cartas a Lady Welby 23-12-1908 [1].

Vimos que este universo estava criado, ou, pelo menos, o seu campo delimitado, a partir da fase do espelho: é o A totalizante.

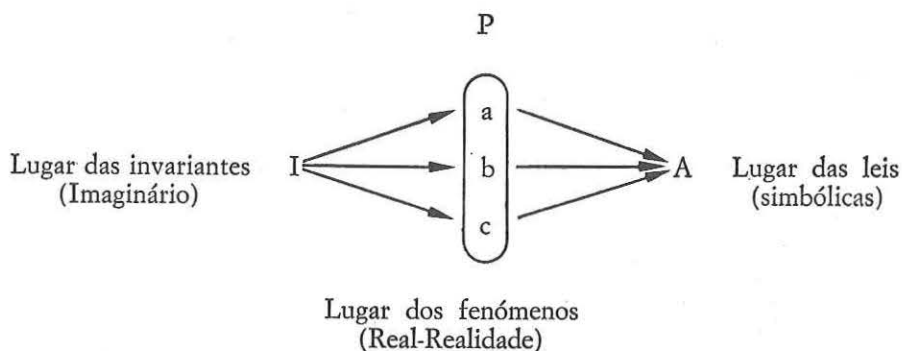
Para além disso, podemos pôr em evidência o facto de o desaparecimento do elemento terceiro levar necessariamente a um «desabar» da estrutura talidade-unidade-totalidade.

A linguagem, com instância codificada pré-existente à criança, vai fornecer, nas condições que vamos precisar, a estabilidade da estrutura em questão.

O nosso modelo é este: uma tríade de base: a-i (a)-A. Esta induz a estrutura seguinte: I — (a tríade) — A, em que I representa aqui o invariante constituído pela terceidade autêntica (a «talidade», a saber: o que é comum em todos os elementos da tríade), (a tríade) que é a «unidade», A que representa a totalidade, a saber: aquilo em que elementos da tríade são comuns.

A sua construção implicou que fossem feitos empréstimos à decomposição do faneron induzida pela díade a-i(a). Pode dizer-se que I é a versão «invariante» de a, como A é, na ambiguidade da sua notação, simultaneamente elemento e constituinte da totalidade.

Poder-se-ia, em suma, apresentar este modelo da seguinte maneira, em que a-b-c representa a relação triádica autêntica separada pela díade a-b e revelada, por um lado, pela invariante I, e, por outro, pela lei A. Fazemos assim aparecer uma analogia entre as categorias de Imaginário, Real-realidade e Simbólico de Lacan e as nossas três posições I/a-b-c/A.



Aparece-nos, então, uma nova relação triádica: I-P-A que vamos analisar.

Vemos imediatamente que I é considerado como P para A, já que, no fundo, ele resume de certa forma o fenómeno P. Tomando o exemplo da aceleração, para a lei $F=mg$, m e g, os invariantes, representam o móbil, cujas três posições asseguram uma verificação da dita lei.

Encontramo-nos, portanto, face à própria estrutura da representação, tal como Peirce a indica: I, o representamen faz-se passar pelo objecto P para o interpretante A. E assim, podemos interpretar a nova relação triádica da maneira seguinte:

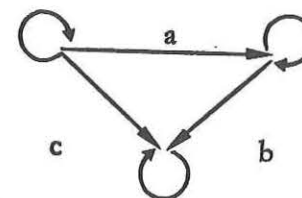
- o representamen é um invariante — já dado ou construído no espírito — fornecendo o que é isolável como tal no faneron e podendo, portanto, representá-lo, com a condição de que haja uma «lei» — a lei interpretante — que lhe dê o seu sentido.
- o objecto é um faneron, uma presença no espírito, do qual o único vestígio é o representamen — quando este último, obviamente, foi interpretado.
- o interpretante é essencialmente uma lei «incidindo sobre» o representamen.

Parece-me ser assim que se articulam lógica e fenomenologia na representação. A ordem «lógica» é I(um) — P(dois) — A(três) na tríade; mas a constituição desta implica uma forma de determinação P-I-A, dado que P é a origem e que A só tem sentido quando incide sobre um «material» I.

O Fort-Da

Mas retornemos um momento sobre P e sobre a tríade a-b-c.

Afim de evitar qualquer «substancialismo», penso que devemos considerar que estes «traços» do faneron que são a, b e c, não são «marcas», mas sim relações. E, portanto, à escrita a — b — c, eu substituiria, de boa vontade, a seguinte:



A interpretação desta escrita necessita da teoria matemática das categorias. Para tal, suporemos, o que é mais que verosímil, que P está munido duma operação interna (temos já: $(a,b) \rightarrow c$) e (veremos mais tarde qual a significação que lhes podemos atribuir) de traços de fenómenos, que qualificaremos de «neutros», nos três vértices do triângulo, por exemplo, as três curvas.

Desde então, o faneron P pode ser considerado como o conjunto das flechas duma pequena categoria.

Queria agora mostrar como é que isto «funciona» no caso do «fort-da», que me proponho estudar.

Relembremos do que se trata.

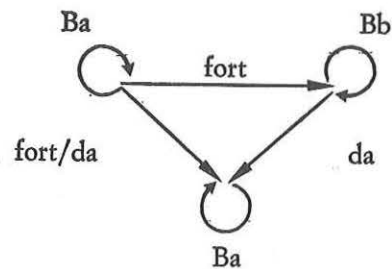
Freud, no seu famoso artigo «Para além do princípio de prazer», indica como é que, através do jogo duma criança com uma bobina presa

a um fio, se constitui o acesso à linguagem. A criança lançava a bobina por sobre a cama, onde aquela desaparecia. Pronunciava então «o-o-o» (fort=longe), depois retirava a bobina da cama e saudava-a com um alegre «da» (cá está). (...). A criança substitui a actividade do jogo à passividade com que tinha suportado os acontecimentos dolorosos (aqui a partida da mãe) Freud [3].

«O conjunto da actividade simboliza a repetição (...) repetição da partida da mãe (...) superada pelo jogo alternativo «fort-da», que é um «aqui» ou «ali», e que visa, na sua alternância, a ser somente o «fort» de um «da» e o «da» de um «fort.» Lacan [5].

O faneron consiste aqui numa tríade fort-da-fort/da. Isto é coerente com aquilo que indiquei mais acima, a saber, que a relação triádica autêntica se constitui a partir do momento em que a relação, enquanto tal, faz parte do faneron. Ora, compreendemos bem que aqui há progresso — a intenção mental — quando a criança passa do balbucimento «fort», e depois «da», àquilo que devemos chamar uma verdadeira estrutura: fort-da-fort/da, em que o terceiro termo não é senão a evidência da relação «fort» e «da». Esta evidência podendo ser interpretada como o que separa «fort» de «da», com a condição de lhe «juntarmos» a consideração conjunta destas duas palavras.

Eis o esquema:



As flechas curvas Ba e Bb representam aqui as flechas neutras, cuja necessidade evoquei há instantes. O movimento da bobina faz parte do faneron. E, no fundo, dois lugares são possíveis para esta bobina: Ba, do lado da criança e Bb do outro lado daquilo a que Lacan chama o «fosso», entendendo-se que Ba, como Bb, indica, simultaneamente a relação «identidade do objecto» e o próprio objecto — se assim se pode dizer.

Portanto, «fort» e «da» são flechas compostas com identidades, ou ainda, em outros termos, relações entre as posições do objecto bobina. Então, «fort/da» é uma relação entre duas posições idênticas da bobina. Poder-se-ia dizer, mais precisamente, que a expressão indica a presença da mãe ... na sua ausência.

Retomemos agora o esquema I-P-A.

Em A encontra-se o «fort/da» ou, pelo menos, o que constitui o seu «ser de lei»: se nos referirmos ao primeiro esquema do «espelho», vemos que ele está do lado da mãe ..., da língua materna. Em I, encontra-se o

invariante que constitui a bobina, ou seja, como no esquema em questão, o sujeito. E é em P que tudo se une.

A semiose

Podemos prosseguir na utilização deste modelo, na sua generalidade, da seguinte maneira:

Vimos que na origem, a causa do mecanismo é um faneron «portador» duma terceidade autêntica, isto é, duma tríade irreduzível, a-b-c a tríade, P o faneron, que induzem uma nova tríade I-P-A, irreduzível por construção. A particularidade desta última é o facto de ela ser uma construção teórica, apesar de cada um dos seus componentes ter a natureza de um faneron. Todavia, pode acontecer que ela seja tomada, por sua vez, como traço de um faneron. A partir de então ela vai, por seu turno, induzir uma nova tríade irreduzível, a partir do mesmo modelo. Podemos então considerar uma sucessão de fanerons, portadores de relações triádicas autênticas, e cuja estrutura é a de um «encaixe» das relações, tal como o nosso modelo o descreveu.

Parece-me encontrar, por este meio, a noção peirciana de semiose. Se esta elaboração é correcta, deve poder dizer-se que o Objecto Dinâmico de Peirce, isto é, a determinação originária do signo, é P. Desta forma, o Objecto Imediato, é aquele que, enquanto traços, é «utilizado» no faneron P. O representamen é I, já que, na estrutura, é este que vem representar P por A. É preciso notar a distinção necessária entre a articulação lógica dos elementos que distingo e o seu estado de fenómeno.

Paralelamente à distinção Od-Oi, distinguiremos o interpretante imediato e o interpretante dinâmico como sendo, respectivamente, os traços do faneron A que entram na relação I-P-A-, e o próprio A, como faneron.

Indiquei mais acima que a «causa» do mecanismo era P. Isto deve ser interpretado de maneira não estrita, no sentido de que se trata duma espécie de causa «virtual». Efectivamente, nada é necessário neste processo. Não entanto, é preciso que os fanerons estejam de qualquer maneira à disposição. É neste sentido que só é um signo o que se verificou ter já sido um signo.

É claro que, se um faneron que tem uma terceidade autêntica não induz o «sistema interpretativo» I-P-A, ele não é objecto de um signo.

Podemos, então, tentar uma aproximação entre a categoria do Real, de Lacan, e a dos fenómenos como este último, isto é, que não induzem nenhum processo interpretativo.

Como fenómeno, I pode, na medida em que, por um lado, resume P, concentrar a atenção, se assim se pode dizer, sobre um certo aspecto de P; e, por outro, a sua existência está inteiramente ligada à de A; I pode, portanto, ser considerado como um fenómeno imaginário, sempre no sentido de Lacan. Finalmente, A, enquanto lei, está na categoria lacaniana do simbólico.

Chegado a este ponto, não posso senão citar Peirce (5-290) [2]: «assim temos no pensamento três elementos: primeiro, a função representativa, que faz dele uma representação, em segundo lugar, a aplicação puramente denotativa, ou conexão real que põe em relação um pensamento em

relação com um outro e, em terceiro lugar, a qualidade material, ou como isto se sente, que dá ao pensamento as suas qualidades.» Parece-me estar no espírito deste texto, ao exhibir dois dos elementos do pensamento no meu «modelo»: a função representativa, ou seja, a estrutura necessária I-P-A, e a aplicação denotativa, ou seja, a necessidade de P, I, A se articularem como fenómenos.

Vê-se, a partir de então, que é por uma articulação lógica que o fenómeno P deve ser representado. Não nos interrogamos aqui sobre o *sentido* desta articulação. Limitamo-nos a constatar os seus efeitos. Sendo o primeiro destes, o facto de que na medida em que P, enquanto fenómeno, desaparece ele é representado numa estrutura lógica-fenomenológica. Note-se ainda que somente o *processo* assegura a permanência da semiose, os fenómenos sucessivos não sendo, de qualquer forma, senão os seus momentos singulares. É assim que, no seguimento disto, pretendo fundar o Interpretante final peirciano como puro produto lógico duma estrutura lógica. Este último, evitado como fenómeno, «objectivo último» da semiose, permanece assim subjacente a qualquer articulação significativa. Poder-se-ia considerá-lo como o ponto de convergência do processo lógico.

Traduzido do francês «Peirce et Lacan: Introduction à une approche formalisée», por ANTÓNIA REIS

BIBLIOGRAFIA

- [1] Peirce, *Ecrits sur le signe* (Trad. G. Deledalle) Seuil
- [2] Peirce, *Collected Papers* — Belknap Press
- [3] Freud, *Essais de Psychanalyse* — Payot
- [4] Lacan, *Ecrits* — Seuil
- [5] Lacan, *Séminaire XI* — Seuil
- [6] Ornicar, N.º 9 periódicos do Campo Freudiano
- [7] Lalande, *Vocabulaires Techniques et critiques de la philosophie.* — PUF
- [8] Marty R., «Unitas Multiplex» — artigo não publicado.

MARIA LÚCIA SANTAELLA BRAGA

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

AS TRÊS CATEGORIAS PEIRCEANAS E OS TRÊS REGISTROS LACANIANOS: CORRESPONDÊNCIAS *

Desde as primeiras vezes que tive oportunidade de ouvir ou de ler sobre os três registros lacanianos (o imaginário, o real e o simbólico) não pude evitar perceber aí uma possível analogia com a lógica das três categorias cenopitagóricas formuladas por C. S. Peirce. Algum tempo depois, deparei-me com uma citação de Lacan ele mesmo que diz aproximadamente o seguinte: «C. S. Peirce construiu uma lógica que lhe é própria e que, devido à ênfase que ele coloca sobre a relação, isto o leva a criar uma lógica trinária. É dentro desta mesma visão que eu estou quando chamo as coisas que se encaixam sob o nome de simbólico, imaginário e real»¹.

Recebendo, com isso, uma confirmação para aquilo que não passava de impressão, desde então, fui movida pela vontade de estabelecer as correlações acima enunciadas. Faltava-me, no entanto, para tal, um mergulho mais cuidadoso nos escritos de e sobre Lacan. Adiado, por um motivo ou por outro, esse mergulho, adiava-se também a vontade. Contudo, tendo, enfim, iniciado recentemente os pretendidos estudos mais sistemáticos em psicanálise, resolvi dar início simultaneamente à proposta de desenvolvimento desse trabalho. O que aqui apresentarei, portanto, dentro dos limites em que ora me encontro, é o esboço primeiro de um projeto que, para se realizar mais rigorosamente, exigirá algum tempo. Pretendo, pois, por enquanto, apenas delinear os contornos de um canteiro de trabalho, lançando nele as primeiras sementes.

Uma vez que este projeto tem como interlocutores especialistas em Lacan e provavelmente não em Peirce, nada mais natural ou talvez adequado que ele se inicie com uma breve apresentação de Peirce, assim como de uma sucinta exposição de suas categorias e do modo como Peirce chegou a elas, para que, numa segunda parte, possamos apontar para as possíveis correspondências entre essas categorias e os registros lacanianos.

O norte-americano C. S. Peirce (1839-1914) foi, antes de tudo, um

* Texto apresentado durante as 5.ªs Jornadas de Psicanálise, realizadas pela Biblioteca Freudiana Brasileira, em São Paulo, de 5 a 7 de Julho de 1985.

cientista. Destacou-se como matemático, físico, químico, e astrônomo, tanto no campo da teoria quanto da prática. Realizou também importantes estudos, produzindo trabalhos, nas áreas de Geodésia, Metrologia, Espectroscopia, teoria das cores e ótica, além da Biologia e da Geologia. Nunca se confinou, contudo, às ciências exactas e naturais. Conheceu e dialogou com o legado de 25 séculos de filosofia ocidental, assim como se dedicou aos estudos de Linguística, História e Psicologia, além de ter um profundo interesse por Literatura e Artes.

Esse conjunto heteróclito de pesquisas, aparentemente desconexo, tinha, no entanto, um fio condutor comum. Peirce era, por paixão e devoção, um lógico, sobretudo, um lógico da ciência, não tendo poupado esforços para converter a lógica ela mesma também em ciência. Porém, a hora da lógica não havia ainda soado, como ainda não soou até hoje a hora da lógica tal como ele a concebia. A diversidade de campos científicos a que Peirce se dedicou justificava-se porque, para ele, entender a lógica das ciências era, em primeiro lugar, entender seus métodos de raciocínio. Buscar os pontos em comum dentre a diferenciação desses métodos foi a tarefa que pretendeu levar a cabo. Para tal, muito cedo percebeu que aquilo que hoje chamamos de lógica é apenas uma parte de uma lógica muito mais geral e diversificada que ele veio batizar de Semiótica ou teoria geral dos signos, concebida como lógica.

Para levar à frente a empresa de construção da Semiótica ou Lógica, Peirce se devotou a um patamar de indagação que, segundo ele, deve anteceder qualquer pesquisa em qualquer campo, isto é, aquilo que ele chamou de phaneroscopia (para diferenciar da fenomenologia hegeliana e husserliana), entendendo por phaneroscopia a descrição do phaneron (aquilo que aparece). A tarefa pretendida por sua phaneroscopia era aquela de dar a luz às categorias mais universais de todas as experiências possíveis.

Como ponto de partida, sem nenhum pressuposto de qualquer espécie, Peirce se voltou para a experiência ela mesma. Como entidade experienciável (fenômeno), considerou tudo aquilo que aparece à mente. Sem nenhuma moldura pré-estabelecida, sua noção de fenômeno não se restringe a algo que podemos sentir, perceber, inferir, lembrar ou a algo que podemos localizar na ordem espaço-temporal que o senso-comum nos leva a identificar como sendo «a realidade». Para Peirce, fenômeno é qualquer coisa que aparece à mente, seja ela meramente sonhada, imaginada, concebida, vislumbrada, alucinada... Um devaneio, um cheiro, uma idéia geral e abstrata da ciência. Enfim: qualquer coisa.

Como procedimento, Peirce realizou o mais atento e microscópico exame do modo como os fenômenos se apresentam à experiência. Esse exame tinha por função revelar os diferentes tipos de elementos detectáveis nos fenômenos, para, a seguir, agrupar esses elementos em classes as mais vastas e universais (categorias) presentes em todos os fenômenos e, por fim, traçar seus modos de combinação. Para Peirce, essa análise radical de todas as experiências é a primeira tarefa a que a filosofia tem que se submeter. Ela é difícil, talvez a mais difícil de suas tarefas. Não obstante a dificuldade, Peirce resolveu enfrentá-la. Seu resultado o levou à conclusão de que só há três e não mais que três elementos formais ou categorias universalmente presentes (ou seja, onipresentes) em todos os fenômenos. Que não se entenda, porém, essas categorias como rígidos pilares ou entidades puras.

Há infinitas modalidades de categorias particulares e materiais que atravessam todos os fenômenos. Suas categorias, no entanto, são as mais elementares e universais, «tão gerais que podem ser vistas mais como tons, humores ou finos esqueletos do pensamento do que como noções definitivas» (1.355). São algo semelhante a nódulos para os quais todos os fenômenos tendem a convergir, fornecendo-nos focos para divisar as nervuras formais de todo e qualquer fenômeno.

As denominações que as categorias receberam no decorrer de sua obra são várias. Isto porque elas assumem matrizes diferenciados, dependendo do campo ou fenômeno em que são visualizadas. Apesar dessa variabilidade material, o que se mantém sempre é o substrato lógico-formal das categorias, daí Peirce ter escolhido a denominação lógica de primeiridade, secundidade e terceiridade, de acordo com a noção mais abstrata de valência².

Sendo as categorias formais e vazias de qualquer conteúdo material ou substância, para descrevê-las e torná-las compreensíveis, pode-se, no máximo, indicar as idéias gerais a que cada uma está ligada, visto que seus caracteres materiais são sempre caracteres do campo ou fenômeno específico em que elas estão sendo apreendidas. Nessa medida, passaremos à breve descrição lógica de cada uma das categorias, apontando para as idéias gerais que a elas se ligam.

Primeiridade, mônada ou valência do primeiro é o modo de ser daquilo que é tal qual é, sem referência a nenhuma outra coisa. Assim, uma mônada significa um elemento do fenômeno que, com a exceção de ser pensável como aplicável a algum objeto, não tem outros caracteres senão aqueles que são completos nele, sem qualquer referência a qualquer outra coisa dentro dele ou fora dele (cf. 1.292), livre de toda a força e de toda a razão. Há aí uma total ausência de binariedade. Não se pode sequer chamá-lo de unidade, pois mesmo a unidade supõe a pluralidade. Estaria, pois, ligado às idéias de oriência ou originalidade irresponsável, de presente na sua presentidade, frescor, indefinição, possibilidade, indistinção, ausência de relação, de julgamento, interpretação ou razão. É *primans*, sem partes.

Secundidade, díada ou valência do segundo (relação a dois termos) é o modo de ser daquilo que é na relação com um segundo, mas sem relação com um terceiro. É a idéia elementar de algo que possuiria os caracteres tais como ele realmente possui relativamente a alguma coisa, mas independente de um terceiro termo (cf. 1.292). O segundo é exatamente aquilo que não pode ser primeiro. Ele nos encontra em fatos tais como relação, compulsão, efeito, dependência, independência, negação, ocorrência, realidade, resultado. Quando algo sofre alguma mudança a partir da acção de um segundo elemento, a relação diádica é genuína. Encontramos secundidade na ocorrência porque uma ocorrência é algo cuja existência consiste no tropeço. É fato bruto e abrupto, *hic et nunc*. Ele (o segundo) se força sobre o primeiro elemento, transformando este primeiro naquilo que o segundo o força a ser. É ação cega, interrupção de um fluxo qualquer, binariedade e polaridade, isto é, ação mútua entre duas coisas, independente de qualquer terceiro ou mediação e, em particular, independente de qualquer lei da ação. É ação sem o governo da lei. Daí a secundidade estar ligada à idéia de causação e força estática (que só ocorre entre pares), choque, confronto, coação, esforço e resistência, senso de externalidade e de mudança, surpresa, vacilação e dúvida (cf. 1.322 et seqs).

Terceiridade, tríade ou valência do terceiro é o modo de ser daquilo que faz de um terceiro uma mediação entre um segundo e seu primeiro, isto é, relação triádica, a três termos, que não é simples soma de caracteres duplos. Em toda ação governada por leis há triplicidade genuína, enquanto que, entre pares, ocorrem apenas ações puramente mecânicas. Assim, terceiridade é da ordem da lei, estando ligada às idéias de difusão, crescimento, devir, continuidade, etc., pois que sem a lei, governando individuais, nenhuma dessas idéias seriam possíveis. Mas a noção mais simples de terceiridade é a noção de um signo ou representação. «O signo é um cognoscível que, de um lado, é determinado por algo diverso dele, chamado seu objecto, enquanto, por outro lado, determina um efeito numa mente existente ou potencial, determinação esta que se chama interpretante criado pelo signo, e onde essa mente interpretadora se acha, assim, mediatamente determinada pelo objecto» (cf. 8.176). Signo, portanto, é mediação entre objecto e interpretante.

Numa síntese relativamente grosseira, essas são as três categorias concebidas como elementos formais e universais de todo e qualquer fenómeno. Sendo universais, elas são necessariamente onipresentes e interdependentes, embora a primeira possa prescindir da segunda e terceira e a segunda possa prescindir da terceira, enquanto a terceira pressupõe as anteriores. Podem existir relações maiores do que a tríade (a quatro, a dez ou a quantos quaisquer outros termos). São, no entanto, apenas complexidades de relações triádicas. Dificilmente se poderá encontrar, em um dado fenómeno, qualquer uma dessas três categorias em estado puro, de modo que elas só são detectáveis por proeminência num certo instante, numa determinada situação ou por um certo ângulo de observação. Mas, embora interdependentes, as categorias são irreduzíveis umas às outras.

Quando Lacan literalmente afirma que os três registros bem distintos do Imaginário, Real e Simbólico são os registros essenciais da realidade humana, chamando-os também de categorias conceituais³, ele está (voluntária ou involuntariamente, isto não vem ao caso) fornecendo, no campo da dimensão humana, um argumento a mais para a pretensa universalidade das categorias peirceanas. Assim, a nós parece que, à luz dessas categorias torna-se possível apreender a lógica que comanda e norteia a rede interconectada dos três registros lacanianos.

Dada a limitação do espaço e dado o caráter ainda precário deste projeto de trabalho que aqui apresentamos, limitar-nos-emos, por enquanto, apenas ao apontamento das correspondências entre os três registros e as três categorias, reservando o aprofundamento dos dados para investigações posteriores. Assim sendo, não parece difícil, de saída, afirmar que o Imaginário está para a proeminência da primeiridade, assim como o Real está para a proeminência da secundidade e o Simbólico para a dominância da terceiridade. Senão vejamos.

Identificação imaginária é sempre, de facto, imaginária, visto que identificação não é senão o apagamento das distinções e das diferenças, isto é, aquilo que, sem poder de distinção, inunda uma singularidade, escapando a qualquer movimento dialético ou mediação. Toda identificação, porque borra as diferenças, é estado monádico, aspiração ao uno, completo, fechado em si mesmo. «O bebê goza quando se reconhece em sua forma especular, porque a *completude da forma* se antecipa em relação ao seu próprio logro»⁴.

Nesse lapso de instante fugaz — completude da forma — a mônada é dominante: a imagem é o que é sem relação com qualquer outra coisa. No entanto, sendo o próprio eu — capturado no êxtase de uma completude que o arrebatava — a imagem é, ao mesmo tempo, a de um outro. É por isso que identificação imaginária é alienação imaginária. Identificar é dissolver fronteiras que demarcam limites entre o eu e o outro. Daí «a relação imaginária do eu e do outro ser uma relação mortífera»⁵, visto que, para ser eu sendo outro, um dos dois polos dessa relação se dissipa, desaparecendo e desvanecendo. Mônada que se alimenta na miragem do uno, estado em iminência de dissipação e de perda, ficção do eu como outro e do outro que é eu. No entanto, nenhuma simbolização seria possível sem o suporte do Imaginário, pois, no seu logro, já está aberta a fenda que cede passagem ao Simbólico.

Quanto à relação da secundidade com o Real, esta parece ainda mais evidente. Só um levantamento inicial dos termos lacanianos para designar esse registro, é, por si só, demonstrativo: recusa do conceito; causa como algo de anti-conceitual, de indefinido; só existe causa para o que manca; real que bem pode, ele sim, não ser determinado; o modo de tropeço pelo qual as formações do inconsciente aparecem; a surpresa ou aquilo pelo que o sujeito se sente ultrapassado; a descontinuidade na qual alguma coisa se manifesta como vacilação; o que pontua, macula, põe nódoas; o real por trás da falta de representação⁶. Enfim, «o real é o impossível», «espécie de resíduo da operação significante»⁷, isto é, aquilo que é impossível de ser simbolizado e, como tal, aquilo que rompe e interrompe o fluxo do significante, descontinuidade que esburaca o simbólico como vazio. A relação do Real com o Simbólico é, nessa medida, tipicamente diádica: ação abrupta de irrupção e interrupção. O Real determina efeitos no Simbólico, mas ele próprio não é determinado. É causação sem o governo da lei e do conceito. O Real resiste ao Simbólico porque lá, no não nomeável, insiste, em *souffrance*, esperando, na espreita, para fazer desfalecer o Simbólico.

A correspondência da terceiridade com o Simbólico é tão nítida que dispensa alongados comentários. O grande Outro, em todas as suas acepções, é sempre um terceiro, da ordem da lei, mediação, estrutura regrada que pré-escreve o sujeito.

Por ora, portanto, o que se pode concluir é que o postulado laciano «o inconsciente está estruturado como uma linguagem», inclui, à maneira da interdependência e onipresença das categorias peirceanas, os três registros simultaneamente, isto é, a expressão «estruturado como uma linguagem» não se apresenta como sinônimo exclusivo do Simbólico, mas inclui o Imaginário como seu suporte e o Real como interferências — grânulos do indizível e do vazio — na continuidade e devir incessante do Simbólico. Enfim, o Imaginário encapsula-se no Simbólico, assim como o Real seria aquilo que cutuca e fende a simbolização, agindo por conta própria e tomando de assalto o Simbólico.

São Paulo, 24 de Maio de 1985

NOTAS

¹ Ornicar, n.º 9, p. 33, apud cit. M. Balat, «Peirce et Lacan: Introduction à une approche formalisée», texto apresentado no III-Congresso Internacional de Semiótica, em Palermo, Junho de 1984.

² Para maiores esclarecimentos a respeito das categorias, cf. Santaella ML, «Como chegar até a semiótica de Peirce, Jornal da Tarde, Caderno de Leituras, 8-10-1983, p. 6.

³ Confira: «Le Symbolique, l'Imaginaire et le Réel», texto xerografado, Bibliothèque de L'École Freudienne de Paris e Biblioteca Freudiana Brasileira, p. 2 e 6.

⁴ Miller, J. A.: *Cinco Conferencias Caraqueñas sobre Lacan*, Ed. Ateneo da Caracas, p. 15.

⁵ Idem, ib., p. 17.

⁶ Confira: *O Seminário. Livro II. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*, Ed. Zahar, Rio de Janeiro, pp. 24, 27, 29, 30, 38 e 61 respectivamente.

⁷ Miller, J. A.: op. cit., p. 64.

CLAUDE ZILBERBERG

Groupe de Recherches Sémiolinguistiques

RECONHECIMENTO DO UNIVERSO FIDUCIÁRIO

Sganarelle: *Mas então é necessário acreditar em qualquer coisa neste mundo. Em que acredita?*

Dan Juan: *Em que acredito?*

Sganarelle: *Sim.*

Don Juan: *Acredito que dois mais dois são quatro, Sganarelle, e que quatro mais quatro são oito.*

Sganarelle: *Que rica crença e que ricos artigos de fé! Ao que vejo, a sua religião é então a aritmética?*

Molière

1 — O Circuito do valor

Desde o seu aparecimento, a reflexão semiológica é atraída pelo *valor*. Para o seu fundador, Saussure, o signo parece ser, em certos momentos, apenas um momento, uma fase, um catalizador entre dois sistemas de *valores*: os valores constituintes (as *figuras* de Hjelmslev) e os valores constituídos que uma cultura categoriza: valores objectivos e mercantis, valores modais, valores estéticos¹, etc., de que ela regula o comércio.

1.1. — os valores constituintes

Por *valor constituinte* designamos a resultante da dupla redução operada por Saussure:

- da «unidade» aos seus «caractéres»², por um lado,
- dos «caractéres» às «diferenças» designadas positivamente como *valores*:

«Eis porquê, em última instância, a noção de valor recobre as de unidade, de entidade concreta e de realidade.»³

Do mesmo modo em Hjelmslev:

«Uma forma linguística é um valor expresso. As relações de que aqui se trata são, em qualquer língua, valores expressos.»⁴

se bem que os *Prolegómenos* — por razões que analisaremos — evitem este termo. Na perspectiva glossemática, preocupada, antes de tudo o mais, com a «estratificação», os signos são *manifestantes* e os valores-figuras *manifestados* mas conforme uma condição que é ela própria constituinte, a saber: o *mínimo número* dos segundos em relação aos primeiros.

1.2. — os valores constituídos

Na perspectiva saussuriana, semiologia e linguística estabelecem relações inesperadas: a linguística não é senão um caso particular (CLG, p. 33) da semiologia, a qual «não existe ainda». A salvação está na adopção do ponto de vista imanente: «estudar a língua em si-mesma» (ibid. p. 34). Como?, através de uma generalização, de uma «indução amplificante» (Bachelard) que indica como objecto de estudo o *valor*, aliás menos o valor que a sua «vida», a sua sobrevivência. De tal forma que o projecto saussuriano é susceptível de duas definições extensivas distintas:

- uma definição especial que faz do *valor* uma função, uma instância de partida;
- uma definição geral que faz dele um functivo, uma resultante:

«(...) todos os valores parecem ser regidos por este princípio paradoxal. Eles são sempre constituídos:

- 1.º por uma coisa dissemelhante susceptível de ser trocada com aquela cujo valor é a determinar;
- 2.º por coisas semelhantes que se podem comparar com aquela cujo valor está em causa. (CLG, p. 159).

Esta clarificação justifica, retrospectivamente, a comparação entre a linguística e a economia política.

«(...) nas duas ciências, trata-se de um sistema de equivalência entre coisas de ordens diferentes: numa um trabalho e um salário, na outra um significado e um significante» (CLG, p. 115).

Este paralelo será em parte reconduzido e em parte rejeitado por Hjelmslev, através de uma clivagem do próprio conceito de *valor*. No primeiro caso, é antes a economia política que se assemelha cada vez mais à

língua, desde o abandono do referente-ouro⁵; no segundo, o *valor* releva do nível de avaliação e torna-se o nível fundamental da substância:

«Com toda a evidência, é a descrição por avaliação que se impõe imediatamente para a substância do conteúdo. Não é pela descrição física das coisas significadas que se chegaria a caracterizar utilmente o uso semântico adoptado por uma comunidade linguística e pertencente à língua que se quer descrever: é, pelo contrário, pelas avaliações adoptadas por essa comunidade, pelas apreciações colectivas, pela opinião social»⁶.

Diremos que, com Saussure, estamos perante *valores-formas*, e, com Hjelmslev, perante *valores-fins*. Acrescentemos que a «teoria das catástrofes» impõe valores fluxos, os quais, convertidos em *pregnâncias*, regulam a actividade simbólica.

1.3. — de uma petição de princípio

O campo semiótico encontra-se, pelo menos hipoteticamente, *homogeneizado* desde que se possa mostrar que cada tipo de valores informa, trabalha de maneira específica a cadeia significante. Ainda não chegamos aí.

Uma outra consequência sobressai desta convergência: não trabalhamos, mesmo a um nível superficial, ilocucionário, com o *valor de qualquer coisa*, mas, indefinidamente ..., com o *valor de um valor*. O que quer dizer que o valor deve ser catalizado em *valor de troca*, o qual, constituído em função, admite como functivos um *contra-valor* e aquilo a que chamaremos, à falta de melhor, um *valor-base*.

	(contra-valor
	(
valor de troca	(valor-base ⁷
	(
função	(functivos

A ser assim, o problema de fundamento do valor muda de conteúdo. O difícil, o delicado, não é mais fundar, «entrar» num determinado tipo, num determinado regime de valores, mas, se assim podemos dizer, o «sair» dele ... No princípio de um certo tipo de valores, chamemos-lhe V_n , descobrir-lhe-emos um outro, V_{n-1} , que controla V_n , simplesmente porque V_n implica V_{n-1} , ou então porque V_{n-1} constitui o sincretismo resolúvel de V_n .

É a partir desta circularidade — para nós vantajosa — que nos propomos introduzir as noções conjuntas de *sujeito* e de *espaço fiduciário*. Distinguindo nitidamente entre *fazer avaliativo* e *fazer normativo*:

- o fazer avaliativo está na dependência do *fazer persuasivo*, que ele especifica; do ponto de vista objectal, debatendo as *vantagens* dos objectos e dos méritos dos sujeitos; do ponto de vista operatório, confron-

tando ou combinando fazer apreciativo e fazer depreciativo para fixar as ideias, esta declaração de Valéry:

«O mundo não vale senão pelos extremos e não dura senão pelos meios. Não vale senão pelas ultras e não dura senão pelos moderados»⁸.

pode ser examinada a partir do duplo ponto de vista indicado:

• na ordem avaliativa os «moderados» reprovarão os «ultras», e não sem razão, pelo seu excesso, pelos seus exageros, pela sua transgressão insensata dos limites, e serão por sua vez censurados, exactamente com a mesma razão, por sofrerem o insuportável, isto é a carência, a insuficiência, a vacuidade.

• na ordem normativa as coisas passam-se de forma diferente: uma análise «à la Jakobson»⁹ dos segmentos «o mundo não vale senão pelos...», «o mundo não dura senão pelos...», mostraria que, para os «ultras», a «intensidade», a «explosão», a «força», numa palavra, o ritmo pautam o valor, enquanto que os «moderados» pedem à «quantidade», à «duração», numa palavra, ao tempo, que desempenhe o mesmo papel.

Entre o fazer avaliativo e o fazer normativo, a relação parece ser a de uma *determinação* que institui o fazer avaliativo como pressuposto e o fazer normativo como pressuposto. No fazer avaliativo, homotopo, é a procura duma *motivação* — na acepção saussuriana do termo — que é pertinente; tendo em consideração a heteropopia induzida pela relação de dois espaços que distingue o fazer normativo, é a procura de uma *necessidade* que finaliza o processo.

2. — O universo fiduciário

O contributo dos valores constituintes da estrutura está dado: por definição. Resta estabelecer o contributo dos valores constituídos.

2.1. — valor e estrutura

Precisemos as condições a preencher. A hipótese deve satisfazer não somente à adequação, mas igualmente ao arbitrário. Por falta de espaço, ocupar-nos-emos somente da segunda. Por estruturação entendemos, não o uso rústico e sistemático do princípio dicotómico recomendado pelos Praguenses¹⁰, mas a análise Hjelmsleviana¹¹ que tem como resultante uma relação de *dependência*.

Entre «avaliação» e «apercepção»¹², a relação seria, portanto, uma determinação. O texto de Hjelmslev, citado anteriormente, já o sugeria; um texto, posterior de três anos, afirma-o de forma categórica:

«A substância semântica comporta vários níveis (...) há entre os níveis uma ordem hierárquica que convém desvendar. De uma forma evidente, é a descrição por avaliação que se impõe imedia-

tamente, e é o nível de apreciação que constitui a constante que é pressuposta (seleccionada) pelos outros níveis, entre os quais o nível físico (que, como se sabe, pode faltar), e que é o único que permite dar conta, de forma cientificamente válida, das «metáforas»¹³.

Apesar do facto de estes valores-fins pertencerem, aos olhos do linguista dinamarquês, à substância, estamos autorizados a colocar:

Valor	Objecto
Constante	Variável

Por seu lado, A. J. Greimas insiste igualmente no facto de que a relação do sujeito ao valor precede e comanda a relação do sujeito ao objecto:

«(...) o valor que se investe no objecto visado semantiza, por assim dizer, todo o enunciado e torna-se ao mesmo tempo o valor do sujeito que o encontra quando visa o objecto, e o sujeito encontra-se determinado na sua existência semântica pela sua relação com o valor. Bastará, portanto, que, numa etapa ulterior, o sujeito seja dotado de um querer ser, para que o valor do sujeito, no sentido semiótico, se transforme em valor para o sujeito, no sentido axiológico deste termo»¹⁴.

Basear-nos-emos em três considerações:

1 — o *valor* parece, do ponto de vista da manifestação, como um dado *extenso* e o objecto como um dado *intenso*¹⁵;

2 — a junção do extenso e do intenso (da *pregnância* e da *saliência*, na terminologia catastrofista?) pode ser considerada como uma feliz coincidência, uma intersecção euforizante da *imanência* e da *manifestação*;

3 — esta passagem da *imanência* («valor do sujeito») à *manifestação* («valor para o sujeito») parece ser um *limite generativo*

- que subjectiva o sujeito, *finalizando-o*,
- e objectiva o objecto, *contratualizando-o*.

Esta solução de continuidade entre valor e objecto, entre intenção e contrato, entre projecto e compromisso, define o lugar em que se exerce o fazer avaliativo. Ela interessa ao actuante colectivo na medida em que ela enuncia a condição de possibilidade da convenção, do consenso, das perma-

nências e das revoluções fiduciárias, das transformações do «porquê?» ao «porque não?»

	Constante	Variável
Nível em — al (pressuposto)	Subjectal: <i>Valor</i>	Objectal: <i>Objecto</i>
Nível em — if (pressuponente)	Subjectivo: <i>Finalização</i>	Objectivo: <i>Contratualização</i>

O *fiduciário* está, portanto, na origem duma dupla *dependência* e comanda tanto a subjectivação como a objectivação que aparecem como modos de manifestação, de difusão — de propagação, segundo a teoria das catástrofes — do valor. Segundo esta relação, os valores induzidos, podem chamar-se *fóricos* ou, o que é a mesma coisa, *pré-modais*. Esta estruturação é igualmente geradora de *valores escalares*: segundo os termos retidos, a distância será maior ou menor; assim a «distensão» será mais importante entre «subjectal» e «objectivo» que entre «subjectal» e «subjectivo», etc.

2.2. ocupação do espaço fiduciário

Evidentemente, é impossível tratar em poucas linhas um assunto tão extenso. Trata-se somente de ilustrar o estatuto de *constante* do valor, que acabámos de supor. Neste caso, o percurso fiduciário duplica, como o direito em relação ao avesso, o percurso generativo: cada nível do percurso generativo apresenta-se, se assim se pode dizer, como a sombra projectada do nível correspondente no percurso fiduciário. Cada nível de avaliação encontra-se, assim, provido dum nível de efectuação.

Por razões que se prendem, quer à *adequação*, quer à *arbitrariedade*, pensamos que o percurso generativo deve, para ganhar sobre o *implícito*, apelar para cinco níveis:

- N₁: nível tensivo
- N₂: nível aspectivo
- N₃: nível directivo (ou modal)
- N₄: nível junctivo (ou narrativo)
- N₅: nível discursivo

No sentido «ascendente» a relação pertinente é a *conversão*; no sentido

«descendente», é a *pressuposição*. Cada nível vale somente pelas *categorias* específicas que utiliza.

Tomadas estas precauções, o quadro que segue resume este esforço:

UNIVERSO AVALIATIVO		UNIVERSO FACTIVO	
FUNÇÃO	CATEGORIAS	FUNÇÃO	CATEGORIAS
espaço especulativo	equivalência/ equidiferença	espaço discursivo	exclusão/participação
espaço crítico	o bem/o bom	espaço junctivo	prazer/satisfação
espaço pático	dever/desejo	espaço directivo	obrigação/volição
espaço nómico	totalização/ infinetização	espaço aspectivo	saliência/ intermitência *
espaço fónico	euforia/disforia	espaço tensivo	suspensão/continuação
sistema dos avaliantes		sistema dos predicantes	

Tentaremos mostrar como cada nível de avaliação ocasiona, propõe um certo tipo de valores; o fazer normativo controla as operações de transavaliação de um nível a outro.

2.2.1. — o nível fórico

Este nível prevalece, do ponto de vista normativo, a, pelo menos, três títulos:

- dum ponto de vista epistemológico restrito, ele constitui, a nosso ver, a procura mínima, formulando uma *intencionalidade* que, incessantemente, «inventa a sua qualidade» (P. J. Jouve);
- dum ponto de vista epistemológico alargado, ele é conforme ao carácter *atractivo* dos mínimos (teoria das catástrofes);
- dum ponto de vista metapsicológico (Freud), ele submete sensatamente, o humano ao animado e constringe o «bípede sem penas» a aculturar e a naturalizar a «vida», a aculturar e a naturalizar a «morte».

* No original francês *saillance / passance*. Segundo o autor o primeiro termo define-se como «extremidade», «limite», enquanto o segundo reenvia para noções como «divisão», «segmentação», «intervalo». Para maiores precisões cf. *Aspectualisations*. in A. G. Greimas e J. Courtés — «Sémiotique», Paris, Hachette, 1986, pp. 19-24, (tomo 2).

2.2.2. — o nível nómico

O espaço nómico — antes de cair, de precipitar em saliência e em intermitência ao nível operatório — é ocupado por duas categorias de grande envergadura: a *totalização* e a *infinetização*:

- a totalização parece ser a resultante figural da *concentração*.
- por seu lado, a infinitização parece ser a resultante figural da *expansão*¹⁶.

Os actantes do espaço nómico fazem saber que a história é *finita* ou indefinidamente *aberta*, indicam se o acontecimento tem valor de *início* ou valor de *limite*. Nos *Cabiers*, P. Valéry insiste várias vezes nesta ideia:

«Amar grandemente alguém é torná-lo inesgotável.»¹⁷

«A obra-prima de muitas religiões consiste no facto de terem sabido dar à 'fé' que resulta da troca de uma afirmação sem corpo por uma certeza por vezes inteira — um valor por vezes 'infinito'.»¹⁸

Por seu lado, J. Petitot afirma:

«A característica de um ideal é a de infinitizar um conteúdo. (...) Encontramos, portanto, aqui, não mais o lado 'pulsão', mas o lado 'ideal,' não mais do lado dum investimento por uma pregnância, mas do lado duma negativização que infinitiza o sentido, um efeito de estrutura que transforma um objecto em valor significativo afectando o sujeito.»¹⁹

2.2.3. — o nível pático

Para nós, o espaço pático é o espaço da moralidade. É um espaço difícil de pensar, entalado que está entre dois espaços impressionantes: o nível nómico, que ele pressupõe, e o nível crítico, narrativo, que ele controla.

Ele é modal no sentido em que é imanente, no que concerne a *espera*. Mas ele demarca as modalidades do *dever* e do *querer*, enquanto elas são *extensas* e separa-as categoricamente das modalidades *intensas* que são o saber-fazer e o poder-fazer.

Estas modalidades extensas pressupõem o nível nómico, cada uma segundo a sua característica:

- o dever pressupõe a totalização, já que ele não significa nada a não ser a negação do *excesso*, ele próprio negação da totalização;
- o querer pressupõe a infinitização, já que ele não significa nada a não ser a negação da *falta*, ela-própria negação da infinitização.

Ele controla o nível crítico, narrativo, das *realizações*, de acordo com as características de cada uma destas modalidades.

2.2.4. — o nível crítico

O nível crítico é o da *realização*, isto é, da junção com o valor, no caso da avaliação, da junção com o objecto-valor ao nível operatório.

A categorização proposta:

o bem / o bom
não é perfeita, mas estas duas nominalizações «recordam-se» dos seus pressupostos respectivos:

- o «bom» está do lado do «desejo» e do objecto que ele infinitiza;
- o «bem» está do lado do «dever» e do sujeito que ele totaliza, que ele concentra, limitando-o.

2.2.5. — o nível especulativo

Reivindicamos aqui a ambiguidade do termo «especulativo» dado que, para nós, ela é artificial: seja bolseira, seja mental, a especulação mistura valores²⁰.

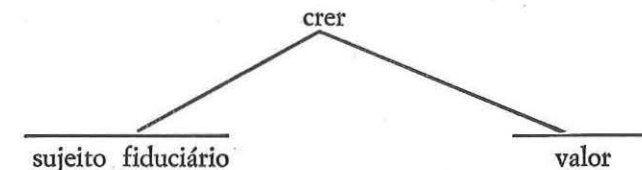
De acordo com a hipótese de partida, trata-se de avaliar ... valores uns em relação aos outros. Dentro desta óptica, os valores serão aproximados uns dos outros, e é a noção de *equivalência* que vem, por si própria, inscrever-se no nosso propósito; o mecanismo seria formulável da forma seguinte: $a: b: :a: c$.

Quando os valores são simultaneamente aproximados e espaçados num sistema, segundo a fórmula: $a: b: : c: d$, é a noção de *equidiferença* que deve ser retida²¹.

Este espaço especulativo é um espaço febril, inquieto, fugaz, dado que as transavaliações que se operam de um nível para outro são acompanhadas de perdas, de parasitagens, de distorções, das quais pouco sabemos.

3 — O sujeito fiduciário

Se o objecto pressupõe o valor, a relação do sujeito ao valor é dada correntemente como um *crer*; o sujeito aparece, então, como sendo um sujeito fiduciário:



Mas, é o *crer* uma modalidade? O seu estatuto na teoria semiótica parece incerto: não está inserido no artigo «modalidades»²², mas tem, todavia, direito a uma entrada própria²³.

3.1. — a modalidade do crer

Crer partilha com as outras modalidades e capacidade de *reger* um outro enunciado, mas delas se demarca pelo facto de *reger* um outro enunciado modal: o dever e o querer não pressupõem um crer, isto é, uma junção com o valor do valor? Não é verdade que o senso comum recomenda, para levar a bom termo um empreendimento, de «acreditar nele»?

3.2. — crer e saber

Crer e saber são, em relação um ao outro, variantes ou invariantes?

A tendência actual da semiótica parece ser a de os considerar como variantes. Assim, A. J. Greimas, no estudo intitulado *Le savoir et le croire: un seul univers cognitif*²⁴, conduz a *crença à confiança*:

«A nossa hipótese consiste, portanto, em pretender que a sanção — ou a presunção epistémica, se se trata da instância produtora do enunciado — deve ser interpretada como uma adesão do enunciado proposto à parcela formalmente correspondente do universo cognitivo, e que é no interior deste lugar formal, que ela escolherá a variante 'fiduciária' ou 'lógica' da sua estrutura.»²⁵

Por seu turno, J. Fontanille distingue dois sistemas: o «sistema do crer», baseado na «manipulação» e no «dever-se»; o «sistema do saber», baseado na «acção» e no «poder-se»²⁶. Mas, por vias diferentes, J. Fontanille chega a uma posição semelhante à de Greimas: a diferença produz-se no interior duma identidade e estabelece um «crer 1» e um «crer 2».

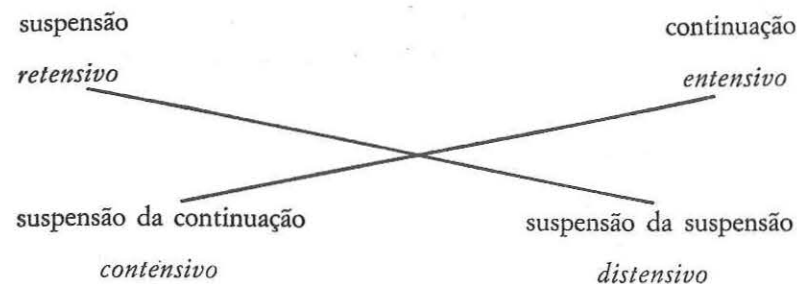
Nos dois casos, saber é como que «curto-circuitado»: como se a modalidade epistémica esvaziasse a actividade cognitiva do seu conteúdo operatório próprio. Que seja delicado caracterizar a actividade cognitiva, está fora de dúvida, mas esta dificuldade não nos deve levar a considerar que esta actividade cognitiva seja, em si mesma, vã, desinteressante, residual.

3.3. — consistência do saber?

Como articular o saber em poucas palavras? Convém, antes de mais, isolá-lo das isotopias que lhe são adequadamente solidárias ou parasitas: fazer informativo (ou comunicativo), fazer persuasivo (ou manipulatório), e de outras implícitas. Dito isto, fica uma isotopia propriamente cognitiva cujo objectivo seria, de certo modo, a *relação*.

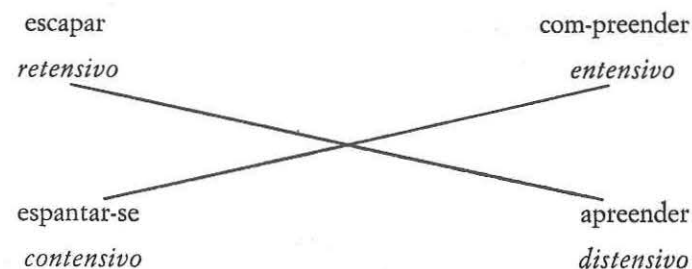
As estruturas cognitivas são *universais* pela sua forma e *gerais*²⁷ pelo seu objecto.

Por forma, entendemos o quadrado semiótico na sua versão *tensiva, fórica*.



O quadrado conforme à hipótese enunciada mais acima, a saber: a primazia do animado sobre o humano: não há contradição na natureza...

Se o objecto cognitivo é, do ponto de vista figurativo, a construção daquilo a que podíamos chamar um endo-objecto, o quadrado da cognição apresentar-se-ia assim:



Este quadrado, independentemente dos problemas de fundo que levanta, apresenta, do ponto de vista terminológico, uma nítida falta de homogeneidade:

1 — a deixis distensiva é, em si-mesma, homogénea, mas na base duma metaforização que assimila o acto cognitivo a uma captura²⁸.

2 — a deixis contensiva, por um lado, rompe com esta isotopia e, por outro lado, apresenta termos distintos do ponto de vista sintático: face a «com-preender» e «apreender», verbos transitivos, temos «espantar-se», que é pronominal e «escapar» que, numa frase como «isso escapa-me completamente», é intransitivo. Mas, precisamente, a série

compreender — espantar-se — escapar

não é destituída de inteligibilidade: «compreender» convoca um sujeito cognitivo activo; «espantar-se» retira a esse sujeito a sua competência cognitiva e torna este sujeito passivo, na medida em que, segundo o Petit Robert. «espantar-se»* é «estar surpreso»*; enfim, em «escapar», o objecto

* No original francês «s'étonner» e «être surpris».

cognitivo é activado e «sai» da esfera cognitiva do sujeito, da sua «egotopia». No espaço cognitivo, a série em questão desenha um percurso:

compreender	-	espantar-se	-	escapar
sujeito activado		sujeito passivado		objecto activado
conjunção		não-conjunção		disjunção

Não estamos aptos a considerar que estamos perante uma actividade cognitiva original, modelizável, certamente, quer pelas modalidades epistémicas, quer pelas modalidades veridictórias? Mas por esta mesma razão, a actividade fiduciária encontra-se desvendada enquanto invariante: é dela que nos vamos ocupar agora.

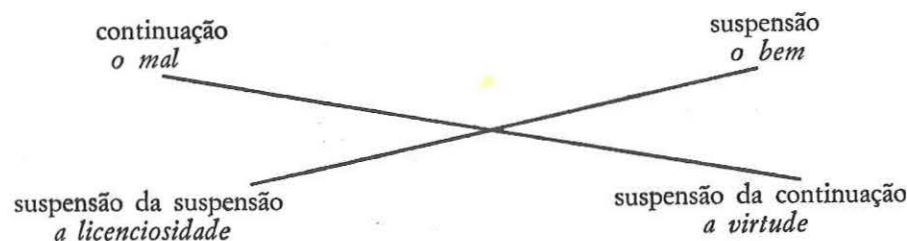
3.4. — a actividade fiduciária

Para construir, com um custo teórico mínimo, as fases desta actividade fiduciária, recorreremos, por um lado, ao quadrado tensivo que há pouco evocámos, e, por outro, às categorias limítrofes do espaço crítico, a saber: o «bem» e o «bom». Consequentemente, somos levados a propor:

- para a categoria do «bem» um *quadrado ético*
- para a categoria do «bom» um *quadrado pulsivo*

3.4.1. — as modalidades éticas

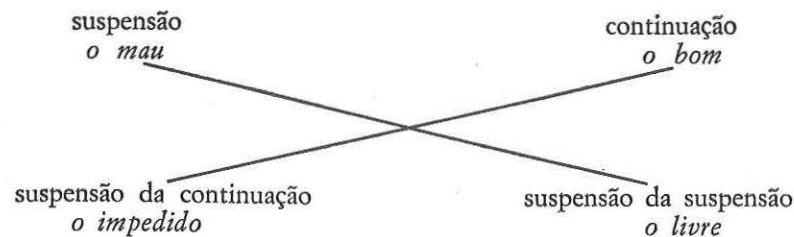
O tratamento da categoria o «bem» pelo quadrado tensivo dá o seguinte:



Também poderíamos ter produzido estas modalidades éticas — cujas denominações são, aqui, condicionadas — a partir dos dados da aspectualização, isto é, o nível nómico. A dedução seria a seguinte: o nível nómico fornece limites, a transgressão e o excesso negam estes limites, as modalidades éticas remissivas²⁹, negam estas negações segundo a figura bem conhecida.

3.4.2. — as modalidades pulsivas

O tratamento da categoria do «bom» pelo quadrado tensivo dá o seguinte:



Esqueçamos as denominações dos subcontrários: a sua definição sintática é mais importante que o rótulo. O essencial não está aí: ter-se-á notado que os dois sistemas estão numa relação de inversão e, para o dizer sem rodeios: o «bom» não é o «bem», na medida exacta em que o «bem» não é o «bom»! E esta desigualdade — que não é, evidentemente, a única — está na origem da existência semiótica: ela atravessa a *schizie* «natureza»/«cultura», e, em Freud, o par «vida»/«morte» (Eros/Thanatos). Se o «mal» e o «mau», por um lado, e o «bem» e o «bom», pelo outro, estivessem colocados sob a mesma designação fórica e tensiva, a questão do destinador não se colocaria³⁰, a instintivação do «mal», simétrica e inversa da culturalização do «bem», perpetua a existência moral. Estas considerações não brilham pela originalidade, mas se, como diz Baudelaire, «Criar um estereótipo, é o génio», a desmontagem de um lugar comum tem, talvez, os seus méritos ...

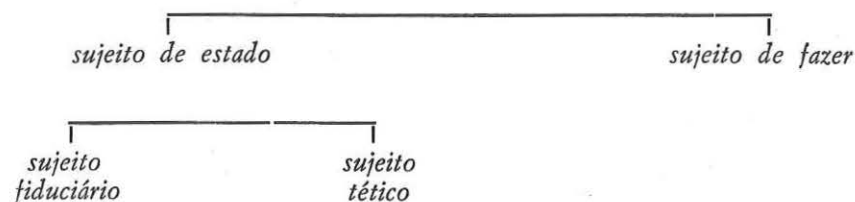
3.5. — o sujeito fiduciário

Ao nível descritivo, o sujeito fiduciário é um sujeito que acredita no *valor do valor* e no *objecto-valor*. Desdobrada em *saber*, esta crença remonta a cadeia das pressuposições que a ordena, isto é, garante, assegura os valores críticos pelos valores páticos, estes últimos pelos valores nómicos para «chegar» finalmente aos valores fóricos. Acrescentemos que este sujeito fiduciário é — necessidade arcana? — um sujeito dividido devido à categorização própria de cada nível.

Como qualquer recém-chegado, este sujeito fiduciário deve encontrar o seu valor ao sol semiótico. Na sua qualidade de sujeito conjunto com o valor, ele é, incontestavelmente, um *sujeito de estado*. Neste caso, é o próprio conceito de sujeito de estado que deve ser organizado:

- quando se tratar da conjunção (ou da não-conjunção) com o valor do valor, estaremos perante o *sujeito fiduciário*;
- quando se tratar da conjunção (ou da não-conjunção) com o objecto valor, estaremos perante o *sujeito tético*.

A tipologia dos sujeitos apresentar-se-ia assim:



Estes sujeitos têm características formais diferentes:

- o sujeito fiduciário é um sujeito *extenso* e «vale» como *constante*;
- o sujeito tético é um sujeito *intenso* e vale como *variável*.

Por esta razão, o sujeito fiduciário e o sujeito tético «vivem» em *temporalidades distintas*, na falta das quais as desembraiagens e as embraiagens temporais não se produziriam.

Do mesmo modo, sem esta dissensão íntima, sem esta divisão do indivisível, as modalizações deontica e volitiva permaneceriam obscuras: como seriam tocadas estas modalizações, se não fosse esta desigualdade imanente entre sujeito fiduciário e sujeito tético?

- entre o sujeito fiduciário que afirma o valor do valor e um sujeito tético disjunto do objecto-valor;
- ou então, inversamente, entre um sujeito fiduciário disjunto do valor e um sujeito tético, pelo contrário, conjunto com o objecto-valor:

«Infelizmente, a carne é triste, e eu li todos os livros.»

Se esta configuração caracteriza uma certa «modernidade», a sua descrição apela para os mesmos dados das configurações dos grandes sistemas fiduciários.

Texto traduzido do francês «Reconnaissance de l'Univers Fiduciaire», por ANTÓNIA REIS

NOTAS

- 1 Cf. a palavra de Mallarmé: «Tudo se resume à Estética e à Economia política».
- 2 CLG, p. 168.
- 3 Ibid., p. 154.
- 4 L. Hjelmslev, *La Catégorie des cas*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 1972, p. 77.
- 5 L. Hjelmslev — *Essais linguistiques*. Paris, Les Editions de Minuit, 1971, pp.85-86.
- 6 Ibid., p. 60.
- 7 Estes termos têm apenas um valor relativo, mas esta relatividade causa enigma, uma vez que, na era moderna, o dinheiro tornou-se... numa mercadoria como qualquer outra. De forma que a determinação deu lugar a um paralelo, a uma rima: cada termo é a resposta ao outro e reciprocamente.
- 8 P. Valéry, *Cahiers*, tomo 2, Paris, Gallimard/La Pléiade, 1974, p. 1368.

- 9 R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Paris, Les Editions de Minuit, 1963, pp. 103-149.
- 10 L. Hjelmslev, *Corrélations morphématiques*, in *Travaux du Cercle Linguistique de Copenhague*, vol. XIV, *Essais linguistiques II*, Copenhague, Nordisk Sprog-og Kulturforlag, 1973, p. 82 e seg.
- 11 L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Paris, Les Editions de Minuit, 1968, p. 49 e seg.
- 12 Os termos são simples limites: uma semiótica da diferença requer termos discretos: uma semiótica da dependência, Hjelmsleviana, é mais cómoda na medida em que o seu interesse se dirige mais sobre a relação que sobre os termos em si-mesmos.
- 13 L. Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Paris, Les Editions de Minuit, 1971, p. 118.
- 14 A. J. Greimas, *Du sens II*, Paris, Editions du Seuil, 1983, p. 23.
- 15 Para estas noções ver: Hjelmslev, *Essais linguistiques*, pp. 164-165.
- 16 Assim para Baudelaire: «Da vaporização e da centralização do EU. Tudo reside aí». *Oeuvres Complètes*. Paris, Gallimard/La Pléiade, 1954, p. 1206.
- 17 *Cahiers*, Tomo 2, p. 548.
- 18 Ibid., p. 683.
- 19 J. Petitot, *Sur la décidabilité de la véridiction*, *Actes sémiotiques*, IV, 31, 1982, p. 35.
- 20 P. Valéry insiste várias vezes nesta ideia, seja para com ela se congratular, seja para a deplorar.
- 21 Assim, Cl. Lévi-Strauss escreve: «Se nos é permitida a expressão, não são as semelhanças, mas as diferenças que se assemelham». (*Le totémisme aujourd'hui*, Paris, P. U. F., 1962, p. 111).
- 22 Greimas e Courtés, *Sémiotique*, Paris, Hachette, 1979, pp. 230-232.
- 23 Ibid., pp. 76-77.
- 24 A. J. Greimas, *Du sens II*, Paris, Editions du Seuil, 1983.
- 25 Ibid., p. 126.
- 26 J. Fontanille, *Actes sémiotiques*, IV, 33, 1982, p. 12.
- 27 L. Hjelmslev, *Essais linguistiques*, Paris, Editions de Minuit, 1971, p. 176.
- 28 Sobre esta dobra, esta curva do imaginário, ver os trabalhos de R. Thom.
- 29 Acerca do uso deste termo, ver Cl. Zilberberg, *Immanence et transcendance du polémique* in *Actes Sémiotiques — Bulletin*, VII, 30 de Junho de 1984, pp.7-16.
- 30 Nos seus *Pensées*, Pascal mostra-se mais radical: «Não nos conservamos na virtude pela nossa própria força, mas pelo contrapeso de dois vícios opostos, como nos mantemos de pé entre dois ventos contrários: retirai um desses vícios, caímos no outro».

A EPÍSTOLA XIII E O ALEGORISMO MEDIEVAL *

Na Epístola XIII, ao fornecer a Cangrande della Scala as chaves de leitura do seu poema, Dante diz que:

«Ad evidentiam itaque dicendorum sciendum est quod istius operis non est simplex sensus, ymo dici potest polisemos, hoc est plurium sensuum; nam primus sensus est qui habetur per litteram, alius est qui habetur per significata per litteram. Et primus dici litteralis, secundus vero allegoricus, sive moralis, sive anagogicus.» (7)

Segue-se o célebre exemplo do Salmo 113: «In existu Israel de Egipto, domus Iacob de populo barbaro, facta est Iudea sanctificatio eius, Israel potestas eius». Dante comenta recordando que segundo a letra o significado é que os filhos de Israel saíram do Egipto no tempo de Moisés, segundo a alegoria o significado é que nós fomos redimidos por Cristo, segundo o sentido moral significa que a alma passa das trevas e da infelicidade do pecado para o estado de graça, e segundo o sentido analógico o salmista diz que a alma santificada sai da escravidão da corrupção terrena para a liberdade da glória eterna.

«Et quantum isti sensus mistici appellentur nominibus, generaliter omnes dici possunt allegorici, cum sint a litterali sive historiali diversi. Nam allegoria dicitur ab 'alleon' grece, quod in latinum dicitur 'alienum' sive 'diversum'».

É conhecida a controvérsia que diz respeito a esta epístola, isto é, se ela é obra de Dante ou não, e com certeza não defendo nem uma tese nem outra na base de bons argumentos filosóficos. Poderíamos dizer que, pelo que diz respeito quer à história das poéticas medievais quer ao êxito de Dante, o argumento é irrelevante: no sentido de que, mesmo se a epístola não tivesse sido escrita por Dante, ela reflectiria indubitavelmente uma atitude interpretativa bastante comum a toda a cultura medieval e a teoria da interpretação exposta na epístola explicaria a maneira como durante os séculos Dante foi lido. A epístola limita-se a aplicar ao poema de Dante aquela teoria dos quatro sentidos que circulou por toda a Idade Média e que

* Lectura Dantis proferida em Bolonha, aos 10 de Maio de 1984.

pode ser resumida pelo dístico atribuído a Nicholas de Lyra ou a Agostinho de Dácia:

littera gesta docet, quid credas allegoria,
moralis quid agas, quo tendas anagogia.

O tipo de leitura proposto pela Epístola XIII é radicalmente medieval. Para o contestar é preciso contestar toda a visão medieval da poesia e tentar leituras de tipo romântico ou pós-romântico (estamos a pensar no dantismo de Croce) em que não se reconheça qualquer direito à representação polissémica e ao jogo intelectual da interpretação. Uma leitura, que, é sabido, se nos pode fornecer virtuosos frémios de paixão perante as pombas chamadas pelo desejo, inibe-nos a compreensão dos três quartos, ou talvez mais, do poema de Dante, que requer, pelo contrário, uma recta e simpática compreensão do gosto medieval para o supra-sentido e para a significação indirecta nutrida de cultura bíblica e teológica.

Outro argumento que poderia militar em favor duma atribuição da epístola a Dante é que uma teoria interpretativa semelhante (e insisto sobre semelhante, para evitar o adjectivo «idêntico») encontra-se no *Convívio*: um poeta que apresenta os seus poemas acompanhados dum comentário filosófico, que explica como interpretá-los correctamente, é um poeta que certamente acredita que o discurso poético tem pelo menos um sentido a mais do literal, que este sentido é codificável e que o jogo da descodificação é parte integrante do prazer da leitura e representa uma das finalidades principais da actividade poética.

Todavia muitos aperceberam-se que a Epístola XIII não diz exactamente as mesmas coisas ditas no *Convívio*¹. Neste texto, por exemplo, é nítida a distinção entre alegoria dos poetas e alegoria dos teólogos (*Conv.* II, 1), enquanto a epístola, e exactamente em virtude do exemplo bíblico tão difusamente comentado, parece ignorar a divisão. Certamente, diz-se, Dante poderia muito bem ter escrito a Epístola XIII e corrigir parcialmente o que diz no *Convívio*, mas o facto é que ele estava imbuído do pensamento tomista, e parece que a epístola expõe uma teoria que está em desacordo com a teoria tomística do significado poético.

Ora, perante este problema, como veremos, ficam apenas três possíveis soluções:

1. A Epístola não é de Dante, mas isto significaria que teve crédito no ambiente dantesco, e numa época muito próxima da publicação do poema, uma teoria poética que deveria manifestamente discordar das ideias atribuíveis a Dante pelo seu *entourage* cultural, a começar pela multidão dos seus comentadores.

2. A Epístola é de Dante e Dante quis explicitamente contrastar a opinião do Angélico doutor.

3. A Epístola é de Dante, Dante permanece substancialmente fiel a São Tomás, mas a epístola não diz exactamente o que parece querer dizer, mas algo de mais subtil.

Para dar uma resposta à nossa pergunta e para decidir qual das três soluções é a mais segura, é preciso refazer, embora brevemente, a história do alegorismo e/ou do simbolismo medieval.

Falava-se de interpretação alegórica também antes do nascimento da tradição escritural patrística: os gregos interrogavam alegoricamente Homero, nasce num ambiente histórico uma tradição alegorista que tende a ver na épica clássica o disfarce mítico de verdades naturais, há uma exegese teórica da Torá hebraica e Filon, de Alexandre, no I século, tenta uma leitura alegórica do velho testamento. Noutros termos, que um texto poético ou religioso rege-se no princípio (que a Idade Média tornará seu) pelo que «aliud dicitur, aliud demonstratur» é uma ideia muito antiga e esta ideia é comumente rotulada quer como «alegorismo», quer como «simbolismo».

A tradição ocidental moderna já está habituada a distinguir alegorismo de simbolismo, mas a distinção é muito tardia: até ao século XVIII os dois termos permanecem geralmente sinónimos², como (veremos em seguida) o tinham sido para a tradição medieval. A distinção começa a pôr-se com o romantismo e de qualquer maneira com os célebres aforismos de Goethe:³

«A alegoria transforma o fenómeno num conceito e o conceito numa imagem, mas de modo que o conceito na imagem deve ser considerado sempre circunscrito e completo na imagem e deve ser dado a exprimir-se através dela. (1.112)

O simbolismo transforma o fenómeno em ideia, a ideia numa imagem, de tal modo que a ideia na imagem permanece sempre infinitamente eficaz e inacessível e, mesmo se pronunciada em todas as línguas, fica todavia inexprimível. (1.113)

É muito diferente que o poeta procure o particular em função do universal ou veja no particular o universal. No primeiro caso temos a alegoria, em que o particular vale só como exemplo, como emblema do universal; no segundo caso revela-se a verdadeira natureza da poesia: exprime-se o caso particular sem pensar no universal e sem fazer alusão a ele. Ora, quem colhe este particular vivo colhe ao mesmo tempo o universal sem tomar consciência, ou tomando consciência só mais tarde. (279)

Verdadeiro simbolismo é aquele em que o elemento particular representa aquele mais geral, não como sonho ou sombra mas como revelação viva e instantânea do imperscrutável. (314).»

É fácil compreender como, depois de tais afirmações, se tende a identificar o poético com o simbólico (aberto, intuitivo, não traduzível em conceitos), condenando a alegoria à condição de puro exercício didáctico. Entre os grandes responsáveis desta noção do símbolo como evento rápido, imediato, fulgurante, em que se colhe por intuição o numinoso, lembraremos Kreuzer⁴. Mas se Kreuzer, com razão ou sem ela, via esta noção de símbolo pôr as suas raízes no fundo da alma mitológica grega, e a distinção entre símbolo e alegoria pareceu-nos muito clara, na Idade Média não o era de modo nenhum e usava-se com muita desenvoltura termos como simbolizar e alegorizar, como se fossem sinónimos.

Não só, mas Jean Pépin ou Eric Auerbach⁵ mostram-nos com abundância de exemplos que também o mundo clássico entendia «símbolo» e «alegoria» como sinónimos, assim como faziam os exegetas patrísticos e medievais. Os exemplos vão de Filon a gramáticos como Demétrio, de

Clemente de Alexandria a Hipólito de Roma, de Porfírio ao Pseudo Dinis Areopagita, de Plotino a Jamblico, onde se usa o termo símbolo também para aquelas representações didascálicas e conceitualizantes que noutros lugares serão chamadas alegorias. E a Idade Média adequa-se a este uso. Quando muito, sugere Pépin, quer a antiguidade quer a Idade Média tinham mais ou menos explicitamente clara a diferença entre uma alegoria produtiva, ou poética, e uma alegoria interpretativa (que podia ser actual quer em textos sagrados quer em textos profanos).

Alguns autores (como, por exemplo Auerbach) tentam ver algo de diferente na alegoria quando o poeta, em vez de alegorizar abertamente como faz, por exemplo, no início do poema ou na procissão do Purgatório, põe em causa personagens como Beatriz ou São Bernardo, que, embora permanecendo figuras vivas e individuais (para além de personagens históricas reais), tornam-se «tipos» de verdades superiores por causa de algumas suas características concretas. Alguns arriscam-se a falar, para estes exemplos, de «símbolos». Mas também neste caso temos uma figura retórica muito bem descodificável, e conceitualizável, que está a meio caminho entre a metonímia e a antonomásia (as personagens representam, por antonomásia, algumas das suas características excelentes) e temos, quando muito, algo que se aproxima da ideia moderna da personagem «típica». Mas não temos nada de rapidez intuitiva, da fulguração inexprimível que a estética romântica atribuirá ao símbolo. E, por outro lado, esta «tipologia» era vastamente actuada pela exegese medieval quando assumia personagens do velho testamento como «figuras» das personagens ou dos eventos do novo. Os da Idade Média sentiam este processo como alegórico — e precisamente como aquela forma de alegoria que é a *allegoria in factis*. Por outro lado, o próprio Auerbach, que tanto insiste na diferença entre método figural e método alegórico, entende com este segundo termo o alegorismo filoniano, que seduziu também a primeira patrística, mas reconhece explicitamente (na nota 51 do seu ensaio *Figura*) que o que ele entende por processo figural era chamado pelos da Idade Média, e no tempo de Dante, exactamente de «alegoria». Quando muito Dante estende às personagens da história profana um processo que se usava para as personagens da história sagrada (veja-se, por exemplo, a releitura em chave providencialista da história romana em *Conv.* IV, 5).

Uma ideia de símbolo como aparição ou expressão que nos remete para uma realidade obscura, inexprimível em palavras (e ainda menos por conceitos), intimamente contraditória, incompreensível, e, portanto, para uma espécie de revelação numinosa de mensagem nunca consumada e nunca completamente consumível, impõe-se com a difusão no Ocidente, num ambiente renascentista dos escritos herméticos, e requer um neoplatonismo «muito forte».

Entendo por neoplatonismo forte o neoplatonismo das origens, pelo menos até Proclo, e as suas versões gnósticas, em que no topo duma escala dos seres, produzida por emanção, esteja um Um incompreensível e obscuro, que não sendo susceptível de nenhuma determinação, as contenha todas e seja, portanto, *o lugar da própria contradição*. Fundamos estas três ideias:

1. a doutrina neoplatónica da emanção pelo que se dá o parentesco

ffísico, ou continuidade emanatística, entre cada elemento da decoração mundana e o Um originário;

2. a ideia que este Um é lugar da contradição e realiza a *coincidentia oppositorum* (ideia hermética, mas que se reforça à luz das teorias cusanianas e brunianas);

3. a ideia neoplatónica e hermética, de que esta Unidade nascente e contraditória é insondável e inexprimível a não ser por via de negação ou de aproximação provocatoriamente inadequada (de maneira que de qualquer possível representação do Um não se possa dar interpretação, definição ou tradução possível, a não ser remetendo para outras representações da mesma forma obscuras ou inadequadas); e eis que temos as condições para que se possa desenvolver, nas maneiras mais variadas, uma filosofia e uma estética do símbolo como revelação intuitiva e não verbalizável (isto é, não interpretável conceitualmente — nem esqueçamos as dúvidas da estética romântica, sobretudo Schelling, com este pensamento hermético).

Encontramos certamente uma ideia do Um como insondável e contraditório, no primeiro neoplatonismo cristão, isto é, em Dinis Areopagita, onde a divindade é nomeada como «caligem luminosíssima do silêncio que ensina arcanamente ... treva luminosíssima» que «não é um corpo, nem uma figura, nem uma forma e não tem quantidade ou qualidade ou peso, não está num lugar, não vê, não tem um tacto sensível, não sente nem cai sob a sensibilidade ... não é nem alma nem inteligência, não possui imaginação ou opinião, não é número nem ordem nem grandeza ... não é substância, nem eternidade nem tempo ... não é treva e não é luz, não é erro e não é verdade» e assim de seguida por páginas e páginas de fulgurante afasia mística (*Theologia mística, passim*).

Mas Dinis, e ainda mais os seus comentaristas ortodoxos (como Tomás) tenderão a traduzir a ideia panteísta de emanação naquela, não panteísta, de participação e com consequências de não pouco momento para uma metafísica do simbolismo e uma teoria da interpretação simbólica, quer dos textos como universo simbólico, quer de todo o universo como texto simbólico ... De facto numa perspectiva da participação o Um — porque absolutamente transcendente — está totalmente longe de nós (nós somos de «massa» totalmente diferente da dele, porque da sua energia emanativa não somos as dejeções). Ele não será de modo nenhum o lugar originário das contradições que afligem os nossos obscuros discursos sobre ele, porque, pelo contrário, as contradições nascem da inadequação deste mesmo discurso. No Um, ao contrário, as contradições compõem-se num logos sem ambiguidade. Contraditórios serão os modos em que nós, por analogia com as experiências mundanas, procuraremos nomeá-lo: não poderemos subtrair-nos ao dever e ao direito de elaborar nomes divinos e de atribuí-los à divindade, mas fá-lo-emos exactamente duma maneira inadequada. E não porque Deus não seja conceitualizável, porque de Deus se dizem os conceitos de Um, de Verdadeiro, de Bem, de Belo, como se diz a Luz e o Raio e o Ciúme, mas porque estes conceitos dele serão ditos só duma maneira «hipersubstancial»; ele será estas coisas, mas numa medida incomensurável e incompreensivelmente mais alta. Aliás, lembra-nos Dinis (e sublinham os seus comentadores), justamente para que seja claro que os nomes que lhe atribuímos são inadequados, será oportuno que eles sejam tão disformes quanto for possível, incrivelmente impróprios, quase provocatoriamente

ofensivos, extraordinariamente enigmáticos, como se a qualidade em comum que estamos a procurar entre simbolizante e simbolizado se possa, de facto, encontrar, mas a custo de acrobáticas inferências e desproporcionadíssimas proporções: e para que, se se nomeia Deus como luz, os fiéis não tenham a ideia errada que existem substâncias celestes luminosas e auriformes, convirá mormente nomear Deus através da espécie de seres monstruosos, urso, pantera, ou por obscuras dissemelhanças (*De Coelesti Hierarchia* 2).

Assim se compreende como e porque este modo de falar, que o próprio Dinis chama «simbólico» (por exemplo, *De Coel. Hier.* 2 e 15), não tenha nada a ver com aquela iluminação, aquele êxtase, aquela visão rápida e fulgurante que qualquer teoria moderna do simbolismo vê como própria do símbolo. O símbolo medieval é modo de acesso ao divino mas não é epifania do numinoso nem nos revela uma verdade que possa ser dita só em termos de mito e não em termos de discurso racional. É, pelo contrário, vestibulo do discurso racional e sua tarefa (digo do discurso simbólico) é exactamente tornar público, no momento em que nos aparece didascálica e vestibularmente útil, a sua inadequação, o seu destino (diria quase hegeliano), para ser reconhecido como verdadeiro por um discurso racional sucessivo. Tanto que não será um acaso se a aproximação simbólica aos atributos se transformar, com a escolástica madura de Tomás, no raciocínio por analogia, que já não é simbólico, mas procede por uma semiose de reenvio dos efeitos às causas, num jogo de juízos de proporção, não de fulgurante similitude morfológica ou comportamental. Esta mecânica já madura do discurso analógico como eurísticamente adequado será em seguida teorizada esplendidamente por Kant, no breve e lúcido capítulo que dedica às intuições simbólicas na terceira crítica⁶.

AGOSTINHO

O problema agora é mais de estabelecer a razão pela qual a Idade Média chega a teorizar tão completamente um modo expressivo e cognitivo que daqui em diante, para atenuar a contraposição, já não chamaremos simbólico ou alegórico, mas mais simplesmente «figurativo».

A história é conhecida, e bastará aqui resumí-la em linhas gerais. Na tentativa de se contrapor à sobreestimação gnóstica do novo testamento, em detrimento total do velho, Clemente de Alexandria põe uma distinção e uma complementaridade entre os dois testamentos, e Orígenes aperfeiçoará a posição, afirmando a necessidade duma leitura paralela. O velho testamento é a figura do novo, é a letra de que o outro é o espírito, ou, em termos semióticos, é a expressão retórica de que o novo é o conteúdo. Por sua vez, o novo testamento tem sentido figural porque é a promessa de coisas futuras. Nasce com Orígenes o «discurso teológico»⁷, que já não é — ou só — discurso sobre Deus, mas sobre a sua Escritura.

Já com Orígenes se fala de sentido literal, sentido moral (psíquico) e sentido místico (pneumático). Daí a tríade literal-tropológico-alegórico que lentamente se transformará nos quatro sobre os quais lemos em Dante.

Seria fascinante, mas não é este o lugar, seguir a dialéctica desta interpretação e o lento trabalho de legitimação que ela requer: porque dum lado é a leitura «justa» dos dois testamentos que legitima a Igreja como

guarda da tradição interpretativa, e doutro é a tradição interpretativa que legitima a justa leitura: círculo hermenêutico como nenhum outro, e desde o início, mas círculo que roda de maneira a expungir tendencialmente todas as leituras que, não legitimando a Igreja, não a legitimem como autoridade capaz de legitimar as leituras.

Desde as origens a hermenêutica origeniana, e dos doutores da Igreja em geral, tende a privilegiar, embora sob nomes diferentes, um tipo de leitura que noutro lugar foi definida como «tipológica»: as personagens e os acontecimentos do velho testamento são vistos, por causa das suas acções e das suas características, como tipos, antecipações, prefigurações das personagens do novo. Qualquer que seja a massa desta tipologia, ela já prevê que o que é figurado (seja tipo, símbolo ou alegoria) seja alegoria não *in verbis* mas *in factis*. Não é a palavra de Moisés ou de David, porque palavra, que deve ser lida como dotada de excesso de sentido, mesmo se assim se deverá fazer quando se reconheça que ela é palavra metafórica: são os próprios acontecimentos do velho testamento que foram predispostos por Deus, como se a história fosse um livro escrito pela sua mão, para agir como figura da nova lei⁸.

Quem encara decididamente este problema é Agostinho e pode fazê-lo porque, como se demonstrou algures⁹, ele é o primeiro autor que, na base duma cultura estóica bem absorvida, funda uma teoria do signo (muito semelhante em muitos aspectos àquela de Saussure, embora com uma notável antecipação). Noutros termos, Agostinho é o primeiro que se pode mover com desenvoltura entre signos que são palavras e coisas que podem agir como signos porque ele sabe e afirma com energia que «signum est enim res praeter speciem, quam ingerit sensibus, aliud aliquid ex se faciens in cogitationem venire», o signo é cada coisa que faz lembrar algo de outro além da impressão que a própria coisa faz sobre os nossos sentidos (*De Doctr.* II, I, I). Nem todas as coisas são signos, mas certamente todos os signos são coisas, e ao lado dos signos produzidos pelo homem para significar intencionalmente há também coisas e acontecimentos (porque não factos e personagens?) que podem ser assumidos como signos ou (e é o caso da história sagrada) podem ser sobrenaturalmente dispostos para que sejam lidos como signos.

Agostinho desenvolve a sua semiótica em vários textos e sobretudo no *De Magistro*. Mas é no *De Doctrina Christiana*, dedicado à interpretação das Escrituras, que ele elabora o que hoje chamaríamos uma semiótica textual e certamente uma metodologia hermenêutica. Não estou a usar estes termos por analogia — como se faria se dissesse que Demócrito elabora uma teoria atómica. A nossa teoria atómica deve já muito pouco àquela democriteana, a não ser uma ideia seminal central, enquanto todas as semióticas textuais e todas as hermenêuticas contemporâneas viajam ainda ao longo das linhas de força prescritas por Agostinho, mesmo quando são semióticas ou hermenêuticas secularizadas, mesmo quando não reconhecem a sua origem, mesmo quando tratam como texto sagrado ou receptáculo de sabedoria infinita o texto poético mundano. E iremos ver quanto a concepção dantesca da poesia deve a esta mística da interpretação.

Agostinho encara a leitura do texto bíblico repleto de todos os parafenais linguístico-retóricos que a cultura duma latinidade tardia ainda não destruída podia fornecer-lhe, como magistralmente nos mostrou H. I. Marrou¹⁰.

Ele aplicará à leitura os princípios da *lectio* (para discriminar através de conjecturas sobre a justa pontuação o significado originário do texto), da *recitatio*, do *judicium*, mas sobretudo da *enarratio* (comentário e análise) e da *emendatio* (que nós hoje poderíamos chamar crítica textual ou filologia). Ensinar-nos-á assim a distinguir os signos obscuros e ambíguos dos claros, a dirimir a questão se um signo deva ser entendido no sentido próprio ou no sentido metafórico. Pôr-se-á o problema da tradução, porque sabe muito bem que o velho testamento não foi escrito no latim em que ele o pode ler, mas ele não conhece o hebraico — e, portanto, proporá como *ultima ratio* uma comparação das traduções, ou de comensurar o sentido conjecturado ao contexto anterior ou seguinte (e por fim, pelo que diz respeito à sua lacuna linguística, ele desconfia dos hebreus que poderiam ter corrompido o texto original em ódio à verdade que ele tão claramente revelava...).

Ao fazer isto ele elabora uma regra para o reconhecimento da expressão figurada que permanece válido ainda hoje, não tanto para reconhecer os tropos e as outras figuras retóricas, mas aqueles modos de estratégia textual a que hoje atribuiríamos (e no sentido moderno) valência simbólica (quer no sentido do simbolismo decadente, quer naquele da epifania joyciana ou do correlativo objectivo eliotiano). Ele sabe muito bem que (ou pelo menos assim traduziríamos à luz da pragmática contemporânea) tropos como a metáfora ou a metonímia se podem claramente reconhecer porque se fossem tomados à letra o texto apareceria ou insensato ou infantilmente mentiroso. Mas o que fazer para aquelas expressões (de costume em dimensões de frase, de narração e não de simples imagem) que poderiam «fazer sentido» também literalmente e a que o intérprete é, pelo contrário, induzido a atribuir sentido figurado (como por exemplo as alegorias)? Dante poderia muito bem ter encontrado numa floresta um lince, uma loba ou um leão, não aparece neste caso a característica insensatez da metáfora (pelo que um ser humano é nomeado como lobo, leão ou lince), trata-se só de decidir para que se possa cumprir o arbítrio interpretativo de ler alegoricamente.

Agostinho diz que devemos pressentir o sentido figurado sempre que a Escritura, mesmo se diz coisas que literalmente têm sentido, parece contradizer a verdade da fé, ou os bons costumes. Madalena lava os pés a Cristo com unguentos odorosos e enxuga-os com os seus cabelos. É possível que o Redentor se submeta a um ritual tão pagão e lascivo? Claro que não. Portanto a narração representa algo de diferente.

Mas devemos pressentir o segundo sentido também quando a Escritura se perde em superfluidade ou põe em jogo expressões literalmente pobres. Estas duas condições são notáveis por subtileza e, insisto, modernidade, mesmo se Agostinho as encontra já sugeridas noutros autores¹¹. Temos superfluidade quando o texto se detém demais em descrever algo que literalmente tem sentido, sem que, porém, se vejam as razões textualmente «económicas» desta insistência descritiva. E pensemos também em termos modernos porque Montale gasta tantos dos seus «velhos versos» a descrever-nos uma falena que entra na casa durante uma noite tempestuosa e bate em cima da mesa «pazza aliando le carte»? É porque ela está no lugar de algo diferente (e o poeta, no fim, reconfirma-o). Igualmente, segundo Agostinho, se procede para as expressões semanticamente pobres como os nomes próprios, os números e os termos técnicos, que estão evidentemente

por outra coisa (e daí a hermenêutica numerológica e a pesquisa etimológica, em que naturalmente Agostinho e toda a Idade Média darão, segundo a nossa visão moderna, o pior de si).

Se estas são as regras hermenêuticas (como identificar os trechos a interpretar segundo um outro sentido), neste ponto são precisas a Agostinho as regras mais estritamente semiótico-linguísticas: onde procurar as chaves para a descodificação, porque se trata sempre de interpretar duma maneira «justa» e, isto é, segundo um código aprovável. Quando fala das palavras Agostinho sabe onde encontrar as regras e, isto é, na retórica e na gramática clássica: não há nisto uma dificuldade particular. Mas Agostinho sabe que a escrita não fala só *in verbis* mas também *in factis* (*De Doctr.* XV, 9, 15 — ou seja, há *allegoria historiae* para além de *allegoria sermonis*, *De vera rel.* 50, 99), e portanto chama o seu leitor ao conhecimento enciclopédico (ou pelo menos àquele que o tardio mundo antigo podia fornecer-lhe).

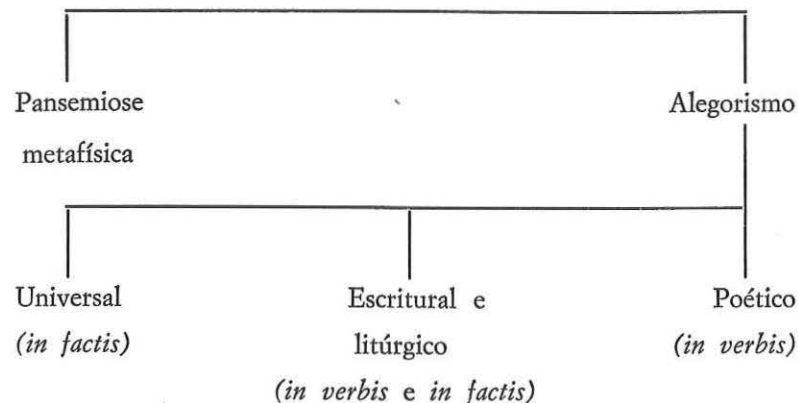
Se a Bíblia fala através de personagens, objectos, acontecimentos, se nomeia flores, prodígios de natureza, pedras, se põe em jogo subtilezas matemáticas, será preciso procurar na sabedoria tradicional qual seja o significado daquela pedra, daquela flor, daquele monstro, daquele número

DESENVOLVIMENTO DO SIMBOLISMO-ALEGORISMO MEDIEVAL

E eis porque a este ponto a Idade Média começa a elaborar, no modelo do *Physiologus*, as próprias enciclopédias, de Isidoro de Sevilha a Vincenzo Belvacense *et ultra*. Trata-se de prover, sempre na base da tradição, as regras de correlação para poder atribuir a cada elemento do mobiliário do mundo físico um significado figural. E como a autoridade tem um nariz de cera e cada enciclopedista é anão nas costas dos enciclopedistas anteriores, não haverá dificuldade não só em multiplicar os significados mas os próprios elementos do mobiliário mundano, inventando criaturas e propriedades que sirvam (por causa das suas características curiosas, e tanto melhor se, como lembrava Dinis, estas criaturas serão diferentes em relação ao significado divino que veiculam) a tornar o mundo um imenso acto de palavras: como quereá depois Ugo da San Vittore, nada mais que um imenso «*liber scriptus digito lei*» (*Didascalicon*, PL CLXXV, 814).

É a atitude que De Bruyne¹² e outros autores chamarão «alegorismo universal» em que, segundo Ricardo da San Vittor (PL, 196, 90) «*habent corpora omnia visibilia ad invisibilia bona similitudem*». Neste sentido a Idade Média levará para as extremas consequências a sugestão de Agostinho: se a enciclopédia nos diz quais são os significados das coisas que a Escritura leva à cena, e se estas coisas são os elementos do mobiliário do mundo de que a Escritura fala (*in factis*), então a leitura figural poder-se-á exercer não só sobre o mundo como nos conta a Bíblia, mas directamente sobre o mundo como é. Ler o mundo como colectânea de símbolos é a melhor maneira de fazer actuar o ditado de Dinis e poder elaborar e atribuir nomes divinos (e com eles moralidades, revelações, regras de vida, modelos de conhecimento).

Simbolismo geral (*aliud dicitur aliud demonstratur*)



A este ponto o que se chama indiferentemente simbolismo ou alegorismo medieval toma caminhos diferentes. Diferentes pelo menos aos nossos olhos que procuram uma tipologia flexível; mas estes modos de facto compenetraram-se continuamente, especialmente se se considera que, além do mais, também os poetas tenderão a falar como escrituras.

Mais uma vez a distinção entre simbolismo e alegorismo é oportuna. A pansemiose metafísica é aquela que nasce com os *nomes divinos* de Dinis, sugere a possibilidade de representações de tipo figural, mas de facto desemboca na teoria da *analogia entis*, e portanto se resolve numa visão semiótica do universo em que cada efeito é sinal da sua causa. Se se compreende o que é o universo para o neoplatónico medieval (e veja-se, por exemplo, Escoto Eriugena, *De divisione naturae*, 5, 3, PL 122: «*nihil enim visibilium rerum, corporaliumque est, ut arbitror, quod non incorporale quid est intellegibile significet*»), apercebemo-nos que neste contexto não se fala tanto da semelhança alegórica ou metafórica entre corpos terrenos e coisas celestes, mas duma sua significação mais «filosófica» que tem a ver com a ininterrupta sequência de causas e efeitos da «grande cadeia do ser»¹³.

Pelo que diz respeito ao alegorismo escritural *in factis* — considerando que a leitura das Escrituras se complica também com a atenção por tudo o que nelas aparece de alegorismo *in verbis* — a inteira tradição patrística e escolástica está aí a testemunhar esta infinita interrogação do Livro Sagrado como «*latissima scripturas sylva*» (Orígenes, *In Ez.* 4), de tal modo que a inteira escritura pode ser definida «... *oceanum et mysteriosum dei, ut sic loquar, labyrinthum*» (Jerónimo, *In Ez.* 14).

Tão voraz será a interrogação do labirinto mundano, de que já se falou. Quanto ao alegorismo poético (de que uma variante pode ser o alegorismo litúrgico ou em geral qualquer discurso por figuras, quer sejam visuais ou verbais, quer apareça como produto humano), ele é pelo contrário o lugar da descodificação retórica.

É claro que deste ponto de vista o discurso sobre Deus ou sobre a natureza toma dois caminhos bastante divergentes entre eles. Porque a corrente da pansemiose metafísica tende a excluir as representações por figuras. Ela, diríamos hoje, é do tipo mais «científico» e como tal é o discurso da teologia, quer ela se baseie sobre as metafísicas neoplatónicas da luz ou sobre o ileomorfismo tomista. Pelo contrário o alegorismo universal representa uma maneira fabulosa e alucinada de olhar para o universo não por aquilo que aparece mas por aquilo que poderia sugerir. Um mundo da razão inquiridora contra um mundo da imaginação fabulosa: no meio, cada um já bem definido no seu âmbito, a leitura alegórica da Escritura e a produção descoberta de alegorias poéticas, também mundanas (como o *Roman de la rose*).

É óbvio que os representantes do pensamento teológico «científico» vejam, duma certa maneira, com maus olhos o alegorismo universal da fabulação enciclopédica. Daí a operação de limpeza, e digamos também de «polícia» cultural que leva a cabo Tomás de Aquino, liquidando o alegorismo universal, e reduzindo o alegorismo poético para deixar um espaço próprio ao alegorismo escritural.

TOMÁS DE AQUINO

Tomás pergunta antes de mais se é lícito o emprego de metáforas poéticas na Bíblia e conclui negativamente porque a poesia seria «infima doctrina» (*S. Th.* I, 1, 9). «Poetica non capiuntur a ratione humana propter defectus veritatis qui est in eis» (*S. Th.* II-II, 2 ad 2), mas a afirmação não deve ser entendida como uma humilhação da poesia ou como a definição do poético em termos setecentistas de *perceptio confusa*. Trata-se mais de reconhecer à poesia a condição de arte (e portanto de *recta ratio factibilium*), lá onde o facto é naturalmente inferior ao puro conhecimento da filosofia e da teoria. Tomás apreendia da Metafísica aristotélica que os esforços fabulosos dos primeiros poetas teólogos tinham representado uma maneira ainda infantil de conhecimento racional do mundo. De facto, como todos os pensadores da escolástica, ele está desinteressado por uma doutrina da poesia (assunto para os tratadistas de retórica, que trabalhavam na faculdade das Artes e não na faculdade de Teologia). Tomás foi poeta (e excelente) mas nos textos em que compara o acontecimento poético ao teológico ele adequa-se a uma contraposição canónica e refere-se ao modo poético como a um simples (e não analisado) termo de comparação.

Por outro lado ele admite que os mistérios divinos, que excedem as nossas possibilidades de compreensão, devem ser revelados duma forma alegórica: «conveniens est sacrae scripturae divina et spiritualia sub similitudine corporalium tradere» (*S. Th.* I, 1, 9). Pelo que diz respeito à leitura do texto sagrado, ele precisa que ele se baseie antes de mais no sentido literal ou sentido histórico. Ao falar da história sagrada é claro porque o que é literal é histórico: o livro sagrado diz que os hebreus saíram do Egipto, narra um facto, este facto é compreensível e constitui a denotação imediata do discurso narrativo: «illa vero significatio que res significatae per voces, iterum res alias significant, dicitur sensus spiritualis, qui super litteralem fundatur, et eum supponit» (*S. Th.* I, 1, 10 resp.).

Tomás esclarece em vários pontos que sob o dito genérico de «sensus spiritualis» ele entende os vários excessos de sentido que se podem atribuir ao texto. Mas o problema é outro: é que nestas menções ao sentido literal ele introduz uma noção bastante importante, isto é, que por sentido literal ele entende «quem auctor intendit».

A explicação é importante porque, para compreender os aspectos sucessivos da sua teoria da interpretação escritural, Tomás não fala de sentido literal como de sentido do enunciado (o que denotativamente o enunciado diz segundo o código linguístico a que se refere) mas como do sentido que é atribuído no acto da enunciação! Em termos contemporâneos, se eu numa sala cheia de gente digo «aqui há muito fumo» posso querer afirmar (sentido do enunciado) que na sala há muito fumo, mas posso também querer entender (segundo a circunstância de enunciação) que seria oportuno abrir a janela ou deixar de fumar. É claro que para Tomás ambos os sentidos fazem parte do sentido literal, porque ambos os sentidos fazem parte do conteúdo que o enunciador entendia enunciar. Tanto é verdade que como o autor das Escrituras é Deus, e Deus pode compreender e entender muitas coisas ao mesmo tempo, é possível que nas Escrituras haja «plures sensus» também segundo o simples sentido literal.

Quando é, então, que Tomás está disposto a falar de excesso de sentido ou de sentido espiritual? Evidentemente quando num texto se podem identificar uns sentidos que o autor *não tinha intenção de comunicar, e não sabia como comunicar*. E o caso típico duma situação deste género é aquele dum autor que narra factos sem saber que estes foram predispostos por Deus, como sinais de outro.

Ora quando Tomás fala de história sagrada diz explicitamente que o sentido literal (ou histórico) consiste, como conteúdo proposicional veiculado pelo enunciado, nalguns factos e acontecimentos (por exemplo que Israel se subtraiu ao cativoiro ou que a mulher de Lot foi transformada numa estátua de sal). Mas como estes factos, já sabemos, e Tomás repete-o, foram predispostos por Deus como sinais, na base da proposição entendida (aconteceram factos assim, etc.) o intérprete deve ulteriormente procurar a sua tríplice significação espiritual. De facto «Deus adhibet ad significationem aliorum ipsum cursus rerum suae providentiae subjectarum» (*Quodl.* VII, 6, 16).

Não estamos perante nenhum processo retórico como aconteceria para os tropos e para as alegorias *in verbis*. Estamos perante uma pura alegoria *in factis*: «sensus spiritualis ... accipitur vel consistit in hoc quod quaedam res per figuram aliarum rerum exprimuntur» (*Quodl.* VII, 6, 15).

Mas as coisas mudam quando se passa para a poesia mundana ou para outro qualquer discurso humano que não verse sobre a história sagrada. De facto a este ponto Tomás faz uma importante afirmação que podemos resumir deste modo: a alegoria *in factis* vale só para a história sagrada mas não para a história profana. Por assim dizer Deus limitou a sua tarefa de manipulador de acontecimentos só para a história sagrada, mas não há a procurar nenhum significado místico depois da redenção, a história profana é história de factos e não de sinais: «unde in nulla scientia, humana industria inventa, proprie loquendo, potest inveniri nisi litteralis sensus» (*Quodl.* VII, 6, 16).

A afirmação é notável porque de facto anula o alegorismo universal, o mundo alucinado da heremenêutica natural típica da Idade Média anterior.

Temos num certo sentido uma laicização da natureza e da história mundana, e, isto é, do universo inteiro pós-escritural, já estranho à invasora organização divina.

E para a poesia? A solução de Tomás é a seguinte: na poesia mundana, quando há figura retórica, há simples «sensus parabolicus». Mas o *sensus parabolicus* faz parte do sentido literal! A afirmação aparece estupefaciente à primeira vista, como se Tomás achatasse todas as conotações retóricas sobre o sentido literal: mas ele já explicou e explica em vários pontos que por sentido literal ele pensa no sentido «entendido» pelo autor. E, portanto, dizer que o sentido parabólico faz parte do sentido literal não quer dizer que não haja excesso de sentido mas que este excesso de sentido faz parte do que o autor entende dizer. Quando lemos uma metáfora ou uma alegoria *in verbis* nós, de facto, na base de regras retóricas bastante codificadas, traduzimo-la facilmente e compreendemos o que o enunciador entendia dizer como se o significado metafórico fosse o sentido literal directo da expressão. Não há, portanto, esforço hermenêutico particular, a metáfora ou a alegoria *in verbis* são entendidas directamente assim como nós entendemos directamente uma catacrese.

«Fictiones poeticas non sunt ad aliud ordinatae nisi ad significandum», e o seu significado «non supergreditur modum litteralem» (*Quodl.* VII, 6, 16, ob. 1 e ad 1). Às vezes nas escrituras designa-se Cristo através da figura dum bode: não é alegoria *in factis*, é alegoria *in verbis*. Não simboliza ou alegoriza coisas divinas ou futuras, simplesmente significa (parabolicamente, mas, portanto, literalmente) Cristo (*Quodl.* VII, 6, 15). «Per voces significatur aliquid proprie et aliquid figurative, nec est litteralis sensus ipsa figura, sed id quod est figuratum» (*S. Th.* I, 1, 10 ad 3).

Para resumir: há sentido espiritual nas Escrituras porque os factos aí narrados são sinais de cujo sobresignificado o autor (embora inspirado por Deus) não sabia nada (e, acrescentemos nós, o leitor comum, o destinatário hebraico da Escritura, não estava preparado a descobri-lo). Não há sentido espiritual no discurso poético e também não na Escritura quando usa figuras retóricas, porque aquilo é sentido entendido pelo autor, o leitor descobre-o muito bem como literal na base de regras retóricas. Mas isto não significa que o sentido literal (como sentido parabólico ou retórico) não possa ser múltiplo. Isto, noutros termos, quer dizer, mesmo se Tomás não o diz *apertis verbis* (porque não está interessado no problema), que é possível que na poesia mundana haja sentidos múltiplos. A não ser que eles, realizados segundo o modo parabólico, pertençam ao sentido literal do enunciado, como foi entendido pelo enunciador.

Da mesma forma falaremos de simples sentido literal também para o alegorismo litúrgico, que pode também ser alegorismo não de palavras mas de gestos e cores ou imagens, porque também neste caso o legislador do rito entende dizer algo de preciso através duma parábola, e não é de procurar nas expressões, que ele formula ou prescreve, um sentido secreto que escapa à sua intenção.

Se o preceito cerimonial tal como aparece na antiga lei tinha sentido espiritual, no momento em que é introduzido na liturgia cristã ele assume um puro e simples valor parabólico.

Ao levar a cabo esta singular operação teórica, Tomás, já foi dito, de facto sancionava — à luz do novo naturalismo ileomórfico — o fim do

universo dos bestiários e das enciclopédias, a visão fabulosa do alegorismo universal. E isto era o objectivo principal do seu discurso, em relação ao qual as observações sobre a poesia aparecem bastante parentéticas. Mas se estas afirmações devem ser tomadas à letra, eis que a polissemia do discurso poético seria diminuída, não tanto quanto ao seu mecanismo retórico (dado que a pluralidade de sentido permanece possível) quanto mais em relação à prática, comum a toda a Idade Média, de interpretar também os poetas pagãos como portadores duma tipologia de que eles não sabiam nada, e portanto como reveladores de verdade, veiculáveis por excesso de sentido, de que eles não estavam conscientes. Fica daí implicitamente desvalorizada aquela leitura oracular de Virgílio, mas não só de Virgílio, da própria mitologia pagã que os da Idade Média praticavam amplamente e que, não esqueçamos, será praticada assiduamente pelo próprio Dante — e que continuará a ser praticada, por exemplo, por Boccaccio na *Genealogia deorum gentilium*.

DANTE

Eis que a este ponto se manifestam os aspectos embaraçosos da Epístola XIII. É claro o que queria fazer Dante quando no *Convívio* apresenta umas canções e em seguida oferece as regras para a sua interpretação. Por um lado segue a tradição alegorística medieval e não consegue conceber uma poesia que não tenha um significado figural, mas por outro não se põe absolutamente em contraste com a teoria tomista, porque ele entende sugerir que o que derivará da interpretação alegórica da canção é exactamente o que ele, o poeta, queria dizer. Sob o véu de versos estranhos, através do modo parabólico, revela-se o sentido literal da canção, e isto é verdadeiro a tal ponto que Dante escreve o seu comentário exactamente para que este sentido literal seja entendido. E para não gerar equívocos ele distingue, num espírito bastante tomista, entre alegoria dos poetas e alegoria dos teólogos.

Acontece a mesma coisa na Epístola XIII, seja quem for que a escreveu?

Prima facie, é já bastante suspeito que como exemplo de leitura alegórica poética o autor apresente um trecho bíblico. Poder-se-ia objectar (e Pépin, entre outros, já o fez — *op. cit.*, p. 81) que aqui Dante não cita o *facto* do Êxodo, mas o *dito* de David que fala do Êxodo (diferença de que estava consciente já Agostinho, *Enarr. in psalm. CXIII*). Mas poucas linhas antes de citar o salmo, Dante fala do seu poema, e usa uma expressão que algumas traduções, mais ou menos inconscientemente, atenuam. Por exemplo a tradução de A. Frugoni e G. Brugnoli, na edição de Ricciardi das obras menores¹⁴ faz dizer a Dante «o primeiro significado é aquele que se tem da letra do texto, o outro é aquele que se tem do que se quis significar com a letra do texto». Se fosse assim, Dante seria bastante ortodoxamente tomista, porque falava dum significado parabólico, entendido pelo autor, que, portanto, poderia ser reduzido, em termos tomistas, ao significado literal (e portanto a Epístola estaria ainda a falar da alegria dos poetas e não daquela dos teólogos). Mas o texto latino diz: «alius est qui habetur per significata per litteram» e aqui parece mesmo que Dante

quer falar «das coisas que são significadas pela letra» e portanto duma alegoria *in factis*.

Se tivesse querido falar do sentido entendido não teria usado o neutro «significata» mas uma expressão como «sententiam» que no léxico medieval quer dizer exactamente o sentido do enunciado (quer seja entendido quer não).

Como é possível falar de *allegoria in factis* a propósito de acontecimentos narrados no âmbito dum poema mundano cujo modo, Dante o diz na Epístola, é «poeticus, fictivus»?

As respostas são duas. Se se admite que Dante era um tomista ortodoxo, então não resta senão decidir que a Epístola, que vai tão deliberadamente contra o ditame tomista, não é autêntica. Mas neste caso seria curioso que todos os comentaristas de Dante tenham seguido o caminho marcado pela epístola (Boccaccio, Benvenuto da Imola, Francesco da Buti e assim de seguida).

Mas a hipótese mais económica é que Dante, pelo menos acerca da definição da poesia, não seja de modo nenhum um tomista ortodoxo. A opinião é confirmada mesmo por Gilson e em particular por Curtius quando afirma que «os especialistas da escolástica ... demasiado frequentemente ... não resistem à tentação de encontrar uma harmonia providencial entre Dante e São Tomás»¹⁵. E Bruno Nardi lembrava que «a maior parte dos estudiosos de Dante barrou o caminho para entender o seu pensamento, aceitando a lenda, cunhada pelos neotomistas, que fazia dele um fiel intérprete das doutrinas de São Tomás»¹⁶. Curtius mostra muito bem que quando Dante define, na Epístola, o seu poema como inspirado numa forma ou «modus tractandi» que é «poeticus, fictivus, descriptivus, digressivus, transumptivus», acrescenta que ele é do mesmo modo «cum hoc diffinitivus, divisivus, probativus, improbativus, et exemplorum positivus». Ele põe em jogo dez características de que cinco são as que a tradição destinava ao discurso poético mas cinco são típicas do discurso filosófico e teológico.

Dante julga que a poesia tem dignidade filosófica, e não só a sua mas a de todos os grandes poetas, e não aceita a liquidação dos poetas-teólogos actuada por Aristóteles (e comentada por São Tomás) na Metafísica.

Sexto entre tão grandes nomes (com Homero, Virgílio, Horácio, Ovídio e Lucano — *Inferno* 4, 78) ele nunca cessou de ler quer os factos da mitologia, quer as outras obras dos poetas clássicos como se fossem alegorias *in factis*, uso que, em detrimento do *caveat* tomista, era cultivado em Bolonha no período em que Dante aí viveu (como sugere Pépin baseando-se em Renucci)¹⁷. Nestes termos fala dos poetas no *De Vulgari* (1, 2, 7), no *Convívio*, em muitos pontos, e na *Comédia* afirma abertamente que Estácio faz as pessoas doutas «come quei che va di notte — che porta il lume dietro e a sé non giova» (*Purg.* XXII, 67-69): a poesia do pagão veicula excessos de sentido de que o autor não tinha conhecimento. E na Epístola VII fornece uma interpretação alegórica dum trecho das *Metamorfoses*, visto como prefiguração do destino de Florença. Puro gosto retórico do *exemplum*, dir-se-á: mas para que o *exemplum* seja persuasivo é preciso entender que os factos narrados pelos poetas tenham valor tipológico.

E é assim, e o poeta continua ao seu modo a Sagrada Escritura, assim como no passado a tinha corroborado ou até antecipado. Dante vive no

período em que Albertino Mussato celebra o «poeta teólogo», e tem uma noção muito alta da sua comédia. Se a Cangrande a apresenta como comédia deixa-lhe entender, exactamente através dos exemplos que foram expostos, que ele a considera uma boa e válida prossecução do livro divino. Ele acredita na realidade do mito que produziu como acredita bastante na verdade alegórica dos mitos clássicos que cita, senão não se explicaria porque pode introduzir no seu poema, ao lado de personagens históricas assumidas como figuras do futuro, também personagens mitológicas como Orfeu. E com maior razão Catão será digno de significar, juntamente com Moisés, o sacrifício de Cristo (*Purg.* I, 70-75) ou mesmo Deus (*Conv.* IV, 28, 15).

Se esta é a função do poeta, de representar mesmo através da mentira poética, factos que funcionem como sinais, na imitação dos bíblicos, então compreende-se porque Deus propõe a Cangrande aquela que foi definida por Curtius «auto-exegese» e por Pépin «auto-alegorese». E é pensável que Dante entenda o excesso de sentido do poema muito próximo do excesso de sentido bíblico, no sentido que às vezes o próprio poeta, inspirado, não está consciente de tudo o que diz. Por isso ele invoca a inspiração divina (dirigindo-se a Apolo) no primeiro canto do *Paraíso*. E se o poeta é aquele que quando o amor o inspira nota, e naquele modo que dita dentro vai significando (*Purg.* XXIV, 52-54), poder-se-á, portanto, empregar — para interpretar o que ele nem sempre sabe ter dito — os mesmos processos que Tomás (mas não Dante) reserve à história sagrada. Se o ditado poético fosse todo literal, como no sentido parabólico tomista, não se vê porque encher vários trechos da sua obra com solicitações da enunciação em que o poeta convida o leitor a decifrar o que se esconde sob o véu dos versos estranhos (*Inf.* IX, 61-63)¹⁸.

Será preciso então concluir que a paixão alegórica medieval era tão forte que quando Tomás reduz o seu alcance, reconhecendo que já, para a cultura do século XIII, o mundo natural se subtrai à leitura interpretativa e figural, serão exactamente os poetas, não tendo em grande conta a redução tomista do mundo poético, a atribuir à poesia mundana aquela função que o desenvolvimento do novo espírito naturalista tinha subtraído à leitura do mundo.

Assim, exactamente no momento em que Tomás parece desvalorizar o modo poético, os poetas levam-no ao máximo da sua dignidade e abrem definitivamente aquela corrente duma mística do texto que continuará até aos nossos dias, embora laicizada e sob forma da *jouissance*, da desconstrução, ou da interpretação enigmático-metafísica preferida por muitos críticos anglosaxónicos.

Sem um mundo feito de sinais escritos pelo dedo de Deus, o homem moderno torna numinoso o texto poético e aí funda a sua religião laica e o seu misticismo estético, até às depravações do gosto hermenêutico que levarão as correntes esotéricas, a partir dos pré-rafaelitas, a ver em Dante mais sobresentidos e enigmas, e palavras em código, do que ele não tivesse provavelmente querido inserir.

Mas, já foi dito, entretanto foi redescoberto o *Corpus Hermeticum* e o homem renascentista começou a viver num universo mágico onde os emblemas e os símbolos, cada vez mais abertos e imprecisos, se multiplicam.

Gostamos da operação de polícia levada a cabo por Tomás, mas a

operação não teve êxito. Sinal que quando a razão corrói por um lado a ânsia por alguma revelação faz reflorescer por outro, e temos que constatar esta dialéctica. No máximo lamentando que frequentemente o nosso mundo moderno é mais fabuloso e simbólico que o universo intelectual tomista, de que procurámos tirar algumas alegóricas lições de iluminismo, que, infelizmente, ficaram letra morta.

Traduzido do italiano «L'Epistola XIII e l'allegorismo medievale», por GIUSEPPE MEA — Universidade do Porto

NOTAS

¹ Valha para todos Bruno Nardi, «Osservazioni sul medievale 'accessus ad auctores' in rapporto all'epistola a Cangrande», em *Studi e problemi di critica testuale. Convegno di studi di filologia italiana*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1961. Se se trata de pôr em relevo que no convívio os sentidos são distintos melhor que na epístola, todavia vale o reconhecimento «duma substancial unidade conceitual» dado por M. Simonelli, «Allegoria e simbolo dal 'convívio' alla 'Commedia' sullo sfondo della cultura bolognese», em *Dante e Bologna ai tempi di Dante*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1967.

² Veja-se, por exemplo, H. G. Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, Mohr, 1960 (tr. it. *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 1983, 1, c. págs.98 e seguintes).

³ *Maximen und Reflexionen*, em *Werke*, Festaussgabe, XIV, Leipzig, Bibliographisches Institut, 1926.

⁴ G. F. Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig, Leske, 1919-23.

⁵ Por Auerbach veja-se «Figura», in *Neue Dantestudien*, Istanbul Schriften 5, 1944, (tr. it. em *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli, 1963). Por J. Pépin veja-se *Dante et la tradition de l'allegorie*, Conférence Albert le Grand, 1969, Montréal (Paris, Vrin, 1970).

⁶ I, II, 2, par. 59, «Da beleza como símbolo da moralidade»: tem-se intuição esquemática quando a intuição correspondente a um conceito do intelecto é dada a priori; e tem-se intuição simbólica quando, a um conceito que pode ser concebido só pela razão, e a que não pode ser adequada nenhuma intuição sensível, é submetida uma intuição com a qual se convém o processo do juízo que é só análogo ao do esquematismo. Os exemplos que Kant dá são verdadeiras proporções afins à analogia de proporção e de proporcionalidade como se manifesta na escolástica.

⁷ Veja-se a lindíssima análise de A. Compagnon, *La seconde main*, Paris, Seuil, 1979.

⁸ Para uma recolha mais que completa de depoimentos veja-se o monumental H. De Lubac, *Exégèse médiévale. Les quatre sens de l'écriture*, 4 vol., Paris, Aubier, 1959. Auerbach (cit.) lamentava em 1944 que a diferença entre método figural (típica invenção cristã) e método alegórico (herança pagã) não fosse ainda suficientemente clara para os estudiosos. Na base do material recolhido por De Lubac em 1959 e por J. Pépin, *Mythe et allegorie. Les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Paris, Mouton, 1958, acho que se pode identificar o método figural com o da *allegoria in factis*.

⁹ Veja-se U. Eco, *Semiotica e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi, 1984, em particular o primeiro capítulo. Veja-se também T. Todorov, *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977 e *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978.

¹⁰ *Saint Augustin et la fin de la culture antique*, Paris, Boccard, 4^{ème} édition, 1958.

¹¹ Veja-se, por exemplo, Jerónimo (*In Matt. XXI, 5*): «cum historia vel impossibilitatem habeat vel turpitudinem, ad altiora transmittimur»; ou Orígenes (*De principiis*, 4, 2, 9 e 4, 3, 4.), segundo o qual o Espírito Santo interpolaria no texto pequenos pormenores inúteis como sinal da sua natureza profética.

¹² *Études d'esthétique médiévale*, Brugge, De Tempel, 1946.

¹³ Veja-se, por exemplo, Arthur O. Lovejoy, *The Great Chain of Being*, Cambridge, Harvard, 1936 (tr. it. *La grande catena dell'essere*, Milano, Feltrinelli, 1966).

¹⁴ *La letteratura italiana — Storia e testi*, 5, II, (Dante Alighieri, *Opere Minori*, tomo II), Milano-Napoli, Ricciardi, 1979, p. 611.

¹⁵ E. R. Curtius, *Europäisches Literatur und lateinisches Mittelalter*, XII, 3, Bern, 1948. Veja-se também XVII, 6. Por Gilson, *Dante et la philosophie*, Paris, Vrin, 1939.

¹⁶ Bruno Nardi, em C. Antoni e R. Mattioli, *Cinquant'anni di vita intellettuale italiana*, Napoli, 1950, I, 20 (cit. em Curtius, XVII, 6).

¹⁷ Veja-se P. Renucci, *Dante*, Paris, Connaissance des lettres, 1958.

¹⁸ Por esta noção revelativa e altíssima veja-se naturalmente o *De vulgari* e a recente interpretação de Maria Corti, *Dante a un nuovo crocevia*, Firenze, Società Dantesca Italiana — Libreria Commissionaria Sansoni, 1981.

CONSIDERAÇÕES ACERCA DA SEMIÓTICA FRANCÓFONA

1. *A situação actual*

A semiótica é muito provavelmente uma forma de pensar (deveríamos dizer ciência ou doutrina? Isso seria o objecto de uma discussão) com a qual será preciso contar, no futuro mais ainda do que no presente.

No entanto, um interesse incontestável manifestou-se já pela semiótica — esclareceremos à partida semiótica peirciana — apesar da resistência, para não dizer desconfiança, do leitor francófono, o qual, «volens nolens», ignora muitas vezes a obra de Peirce.

Objectar-se-á que existem estudos e artigos escritos em francês ou publicados nesta língua, assim como várias traduções recentes. Mas, feita a excepção de alguns autores raros — que citam por vezes Peirce em segunda mão — os francófonos não lêem de todo Peirce, ou mantêm acerca do assunto preconceitos tenazes, geralmente negativos. Tomamos esta atitude como uma injustiça que antes de mais é preciso compreender. A primeira razão é, sem dúvida, a ausência de uma tradução francesa completa dos «Collected Papers» e a dificuldade de acesso à obra de Peirce. A segunda é a concorrência involuntária da semiologia saussuriana e a tradição linguística francófona. O desenvolvimento rápido desta última deixou um pouco no esquecimento os trabalhos de semiótica. Aqui convém constatar que os francófonos estavam no entanto avançados para a sua época, no séc. XIX (pelo menos nos primeiros anos do século); conhece-se hoje o carácter político da censura (aquela mesmo dirigida contra os Ideólogos) que decapitou por um longo período as fileiras dos amadores de signos... Aliás procurar-se-ia, em vão, em Saussure uma referência directa a estes filósofos suficientemente votados ao esquecimento. Para R. Jakobson, a primeira razão é essencial: « Infelizmente a maior parte dos escritos semióticos de Peirce não foram publicados senão no decurso do terceiro decénio do nosso século, quer dizer aproximadamente duas dezenas de anos depois da morte do autor. Foi preciso quase um século para que se imprimissem alguns dos seus textos (...); assinalaremos ainda que restam no espólio de Peirce vários excertos inéditos. A aparição tardia dos seus trabalhos, fragmentados e dispersos no labirinto dos 'Collected Papers of Charles Sanders Peirce', vol. 1-VIII, entrou por largo tempo a compreensão exacta

e completa dos seus ensinamentos e infelizmente retardou a sua influência eficaz sobre a ciência da linguagem e o desenvolvimento harmonioso da semiótica.» («Coup d'Oeil sur le Développement de la Sémiotique», Bloomington, 1975, p. 8). Peirce pôde ser no entanto conhecido graças aos trabalhos de alguns especialistas raros, nomeadamente G. Deledalle, e às traduções de linguistas estrangeiros, quase todos dos E. U. A., sobretudo R. Jakobson. Permanece evidentemente uma massa imponente de obras em inglês.

De resto, a semiologia de Saussure — enquanto oposta (artificialmente) à semiótica peirciana — apresenta a vantagem de uma grande simplicidade teórica, portanto uma clareza mais evidente (é o mínimo que se pode dizer, basta, para nos convenceremos disso, aplicarmo-nos à leitura dos «Collected Papers») que seduziu os pensadores do nosso século. Mas os dois autores são, antes de tudo, fundamentalmente diferentes; o mesmo acontece com a natureza do signo: o signo semiológico é único, o signo semiótico é complexo pela sua natureza e pelo número de classes que o compõem (até setenta classes diferentes no último sistema semiótico).

As duas ciências nasceram igualmente na mesma época, mas apresentam apenas uma semelhança, aliás enganadora. Em Saussure, o signo, instrumento da linguística de então, é tipicamente de natureza diádica: a díade encontra-se frequentemente em toda a obra, assim acontece na oposição fundamental entre língua e fala. A primeira é um «sistema de signos exprimindo ideias» («Cours de Linguistique Générale», Paris, 1922, p. 33), isto é, um ramo da linguística, a segunda, quanto a ela, não foi infelizmente desenvolvida no «Cours...». O signo é assim uma «entidade psíquica com duas faces» (id., p. 99) e não uma palavra de uma língua, como por vezes se diz. Os seus dois componentes são o «conceito» e a «imagem acústica» do conceito que se «combinam» (id.); mas «no uso corrente este termo designa apenas a imagem acústica» (id.). A díade distingue portanto o conceito, dito «significado» e a imagem acústica, dita «significante». Encontra-se no mesmo autor outras noções diádicas, por exemplo a associação, a oposição, a combinação, etc: «Que a teoria saussuriana é diádica é um facto» (G. Deledalle, «Théorie et pratique du signe», Paris, 1979, p. 35) enquanto que a filosofia peirciana é toda ela triádica. Poder-se-ia desvendar alguma semelhança entre a noção saussuriana do «carácter linear do significante» («Cours...», p. 103) segundo o qual os significantes «formam uma cadeia» (id.) e o encadeamento dos signos na «semíosis» peirciana. Citemos enfim a oposição entre «sincronia» e «diacronia» (cf. id., p. 140).

Como bem notou G. Deledalle, não há muita coisa em comum, de fundamental, entre dois pensadores: «A teoria dos signos em França é dualista, saussuriana e, antes de Saussure, cartesiana: o signo é a união de um significante e de um significado, dito de outro modo, de um som e de um conceito, ou ainda de uma matéria e de uma forma. Ler Peirce a este nível é expor-se a nada entender. (...) É certo que a relação do interpretante e da significação não é estranha àquela que mantêm o significante e o significado no signo saussuriano. Mas o problema coloca-se muito diferentemente na teoria de Peirce. Dado que se pode pensar apenas através de signos e não através de conceitos, o signo não reenvia a um conceito, mas a outro signo. («Pour une lecture sémiotique de Peirce», in «Codikas» N.º 1, p. 7 sq.).

R. Jakobson, comparando Saussure a outros pensadores, escreve (op. cit.,

p. 9): «A contribuição trazida por Ferdinand de Saussure ao progresso dos estudos semióticos é evidentemente mais modesta e mais restrita. Mas é preciso lembrar que Saussure apenas esboçou a semiologia: «Contrariamente a Peirce e Husserl, ambos conscientes de terem abandonado os fundamentos da semiótica (sic), Saussure só fala de semiologia no futuro.» (id., p. 10). Sublinhemos enfim que se a semiótica peirciana se aplica a descrever o universo inteiro, a semiologia saussuriana é muito alargada nas suas vistas: «Na sua visão expansionista da ciência em devir, Saussure vai mesmo ao ponto de admitir que «tudo o que compreende formas deve entrar na semiologia.» (id., p. 13).

Pode-se assim dizer que os trabalhos dos linguistas contribuíram para colocar entre parênteses os esforços de Peirce. No entanto a linguística encontra dificuldades consideráveis quando toca na semiótica: este estado de facto levará provavelmente — assim o esperamos — os linguistas a consultarem mais profundamente os materiais teóricos de Peirce. O exemplo mais conhecido é o do problema — central — do sentido; parece-nos evidente que a semântica não deveria negligenciar a teoria do sentido e da significação em Peirce.

É portanto indispensável — aos nossos olhos — distinguir nitidamente a «semiologia» (seja o estudo linguístico dos signos de Saussure) da «semiótica» (que chamaremos o estudo geral dos signos, de que Peirce é o grande fundador moderno e que remonta suficientemente longe na história da filosofia europeia). Uma tal banalidade, no entanto, não é evidente, porque o emprego actual ainda é favorável à confusão. Nem mesmo a Associação Internacional de Semiótica interveio claramente sobre este ponto... que continua a provocar polémicas estereis, pois elas mascaram uma confusão de conceitos alheios uns aos outros. Assim a situação é crítica quando se tenta aplicar a «semiótica» à literatura ou à crítica literária: as ambiguidades teóricas levam a dificuldades insuperáveis sem uma passagem forçosa pela reflexão teórica: «...propôr um exemplo de semiótica é um acto fortemente ideológico» (J. Kristeva, «Quelques problèmes de sémiotique littéraire à propos d'un texte de Mallarmé...» in «Essais de sémiotique poétique», Paris, 1972, p. 208). Encontraremos aqui (como muitas vezes em outros lugares) conclusões desfavoráveis à semiótica em geral, mas pareceu-nos duvidoso que o autor tenha realmente lido Peirce. O Ducrot e T. Todorov (cf. «Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage») confundem também semiótica e semiologia, e expõem visões demasiado esquemáticas que dariam lugar a discussão: «Ou 'se parte de signos não-linguísticos' para aí encontrar o lugar da linguagem (é a via de Peirce), (...) ou 'se parte da linguagem' para estudar os outros sistemas de signos (é a via de Saussure), mas então arriscamo-nos a impôr a fenómenos diferentes o modelo linguístico, reduzindo-se desde logo a actividade semiótica a um acto de denominação (ou de renominação).» (id., p. 120).

Os problemas teóricos aqui abordados não escaparam, felizmente a todos os autores, ainda faltam muitos para isso. Assim, E. Benveniste (cf. «Sémiologie de la langue», in «Semiotica» I, 1969) abordou a questão segundo um ponto de vista de linguista saussuriano. Podemos mesmo encontrar «resistências variadas» (S. D'A. Avalle, «Corso di semiologia dei testi letterari», Torino, 1972, p. 11) ... assim como sinais encorajadores. P. Miola reconhece a importância de Peirce para a semiótica do nosso

tempo: «É no século XIX que foi elaborada a primeira teoria do signo comportando mais implicações linguísticas...» («Le signe linguistique», Paris, 1970, p. 6). Talvez nos possamos encaminhar um dia para uma «teoria geral dos signos» que permitiria ultrapassar as dificuldades resolvendo as confusões (cf. D. Greenlee, «Peirce's Concept of Sign», in «Approaches to Semiotics», The Hague, 1973, p. 14).

2. As aplicações à literatura e a problemática.

Poder-se-á utilizar os conceitos peircianos em literatura e na crítica literária? As tentativas, hoje em dia, são já suficientemente numerosas para nos incitar a considerar o problema. R. Barthes utilizou a «semiótica» em domínios novos, ou pelo menos diferentes daqueles para os quais ela tinha sido inicialmente concebida, por exemplo, os cartazes publicitários (cf. «Rhétorique de l'image», in «Communications» N.º 4, pp. 40 sg.). U. Eco, partindo desta vez dos signos de Peirce, tentou por seu lado descrever imagens visuais (cf. «La sémiologie des messages visuels», in «Communications» N.º 15, tradução parcial de «La struttura assente»). Num artigo em que o linguístico é intitulado «A la recherche de l'essence du langage» (in «Diogenes» N.º 51), R. Jakobson exprime a opinião de que a semiótica peirciana é susceptível de fornecer as bases de uma verdadeira ciência da linguagem. A mesma opinião em R. M. Browne: «A teoria de Peirce, apoiada sobre uma longa tradição de investigações, deveria ter, para os estudos literários, prolongamentos ainda insuspeitados.» («Typologie des signes littéraires», in «Poétique» N.º 7, p. 353). E. Benveniste não partilha da mesma opinião: «A dificuldade que impede toda a aplicação particular dos conceitos peircianos, excepto a tripartição bem conhecida, mas que permanece num quadro demasiado geral, é que, em definitivo, o signo é colocado na base do universo inteiro e funciona ao mesmo tempo como princípio de definição para cada elemento, e como princípio de explicação como todo o conjunto, abstracto ou concreto.» («Sémiologie de la langue», art. cit., p. 2). Além disso, o signo peirciano opõe-se ao signo saussuriano, mas tanto um como outro são inoperantes para Benveniste. O qual pensa, evidentemente, sobretudo como linguista, o que modifica provavelmente a sua visão da literatura e da semiótica. Neste ponto de vista, o nosso objectivo é também libertar a semiótica da influência da linguística e de libertar a semiótica de um saussurianismo tornado demasiado conquistador, conservando no espírito... «a perspectiva saussuriana segundo a qual a linguística é um ramo da semiologia e não o inverso». (C. Segre, «I segni e la critica», Torino, 1969, p. 67). Ainda nos será necessário separar a literatura da linguística, embora a primeira não possa exprimir-se sem a ajuda da língua, o que no entanto não é o caso de outros domínios da actividade semiótica, por exemplo, os cartazes publicitários (R. Barthes), o cinema (C. Metz), a comunicação (E. Buyssens, L. Prieto), as imagens visuais (U. Eco), uma tela de mestre (G. Deledalle), etc.

O próprio Saussure prenunciou o aparecimento de uma ciência geral dos signos (ou semiologia), considerando que os seus trabalhos marcavam neste sentido a partida para investigações vindouras; sobre este ponto Peirce adoptou uma atitude semelhante, como notou R. Jakobson: «... e o campo

aparece-me demasiado vasto e a tarefa demasiado pesada para um só homem.» (art. cit. in «Diogenes» N.º 51, 23). R. Barthes suspeitou da existência de uma ciência nova que ultrapassaria a semiótica peirciana no sentido estrito e a semiologia saussuriana dos linguistas, que se aplicaria ao discurso, à língua, à literatura e sem dúvida a muitos outros domínios concretos, já que se tratava de uma teoria geral do discurso (no sentido mais largo da palavra): «A semiologia é portanto, talvez, chamada a absorver-se numa «translinguística» cuja matéria será ora o mito, a história, o artigo de imprensa, ora os objectos da nossa civilização, desde que eles sejam falados... («Le degré zéro de l'écriture» seguido de «Eléments de sémiologie», Paris, 1964, p. 13).

No entanto, a vontade de fundar esta nova ciência a que poderíamos chamar «retórica do discurso literário», ou mais simplesmente «semiótica dos discursos», exige a resolução prévia de problemas teóricos fundamentais: com efeito, como definir com precisão a «literaridade» de um texto?, e a sua «retoricidade»? Permanecem ainda as relações com a semiótica peirciana que estão longe de ser claras.

Se a semiótica deve encaminhar-se em direcção a uma generalização da noção de signo, a semiótica de Peirce permitirá, quanto a ela, formular uma teoria geral do signo? Ainda que o signo peirciano esteja de algum modo demasiado «tipificado» e por vezes — pelo contrário — demasiado geral (como notou D. Greenlee) e apesar da forma aparente muito normativa de toda a semiótica peirciana, esta última apresenta indiscutivelmente um âmbito filosófico. Mas não deveremos, por isso, subestimar a importância da problemática interna da semiótica peirciana.

Assim, a própria natureza do signo coloca problemas, tal como a do interpretante — o qual não é mais do que uma espécie particular de signo entre outros. Para G. Bouchard (cf. «L'a, b, c de la sémiologie», à propos de «Silence on parle: introduction à la sémiotique»..., in «Philosophiques» VII, 1980-3, pp. 343 sq. e «passim»), as dificuldades contidas nas definições de Peirce podem apagar-se, se se considerar que o signo é um ser sempre triplo e que cada componente da tríade pode ser um signo. Sabe-se, aliás, que em Peirce um signo pode ser, no limite, quase qualquer coisa.

A natureza da semiótica peirciana permanece dado que ela é ao mesmo tempo teoria da significação, da interpretação e mesmo da comunicação. A primeira existente de forma precisa e bem enunciada, a segunda é mais subjacente e a terceira mal é esboçada (é a mais contestável das três). Para G. Deledalle, os três aspectos da teoria coexistem igualmente (cf. «Théorie et pratique du signe», p. 38). Para G. Bouchard, «A 'semiosis' não é um processo de comunicação (...) porque coloca o acento sobre a interpretação» (art. cit., p. 357).

Citemos enfim o problema primeiro (a toda a problemática peirciana), a saber a dificuldade de leitura dos «Collected Papers...»: o acesso à obra fica tributário do tipo de apreensão escolhido. Os estudos críticos, históricos, diacrónicos ou sincrónicos não dão conta globalmente por si sós da semiótica (cf. G. Bouchard). Trata-se aqui, por consequência, de fazer uma escolha reflectida.

3. Manifesto à guisa de conclusão.

Pareceu-nos imperativamente necessário reivindicar a identidade da semiótica peirciana e o lugar preciso que lhe vem da história. Para começar, pareceu-nos indispensável, num primeiro momento, distinguir a semiologia da semiótica. Num segundo tempo, ater-nos-emos a descrever completamente a semiótica peirciana e a estudá-la, tanto do interior de todo o sistema como sob o ângulo do seu âmbito filosófico, sem escamotear por isso a sua problemática própria. Uma tal descrição deve evidentemente examinar prioritariamente a semiótica (enquanto tema autónomo) no seio da obra completa de Peirce. Enfim, num terceiro momento, a semiótica de Peirce poderia ser completada e depois generalizada para a tornar utilizável em outros domínios, para além daqueles para os quais tinha sido inicialmente prevista, noutros termos, fundar uma teoria geral do signo que possa englobar o maior número de semióticas possíveis.

Tendo em conta os hábitos dos francófonos, trata-se de uma verdadeira alteração em profundidade, na sequência de uma viragem teórica da semiologia em direcção à semiótica. De resto, o termo, aliás vago, de «semiótica», tendo sido demasiadas vezes usado num sentido diferente daquele que definimos — e que se afastou da sua significação primeira —, preconizámos já substituí-lo por um outro e propusemos a palavra (um pouco bárbara) de «semioticismo», imitando assim Peirce que tinha proposto substituir «pragmatismo» por «pragmaticismo». O «semioticismo» — ou doutrina da semiótica peirciana — está ainda inteiramente (ou quase) por fazer; deverá afastar-se pouco a pouco da semiótica actual para se definir como uma ciência autónoma. Será preciso evidentemente salvar o espírito (ainda mais do que a letra) da longa investigação peirciana: sabe-se que Peirce não fez escola até hoje, como muitos outros filósofos. Mas a via está traçada em direcção a uma teoria geral do signo, o caminho será talvez longo...

Também é verdade que Peirce não pretendeu inventar formalmente nem afinar a semiótica; os seus trabalhos começaram aliás com um estudo atento da história da filosofia (cf. «Collected Papers...» vol. I, nomeadamente). Eles são e permanecem, antes de mais nada, teóricos, o que torna estéreis as discussões sobre o futuro prático da semiótica e a incerteza que pairam sobre as aplicações a outros domínios, nomeadamente literários.

Mas este aspecto de pura investigação fundamental está, desde já, ultrapassado pelo estudo suficientemente difundido da semiótica, que assim criou o seu próprio âmbito prático. De qualquer forma, a probabilidade ou improbabilidade de utilizar na prática uma teoria qualquer no futuro não é, em nenhum caso, um argumento para favorecer ou desfavorecer a dita teoria, e sobretudo nunca para a abandonar, como Peirce o afirmou variadas vezes.

Texto traduzido do francês «Considérations sur la sémiotique francophone» por ANGELA MARQUES

PODER-SE-Á CONSTRUIR UMA SEMIOLOGIA DOS ACTOS ATRAVÉS DE UMA REPRESENTAÇÃO TEATRAL? *

1. *Que deve entender-se por semiologia: âmbito e limites?*

Entenderemos aqui por «semiologia» uma ciência dos signos comportando: por um lado a *identificação destes signos* na percepção do mundo envolvente, a sua enunciação, o estudo das suas variantes — por outro lado, o estabelecimento do *conjunto de regras* que regem a conjunção destes signos numa mensagem «significante».

Admitiremos portanto aqui que o significante resulta de uma *combinatória*, baseada sobre matrizes lógicas de possibilidades ou interdições de conjunção, dos signos do repertório 2 a 2, 3 a 3, etc. ... Chamaremos «código» ou «estrutura» o conjunto de todas as regras de conjunção ou de interdição que regem todas as combinações possíveis de signos — quer elas sejam de ordem próxima ou longínqua — e que constituem o *excedente* de conhecimentos a priori que os comunicadores possuem em relação ao simples conhecimento, ou reconhecimento destes signos. Mais genericamente, diremos que o ou os códigos são todo o conjunto daquilo que os indivíduos em relação sabem «a mais» além do simples conhecimento dos elementos.

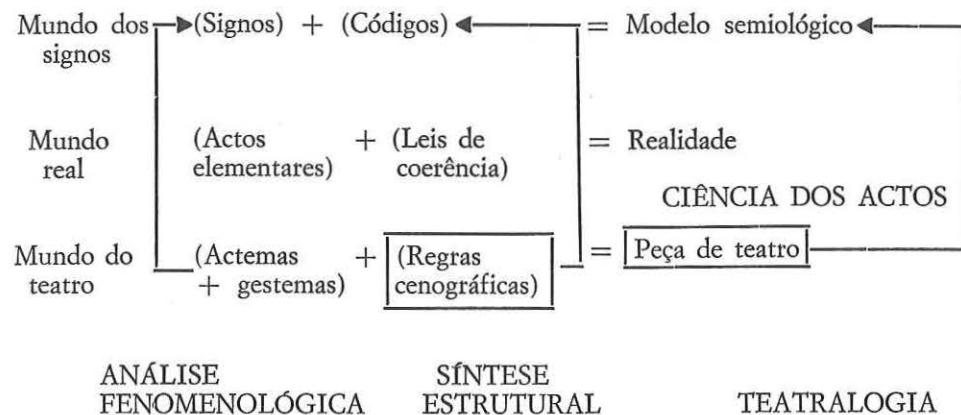
Uma semiologia do teatro comportará portanto, à partida, dois estudos, o da decifração ou identificação semiológica, exigindo recortar a realidade da representação diante de um público em unidades pertinentes (isto é, bem escolhidas quanto à função que têm de exercer), e, por outro lado, a enunciação de regras de combinação que servem para construir a representação, saber a *mensagem* que é transmitida por um «grupo criador», comportando (1) o autor da peça, +(2) o encenador, +(3) os instrumentos de reificação, chamados actores, a um público-alvo, constituído por unidades chamadas espectadores, situados do outro lado de uma *interface* que chamaremos «frente de cena».

Restringiremos as notas aqui propostas ao que chamaremos «teatro de acção», um sub-conjunto importante daquilo que é conveniente chamar

* Texto a ser publicado proximaemente numa obra colectiva «Approches de l'Opéra», Actes du Colloque de Royaumont, Didier.

actividade teatral, e no qual a mensagem transmitida é, no geral, um sistema *bi-media* (tri-media no caso da ópera): a soma dos *discursos* de cada actor, teleguiado pelo autor e a soma das acções efectuadas por estes actores num espaço definido que é a cena, lugar do universo teatral.

Não daremos nenhuma justificação para esta escolha de estudo além da frequência estatística deste tipo de teatro, que constitui a maior parte do que a nossa sociedade chama em geral de teatro. O esquema seguinte resume a ideia de construção de um modelo semiológico, a partir da peça de teatro.



Aceitaremos a ideia de que o mundo do teatro encontra o conjunto dos seus elementos essenciais num universo realista: o «mundo real» que nós conhecemos. Esta restrição exclui — provisoriamente — um universo imaginário que teria leis diferentes das do mundo «real», aquele a que estamos habituados; é muito difícil fazer passar aos Terrestres uma obra teatral inspirada nos factos e nos gestos dos Marcianos; verifica-se facilmente esta afirmação desde que os públicos-alvo recrutados pertençam a universos culturais que são simplesmente muito afastados dos dos chineses, dos hindus ou dos egípcios da antiguidade.

Dever-se-ia examinar separadamente, a este respeito, o problema desta forma especial de teatro gravado que é o desenho animado, no qual uma lógica em pasta de malvaísco define impossíveis e possíveis, mas corresponde no entanto a uma combinatória limitada e verosimilmente conhecida, aquela que dentro de pouco tempo os realizadores de desenhos animados em computadores vão explorar.

2. *Para uma teoria de amostragem de acções*

Vários problemas são colocados a esta metodologia semiótica, ou se se quiser, informacional e estrutural:

1. O do contacto necessário do semiólogo do teatro com uma *realidade existencial*, com o próprio conceito de emoção teatral, com uma essência

das personagens que ele pretende querer reduzir a um esquema pré-estabelecido, simples e mecanizável. Claro que podemos pretender que esta redução é impossível e que a realidade teatral é demasiado rica para se deixar fechar numa combinatória de signos. Passaremos à frente desta dificuldade, esperando que o constrangimento que o espírito exerce sobre o real pertença à própria forma da criação científica e que esta criação científica seja o nosso propósito.

Reparemos de passagem que o método constante do estruturalismo aplicado comporta um processo perpétuo de iteração do modelo inicialmente proposto em relação ao simulacro que ele entende constituir, iteração que provoca um aperfeiçoamento incessante, um refinamento e uma subtilidade do modelo, aproximando-o perpetuamente de uma realidade existencial, mesmo se esta é transcendental.

2. A proposição semiológica, que recorta unidades acabadas e reconhecíveis e as combina segundo regras provisoriamente rígidas, é da natureza do que se deve chamar um *esquema*.

A mensagem teatral é com efeito um esquema acabado e estreitamente limitado no tempo, em primeiro lugar: as «regras do género» implicam que a «peça de teatro» seja, como o seu nome indica, um *pedaço* artístico, uma mensagem limitada, proposta como um produto a um público. Este, para participar, investe o seu dinheiro (o preço da representação) e sobretudo um fragmento do seu tempo (duas a três horas, por exemplo) na esperança de daí retirar o que se pode chamar de fruição estética, na representação de um mundo imaginário mas que poderia ser real, o de uma história contada. Se o teatro é um esquema, como disse Bergson, é geralmente um esquema redutor, quer dizer mais simples que o mundo imaginado que ele evoca. É sobretudo mais curto: todo um ramo da semiologia teatral se construiria sobre a abreviação necessária de que o teatro produz fenómenos vitais ou humanos que se desenrolam no espaço temporal da vida. Por isso, o autor, que é um dos papéis essenciais, conhecendo a vida e os seus mistérios: a vida das Pessoas, dos Seres, dos Deuses (?), estabelece uma *amostragem* dos fenómenos e dos conhecimentos de um real mais ou menos realista e constrói uma mensagem esquemática baseada na ideia de *pertinência*: os elementos do esquema são apenas uma pequena parte de representação da realidade, o teatro é sobretudo um esquema condensado, um esquema constituído por amostragem de um certo mundo real, ou, em todo o caso, possível. É «uma parte pelo todo» segundo a fórmula de Aristóteles.

Este ponto é extremamente importante: seja portanto a vida de Alexandre, de Henrique V ou de «Monsieur Soupe» — supondo que somos susceptíveis de os «conhecer» no sentido do psicólogo ou do historiador —, quais são as amostras das suas acções que deverão ser propostas em duas horas a um espectador, distraidamente induzido, para que este encontre o seu destino, no seu ridículo ou no seu trágico?

Seja, do mesmo modo, uma acção social grandiosa: guerra civil, revolução ou naufrágio de um paquete, quais são os actos pertinentes que vão permitir ao espectador apreendê-los na sua totalidade e ter o sentimento de plenitude da sua compreensão? Um problema importante da semiologia do teatro será portanto a busca de uma *teoria da amostragem* e que implica o que se chama, no sentido mais cru da estatística, as «boas» e as «más»

amostragens, as amostragens «representativas» ou «não representativas», etc. ... (Sobrinho).

3. Do teatro no espaço cénico

A mensagem teatral é por outro lado limitada no espaço: não o espaço imaginário, mas o espaço cénico, o do lugar da representação que é um cubo cuja frente é a rampa e o fundo é a perspectiva do cenário. A face anterior deste cubo é tangente à esfera obscura do auditório (Souriau): é esta face que nós mais acima qualificámos de interface da comunicação; é aí com efeito que os detectores da comunicação colocam os microfones e as câmaras, tentando captar o que se passa do cubo para a esfera (consideraremos negligenciável o que se passa da esfera para o cubo). A cena é uma superfície quase plana, muitas vezes horizontal, e em todo o caso limitada; ela é o lugar no qual estes autómatos portadores de signos a que chamamos «actores» — não excluindo de todo o termo *génio* na *automatização* — vão evoluir segundo certas regras de interacção recíproca de «speech-acts» (Austin), e de gesticulações (no sentido etimológico de fabricação de gestos). Conformemente ao que propõe uma teoria fenomenológica dos actos, será possível para o investigador científico — quer ele seja marciano ou chinês —, recortar de forma unívoca o conjunto dos actos efectuados em elementos simples que chamaremos aqui de: «actemas» para os diferenciar dos «actomas» que a teoria dos actos propõe (átomos de acção).

— «gestemas», ou átomos de gestos (cf. Ekman, Birdwhistell, Frank, etc. ...), em perfeita conformidade com a terminologia estrutural.

Um aspecto importante e um pouco negligenciado pelos especialistas do teatro, até hoje, é esta observação, tão simples e evidente porque demasiado banal, de que *para agir é preciso lugar*, e que, como o mostra com clareza Le Corbusier depois de Heidegger e le Talmud, este lugar representa um certo consumo de espaço, do espaço do mundo, nesta ocorrência, do espaço cénico. Claro que isto é evidente para o espírito humano, mas é-o menos para o programador de máquinas, e portanto para o semiólogo que quer saber como programar os seus simulacros. Em geral, toda a acção, qualquer que ela seja, consome uma certa forma de espaço, extraída do capital espacial que representa a superfície da cena, da mesma maneira que consome uma certa quantidade de tempo, extraída do capital temporal, posto pelo espectador à disposição do fabricante da mensagem teatral. Ora nós consideramos aqui como princípio gerador de uma semiologia e, mais precisamente, de um código semiológico, todos os aspectos ou limitações que constroem os actos e, através disso, os organizem numa mensagem coerente.

A extração que cada actor efectua — portador do que nós chamaremos mais tarde uma «personagem» executando um «papel» —, através de cada «signo» sobre o capital-tempo da peça de teatro e sobre o capital espacial que representa a área livre sobre a qual evolui (partilhando-a com outros) esta extração exerce sobre a própria lógica do desenrolar dos *constrangimentos* que, se não são únicos, bem longe disso, são em todo o caso básicos e requerem uma análise. No domínio da mensagem verbal, por exemplo,

sabemos que existe um *constrangimento temporal da linguagem* (Snorrason) e experiências efectuadas no interior de grupos onde um certo número de indivíduos tomam e, portanto se tomam, a palavra; também estudos estatísticos, tais como os de Chapple, colocam bem em evidência este mecanismo que rege permanentemente a criação esquemática do autor-programador na «amostra textual» que ele constrói a partir do mundo.

Da mesma forma, é uma das tarefas do «encenador» — como o seu nome indica — colocar seres e actos em cena, explorando o capital espacial que lhe é oferecido: se este aspecto foi omitido na maior parte das escolas de teatro é porque, em geral, o capital espacial: a área cénica proposta é largamente maior que o orçamento do espaço espacial de cada um dos actores simultaneamente presente num dado instante. Este constrangimento que aparecia como menor, torna-se maior, por um lado quando a natureza do espectáculo (ou, digamos, a amostra do mundo que nos propõe o criador) acontece implicar um *grande número de seres* ou um *grande número de acções*, ou os dois — na medida em que a complexidade destes actos permanece apreensível para o espectador, outro constrangimento sobre o qual voltaremos a falar. O autor de teatro, neste caso, tem de tratar de maneira particular, como um problema em si, a apresentação ou a representação das acções «especialmente grandes»: correr, montar a cavalo, percorrer vastas dimensões, etc. ... Ele trata-as, em geral, pela ilusão, pela alusão, pela perífrase, pela narração, pela implicação e por isso deve exercer todo um arsenal de engenhosidades. É entre outras a forma de tratar as acções espaciais «volumosas» que o teatro difere fundamentalmente do cinema que, submetido às mesmas regras das leis de amostragem temporal num espectáculo de 90 minutos, está, pelo contrário, pouco submetido ao constrangimento espacial, pelo próprio poder da câmara de abarcar vastos espaços, ou uma diversidade quase infinita de lugares.

Notemos de passagem que, precisamente quando não é assim, como é o caso da televisão que é incapaz, por razões técnicas da câmara, de abarcar verdadeiramente vastas perspectivas espaciais, se exerce um constrangimento sobre a natureza dos espectáculos apresentados, que elimina um certo número de situações do mundo real, e distorce portanto a amostragem destas situações por uma regra exterior à própria natureza da acção e da sua esquematização.

4. Uma axiomática na semiologia teatral

Resumimos assim a tomada de posição que acabámos de desenvolver:

1. O teatro é um esquema da vida desenrolado num universo imaginário: o mundo teatral que recria por si próprio, por uma magia controlada, um universo do real provisoriamente inacessível;

2. Com a ajuda de actores programados para as acções conjugadas de um autor e de um encenador, a peça de teatro constrói uma amostragem do mundo dos actos, amostragem representativa ou distorcida, mas que visa um valor a que poderemos chamar *pertinência*;

3. Pode-se definir, sob o plano fenomenológico de forma abstracta, a acção teatral pela matriz: «Quem faz, o Quê, Quando, Onde? (Quem: conjunto das personagens; o quê: conjunto das acções efectuadas; onde:

conjunto de actos do universo teatral que são actualizados, realizados num lugar particular do universo cénico);

4. A abordagem semiológica e estrutural repousa sobre a delimitação clara de cada um dos elementos:

— o conjunto das personagens distintas:

$E (P_1, P_2, P_3, \dots P_n)$

— o conjunto dos actos:

$R (A_1, A_2, A_3, \dots A_k)$

— o conjunto dos lugares:

$S (S_1, S_2, S_3, \dots S_n)$

— o conjunto dos tempos:

$T (T_1, T_2, T_3, \dots T_n)$

Um papel atribuído a personagens P_i é definido por:

$P_1 (A_{11}, A_{21}, A \dots A_{k1}) (t)$

$P_2 (A_{12}, A_{22}, A \dots A_{k2}) (t)$

.....

t sendo o tempo durante a representação

t T , tempo de representação

5. Todo o acto $A_1 \dots A_k$ exige do seu actante uma superfície própria $S_1, S_2 \dots S_k$ a cada instante t ; a soma dos espaços utilizados por cada personagem é inferior ao capital espacial disponível ou superfície de cena.

$\sum S_{ik} < S_o$ superfície de cena

6. Da mesma maneira, o conjunto dos actos efectuados por cada actante $P_1 P_2 \dots$ exige um certo prazo temporal $T_1 T_2 \dots$ cuja soma para cada personagem é inferior ao tempo t da representação e, mais precisamente, às sub-unidades teóricas que chamamos «cenas».

7. É possível conhecer e repertoriar o conjunto dos *orçamentos espaciais* a atribuir a cada uma das acções elementares para um actor e o quadro da página seguinte, extraído de um dos nossos trabalhos anteriores de psicologia do espaço e de outras fontes diversas, dá disso alguns exemplos.

8. Além das leis evidentes acima enunciadas relativamente ao constrangimento espacial e ao constrangimento temporal, junta-se um certo número de leis mais precisas que permitem abordar um código semiológico: — 5 tipos de espaço são destinados ao indivíduo actante i :

— o *co-volume* (V_{min}) ou volume mínimo do ser comprimido ao máximo: este tipo de situação encontra-se muito raramente sobre a cena do teatro;

— o *volume próprio* (S_o) que corresponde aproximadamente ao que chamámos noutro lugar a esfera pessoal e que Hall chama o balão do indivíduo (categoria de espessura 40 a 45 cm);

— a *esfera de protecção* (S_p) que corresponde aproximadamente ao dobro da esfera pessoal (raio da ordem de um metro);

— a *área de domínio* (S_d) fortemente *variável* e compreensível segundo as situações e os papéis das personagens;

— o *espaço do olhar* (S_v) ou zona de contrôle cognitivo imediato que tem a forma de uma elipse alongada com um raio vector axial de alguns metros.

9. Há leis que regem o comportamento do indivíduo relativamente aos espaços precedentes ligados a *i* ou a *j*:

I. o co-volume alargado ao tempo *t* por *i* é interdito a qualquer outro indivíduo *j*, *k*

II. o volume ou espaço próprio *Soi* é «elástico» no sentido em que toda a penetração de *Soi* por *Soj* se traduz por uma *força de repulsão* *Fij*.

$$F_{ij} = f_1 (Soi - Soj)$$

com a aproximação:

$$F_{ij} = K (Soi - Soj)$$

*f*₁ é uma função geral que toma diferentes valores segundo os sexos («M, F») de *i* e *j*.

III. Quando a esfera de protecção de *i* (*Sp_i*) é começada pela de *j* (*Sp_j*), então a *quantidade de actividade* de *i* e *j* toma um nível *Aij* = *Aijo* superior ao seu valor precedente.

IV. O comportamento de um indivíduo *i* quando um outro indivíduo *j* penetra no campo do seu olhar, tal como ele é definido pelas curvas da figura *fig.*, é imediatamente modificado em relação ao seu comportamento *e*, no teatro, esta modificação deve traduzir-se de uma forma observável pelo espectador. Em geral, a *quantidade de modificações* (relação antes/depois do aparecimento de *j*) é proporcional à importância da relação sociométrica de base que existe entre *i* e *j*.

10. A tarefa do redactor do libreto e do encenador implica, entre outras, o que se pode chamar de «redução dos espaços infinitos», a saber a eliminação pelo «libreto» da cena do teatro de todas as cenas da vida que implicam uma movimentação ou um deslocamento infinitos, por exemplo: a errância no deserto, o *passeio* ao longo de uma estrada ou de uma rua, a *perseguição*, e a eliminação do que podemos chamar «os cenários volumosos» (cimo de uma torre, piscina) em que uma *grande quantidade de espaço* é implicada em si como um elemento necessário da acção. É certo que é possível, por trucagens elaboradas, fazer cavalgar Walquírias no céu, num teatro de Bayreuth (Wagner), ou fazer um automóvel andar numa estrada de montanha (J. Romáins), mas a maior parte destes artifícios são ao mesmo tempo dispendiosos em recursos e muito pobres em efeitos, representam um desperdício de pregnância e parecem, na evolução actual, sair do campo do «teatro» no sentido próprio, para serem reservados ao espectáculo cinematográfico, porque este dispõe, através do «travelling», do «zoom» e da «visão perspectiva», etc. . . . de meios específicos para os tratar. Eles exigem ainda um esforço de credibilidade para o espectador e parece mais simples considerá-los como fora do universo do teatro, no sentido estrito.

Reparemos que isto acaba por fazer voltar a amostragem que o autor teatral efectua, quanto à linha de vida das personagens, a uma condição de *evolução em espaço próximo*, quantificado em um lugar e podendo provocar uma «mudança de cena», mas efectuado de forma a reduzir a amostra dos lugares, agrupando os actos significantes para que eles fiquem no mesmo lugar, ou num número discreto e reduzido de lugares.

11. O tratamento das mudanças de lugar pelo autor deve respeitar o princípio de economia do mínimo de mudanças. Reencontra-se sob uma forma atenuada a regra de *unidade de lugar* do teatro clássico, transformada

numa simples regra de economia. Nota-se também a influência depuradora que teve a existência do cinema, apto a todas as trucagens e a todas as deslocamentos, em relação ao teatro. Este não dispõe de todo, além da eliminação pura e simples das cenas consumidoras de espaço na sua amostragem, senão do sistema de narração de carácter propriamente poético. Uma fonte marginal limite é, eventualmente, a apóstrofe à imaginação dos espectadores baseada sobre um cenário vazio, ou, mais dificilmente, uma tela pintada ou uma projecção cinematográfica: «Vejam», «Imaginem», «Lembrem-se». Tais artifícios verbais são sempre custosos quer pela enunciação, quer sobretudo pela imaginação (limitada) dos espectadores; são também custosos pelo comportamento dos actores e de rendimento aleatório.

12. *Leis de ocupação dos territórios*

I. Existe uma interacção entre o tempo e o espaço que é condicionada pela ocupação dos territórios. Vejamos dois territórios *S₁* e *S₂* para duas personagens. Para que a primeira passe para o território ocupado pela segunda, é preciso um micro-prazo temporal que atrase de uma certa forma o processo de acção-reacção.

II. Quando uma personagem se situa num lugar identificado por um objecto (exemplos: mesa, cadeirão, lareira, etc. . . .) o encenador deve prever um «prazo de apropriação» deste novo lugar. A grandeza destes prazos é determinada, além de um *tempo* geral próprio à cena que equivale um pouco à noção de tempo musical («negro a 80»), pelas formas dos objectos e do espaço envolventes.

III. Toda a passagem brusca (sem prazo) de um espaço de apropriação a outro, quer de *S₁* a *S₂*, quer a apropriação de um espaço, implica, pela sua própria brevidade, uma *ruptura* que induz um acto significativo: explicações, resumos, justificações ou até conflitos e lutas entre *S₁* e *S₂*, por exemplo. Em geral tudo se passa como se cada espaço ou cada sub-espaço possuísse uma identificação própria, entenda-se uma personalidade, e esta identidade do lugar produzir-se-á através de uma *marcação*. Lembrar-nos-emos, por exemplo, dos caixotes do lixo de Beckett em: «Oh! les beaux jours».

13. *Leis relativas à materialização do espaço próprio*

O uso do projector num certo tipo de teatro corresponde muito precisamente a uma estrutura designativa do espaço, serve para sublinhar este espaço e para atribuí-lo a um indivíduo (ver o simbolismo dos projectores de cores nas revistas de grande espectáculo). Entre outros, o alargamento ou a contracção do disco iluminado pelo projector é necessariamente um significativo que só pode ser utilizado correctamente em função de um certo sentido; noutros termos, um mau uso deste significativo (incoerência, por exemplo) induz a uma degradação da quantidade de sentido transportada.

Limitar-nos-emos em primeiro lugar a um universo plano, numa cartografia do palco, conservando claramente consciência desta limitação: os seres são vistos desde o infinito do tecto do teatro, segundo uma representação clássica que introduzimos em psicologia do espaço (*fig.*). Nestas condições estabelece-se um tipo de constrangimentos espaciais ligados aos seres, aos objectos e à topografia do palco:

a) Os espaços delimitados nos quais penetramos ou dos quais saímos (O Círculo de Giz do Cáucaso) no plano;

b) Os objectos ou zonas que são interditas a qualquer título: por exemplo não podemos entrar no interior de uma mesa, mas que não são obstáculo à visibilidade do campo cénico (podemos olhar por cima de uma mesa, isto é, através deste espaço);

c) Os espaços que são obstáculo à percepção de um espaço: esconder-se atrás de uma árvore, atrás de uma coluna, no canto de uma casa, atrás de um pára-vento, ou então ignorar a presença de um indivíduo porque ele não está no campo visual. São aqueles em que o obstáculo suprime o campo do olhar e constrói um domínio de conexões múltiplas de que o encenador pode fazer uso (labirinto). Há aí duas situações *muito diferentes* que constrangirão as deslocações dos actores no plano;

d) Lugares elevados a que se ascende através de escadas ou planos inclinados.

5. Os objectos sobre o palco de cena e o seu consumo de espaço próprio

Estabelece-se uma distinção preliminar entre os objectos *móveis* e *não móveis*: as mesas-pé-de-galo, os cinzeiros, as cadeiras pertencem ao mundo dos gestemas teatrais dos actos efectuados com eles, opõem-se às mudanças que, por sua vez, necessariamente, correspondem a mudanças de cena: lembremo-nos com P. Bouissac do constrangimento semântico que as mudanças de acção criam no circo. No que diz respeito aos objectos propriamente ditos, estudos sobre o comportamento dos indivíduos em relação a eles, mostram uma analogia de base na ideia de território. Em geral, como os homens, os objectos possuem de um lado um co-volume (ou uma co-superfície), do outro uma área de *radiação própria*, muito variável de um objecto a outro; em particular na medida em que eles são «apresentados»: desde que estão isolados, requerem uma superfície de isolamento — ou, de facto, de «domínio» — caracterizada pelo facto de que a aproximação de um indivíduo, quer pelo dedo ou pela mão se se trata de um pequeno objecto, quer por uma movimentação se se trata de um objecto móvel, será, a partir do momento em que ele ultrapassou um certo *limite*, necessariamente, interpretado pelo espectador, a partir da sua cultura, como um *actante* que deve justificar o sentido e o interesse de toda a acção que efectua, enquanto actor na ocorrência. Digamos mais simplesmente que aquele que aproxima a sua mão de um certo raio de um copo *deve* pegar nesse copo, e *se não o faz*, é em si um outro gesto, também ele perfeitamente específico: a «acção interrompida» será tratada como *tal*. No teatro, a economia geral dos actos deve ser tal que nenhum seja inútil no «discurso dos actos presentes»; aquele que se aproxima de uma mesa, desde que ultrapassou um certo raio, fá-lo *para* pegar ou pousar qualquer coisa, para se apoiar nela ou mudá-la.

Todo o objecto irradia sobre uma parte do universo, exactamente como os seres, e o comportamento destes é portanto regido por eles: encontraremos no célebre trabalho de Ruesch e Kees «Non-verbal communication» um grande número de exemplos que ilustram este ponto. Deixaremos (provisoriamente) de lado o conceito de espaço de arranjo ou empilhamento que, por seu lado, daria lugar a considerações semelhantes, desta vez,

acerca dos objectos em grupo: a biblioteca, amontoado de escombros, o montão, etc. ... (cf. «Les chaises» de Ionesco).

6. Acerca da verticalidade no espaço

No que precede, deixámos de lado ideia de *espaço em altura*, assimilando de cada vez os volumes às superfícies do chão. Esta afirmação é justificada pela hipótese de que de um lado todos os seres humanos, únicos sujeitos de acção, têm alturas semelhantes (reencontra-se aqui a ideia de unidade modular de Le Corbusier) e de outro lado os seres humanos estão *agarrados* ao chão pela gravitação. Notemos de passagem que estas constatações, que parecem perfeitamente triviais, poderiam ser legitimamente postas em causa e que o serão provavelmente dentro de pouco tempo com a evolução dos temas do teatro: além do teatro esférico do tipo Poliéri, as situações de ausência de peso parecem agora bem menos extravagantes que há um século atrás.

O que é realmente importante na introdução da verticalidade sobre o plano da cena é antes o uso nas «cenas de proximidade» de deslocações verticais (subir um escadote, descer uma escada, varandas, «loggias» e janelas, etc. ...) que fornecem todo um registo de situações particulares, pouco diferentes das situações «planas» onde o ser pode facilmente ser descrito pela sua projecção sobre um plano, entre outras, na interpretação dominante-dominado, situação de dependência, etc. ...

Num texto anterior, quantificámos em seis categorias os objectos que mobilam uma cena no eixo vertical. Lembremo-las aqui:

1. Objectos de *altura nula* (almofadas, tapetes).
2. Objectos de *altura negligenciável*, atingíveis com um gesto (o banquinho, o estrado).
3. Objectos da *altura de um assento*: (o banco, a cadeira, o divã, a cama) que só são atingíveis por um gesto de decisão ginástica e, como consequência, necessariamente expressivo, já que na vida corrente os contornamos.
4. Objectos de *altura tabular*: (a mesa, o balcão, o bar, a paliçada, a cerca), todos os objectos sobre os quais, em rigor, nos podemos apoiar e que são mais ou menos o dobro da altura do assento (80 cm a 1,20 m) mas que são largamente ultrapassados pelo corpo humano e para os quais seria um esforço subir. Estes objectos são portanto *impenetráveis*, excepto em desrespeito muito considerável aos comportamentos da cultura gestual convencional: não se sobe para as mesas e isso é um desrespeito infinitamente mais embaraçador do que subir a uma cadeira para discursar a revolucionários; é em si a procura de um pedestal, sem comparação possível com o orador de Hyde Park que sobe para a sua caixa: ele está situado duas vezes acima na escala de valores. Num salão burguês, ninguém sobe para as mesas, mesmo se, em rigor, se se pode esconder debaixo delas (comédies de boulevard).

5. Objectos à *altura de um homem* cuja dimensão vertical é da ordem de grandeza de 2 m, que, dada a sua base, são provavelmente estáveis e pouco móveis e, daí, estabelecerem uma topologia inflexível.

6. Enfim, há aquilo que está para além do *inacessível*: tudo o que

ultrapassa a medida normalizada de Le Corbusier (2,25 m), a do homem levantando o braço, o que entra portanto nas zonas estranhas do tecto, que o ser contempla na vida como substituto de um céu inacessível; no teatro, os profanos são geralmente ilimitados por razões de óptica, mas podem fazer descer anjos, trapezistas ou aparições (cuja materialidade é sempre obstrutora na ficção teatral que prefere a Voz de Deus à Vista de Deus). A ópera, como grande espectáculo, fez disso um grande uso, retomando os melhores truques estabelecidos pelo teatro antigo. Com efeito, à excepção de bandidos caindo das árvores para assaltar os viajantes na floresta (e isso é uma ginástica bem difícil de preparar), todo este espaço acima de 2,25 m, já praticamente pouco acessível, tem por destino o *impreciso* e o *evocador*; é o lugar dos contornos imateriais, dos reflexos e das ilusões de óptica, é o *lugar do símbolo*: um elemento demasiado concretizado nesta zona arrisca-se mais a prejudicar a expressividade do que a servi-la. O homem fica perto da terra, as zonas de expressão são aquelas que estão solidamente agarradas ao plano de base do chão.

Estão excluídas desta classificação centrada na estruturação topológica do plano da cena, os elementos que, perfeitamente realistas e concretos, estejam *situados* arquitecturalmente na zona alta: varandas, pórticos e galerias: por um lado estão *agarrados* a uma estrutura *sólida* que semanticamente permanece agarrada à terra; as personagens (Julietta esperando Romeu, por exemplo) estão aí elas próprias *enraizadas* a um chão, *ponto de ancoragem*. Mas estas permanecem sempre *a ocasião* de uma relação do *Alto* com o *Baixo*: a masculinidade subindo à conquista da feminilidade no caso de Romeu, ou o domínio do Doge de Veneza exercendo-se, discursando à multidão. A escada que a teatralidade quereria imensa é um dos artifícios que o novo cenário descobriu (segundo Fausto de Goethe, apresentado sobre degraus infinitos subindo até ao céu).

Estas breves indicações mostram sobretudo como a partir de um esforço de consideração fenomenológica dos elementos do real dos actantes e das coisas, se constroem constrangimentos de acção ligados aos seres ou aos objectos em dimensões geométricas, principalmente horizontais (eventualmente verticais), constrangimentos que vão combinar-se nos átomos elementares da sequência a introduzir na matriz «Quem faz o quê, quando e onde». Uma análise estrutural de tendência semiológica quereria enunciar regras de associações e interdições.

7. As regras de base de uma semiologia do espaço teatral

Mais genericamente, vê-se emergir a partir das considerações precedentes alguns princípios geradores de uma semiologia teatral ligada aos actos representados, pela sua congruência maior ou menor, com uma *representação*, quer dizer com um universo da ficção teatral sub-jacente, um referente necessário à própria acção representada. Por alto, dir-se-á, e é o ponto essencial do presente texto, que *todos os aspectos que constroem* de forma quantitativa o conjunto das acções praticadas pelo conjunto dos sujeitos actores organizam por aí mesmo o fluxo accional. Assim, atrás da análise das coerências de significações que foi sobretudo o objecto das abordagens semiológicas do teatro (Barbosa, Greimas, Ruffini, Génot),

propomos uma análise de constrangimentos de origem bastante diferente, baseada em leis tão gerais quanto a ideia de relação de conteúdos-conten-tores ou a de volume ocupado.

Brevemente, o estudo da complexidade estrutural dos actos realizados pelos actores é *infra-determinada* por:

1. O orçamento-tempo dos actos do actor por um lado, da personagem por outro.

2. O orçamento espacial agarrado directamente a todas as acções efectuadas pelos actores.

3. Os custos generalizados de realização de cada um destes actos em relação às possibilidades — diríamos nós, do capital de recursos — de que dispõem os seres que constituem os grupos nominais dos diferentes predi-cados que os diferentes actos representam.

Diremos mais simplesmente que o «teatro» dispõe de um capital-tempo de 90 a 180 minutos fornecidos pelos espectadores, para representar um certo número de acções, num certo lugar da cena e que a soma das acções não simultâneas pede empréstimo a este capital em função do *orçamento-tempo* que convém manter. Diremos mesmo, como já demos a entender no princípio, que todo o acto praticado por todo o actor, extrai uma certa *parte da superfície* da cena que ele imobiliza, que ele fixa, a cada instante e que é uma condição, fraca mas muito geral, que a soma destes consumos espaciais, feito pelas diferentes personagens presentes em cena, não deve com toda a evidência exceder o capital espacial disponível. Esta condição é certamente «fraca» do ponto de vista lógico, mas ela é universal e torna-se interessante em situações limite em que o *orçamento espacial* global de todos os actores em representação se aproximam dos limites do capital disponível.

O facto de que esta condição seja de algum modo «trivial» e que ela seja percebida e tratada inconscientemente pelo chamado encenador, não é para o teórico uma razão suficiente para a negligenciar; ao contrário, ela tralhe-á uma visão metodológica original na explicação dos constrangimentos temporais. Ela possui em particular uma riqueza nas *situações limite*, lugares estreitos, cenas pequenas, espaços apertados, teatro de bolso, etc. ..., e nos processos de transformação onde, por exemplo, uma peça concebida para uma cena de superfície e de altura dadas deva ser transposta cenicamente para um palco que é nitidamente mais pequeno ou maior. Como sugeriu Breyer, há toda uma transformação que se faz nos movimentos e comportamentos das personagens e que revela regras escondidas da sua própria combinatória.

Ainda da mesma forma, a análise do *custo generalizado dos actos representados*, atribuição de uma espécie de «capital de acção», não somente no tempo e no espaço, mas em energia física, em energia cognitiva, em vontade de enfrentar uma situação, tal como a micro-psicologia a revela, repousa sobre esta ideia geral segundo a qual a soma dos custos generalizados das acções parciais não pode exceder a soma dos recursos disponíveis para cada personagem. Esta condição não é senão a reiteração no mundo da ficção de uma regra muito realista dos comportamentos reais. Entre outros, o estudo dos micro-cenários, tal como nós avançamos, contribui com muitos elementos, explicitando, por exemplo, a razão pela qual tal ou tal decisão, tal ou tal trajetória, tal ou tal comportamento em

relação a tal ou tal outro é tomada da mesma maneira quase intuitiva pela personagem, isto na medida em que a sua acção parece «verdadeira», quer dizer verosímil. Ela aplica-se portanto muito particularmente à busca de *regras de verosimilhança* comportamental ao nível do jogo de cena ou de certos «speech-acts» do actor, que se referem às acções supostas da personagem do universo teatral que ele encarna.

8. Algumas regras que regem os comportamentos espaciais

Resumamos as anotações aqui apresentadas acerca de uma abordagem semiológica, mas também fenomenológica da actividade teatral enquanto representação de uma actividade humana.

Todo o acto isolável do fluxo comportamental requer uma certa quantidade de espaço, uma certa quantidade de tempo, uma certa quantidade de esforços. Na medida em que este acto é matéria de uma tipologia, ele pode ser também o objecto de uma análise dos consumos destas três grandezas. Descrever-se-á, em termos de sequências de actos, eles mesmos decompostos em actomas específicos, os comportamentos das diferentes personagens P_1 P_n em função do tempo. Far-se-á a soma no espaço das superfícies ou volumes mínimos ocupados pela «linha de cena» de cada uma das personagens.

Enunciar-se-á as diferentes alternativas acessíveis a cada uma das personagens com vista a exprimir comportamentos tendo valores expressivos sensivelmente equivalentes. Procurar-se-á as interferências ou os encontros entre as diferentes linhas de cena ou trajectos das personagens. Notemos de passagem que esta análise pode revestir um carácter lógico e portanto ser (em teoria) efectuada a partir de um programa de computador.

Enunciar-se-á de seguida a ocupação material do plano de cena (objecto, obstáculos, fronteiras, passagens obrigatórias, etc...), descrevendo sobre ele as «zonas de radiação» dos objectos e seres e a indicação da natureza desta radiação (atração de um cadeirão, repulsa do fogo, intencionalidade de uma chaleira, etc...), sendo o conjunto destas zonas deduzido da superfície cénica com aquelas de todos os «comportamentos obrigatórios» que cada um implica. Isto deixa um *resíduo de espaço de liberdade* que pode ser utilizado para introduzir variações e estratégias alternativas. Daremos a nossa atenção mais particularmente às *relações de incompatibilidade* que podem apresentar-se em função de uma *garantia de expressividade* agarrada a cada personagem, a cada acção, a cada instante (princípio de inteligibilidade comportamental).

Algumas leis de ocupação do espaço representativo

1. Vários indivíduos não podem ocupar ao mesmo tempo a mesma posição sobre o palco. Esta regra que o encenador teria tendência a reduzir ao simples «bom senso» deve ser explicitada em toda a tentativa de análise racional, tal como por exemplo um computador encarregado de estudar os orçamentos espaciais e os campos de liberdade o deveria inscrever no seu programa.

2. Um indivíduo só pode ocupar a posição ocupada anteriormente por um outro ao fim de um prazo suficiente (distância de entrada numa zona) que comporta:

- a) os prazos de passagem — extremamente curtos — (tomar lugar)
- b) os prazos reduzidos: o ser B *quer* ocupar o lugar do ser A na mesma área
- c) os prazos «de evacuação»: (o espectador esqueceu qual era a afectação precedente e aceita a posição neutra),

3. Um indivíduo não pode ultrapassar o território próprio a um outro indivíduo a não ser por meio de um acto significante explícito de interacção (agressão ou relação íntima) que deve ser justificado pelo discurso; exemplos: pedido, autorização, agressão, troca material de objectos, contacto fisiológico (o médico), etc.

4. Um indivíduo não pode entrar no *domínio do olhar* de um outro sem reconhecer explicitamente a sua presença e lhe fazer referência no seu discurso, ou entrar em interacção com ele.

5. A *interacção durável* entre dois indivíduos é efectiva a distâncias tanto mais vizinhas da distância média de conversa na área apresentada (hall de estação ou salão) quanto esta interacção foi *maior no passado* e mais «normal» no presente, donde se deduz que:

- a) as situações de cólera, hostilidade, representam situações espaciais fora da média e o encenador apresentá-las-á como tal
- b) as distâncias são tanto mais fracas, em relação à média d , quanto os indivíduos estão mais em interacção num ambiente colectivo (aproximação dos indivíduos até $do-dx$, num cocktail, ou pelo contrário, num hall de estação, afastamento em direcção à distância média de d numa sala vazia de apartamento).

6. Quanto mais os seres são íntimos, mais as distâncias de interacção que eles adoptam são *variáveis* (dispersão máxima das distâncias).

7. Quando dois indivíduos ocupam um domínio de acção comum, um deles é geralmente *dominante*, e portanto o outro dominado, neutro ou escravo.

8. Os indivíduos em coexistência pacífica estão num estado de instabilidade e ocupam em geral o território *um a seguir ao outro*. Se eles estão num espaço comum, constroem fronteiras materiais.

9. CONCLUSÃO

A ideia geral sub-jacente à abordagem estrutural aqui apresentada é a procura do que os constrangimentos do bom senso trazem aos comportamentos neste lugar tão particular que é o palco da cena teatral durante um espectáculo. Pensamos que esta noção de «bom senso» de que Descartes dizia que é «a coisa do mundo melhor partilhada porque ninguém deseja possuir mais que o que tem» foi sub-explorada na análise do comportamento humano, aqui exemplificado e exacerbado pelo jogo teatral.

É bem evidente que a afirmação permanente de que o contentor deve a cada momento ser maior que a soma dos conteúdos, quer se trate do espaço, do tempo, ou mais subtilmente da energia operatória, permanece um constrangimento parcial e franco, mas está *sempre presente*, intervém

bem mais vezes do que o que cremos como «princípio ecológico» das acções, sobretudo quando uma fenomenologia do espaço mostra que existe toda uma série de domínios ou territórios apegados aos seres e às coisas, bem mais subtis que a simples ocupação mínima da superfície.

As interferências dos territórios são as interferências dos seres, elas criam interacções e um bom número destas interacções são definíveis em termos gerais como o mostra, entre outras, a «teoria dos lugares estreitos»: sem nunca nos dizer o que fará a personagem P₁ elas dizem-nos, em todo o caso, um certo número de coisas que ela não fará. Pode portanto dizer-se que elas representam uma atitude mínima de prudência na análise de uma das artes mais conhecidas no plano da teoria estética: encenação de que se pode legitimamente pensar que repousa sobre um grande número de rotinas salpicadas de impulsões de génio.

Por detrás desta análise, coloca-se a questão, futurista mas importante, de saber em que medida e com que regras um computador poderia tomar a seu cargo, no mínimo, alguns aspectos da encenação. É um ponto sobre o qual existem pelo menos algumas abordagens parciais, tais como o fabrico de estruturas de ballets por computador. Em todo o caso, novos métodos de abordagem sugerem contradições ou adequações entre certos comportamentos e os seus ambientes, e através do teatro, com as suas virtudes próprias de representatividade, de inteligibilidade e de unidade de tempo ou de lugares, mesmo nos actos reais já que, repitamo-lo aqui, o teatro é um esquema.

Traduzido do francês: «Peut-on construire une sémiologie des actes à travers une représentation théâtrale?», por
ANGELA MARQUES

BIBLIOGRAFIA

- Arpe (Verner) *Bild Geschichte des Theaters*
DuMonte Dokumente, Köln, 1962
- Artaud (A.) *Le théâtre et son double*
nrf, 1938
- Bablot (D.) *Eclairage et son dans l'espace théâtral*
3.º Congrès organisation internationale des scénographes et techniciens du théâtre
17-22 juillet 1973, Avignon. Revue travail théâtral
- Bablot (D.) *Scénographie: Méthode d'analyse de l'espace théâtral*
N.º 6, 1974, pp. 105-125. Revue travail théâtral
La Cité Ed. 10 Métropole 10003 Lausanne
- Balio (T.) *The American Film Industry*
U. of Wisconsin Press, 1976. PO Box 1379, Madison Wisconsin
- Barbosa (P.) *Teoria do Teatro Moderno: Axiomas e Teoremas*
Edições Afrontamento, Rua de Costa Cabral, 859, Porto
- Berger (G.) *Esthétique du théâtre et sociométrie*
Cours Université d'Aix 1950 (non publié)
- Brecht (B.) *Sur la radio*
Werke, Suhrkamp, 1971
- Breyer (G.) *Teatro: el ambito escénico*
Centro editor de america latina, Buenos Aires, 1968
- Breyer (G.) *La escenografía intento de definición*
Contemporanea Revista de La Universidad de Buenos Aires, Año VII, 1962, N.º 4
- Cauvin *Contribution à l'analyse de l'espace scénique*
Ed. n.º 22, 1976, pp.62-80.

- Fundazione CINI *Disegni Teatrali de Bibiena*
Neri Pazzi Editore, (Fundazione Cini): Venezia, 1970
- Deldine (L.) *Le Théâtre et ses Publics*
Publié par Cahiers JEB 2/78
Direction Jeunesse Loisirs Ministère Culture, Galerie Ravenstein 78,1000 Bruxelles
- Deldine (L.) *Bibliographies théâtrales*
JEB 5/77. Bh 127 661
- Duvignaud (J.) *Sociologie du théâtre*
Paris, PUF, 1973
- Knight (W.) *Principles of Shakesperian Production*
Pelican, 1949
- Langlois (S.) *Analyse de l'espace théâtral*
Travail de maîtrise d'architecture UPI, Paris, 1978
- Moles et Rohmer *Micropsychologie de la vie quotidienne*
Denoël Gonthier, 1972
- Moles (A.) *Die Synthese von Theater und Technik*
In theater und Zeit nr 1 Sept, 61; nr 2 Okt, 61
(S 215-218)
(S 227-231)
- Moles (A.) *Le théâtre antique, exemple d'esthétique fonctionnelle*
Etudes philosophiques, juin 1951
- Moreno (J.L.) *Theatre of Spontaneity*
Beacon House, NY 1945
- Margo Jones *Le théâtre en rond aux USA*
Revue Internationale du théâtre 1952
- Polieri (J.) *Scénographie nouvelle*
Editions aujourd'hui, 5, rue Bartholdi Boulogne, sur Seine, 1963
- Ruffini (F.) *Spettacolo comunicanti/spettacoli significanti*
In «La Semiotique e il doppio teatrale», g. Ferrari Ed. Napollignari, 1981
pp.140-160
- Ruffini (F.) *Semiotica del teatro: la stabilizzazione del senso un aproccio informazionale*
In Biblioteca Teatrale 10-11, 1974, pp. 205-234
- Ruesche, Kees *Non verbal communication*
University of California Press Los Angeles, 1954 (20.º edition)
- Stanislavsky (C.) *La formation de l'acteur (an actor prepares)*
Payot n.º 45
- Stanislavsky (C.) *On the art of the stage*
Dramabook, Hill and Way NY 1961
Bh 123 274
Bh 125 609, 1961
- Sonrel (P.) *Traité de scénographie*
Ed. O. Lieutier, 31 rue Bonaparte, Paris, 1943
- Souriau (E.) *Les 200.000 situations dramatiques*
Bibliothèque d'esthétique, Flammarion
- Souriau, Sonrel *Architecture et Dramaturgie*
Jouvet, Villiers *Architecture et Dramaturgie*
Flammarion, 1950
- Villiers (A.) *La psychologie de l'art dramatique*
Armand Colin n.º 270, Paris, 1951

A SEMIOCLASTIA DE ROLAND BARTHES *

O papel de Roland Barthes na história recente da Semiótica — ele preferia sempre dizer Semiologia, por fidelidade à palavra, mais do que à metalinguagem — é reconhecido por todos quantos dela se acercam, traçando-lhe o percurso no espaço da modernidade e da pós-modernidade cultural, sobretudo europeia, mas também com prolongamentos transcontinentais, que vão das Américas ao Oriente nipónico. Seria ele o primeiro, no entanto, na sua fase terminal, quando já do que chamava a «aventura semiológica» tinha partido para outras, em demanda da ventura do Texto, do seu prazer e do seu gozo, a demarcar os limites da sua relação ambígua com o projecto semiológico: desde a descoberta inicial, de que se confessa maravilhado, após *O Grau Zero da Escrita* e por altura da publicação de *Mitologias*, passando pela euforia da «cientificidade», com o *Sistema da Moda*, até à transgressão sem apelo, que designa por «semioclastia».

Numa entrevista com Raymond Bellour, Barthes explicitou bem o alcance dessa semioclastia: «tentar fissurar não os signos, significantes de um lado, significados do outro, mas a ideia mesma de signo»¹. O que faz parte, segundo ele, de uma operação mais vasta, que visa romper com o logocentrismo do Ocidente: «aquilo que a Semiologia deve atacar — escreve Barthes — é o sistema simbólico e semântico da nossa civilização, no seu todo; é demasiado pouco querer mudar os conteúdos, é acima de tudo preciso fracturar o próprio sistema de sentido: sair da clausura ocidental, como postulei no meu texto sobre o Japão»².

A iniciação de Barthes à Semiologia fez-se, di-lo ele expressamente, a partir da leitura de Saussure, em 1956, ainda que já então tivesse conhecimento de um estruturalista que apelida de «menor», Viggo Brøndal, de quem diz ter tomado a noção de «grau zero», usada no seu livro de estreia, seguindo-se-lhe Greimas, Jakobson e sobretudo Hjelmslev, que lhe permitiu «desenvolver e formalizar» o esquema da «conotação», tão importante para ele que afirma não poder dela prescindir³. Finalmente, foi Benveniste que o fez desbordar do «calor que eleva a ciência» para essa «outra coisa» que

* Texto de uma comunicação apresentada no II Colóquio Luso-Brasileiro de Semiótica. Porto, Novembro de 1985.

chamou a «escrita», já não na acepção do *Gräu Zero*, em que era uma espécie de ideolecto, de sociolecto, mas na do *Prazer do Texto*, como disseminação e descentramento do sujeito, na esteira de Lacan, Derrida, Kristeva e outras afinidades electivas da galáxia barthesiana.

De assinalar que Barthes, embora sendo relativamente desconhecedor da Semiótica oriunda de Peirce, não deixou de o citar nos seus *Eléments de Sémiologie*, em que ensaiou uma exposição pedagógica do que chamava por essa altura a «ciência de todos os sistemas de signos», procedendo a um cotejo terminológico e semântico das noções de «índice», «ícone» e «símbolo», relativamente à de «signo»⁴. Mas o seu saussurianismo, como o hjelmslevismo que dele decorre, num afinamento e refinamento teórico, tem a ver com a obsessão de um binarismo que por essa época o fascinava: «a classificação binária dos conceitos — escreve Barthes nesse *vademécum* didáctico — parece frequente no pensamento estrutural, como se a metalinguagem do linguista reproduzisse *en abîme* a estrutura do sistema que descreve»⁵. Fascinação que persiste ao longo dos seus sucessivos discursos, manifestando-se expressamente mesmo numa dualidade textual («Texto I» vs «Texto II») em *Roland Barthes por Roland Barthes*. Mas a reversibilidade dos dois termos do paradigma, em que o «jogo sistemático» é sobreposto ao «sistema», torna-se outra obsessão de Barthes. Exemplo: a oposição «Prazer/ /Gozo», cuja vacilação o leva, deslizando do «conflito» para a «diferença», à figura do «neutro»⁶. De subversão em subversão, o paradigma é, sem ser eliminado, transgredido, sendo Barthes levado, ao escrever sobre a heterologia de Bataille, a admitir um «terceiro termo», que ele diz «excêntrico», «irreduzível»: «o termo da sedução fora da lei (estrutural)»⁷. Quem sabe se Barthes, por esta via oblíqua, não intuíra a necessidade da «tricotomia», tão cara a Peirce ...

Mas é sempre na esteira da «mudança epistemológica», segundo ele levada a cabo por Saussure, que o gosto do autor das *Mitologias* pelas inversões se move, na sua longa marcha, na sua travessia transgressora da «ciência geral dos signos», de que falava o mestre genebrino no seu «Curso». A primeira dessas inversões é, desde logo, perpetrada por Barthes na introdução aos *Elementos de Semiologia*, ao subsumir esta numa «trans-linguística», aventando uma hipótese revolucionária: «É preciso em suma — sugere ele — admitir desde agora a possibilidade de inverter um dia a proposta de Saussure: a Linguística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos Signos, é a Semiologia que é uma parte da Linguística»⁸.

Já aí, como se vê, aflora a ambiguidade semiológica de Barthes, dividido entre a euforia e a disforia científica, mas recusando a indiferença «adiafórica» da Ciência, como viria a dizer, citando Nietzsche. Não considerava ele, *ab initio*, a hipótese que emitia como simultaneamente «tímida» e «temerária»? Eis a sua profecia, que o levará, como no *Gräu Zero*, até às portas, mas apenas às portas, da «Terra Prometida»: «Chamada um dia a transformar-se — escreve Barthes premonitoriamente —, a Semiologia deve, porém, em primeiro lugar, senão constituir-se, pelo menos *ensaiar-se*, explorar as suas possibilidades — e as suas impossibilidades»⁹.

Palavras exemplares. De ensaio em ensaio, recorrendo à metalinguagem semiológica, mas pondo-a constantemente em questão, pela exploração dela como se de linguagem de conotação se tratasse — mais uma inversão —, Roland Barthes foi, como se sabe, escrevendo precisamente as «impos-

sibilidades» a que ela no seu caso deu lugar, como o mostrou Norma Backes Tasca, num estudo publicado na revista *Nova Renascença* ¹⁰.

Se a Semiologia tinha sido, nas *Mitologias*, uma metalinguagem que lhe permitira fazer uma «crítica ideológica» da vida quotidiana francesa — mais exactamente da mentalidade da pequena-burguesia —, é essa metalinguagem que é por sua vez objecto de uma crítica, a qual conduz Roland Barthes de uma «mitoclastia» a uma «semioclastia», trajecto balizado por Françoise Gaillard ¹¹. É que ele acabou por suspeitar poder vir a Semiologia a constituir «uma certa ideologia do signo», que não seria mais do que «uma certa fase ideológica da nossa civilização» ¹².

Impulsionando e sendo impulsionado por um movimento de deslocação e de fragmentação do campo semiológico, que alguns jovens investigadores seus discípulos empreenderam, Barthes constatou, com Julia Kristeva, que a Semiótica «não pode fazer-se senão como crítica da Semiótica» ¹³. Daí essa outra aventura que foi a *Semanálise*, em que ele anteviu uma trans-semiótica, tal como na Semiologia tinha visto uma trans-linguística ¹⁴. Repare-se: é sempre por uma solicitação de transcendência que procede Barthes, mas como se ela se volvesse de novo sobre si, numa reversibilidade permanente. Submetendo os signos a esta rotação, para usarmos uma expressão de Octavio Paz, ele comete, com reincidência, um sacrifício poético, que não é mais do que o trabalho da escrita, a pluralizar-se na cena do Texto.

É justamente em termos de dramatização — e sabe-se o papel desempenhado na sua formação teórica pela dramaturgia brechtiana — que Barthes concebe uma relação apesar de tudo possível com a Ciência, superando a indiferença «adiafórica»: a condenação desta suspendia-se — diz ele — «cada vez que era viável *dramatizar* a Ciência», isto é, «restituir-lhe um poder de diferença, um efeito textual» ¹⁵. Assim, semiologicamente, Saussure era-lhe «infinitamente mais precioso desde que conhecia a escrita louca dos *Anagramas*», que punham em causa os pressupostos científicos do «Curso» ¹⁶. Ora o anagramatismo, ou paragramatismo, não é mais do que uma forma de diálogo, que Bakhtine teorizou e Kristeva desenvolveu. O Texto, nas suas réplicas entrelaçadas de linguagens, é nesta perspectiva um teatro do discurso. E não faz Barthes precisamente apelo a «um discurso que já não é — como ele nota — epistemológico mas dramático»?

A dramaticidade pressupõe a pluralidade dos discursos e dos sujeitos que na cena do Texto se cruzam. Daí a heteronomia e a heteronímia a que Barthes se vota, ele mesmo, outro, no horizonte da heterotextualidade. Se o logotetismo é a fundação de uma «língua nova», esta integra, entre outras operações («isolar», «articular», «ordenar») a de «teatralizar» ¹⁷. Teatralização essa que a distingue da língua de comunicação e a coloca, descentradamente, fora de qualquer «definição semiológica». O erotismo sádico, a utopia fourierista e a mística inaciana são outras tantas formas de transgressão, de subversão e de sobreversão do signo, através de uma «cenografia» em que, posto em causa o «sistema», é o «jogo sistemático» da língua que permite a disseminação do significante e o esvaziamento do sentido.

Essa busca de um vazio de linguagem, de que a «escrita branca», no *Grau Zero*, fora a utopia, Roland Barthes empreendeu-a persistentemente, na sua aventura de sistema em sistema de signos: da literatura à pintura,

da fotografia ao cinema, do teatro à música, da escrita da moda aos meios de comunicação de massa, no espaço semiológico das civilizações, culturas e sociedades ocidentais, que submeteu a um olhar crítico implacável. A sua insatisfação — o seu desejo — levou-o enfim à construção de um «sistema simbólico inaudito, inteiramente à parte do nosso», que baptizou o «Japão» e que crismou como o «Império dos Signos», mas que é mais exactamente, como ele próprio adverte, um «império dos significantes» ¹⁸, pois estes são aí libertos dos significados: a língua estrangeira, estranha, formada de traços indefinidamente gráficos e linguísticos — ideogramáticos —, provoca no sujeito um «vazio de linguagem», evacuando assim qualquer sentido. Estado de «vertigem», de «vacilação», que é semelhante ao do *Satori* Zen. «Todo o Zen — escreve Barthes — trava uma guerra contra a prevaricação do sentido», guerra que a semioclastia barthesiana tomou à sua conta: enfim, «o que é visado — resume o semioclasta — é o fundamento do signo» ¹⁹.

A forma que, por excelência, exemplifica essa «suspensão» da linguagem é a do *haiku*. A sua brevidade tende a provocar a «nulidade do sentido». Se «a medida da linguagem é aquilo para que o ocidental é mais impróprio», já o japonês acede à consciência dessa «justeza», dessa contenção extrema ²⁰. E assim como Bashô foi acordado para o Zen pelo ruído mate da rã saltando, assim o haiku provoca uma «iluminação» em tudo semelhante à do *Satori*, em que a linguagem é elidida, como estado de «a-linguagem» ²¹, que é aquela mesma «maneira de existir de um silêncio», de que já falava Barthes n' *O Grau Zero da Escrita* ²².

Pode ler-se pois em filigrana o percurso de Barthes através da Semiologia, das Semióticas, até à beira da «Terra Prometida», em que como Moisés não chegou todavia a entrar: se no seu «texto zero» esta era visionada como a utopia de «um mundo sem Literatura», trata-se agora, mais radicalmente, de um mundo sem linguagem, ou, se se quiser, com uma linguagem adâmica, que volveria ao «grau zero do signo», isto é, ao Reino do puro significante, conseguindo assim, como se lê no epílogo de *O Prazer do Texto*, «deportar o significado para muito longe» ²³ ...

Esta utopia barthesiana é tanto a contemplação de um crepúsculo como a antevisão de uma aurora. Ou, como ele escreve, um «momento ao mesmo tempo decadente e profético», «momento da apocalipse doce, momento histórico do maior gozo» ²⁴. Nela nos encontramos hoje, semiólogos ou semioticistas, semiófilos ou semioclastas. Que Barthes nos tenha aberto os caminhos — não um, mas os inúmeros caminhos possíveis — que levam à saída do reduto logocentrista em que o Ocidente se encerrou, eis o que para nós, que pertencemos, das duas margens do Atlântico, a uma civilização comum, mas no passado a pusemos em contacto com outras civilizações, constitui sem dúvida uma lição a meditar, no termo deste colóquio, incitando-nos a multiplicar os continentes semióticos, que são, à letra, os seus significantes.

Essa «Lição», como a que no início dos seus seminários no Collège de France Barthes nos legou, é semiologicamente dupla, tal a figura de Janos. Há, na verdade, como ele reiterou, duas semiologias, numa luta de morte e amor: uma «semiologia negativa», que é uma desmontagem crítica dos signos, dos sistemas de significação, da própria ciência que deles se ocupa; e uma «semiologia activa» ²⁵, criadora, que os pluraliza *ad infinitum*, como línguas e como linguagens, construindo o que Barthes chamou uma «Babel

Feliz»²⁶. Dessa *mors-amor*, dessa paixão, testemunha o mito de Orpheu, mito fundador, como noutra estudo mostrámos, da escrita barthesiana, ao grafar simultaneamente a morte do Poeta-cantor e a de Eurídice²⁷. Mas dela testemunha também o mito da mãe-criança, da mãe-infans, sujeito falante e não falante: «a insignificância ligeira da linguagem, a suspensão das imagens — escreve Barthes no seu último livro, *A Câmara Clara* — devia ser o espaço mesmo do amor, a sua música»²⁸. A «música calada» de que poeticamente falava — desfalava — San Juan de la Cruz.

Porto, 28 de Novembro de 1985.

NOTAS

- 1 *Le Livre des Autres*, Paris, 1978, p. 233.
- 2 *L'Aventure Sémiologique*, Paris, 1985, p. 14.
- 3 Entrevista a *Tel Quel*, 47, Agosto de 1971.
- 4 *Eléments de Sémiologie*, in *Le Degré Zéro de l'Écriture*, Paris, 1964, pp. 106 e 107.
- 5 *Idem*, p. 82.
- 6 *Le Plaisir du Texte*, Paris, 1973, pp. 10 e 28.
- 7 *Les Sorties du Texte*, in *Le Bruissement de la Langue*, Paris, 1984, p. 279.
- 8 *Eléments de Sémiologie*, op. cit., p. 81.
- 9 *Idem, ibidem*.
- 10 *A Semiologia de Roland Barthes: um Projecto Impossível*, in *Nova Renascença*, 6, Inverno de 1982.
- 11 *Roland Barthes Semioclasta?*, in *L'Arc*, 56, p. 18 e segs.
- 12 *Sémiologie et Médecine*, in *L'Aventure Sémiologique*, p. 283.
- 13 *L'Étrangère*, in *Le Bruissement de la Langue*, Paris, 1984, p. 198.
- 14 *Eléments de Sémiologie*, op. cit., p. 81.
- 15 *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, 1975, p. 163.
- 16 *Idem, ibidem*.
- 17 *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, 1971, pp. 8 e 9.
- 18 *L'Empire des Signes*, Paris, 1970, pp. 10 e 18.
- 19 *Idem*, p. 98.
- 20 *Idem*, p. 101.
- 21 *Idem*.
- 22 *Op. cit.*, p. 68.
- 23 *Le Plaisir du Texte*, p. 105.
- 24 *Leçon*, Paris, 1978, p. 41.
- 25 *Leçon*, p. 38.
- 26 *Le Plaisir du Texte*, p. 10.
- 27 *Roland Barthes ou a morte de Orfeu*, in *Nova Renascença*, 6, Inverno de 1982.
- 28 *La Chambre Claire*, Paris, 1980, pp. 112-113.

JOSÉ AUGUSTO MOURÃO

Univ. Nova de Lisboa — Fac. de Ciências Sociais e Humanas

O DESTINO DA(S) CARTA(S) (Semiótica da tradução e da citação)

«La citation peut être stratégique, elle garantit la citadelle»

J. P. Guillerme

«Il y a de la littérature dès que quelque chose commence à s'adresser, là où il y a indétermination dans la destination... La littérature commence avec le drame de la destination»

J. Derrida

Não venho da historiografia, nem do espaço do arquivo, o que marca a minha distância relativamente a uma epistemologia da origem ou do fim, da verdade ou do sentimento único. Situar-me-ei apenas no centro do discurso — a carta de Savanarola a Madalena Pico que Fr. António de S. Domingos tresladou para linguagem portuguesa em *Começam as / vidas de algũs / sanctos da ordem dos pre- / gadores. / Tiradas da terceyra parte bi- / storial de S. Antonino. E de / algũas historias auten / ticas, em lingoagem / Portugues. /* (Coimbra, Joam de Barreyra, João Aluarez, 1552)¹.

A leitura que me proponho fazer é uma leitura semiótica que questiona o texto na sua *textualidade*, a sua *coerência interna*, a sua *produtividade*. Limitar-me-ei a pôr algumas questões à volta do seu modo de funcionamento, em particular à volta do que chamarei o «trabalho da citação», o modo de apropriação que Fr. António de S. Domingos faz da Carta de Fr. Jerónimo Savanarola.

Partirei da tese que tudo está sujeito à lei geral dos fluxos e que a *semiosis* traduz de modo singular esse processo na poeira do espaço-tempo de todas as culturas. Ler, traduzir, citar, comentar, arquivar, escrever, são operações estratégicas de aproximação de horizontes de recepção/comunicação, onde cada leitor, tradutor, comentador, arquivista, escritor, compõe, decompõe o objecto ou os objectos que viajam entre o seu contexto sensível

de práticas sociais efectivas e os contextos de indeterminação que também todos os objectos significantes desenham.

Se toda a interpretação é irredutivelmente perspectivista, nenhum código, nenhum signo ou conjunto de signos se poderá escrever com maiúscula ou privilegiar de modo absoluto: «sem a sua diferença com outros ângulos de vista, um ponto de vista particular é, muito simplesmente, inconcebível, quer dizer, completamente indeterminado e absolutamente ininteligível... a co-implicação dos pontos de vista «diferentes» estabelece a contextualidade de todas as perspectivas.»²

Um dos pontos de contacto, operacional, provado já, no diálogo da História com a semiótica literária é a atenção que de ambos os lados é dada à materialidade da coisa escrita, à sua estruturalidade, a clausura que impõe a análise das estruturas imanentes. O problema da origem ou da «ilusão da origem» (F. Furet), o problema da «representância» (P. Ricoeur), o problema da «dívida» (M. de Certeau) juntamente com o problema da «recepção» ou da «fusão de horizontes» (Gadamer) remetem todos, afinal, para o problema da referência ou da situação efectiva de comunicação que a semiótica, por decisão metodológica, tem diferido, e que a hermenêutica assumiu, de modo sistemático, sob o signo da *aplicação* ou da *apropriação*³.

Quaisquer, porém, que sejam as perspectivas, se elas são diferenciais, são também radicalmente relacionais. A tese da autonomia semântica do texto aplica-se hoje apenas a uma certa zona da análise estrutural que põe entre perêntesis o que no mundo do texto marca a abertura para o seu «outro» — uma transcendência dentro da imanência e o confronto entre o mundo do texto e o do leitor, em termos que não sejam o da reacção à *composição* da obra apenas e ao seu protocolo de leitura, a sua máquina interna.

As viagens da carta

Não nos revelam as edições críticas os índices duma estratégia social e as marcas da circulação dos textos dentro da semiótica das culturas, a que o editor (crítico) dá uma coerência, uma determinação, uma *forma* e não apenas uma configuração?

Interrogar-se sobre o modo de funcionamento desta carta, partindo da sua situação de comunicação, portanto, da interacção autor-implícito / leitor virtual, é entrar na questão da retórica da persuasão, isto é, da estratégia que obrigará o leitor a responder «configurando-se» com a proposição de mundo do texto que lhe é proposta, e de que se deverá apropriar de forma activa. Um pacto de confiança, um *contrato fiduciário* sela esta viagem textual de Savanarola a Madalena Pico: «Tendo eu entendido que desejais deixar o mundo e entrar na religião para servir o eterno esposo, a caridade de Cristo, junta com o amor que tenho a vossa casa me constringiu a escrever estas poucas de regras para vos confirmar em vosso santo propósito e dar lume em este caminho de Deus quanto pertence ao estado que tão santamente escolhestes, para que não caiais em os erros que muitos caem» (p. 190). Em termos de semiótica narrativa, este começo de carta assinala, no eixo da comunicação (ou do desejo) a relação entre um destinador-

sujeito e um destinatário, ligados por um contrato fiduciário (os objectos-valor «caridade» e «amor» à casa) que constringe (faz fazer) — é a fase correspondente à manipulação, no algoritmo narrativo — a escrever para — e enuncia-se o programa — confirmar e dar lume ao propósito do destinatário. «Confirmar» e «dar lume» são processos que ocorrem geralmente na fase da sanção, isto é, no momento de reconhecimento da verdade dos valores e dos programas em jogo, ao mesmo tempo que da convivência axiológica que liga as duas instâncias da relação. É o momento da veridicção.

Interessa sublinhar que o autor implícito escreve (é a sua performance) obedecendo a um meta-destinador (que a «caridade» e o «amor à casa» podem ainda representar) e que toda a sua retórica de persuasão assenta neste primeiro contrato. É o actor que, através do seu programa, espacializa e temporaliza. O Ego está submetido ao primado do Outro, da solidariedade ou da subjectividade comunional. Diante destas «poucas de regras» necessárias ao «combate» em que o destinatário é suposto querer entrar — e esse campo de batalha é a sua entrada em religião — tem ele de se configurar e se fundir com o horizonte do modelo que o destinador propõe como a perfeição (estado final a atingir) pelo perfeito frade (em desejo): a união com o Cristo crucificado. Os três votos da pobreza, castidade e obediência (na carta de Savanarola, por esta ordem) são a súpula das «poucas de regras» que armam, mobilizam, para o combate da perfeição, à imitação de Cristo.

Mas voltemos ao *Compêndio de religiosos insígnies* de Fr. António de S. Domingos. Não há Carta enquanto tal, mas unicamente situações epistolares, de cada vez, novas e inéditas. Por isso mesmo temos que diferenciar uma situação epistolar no que ela tem de singular, deixando de lado uma teoria geral da Carta ou uma qualquer taxonomia totalizante a que a paixão do exaustivo instiga. Situemos, pois, primeiro a carta de Fr. Jerónimo Savanarola a Madalena Pico e a seguir a sua tradução para linguagem portuguesa por Fr. António de S. Domingos em 1552. As *Lettere* de Girolamo Savanarola foram reunidas e publicadas juntamente com os *Scritti Apologetici* num volume que faz parte da edição nacional das obras deste dominicano célebre⁴. A carta a Madalena Pico tem o número XXXI e está datada, com um ponto de interrogação, de Firenze, 1495. Não haveria dificuldade em colocá-la ao lado das suas *Operette spirituali*, não fosse o critério dos géneros literários pertinente, na destrição dos vários escritos. De facto, o tema que percorre toda esta carta, o seu *topos* é fundamentalmente o do *de contemptu mundi*.

A tradução como incitação

O trabalho deste nosso dominicano português de quinhentos é, como o «trabalho da citação», uma estratégia de persuasão, a procura de um efeito de recepção, a partir da autoridade (a credibilidade) de alguém que no seu texto é anunciado como «devoto religioso». A caracterização do autor do texto traduzido introduz no pacto de leitura uma nota de fiabilidade. A competência, saber, como fazer, (competência semântica) corresponde ao dever ser (conteúdo da competência) funciona aqui como

incitação, provocação que torna possível a realização do programa narrativo virtual. Uma vez mais, à estratégia de persuasão montada pelo autor-tradutor (entenda-se o autor implicado, não o autor real, objecto da biografia) deve responder o leitor virtual que, como no texto de origem se aproprie das proposições de mundo do texto.

Trabalho essencialmente pragmático, pois que introduz fins (do fim dos religiosos — é esse o sub-título da introdução à carta de Savanarola e como que a sua sobre-determinação semântica) e necessidades, quer dizer, estratégias de compreensão que implicam valores (os votos, no caso). Gramática de descoberta, de iluminação, para que o outro, o leitor convocado, concitado, intenda e intendendo considere e considerando ame e opere. A significância no discurso acompanha a compreensão que não é um estado mental mas a faculdade que permite fazer: operação, no mundo, a partir do «mundo» do texto.

A introdução que precede a carta propriamente dita, é, simultaneamente a sua entrada numa *intertextualidade*, a partir da qual aquela pode ser lida, e a *interpretação* da função da escrita. O *exemplo* e a *doutrina* são os dois modos mais certos para excitar os corações humanos à virtude, como o faz a sagrada escritura e todos os que escrevem. É por isso que Fr. António de S. Domingos põe no fim da sua obra «alguma doutrina compilada de divina doutrina, com a finalidade de os seus receptores eventuais, os frades, aproveitarem o modo que hão-de ter em servir a Deus».

A carta que Fr. Jerónimo de Ferrara mandara a Madalena Pico é para isto, mui conveniente. E assim ele passa a transcrevê-la, traduzindo-a.

Não vou tratar aqui dos problemas da tradução⁵ duma carta de que existem muitas cópias manuscritas derivadas de várias edições sincrónicas, algumas das quais cuidadas pelo próprio Savanarola. Ignoro a fonte manuscrita de que se serve Fr. António de S. Domingos na sua tradução portuguesa. Mas está longe dos meus propósitos investigar este problema. Aos historiadores essa façanha.

Percebo, todavia, que a fronteira entre *citar* e *adaptar*, *comentar* e *interpretar*, era então coisa móvel. Refiro, a título de exemplo, Fr. Álvaro da Mota que D. Afonso V nomeou Reitor da Universidade de Coimbra, o «maior letrado da Ordem» dos Pregadores, que traduziu, ou melhor, adaptou a *Vida de D. Tello e notícia da Fundação do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, 1455 — Commentarium quam interpretatio appellanda videtur*⁶. Para só referir o caso das citações na tradução que fez Fr. António de S. Domingos da carta de Savanarola. A versão do nosso dominicano, ao contrário da edição italiana a que aludimos, introduz citações que são «naturalmente» incorporadas no texto traduzido sem que qualquer técnica de transcrição do outro no mesmo se verifique. O que é citação em latim, na versão italiana, venha ela do corpus escriturístico ou dos Padres, (v. g. «Christo confixus sum cruci; vivo autem, iam non ego, vivit vero in me Christus» — Gal. 2, 19-20) — que o nosso autor traduz assim: «Sou encravado em a cruz com Cristo e vivo eu porém já não sou eu que vivo, mas vive Cristo em mim» (p. 190). Todas as citações, de resto, são traduzidas. As adaptações, sob forma de citações, são explicitamente ainda mais notórias. Só em dois casos ele cita S. Agostinho: «Fizeste-nos Senhor para vós e por isso se inquieta nosso coração, até que descanse em

vós» (p. 194), sem todavia nos dar a proveniência do lugar que cita⁷. Um caso ainda em que o nosso tradutor omite o nome do autor do *livro das colações dos padres* que a versão italiana chama *Collazione de' Santi Padri* di San Giovanni Cassiano, acrescentando a seguir que se leia outro (livro) chamado *Vitae Patrum* que S. Jerónimo compôs. Também aqui a tradução portuguesa não concorda com a versão italiana que diz que a *Vite* de S. João Cassiano foi escrita por S. Jerónimo. Alude-se, por outro lado a S. Tomás, sem que o seu nome venha escrito. O caso mais evidente é o que define a prioridade dos fins: «o fim entendido é regra de nossas obras»⁸.

Num outro ponto, Fr. António de S. Domingos dá-nos conta da inversão da ordem em que aparecem os votos na versão de Savanarola: «Um dos votos a que o religioso é obrigado (o que na epístola que escrevemos é um segundo) é o de castidade» (p. 191). «O voto que fica por tratar é o da pobreza o qual pusemos último sendo primeiro na carta porque dele havemos de escrever mais copiosamente» (p. 192). O problema aqui reveste outro colorido, outra carga que só o nível puramente literário não destrinça. Ou teremos de o incluir na retórica da persuasão que dita a escrita deste texto no seu todo.

O teatro da citação

O intervalo que permeia entre a produção/reprodução desta carta é aquele que transforma a sua relação com um mundo *recebido* capaz de fornecer um material para um mundo a fazer. O texto traduzido é uma proposta de viagem, esquemas (regras) para guiar o imaginário do leitor até esse ponto de porosidades que dialogam, o teatro da citação em que, deixando as ruínas do «século maligno», «século perverso», se entra no amor do crucificado.

O trabalho da leitura é como o trabalho do sonho. O horizonte do texto é algo onde penetramos progressivamente e que desloca connosco. Para quem se move, o horizonte escapa-se-lhe como as paisagens do deserto. Toda a obra é lacunar, toda a obra é errante, lugar de indeterminação que só a actividade imaginante do leitor «concretiza», determina. O que faz do texto uma obra é essa viagem feita de confrontos entre expectativas configuradas, esquecidas, recitadas que a actividade imaginante vai modificando, alterando, deslocando em sua marcha.

O sentido dum texto está no curso da sua formação, deformação e reformação⁹, se o definimos como uma produtividade mais do que um produto, um acontecimento relacional e não uma substância a analisar, entidade predeterminada que passaria, sem obstáculos de permeio, do emissor ao receptor. O meio que gera o centro não pode nunca ser totalmente determinado. E voltamos ao nosso pressuposto básico: «para que haja destinação, é necessário que haja uma certa indeterminação»¹⁰. O escrito, o mundo do texto, contado, comentado, citado, abre para um possível de vida, uma *aplicação* em que a emergência do novo se passa porventura de forma que não acompanhamos. No intervalo da prosa do mundo (o dito), algo irrompe contra a prisão da gravidade, a lei do lugar imóvel e se diz, deslocando no seu espaço de enunciação, outras paisagens, outras escritas.

A tradução (*traductio*, de transferre, translatus) é uma *condução*, uma transmissão geradora de sentido, uma passagem do antigo ao novo, que tem que contar com os atritos da singularidade de cada língua, as resistências, as estratégias discursivas e enunciativas que lhe marcam um lugar, uma forma sedimentada na circulação geral do sentido.

A citação garante a cidadela, acredita-se. Não tanto as autoridades que a guardam, mas o *movimento* que a funda, a projecção da autoridade fora do seu lugar, introduzindo no lugar outro em que se inscreve, os traços duma violência (da interpretação) e a irregularidade dum tecido¹¹. Dizer que em tal data ou cultura a citação não existe, é esquecer aquilo que a torna presente em qualquer prática da linguagem, não a sua função, mas o seu *dispositivo formal*: a repetição das palavras de outrém ou do já dito. A citação testemunhará sempre do processo travado entre qualquer *novo texto* e a vizinhança fundadora e destruidora dos textos/dizeres múltiplos que constituem o acto de escrever.

Há na falsa etimologia de território a ideia de terror como estratégia de defesa, domínio reservado, do próprio, propriedade privada, que ilustra bem esta dialéctica do antigo e do novo no processo da escrita. Tudo tem o seu «trabalho», a sua delimitação, a sua clausura, a sua legitimação. Nós cremos porém adivinhar em qualquer escrito os veios que subterraneamente vão deslocando as suas terras, por contaminação mimética, por todo o tipo de influências a que estão sujeitos todos os sistemas abertos e isso exactamente no seu próprio trabalho da citação. Essa estratégia mostra à saciedade que a escrita enquanto incessante jogo de linguagem, desapropria todo aquele que escreve, implica o sacrifício de si ou o roubo do outro. Alguns o confessaram, Joyce, por exemplo: «Na realidade não fui eu que escrevi este livro bizarro. Fostes vós, esse homem lá ao fundo e essa rapariga na mesa ao lado»¹². A morte do autor cria o espaço-tempo do leitor. Algo ficou de indeterminado, de vazio a que a instituição da escrita dará voz, interpretações/produções activas, novas escritas. É essa a aventura seminal do traço. A graça da escrita.

Toda a citação, toda a retórica da leitura esconde uma violência dissimulada. Podemos entretanto esperar que o «trabalho da citação» *afecte* o leitor de uma forma estética, gozosa, e não apenas em termos de crucificação do si.

O modo de funcionamento deste texto, marcadamente as suas estratégias de tradução e de citação indica que devemos distanciar-nos duma concepção especular da tradução entendida geralmente no âmbito da reprodução do discurso. Essa concepção quereria que o «sentido» dum texto fosse um dado a transcrever, a reproduzir, a reflectir ou a designar num outro discurso. Ora a interpretação e a leitura devem ser observadas a partir da língua — da cultura — de recepção e da possibilidade que esta tem de integrar nas suas malhas narrativas, semânticas e discursivas as figuras e percursos do texto lido. O comentário, do mesmo modo que a tradução dão ao texto um contexto, uma intertextualidade a partir dos quais o texto pode ser (lido), mas funciona «simbolicamente» apenas na conotação das suas condições de produção e de uso. Consideramos aqui que tradução e comentário são dois fenómenos de transformação dos discursos porque

num caso e noutro se trata de trazer um texto a uma intertextualidade, na virtualidade duma língua natural e duma cultura. Como o alfaiate, o escritor fabrica absorvendo e transformando outros textos, tecidos inteiramente com citações, referências, ecos, as linguagens culturais anteriores ou contemporâneas.

Define-se hoje a significação como um uso dentro dum contexto, numa relação com a racionalidade, dentro do discurso e a heurística. Em pragmática é necessário introduzir os fins e as necessidades ou o locutor, nomeadamente estratégias de compreensão que implicam valores. A significação no discurso acompanha a compreensão. O que significa que a produção do discurso deveria ser vista como um processo de compreensão, e os modos de funcionamento da compreensão como operações «dentro do mundo».

Também para a carta de Savanarola que Fr António de S. Domingos traduziu temos de encontrar um contexto modal. Tratando-se de um objecto de crença, inscrito num processo didáctico-parenético dar-lhe-emos o contexto que as circunstâncias interaccionais organizadas à volta do desejo e do reconhecimento mútuo dos valores prescreve.

Oscilação das fronteiras, apagamento dos traços, dos marcadores de reinterpretação que são as «aspas». Denúncia simultânea da apropriação ou da interpretação activa. Interrelação infinita das interpretações que a clausura do livro não captura. E no fim de tudo, o trabalho da intertextualidade indicando a escrita como um movimento incessante em que o leitor se torna escritor, o tradutor escritor, o scriptor compilador, o comentador auctor e o texto para sempre *aberto*.

NOTAS

¹ Cf. Rosário, Fr. António do, «Letrados dominicanos em Portugal nos séculos XIII-XV», Separata de «Reportorio de Historia de las Ciencias Eclesiásticas en España» Vol. 7 (Salamanca, 1979), p. 512 e 534.

² Taylor, Mark, *Lecture de Derrida*, Paris, Cerf, 1985, tr. fr., p. 265.

³ Ricoeur, Paul, *Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, p. 229.

⁴ Girolomo Savanarola, *Lettere* a cura di R. Ridolfi — V. Romano, A. F. Verde, OP. e *Scritti Apologetici* a cura di V. Romano, A. F. Verde, OP. A. Belardetti, Editore Roma, 1984.

⁵ Testard, Maurice, «Les problèmes de la traduction» in *Bulletin de l'Association G. Budé*, n.º 1, Março, 1985.

⁶ Cf. Rosário, Fr. António do, art. cit., p. 541.

⁷ S. Agostinho, *Confessionum libri*, I, 1: P. L. 32.661.

⁸ S. Tomás de Aquino, *Summa theologiae*, I-II, q. 18, a. 4.

⁹ Taylor, Mark, op. cit., p. 275.

¹⁰ Derrida, Jacques, *La carte postale*, Galilée, 1981, 213.

¹¹ Cf. J. P. Guillermin, in *Revue des Sciences Humaines*, n.º 196, *La citation*, p. 6.

¹² Joyce, citado por Brown, *Closing Time*, p. 109.

REALIZAÇÕES PARA 1986

12 a 16 de Maio: *Symposium on Language and Grammar*. Informações: Prof. Inge Rosengren, Germanistisches Institut, Universität Lund, Helgonabacken 14, S-22362, Lund, Sweden.

12 a 23 de Maio: *Colloquium on Semantics and Pragmaticism*. Informações: Inter-University Centre of Postgraduate Studies, Frana Buliá 4, YU-50000 Dubrovnik, Yugoslávia.

29 de Maio a 4 de Junho: *Annual Meeting of the Canadian Semiotic Association*. Informações: Elaine Nardocchio, Presidente da Canadian Semiotic Association, Dept of Romance Languages, McMaster University, Hamilton, Canada L 8S 4M2.

3 a 5 de Junho: *International Conference on Argumentation*. Informações: Francisca Jungslager, Institut voor Neerlandistiek, Spuistraat 134, NL-1012 VB Amsterdam, The Netherlands.

5 a 6 de Junho: *Colloquium über Semiotik und Wissenschaftstheorie*. Informações: Prof. Dr. Walter A. Koch, Englisches Seminar, Ruhr-Universität, Postfach 102148, D-4630 Bochum 1, West Germany.

5 a 7 de Junho: *La mort, iconologie, sémiologie, anthropologie*. Tours. Informações: Michel Constantini, Eidos 113, rue d'Aulnay, 41500 Mer, France.

3 a 15 de Junho: *Parole, Figure et Parabole*, Colóquio do Centro para a Análise do Discurso Religioso, por ocasião do seu décimo aniversário. L'Abresle. Informações: CADIR, 25, rue du Plat, 69288 Lyon, France.

13 a 14 de Junho: *La description: approches sémiotiques et discursives*, Colóquio organizado pelo Séminaire de Linguistique Française da Université de Fribourg. Informações: Alain Berrendonner, Director do Séminaire de Linguistique Française, Université de Fribourg, Miséricorde, CH-1700 Fribourg, Switzerland. Tel. 037/21-95-47.

16 a 21 de Junho: *Third Utrecht Summer School*. Temas: *Semiotics and Ideology; Ideology and Discourse; Semiotics of Culture*. Informações: Selection Committee, Utrecht Summer School of Critical Theory, The University of Utrecht, Drift 29, 3512 BR Utrecht, The Netherlands. Tel.: 030/392400.

22 de Junho a 18 de Julho: *The Eighth International Summer Institute for Semiotic and Structural Studies* (ISISSS 86). Informações: Prof. Martin Mueller, Dept. of English, Northwestern University, Andersen Hall 1-117, 2003 Sheridan Rd., Evanston, IL 60201, USA.

7 a 12 de Julho: *Le conte*. Albi. Informações: Georges Maurand, U. T. M., 19, rue du Col de Puymorens, 31240 L'Union, France.

28 a 31 de Julho: *First U. K. Conference on Law and Semiotics*, Colóquio organizado pela Universidade de Kent. Informações: Prof. B. S. Jackson, King's College, The University Canterbury, Kent.

23 a 26 de Agosto: *II Colóquio Internacional de Semiótica*. Informações: Olívia Gomes Barradas, Presidente da Fundação Cultural do Estado da Bahia, Rua General Labatut, 27 — 40000 Salvador, Bahia, Brasil.

4 a 7 de Setembro: *Colóquio Internacional sobre: La description dans les Sciences Sociales*. Cerisy-La-Salle. Informações: Manar Hammad, G. R. S. L., bis 10, rue Monsieur le Prince, 75006 Paris, ou C. C. I. C., 27 rue de Boulainvilliers, 75016 Paris, France.

15 a 19 de Outubro: *11th Annual Meeting of the Semiotic Society of America*. San Francisco, California. Informações: Semiotic Society Secretariat, P. O. Box 10, Bloomington, IN 47402, USA.

13 a 15 de Novembro: *Lo teatral y lo cotidiano*. II Simpósio Internacional de Semiótica. Oviedo. Informações: Prof. Romera Castillo, A. E. S., Dp.º de Literatura Española, Universidad Nacional de Educacion a Distancia. Ciudad Universitaria, Madrid 3.

Capa de *Zita Magalhães*

REALIZAÇÃO GRÁFICA

Tipografia Camões
Póvoa de Varzim