



T17

-R-

UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

A REPORTAGEM :

REFLEXÕES EM TORNO DA EXPERIÊNCIA A PARTIR DOS GÊNEROS DA
REPRESENTAÇÃO CONTEMPORÂNEA



Tese de Mestrado em Ciências da Comunicação
Apresentada por
Jacinto António Rosa Godinho
sob a orientação do
Prof. Dr. José Augusto Nunes Bragança de Miranda

Lisboa, Janeiro de 1995

42358

A REPORTAGEM:

REFLEXÕES EM TORNO DA EXPERIÊNCIA A PARTIR DOS GÊNEROS DA
REPRESENTAÇÃO CONTEMPORÂNEA

Por Jacinto Antônio Rosa Godinho

ÍNDICE

INTRODUÇÃO GERAL	1
CAPÍTULO I - DA EXPERIÊNCIA	18
1 - ENTRE a EXPERIÊNCIA e a LINGUAGEM - - " UMA VIBRAÇÃO ESTÍLISTICA "	26
2 - UM ESTILO ORIENTADOR DA DISCURSIVIZAÇÃO	34
3 - DOS OPERADORES DE COMPOSITIVIDADE ABSOLUTA	41
CAPÍTULO II - DA DISCURSIVIZAÇÃO	53
1 - ENTRE O TRAÇO E O SOM	54
CAPÍTULO III - DOS GÊNEROS	77
1 - A CARTOGRAFIA DAS PALAVRAS	78
2 - A TÓPICA DISCURSIVA	83
3 - A ESTRATÉGIA DISCURSIVA DOS GÊNEROS	91
CAPÍTULO IV - DAS IMAGENS	98
1 - COMO PENSA A IMAGEM	99
2 - A TÓPICA TELEVISIVA	120
CONCLUSÃO	138
- A REPORTAGEM	139

INTRODUÇÃO GERAL

" A arte dá-nos um percebido de um lugar maravilhoso , diferente do resto do mundo coração do qual nós quereríamos que ela nos fizesse penetrar "

Marcel Proust

A DERIVA DO REPÓRTER

Alentejo de horizontes fugidios , perseguidos por raios quentes que , aqui e ali por entre azinheiras , pedras e searas a despontar, cativam a paisagem prendendo-a a brilhos quentes , aconchegantes.

O monte branco , à primeira vista perdido , um ponto apenas algures na harmoniosa paisagem , deixa no entanto na retina um insistente clarão, talvez por ser a mais violentada , pela luz , figura daquele quadro.

Um monte habitado por três vidas que na duvidosa inconsistência dos raios solares tanto se tornavam escorregadias sombras , inapropriáveis , como eram depois expostas pela crueza desses raios . Retrato confuso de uma possível fuga aos olhares passageiros ou de uma angustiante tentativa de revelação a esses mesmos escassos e perdidos olhares ?

O jogo de luzes e sombras era de qualquer forma a única expressão oferecida por aquelas vidas ao ocasional viajante , insuficiente narrativa para prender a sua atenção. Não fora uma acidental conversa tida na aldeia mais próxima , Ervedal ¹ de sua tradição , e aquelas vidas jamais teriam desvelado a sua impressionante história . Para trás tinha ficado apenas um rasto , um

¹
Aldeia do distrito de Évora

mero nome e uma pequena narrativa , uma pequena semente de palavras esquecida algures na memória de um aldeão a aguardar uma improvável germinação . Germinação que no entanto aconteceu numa simples e breve conversa , que mesmo pequena é sempre um terreno de férteis possíveis.

Pedro e Maria , irmãos incestuosos e com um filho António . Vidas atravessadas pela mais radical das experiências , o amor entre irmãos , concretizado no acto sexual e no nascimento da semente maldita , um filho . A experiência proibida continua a realizar-se apesar de séculos de proibições e tabus . Toda a memória de culpas e castigos não conseguiu erradicá-la . Por isso regressa sempre ao acontecer lá onde falha a comunidade .

De onde vem então essa estranha gestão da vida que restringe o agir a formas permitidas e outras proibidas , (já que não se trata aqui do possível ou do impossível). Para experimentar a vida tem sido sempre desejável que o impossível da experiência se realize , ficando em seguida a memória dessa "viagem limite" inscrita em palavras , discursos , programas , projectos , ficções .

Primeiro um estranho impulso para permanentemente fertilizar a experiência aos limites da dor , do prazer , da vida e da morte e depois todo um difícil e heróico trabalho para a controlar.

Para os irmãos incestuosos,a experiência do incesto nasceu da impossibilidade de realizar todas as outras experiências . Foi o ultimo limite que restou para quem privado da comunidade de outros sangues , vivendo com uma numerosa família (onze irmãos) de orgulhosos porqueiros , nómadas à deriva nas planícies alentejanas , ficou isolado no

mundo . Pedro e Maria , ficaram sozinhos entregues , um à responsabilidade do outro . Realizaram as possibilidades mínimas que as energias dos seus corpos e as obrigações da mente exigiam . Pessoas cuja memória da irmandade foi traída pela vida que neles transbordava e da qual eram prisioneiros . Prisioneiros do corpo e das palavras que na mente os puxavam para um projecto de vida a realizar obrigatoriamente , dois incontrolláveis vírus reprodutores de experiências . De tal inevitabilidade de acção nasceu um filho e uma estória .

Tanto o filho como o discurso são sobretudo provas de algo que rejeita que recusa a inactividade . Perante a inevitabilidade de reprodução que o filho possuidor de um corpo , " semente do diabo " , representava e também perante a impossibilidade de silenciar a sua infernal narrativa , a solução escolhida foi o exílio num monte . No meio da mais sedutora liberdade a mais infernal das prisões , a do corpo impossibilitado de procriar e a da voz impedida de ser escutada por mais trovejantes que fossem as palavras ou os gritos.

O repórter apareceu e as palavras cumpriram o seu destino fatal . Pedro contou a sua história , doloridamente , mas com alívio .

Beira Baixa , outra aldeia . Orca ,² outra conversa , outra semente . Bernardo , 40 anos , letrado com a 6ª classe , veterano comando da guerra de Angola . Engravidou a filha e teve um filho / neto . Avô e pai ao mesmo

²
Aldeia do distrito de Castelo Branco

tempo , numa ordem que confunde a tradicional taxinomia das relações abrindo nos nomes a sensação de esconderem mais do que mostram.

Bernardo não escolheu o exílio , preferiu negar, esconder a sua experiência do incesto , gerindo o silêncio na comunidade . No entanto mais uma vez a prova , o filho-bebé forçava a estória , o discurso , as conversas . Da pequena figura do filho soltavam-se as palavras , imparáveis correndo a anichar-se nas curiosas consciências do povo , onde germinavam estórias com as mais aventuradas intrigas que a imaginação pode produzir . Onde há experiências há palavras que escorrem soltas , germinando, discursos , atitudes , moralidades , justiças , políticas...

O repórter apareceu . Bernardo recusou a conversa . A negociação em palavras desse já vivido produziu apenas violência consubstanciada nalgumas ameaças de morte .

O que se passou entre Pedro e Bernardo para que a as suas experiências limites, tão semelhantes , recusassem a sua estadia na representação de forma tão diferente . Qual a diferença entre as estratégias e o registo discursivo de cada um ?

Qual a fugidia diferença de atitudes que nas e , através das palavras revelam sujeitos como Pedro que conseguem amparar-se nos discursos e outros como Bernardo que rejeitam com violência tal destino ?

Em que tramas se tecem tais sujeitos de forma que uns recebem com alívio o deposito da sua terrível experiência em palavras e imagens e outros rejeitam com ira a exposição essa mesma inscrição ?

Desta " diferença " trata este trabalho . Diferença que une e separa as

linguagens que gerem tais experiências e portanto diferencia os sujeitos que nelas se entretencem e nelas encontram a sua força maior e a sua fraqueza limite . Entre a voz,a escrita e a imagem ensaiaram-se , revelaram-se e ocultaram-se experiências " limite " , ergueram-se linguagens , definiram-se subjectividades e comunidades , formaram-se e desfizeram-se impérios .

A escolha de casos de incesto para início desta analítica da experiência através da representação que dela fazem os discursos , (sobretudo os discursos modernos dominados pela linguagem das imagens) justifica-se porque o tema é recorrente em toda a cultura ocidental desde a aurora grega³. Para além disso esta tese apresenta-se em díptico porque durante os anos da sua investigação , foi realizado um trabalho paralelo de produção de obras televisivas ⁴. Obras que procuraram explorar primeiro os limites das experiências a que os sujeitos se entregam , sobretudo aquelas que a lei proíbe mas que nem por isso deixam de ser praticadas , existindo suportadas por outras éticas,poderes e políticas e depois construir sobre elas um discurso de mediação baseado nas possibilidades de discursivização das modernas imagens electrónicas . Modelando-as essas imagens no género *reportagem* e seguindo depois o seu percurso na recepção . A tese parte portanto de uma análise da experiência onde as imagens televisivas são já o operador dominante e cuja fraqueza ou fortaleza (dessa mesma experiência) dependerá

3

Referencia explicita a famosa tragedia de Sofocles "O Rei - Edipo"

4

Entre 1993 e 1995 o autor desta tese,que ha oito anos e jornalista dos quadros profissionais da R.T.P.teve oportunidade para trabalhar em dois programas de "Grande - Reportagem" : - o programa Reporteres do Canal 1 e o programa Reportagem da TV2.

portanto das estratégias discursivas que esse operador permitir .

A *reportagem* é claramente um dos géneros a partir dos quais se pode revelar , e posteriormente inflectir o jogo da discursividade moderna . A *reportagem* é uma grande narrativa , com a particularidade de ser o género que mais genuinamente se ergueu do interior das imagens electrónicas com a promessa de um novo olhar,um olhar mais puro sobre a experiência , um "regresso às coisas" curiosamente contemporâneo do tempo em que no pensamento filosófico surgiram teóricos da fenomenologia apostados em revitalizar a análise da experiência através de um redimensionamento da percepção visual (Husserl , Merleau - Ponty) ⁵.

A *reportagem* é sem duvida um dos géneros mais deficitários na paisagem audiovisual portuguesa cada vez mais bipolarizada no par Telenovela / Noticiário . (ou seja grande narrativa de ficção e pequenas noticias de actualidade) que lentamente vai absorvendo e totalizando o quadro da mediação moderna .Tudo o que o "quadro" vai deixando esquecido nas margens sombrias da representação acabará por renascer com uma violência incontrollável . Por isso mesmo perante a actual representação mediática a pergunta que se deve colocar é esta :

- Porque é que a representação a quem entregámos a responsabilidade de gerir e cuidar da nossa experiência ocidental nos está agora a destruir essa mesma experiência?

5

A escola fenomenologista teve como gesto fundador o dito " de Husserl " ir as próprias coisas",que significava sobretudo uma suspensão (epoché) de todo o universo de representações operado pela linguagem e uma aposta nos operadores primarios da constituição, os activadores de uma experiência pre-predicativa a partir dos quais se instituiria toda a possibilidade do sentido.

É o que se pode deduzir das acusações frequentes de estarem os média a provocar a morte , a violência, a degradação individual e comunitária .

A *reportagem* cuja tópica iremos aqui tentar definir a partir da longa tradição dos géneros narrativos na discursividade ocidental , foi-nos dando registos dessa mesma violência , alimentando ainda mais o mistério . Como entender que se existe um excessivo descontrolo da representação que provoca crise na experiência se continue a apostar nas virtualidades descritivas e significantes da narração discursiva para devolver essa crise e reorientar as políticas de combate ?

Partimos para este trabalho com a entendendo que a representação moderna é atravessada por múltiplas estratégias delineadas a partir da gestão, reorganização e agenciamento dos géneros que a jogam . A gestão desses géneros cabe ao pensamento da representação , a uma racionalização das suas figuras mas cuja orientação nos parece ser actualmente cada vez mais indiscernível , confusa e inoperante . Pensar a *reportagem* como um género discursivo que liga o pensamento e a experiência de forma bastante particular é portanto apenas um contributo para essa necessária economia da representação moderna .

O Repórter debruçou-se sobre o incesto ⁶, perseguiu ,garimpou as conversas seguiu o rasto das conversas perdidas , correu incessantemente vidas em busca das experiências proibidas procurando saber como se

⁶

A reportagem sobre o incesto em Portugal foi exibida no dia 25-01-94 no programa Reporteres do Canal 1 da R.T.P.

comportariam inscritas em imagens arrancadas a sua tranquila solidão fechadas na reportagem que lhes destina um narrar eterno .

O incesto representa a " experiência total ", a ligação absoluta , a adesão total entre dois seres . Uma ligação de amor mas também uma ligação de poder , de uso de abuso , enfim uma experiência dos mais radicais limites da condição humana .

Uma experiência sem mediações (ou pelo menos onde cedem todas as formas de mediação) , violenta por isso . Uma experiência sem regulamentação , sem regras possíveis , da qual não se recupera . Não existe uma correcta experiência do incesto , um gesto , um acto,uma paixão aceite onde a lei cumpra a sua obrigação de separar o permitido do proibido . Amar é aí tão inaceitável como o mais fugaz pensamento incestuoso .

Como é possível que sendo o incesto uma tal experiência limite , cuja realização instaura o caos , anulando todas as invisíveis ligações onde os sujeitos e as comunidades apoiam os seus incontornáveis equilíbrios e se torna fonte incontrolável de violência , nenhuma lei o defina como crime passível de punição (só a violação pode ser condenada) . nenhuma brigada policial vigie permanentemente a sua possibilidade .

O Incesto é uma daquelas experiências adjudicadas à representação . A economia do incesto nas relações intersubjectivas , entre muitas outras experiências originárias do mundo interior (excessos ligados a desejos , paixões , vontades dionisíacas e apolíneas) é da responsabilidade da representação . Não uma representação qualquer , muito menos aquela que

procura , que noticia casos reais . A estranha economia do incesto esteve entregue desde a aurora grega à grande narrativa ficcional .

Na Grécia , a tragédia tinha a responsabilidade de confrontar os indivíduos com as formas limites da natureza humana - as perversões sexuais, a crueldade a tirania , o incesto - tudo o que vindo desse ameaçador mundo interior , de onde irrompem violências tão ameaçadoras como as catástrofes naturais , pudesse por em perigo o equilíbrio individual e comunitário .

A experiência grega apesar de tentar erradicar as perversões do quotidiano , não impedia que os indivíduos as vivessem . Mas viviam-nas na segurança , no diferido contemplativo das representações teatrais , para melhor conhecer as estranhas situações onde a morte germinava , as mais rebuscadas alianças de onde podia surgir a traição , para melhor fortalecer o pensamento, para ler antecipadamente os indícios que o podiam arrastar para o perigo . O incesto de Édipo e Jocasta , celebra essas estranhas armadilhas da experiência onde , contra vontade, o individuo se vê enredado no inevitável pecado e entregue depois a uma culpa assassina . Manter permanentemente activado esse filtro que compõe através das " boas " experiências , um " ser-humano " a partir do " ser-animal " , civilidade a partir dos instinto , cultura a partir da barbárie . Era esta para os gregos a responsabilidade da representação .

Que se comece a pensar que os tempos modernos inverteram este processo civilizacional da representação é extremamente preocupante . A representação garante da comunidade pode agora destruí-las ? É que se depreende da visão de filmes como NATURAL BORN KILLERS do norte-

-americano Oliver Stone ⁷. A tese subjacente a este filme resume no essencial o teor das críticas aos média modernos . O terror do apocaliptismo mediático parece diagnosticar que a representação em vez de combater a barbárie da vida é reprodutora de violência . Que em vez de estimular a reflexão , a civilidade , o humanismo pela catarse da tragédia assistida estimula pelo contrário os instintos mais bárbaros .

Ora não existe nada mais catastrófico do que aquilo que tem que velar pela experiência seja pelo contrário destruidor dessa mesma experiência . O mesmo uso e abuso incestuoso entre pai e filha .

No início do filme de Oliver Stone , a rota alucinante de violência praticada pelo casal Mickey and Mallory está um caso de incesto . O incesto novamente produtor das mais irracionais formas de violência , arrastando os sujeitos que os vivem para as mais desumanizadas existências que é possível conceber . Um incesto apresentado como aliás todo o filme no interior de uma existência televisiva . Uma espécie de mise-en-abîme em que a vida , o quotidiano concreto se torna uma emissão de televisão .

Uma primeira leitura do filme , apresentá-lo-ia como alegoria da situação dos média contemporâneos que fazem dos criminosos herois , fazem

⁷ Natural Born Killers, realizado por Oliver Stone com argumento de Quentin Tarantino, estreou em Portugal em Outubro de 1994 . A sua exibição foi proibida em varios paises, nomeadamente na Irlanda e mereceu o seguinte comentario de Jon Katz , jornalista da revista norte-americana, Wired :

" Thanks to Stone, media bashing is no longer just a fashional stance but now, literally, an art form. Natural Born Killers, in fact, redefines media bashing. The box - office hit is one of the most savage attacks ever launched in pop culture against the amalgam of information structures we call mass media. Network, the previous contender, looks like Aladin in comparison. Stone not only holds the press in general, and the television in particular, responsible for American violence, but places jornalists several moral rungs below its most vicious practitioners." (Katz, 1994.)

a apologia da violência . A violência que começa quando a vida da televisão se torna a experiência da vida e só acaba quando o jornalista morre e os herois assassinos podem retomar o programa básico , inocente , humanista da vida - casar e ter filhos .

Portanto a escalada de violência e a sua exposição também violenta , deve-se apagar dos média , como se deve apagar da vida é a política que do filme resulta.

Que tal se revele numa narrativa representativa é obviamente um paradoxo incontornável . Que o autor de tal narrativa se recuse retirar as mesmas conclusões dos efeitos dos filmes na vida também é preocupante . Tal disposição revela uma tensão moderna entre o filme género dominante da linguagem cinematográfica e os vários género da linguagem noticiosa televisiva . Qual a situação da *reportagem* como género potencial de negociação deste conflito e de racionalização da experiência é uma das questões que analisaremos num dos capítulos seguintes.

Toda a história da civilização ocidental é uma história da exposição violenta dos excessos da natureza humana, desde a exposição do Cristo na cruz às imagens do desmembramento de Mussolini . Desde a tragédia grega a Shakespeare , de Tolstoi a Oliver Stone . Então qual a diferença entre os dramas incestuosos do Rei - Édipo e dos Assassinos Natos . No essencial nenhuma , a não ser a permanência de uma narrativa que em vez de morrer nos registos , imagens , símbolos , estórias , poemas , romances que se perdem

na poeira dos tempos se revigora permanentemente em cada uma das novidades tecnológicas que a ciência dos homens constroi.

Faz parte da essência da nossa civilização que os traumas mais atemorizantes se exponham na representação . Sobre esta estranha " vida " das representações que crescem sempre onde o *logos* falha muito existe ainda por entender . Até por que não se trata de uma simples exposição contemplativa . Em cada narrativa existe um projecto completo de experiência que nem as mais profundas hermenêuticas desenredaram ainda de toda a sua complexidade . Sobretudo essa misteriosa tópica que faz do mais fugaz objecto , da mais banal sensação uma narrativa destinada a semear palavras e experiência .

Onde falha o pensamento lógico a fábula cresce .

No entanto sabemos que não anulamos a tragédia grega com os " Casos de Polícia " ⁸ . Mantemos a tragédia grega como figura que gere responsabilmente o nosso ideal estético , mantendo , cuidando vigiando essa tópica essencial para a experiência e rejeitamos essa despudorada exposição dos crimes de sangue .

A tragédia grega cumpria essa sua função condutora da experiência , mas não se confundindo com os outros operadores , as outras tópicas que amparavam a " viagem " . A narrativa ficcional deixava respirar os outros possíveis da experiência . É preciso levantar a suspeita de saber se tal ainda se passa nos tempos modernos , sobretudo desde que a imagem-tecnológica

8

"Casos de Policia" e um programa de informação da estacao privada de televisao SIC.

(ou imagem-movimento , segundo Gilles Delleuze)⁹ chegou à representação e aí se instalou, tornando-se dominante . É preciso saber se a partir daí a experiência de debilitou como diagnosticou Walter Benjamin e entrou em crise ¹⁰. Se existe uma clonagem, uma duplicação da matriz , da tópica narrativa para a matriz da vida, o problema então é saber se a matriz da representação é na imagem televisiva uma síntese demasiado sintética que, traduzida para a vida , a faz sobrar .

Mais uma vez o repórter aparece , contou e mostrou uma experiência vivida . Relatos de um soldado norte-americano na guerra do Vietname ¹¹, sintomas do que acontece quando a vida vai deixando de ter uma matriz própria dando lugar à síntese da representação .

Contou o ex-soldado, num depoimento impressionante que quando chegou ao Vietname , depois de se ter alistado voluntariamente , matou sem esforço na primeira acção de guerra em que participou .

O problema surgiu depois , a seguir aos primeiros mortos, no final da primeira campanha no mato . A sua maior surpresa nos tempos seguintes é que as coisas não tinham terminado ali , com a satisfação do sucesso da matança . Apareciam mais inimigos,mortos uns surgiam outros.... mais tiros nos matos.... o pesadelo era continuo e nada parecia governar aquela

9
O termo "imagem-movimento" é um conceito fundamental para a compreensão do moderno estatuto da imagens cinematográficas e televisivas . Toda a reflexão que o fundamenta e desenvolvida por Gilles Delleuze nos livros *L'Image - Mouvement* e *L'Image-Temps* .

10
O diagnóstico sobre a crise contemporânea da experiência,apesar de ser um tema recorrente na obra de Walter Benjamin esta superiormente defendido no texto " O Narrador" (Benjamin,1937)

11
Reportagem "Les fous de guerre" da redacção do canal gaulês France 2 exibida no programa *Envoiyé Spécial*.

experiência infernal . Sobrava experiência para a sua capacidade de leitura dos acontecimentos . Tinha uma mente formatada pela narrativa dos filmes e não cabia lá toda a toda a variedade e dimensão da dor humana . A formatação da vida que orientava o seu agir, assemelhava-se à matriz narrativa de um filme e só respondia por pelas acções que cabiam nessa matriz .

Para além dessa experiência era o caos absoluto , a incapacidade de formar juízos , de decidir atitudes , germinar projectos , avaliar as possibilidades .

Por isso é de colocar claramente a questão de saber se no tempos das imagens , o pensamento ainda corre sobre a existência orientado aí em segurança as possibilidades do agir .

Douglas Coupland , escritor norte-americano , famoso teórico da geração dos anos 90 ¹² afirma que esta é a primeira geração "criada sem Deus" sendo por isso mesmo também a primeira geração confrontada com a incapacidade de agir . Quando age fá-lo sem entender o seu agir , sem garantias de controlo . Quando protesta extravasa os limites , quando ama perde-se . Sobra-lhe energia em estado bruto , uma energia sem mestre . Uma geração que aprendeu a viver sendo governada e que tem dificuldade em governar-se a si própria .

Algo deste diagnóstico de crise tem a sua origem na situação das figuras da representação moderna e nas possibilidades de utilização que permitem aos indivíduos . Por isso mesmo é necessário analisar as " diferenças " que as

12

Douglas Coupland é um jovem escritor norte-americano autor de dois exitos editoriais nos EUA, os livros Geracao X e A vida depois de Deus recentemente editados em Portugal pelo editora Teorema. O dito citado foi lido no segundo destes livros.

imagens nelas introduziram , os novos géneros que procriaram e atentar na situação em que a partir daí ficou o pensamento .

A tragédia grega produz uma catarse , por efeito da beleza da escrita,da contenção da narrativa . atenta , próxima do pensamento . As peças de Shakespeare , tal como as peças do teatro grego confrontam em segurança o individuo com a tragédia da vida escondida em si , emergente a qualquer altura reivindicando portanto uma maior acuidade na gestão e governo das suas condutas . A tragédia grega não anulava a reflexão individual . Era essa reflexão individual que diluía a representação nos actos da vida . A reflexão separa a experiência da representação.

É o pensar que pode tornar " a consciência de si " mais forte que a representação . As tragédias divulgadas pelas imagens em programas do género " Casos de polícia " e não se diluem em pensamentos , apenas "ocupam" a consciência , numa sideração pouco fértil . Quando a imagem não é enriquecida pelo pensamento reduz-se à pobreza do mostrar sem porquê . O resultado não é, ao contrário do que se poderia imaginar, o apagamento da experiência , mas sim a explosão incontrollável dos seus possíveis.

O filme NATURAL BORN KILLERS ficciona este efeito detonador provocado na tradicional tónica das narrativas ocidentais , provocado pela perversão que a imagem lhes trouxe , sobretudo na frágil e perigosa narrativa do incesto . A imagem perverte as relações normais de aproximação ao mundo e o resultado é o incesto . O incesto em imagens . A incestuosidade do programa de televisão tornado programa no mundo . As palavras que na tragédia grega deveriam manter o drama incestuoso na representação

(experiência controlada) e silenciá-lo na vida perdem força perante a força incontrolável das imagens .

A desconfiança é legítima : será que as narrativas dominadas pela imagem poderão inscrever , controlar , dominar e gerir com a mesma força da palavra escrita (dos poemas e dos romances) essas experiências - limite que devem permanecer e até sobreviver para sempre na representação como garantia de que nunca regressarão à vida ?

A tese viajará pelas analíticas da experiência, pelos operadores que nela constituem linguagens , pelos discursos de agenciamento , pelo lugar (*locus*) que os géneros ocupam nesses discursos . A viagem continuará através das teses que historicizam as experiências oral , escrita e televisiva tentando definir que lugares foram destinados às imagens desde a metaforização até à complexidade axiomática que sustenta os seus *géneros* contemporâneos . Finalmente tentará avaliar a situação da experiência na era tecnológica e definir uma estratégia de agenciamento a partir duma das suas matrizes mais complexas , mas também mais promissoras - *A RESPECTACIEM* - para tratar da constituição de uma linguagens das imagens e de uma correspondente , eficaz , estratégia política de gestão da experiência .

CAPÍTULO I

DA EXPERIÊNCIA....

**" Da experiência que eu encontro em mim próprio
retiro o suficiente para me fazer sábio "**

MICHEL DE MONTAIGNE

A questão da experiência regressa ao pensamento sempre que a hermenêutica entra em crise . A hermenêutica pressupõe como *já-adquirido* uma discursivização total do mundo , na qual tudo está em relação com a linguagem . Neste quadro resta ao pensador fazer o "comentário " , a " tradução " do *já-dado* , porque a linguagem é o exterior (*Dehors*) que administra e gere os quadros gerais da experiência .

A aporia facilmente demonstrável desta concepção (que vontade é essa do pensamento pensar para além do que é possível , inquirir para além das linguagens que lhe permitem isso mesmo pensar) abre-se em crise no tempo .

" Na verdade tornou-se cada vez mais difícil insensato mesmo, escrever num inglês normal . Cada vez mais a linguagem me aparece com um véu que tem de ser arrancado para se aceder às coisas (ou ao nada) por detrás dele . "

(BECKETT ; 1937)¹

1

Excerto da carta de Samuel Beckett a Axel Kaun

Quando a linguagem enfraquece emerge a experiência como último garante de uma possibilidade de agir , ou com angustiante navegar no seu mundo de possibilidades incontrolláveis . A linguagem é um entrelaçamento *ex--plicativo* , um " logos " que pressupõe à partida que tudo está em relação com tudo . Uma " trama " de palavras que abre no mundo uma possibilidade primeira de acesso às coisas , através da qual um primeiro contacto é permitido .

Os teóricos da fenomenologia defendem pelo contrário que uma outra possibilidade de acesso puro às coisas , pressupondo que existe à partida um trabalho " mudo " da experiência , um constructo já realizado antes de ganhar corpo linguístico .

Existe ou não uma faculdade de originação , supor toda por visões próprias e puras , capaz de ver para além dos cenários doados pela tradição ?

O debate entre a fenomenologia e a ontologia , parece esconder-se na noite dos tempos .

Tal como a " Linguagem " , a " Experiência " , (essa velha figura do pensamento) , é o resultado de várias configurações , de vários rostos que lhe foram traçados por alguns pensadores fundamentais . Michel de Montaigne foi sem dúvida um dos mais importantes .

A própria teoria da experiência lança a suspeita de que as figuras conceptualizadas pela filosofia não possuem " vida " para além das metáforas em que transitam , dos nomes que as requisitam , das narrativas em que se legitimam .

Foram muitos os autores que , entregues aos mistérios da originação , traçaram configurações variadas para a experiência . Mas poucos com

Michel de Montaigne tiveram arte para produzir essa densificação tão particular , esse raro pontilhado que marcou definitivamente o destino historial da " figura " . As figuras conceptuais (Experiência , Linguagem , Sujeito...) são uma espécie de " corpus anti-viral " . São operadores que oferecem ao pensador uma matriz cosmogónica do mundo e dos indivíduos , propondo-lhe respostas sempre que há aporias , falhas , crises de fundamento . Mas a primeira resposta que têm que assegurar é a da própria instituição dessas figuras,da qual depende toda a sua legitimidade futura . Como resolvem elas os mistérios da constituição , da emergência do sentido . Por isso o problema da " origem " ; do " começo puro " ; do " novo " , não escapando às determinantes da matriz epistemológica ocidental , é uma das questões essenciais da teoria da experiência ." Originar " é essa capacidade de produzir para além das formas instituídas de produção . No início do seu ensaio " De l'Experiência... " ², Montaigne afirma : " Quando a razão nos falta empregamos a experiência".

(Montaigne. 1580 , p.308)

Nos idos de quinhentos é esta a novidade lançada por Michel de Montaigne : -" A experiência é doadora de sentido " . Toda a argumentação de Montaigne caminha no sentido de fundamentar a acção constitutiva da " experiência pura " contra a topologia do constituído , as leis que tratam da sociedade a medicina que trata dos corpos , toda a obra da razão em séculos de memória . " As leis mantêm - se com crédito não porque sejam justas mas porque são leis " (Montaigne , 1580 , p.316) . Mais tarde Nietzsche dirá , também a propósito da aspirações à eternidade das obras da razão : " O que é então a verdade ! Uma multidão movente

2

O ensaio " De l' Experience... " é o capítulo 13 do Livro II, in Essais, Paris, 10/18, 1964

de metáforas , de metonímias ,de antropomorfismos, em resumo, um conjunto de relações humanas poeticamente e retóricamente erguidas , transpostas enfeitadas e que parecem a um povo firmes canónicas e constrangedoras . As verdades são ilusões que nós esquecemos que o são " (Nietzsche , 1873, 94)

Não há duvida que o projecto de Montaigne é o de abrir o pensamento à actualidade , ao presente da acção . Pela primeira vez o teor historicista da experiência marca profundamente uma escrita , fazendo dessa " nova escrita " um revelador das tarefas que a partir daí se colocam ao pensamento . Mas para isso era preciso também fazer uma crítica radical ao passado , suspender todas as " posições " em que foram colocados os sujeitos pelas leis em vigor , que fornecem condições de existência pré - definidas ." Visto que as leis éticas , que observam o dever ético de cada um de si são tão difíceis de organizar , não é nada de extraordinário se aquelas que governam tantos particulares o sejam ainda mais " (Montaigne , 1580 , p.314) .

Para concluir este trabalho de sapa sobre o já - constituido (trabalho que encontra raízes metodológicas na *epoché* grega) é preciso garimpar e extrair do interior dessas " falsas formas de experiência " (as leis) os resíduos da " experienciabilidade muda " que as constituiu . A argumentação que permite suspender o adquirido tem de partir do princípio de que a experiência que lhe deu origem se perdeu na memória e que o que se combate é o esquecimento de que as leis , mesmo as mais abstractas , são entretidas por uma trama invisível de percepções .

Antes de prosseguir com os aspectos mais positivistas da teoria é preciso notar que os escritos de Montaigne não procuram avidamente

um corte radical com o passado . Existe , isso sim , uma vontade de

corporalizar , de tornar pesado , um mundo até então etéreo e disperso em tornos das coordenadas do livro sagrado . Para o religioso o essencial da vida sustentava - se do trabalho vago e obscuro da imaginação , fonte de sentido para todas as figuras que orientavam a experiência mística - fé , pecado , imortalidade ... O religioso vivia no trama das imagens (visões das narrativas dos apóstolos) controladas pela oralidade , os únicos mediadores entre o céu e a terra .

" Quem dirá que os advérbios aumentam as dúvidas e a ignorância , porque não se vê nenhum livro , seja divino seja humano , com o qual a humanidade se atarefe cuja interpretação faça desaparecer a dificuldade " (Montaigne , 1580 , p.311)

Montaigne procura sobretudo circunscrever a existência dentro de limites experimentáveis . A uma suspensão total do passado deve corresponder o relançamento de um trabalho incessante sobre essas formas "primárias" da experiência que são o "espaço" e o "tempo" .

O operador que permite redefinir essas coordenadas primitivas é o "corpo" . O corpo é algo sobre o qual se pode e deve agir para se readquirir novamente autonomia sobre a existência . Uma maneira do "inumano" ganhar "carne" e "sangue". Algumas frases como esta consubstanciam a ideia : - " Da experiência que eu encontro em mim próprio retiro o suficiente para me fazer sábio".

(Montaigne , 1580 , pag. 318)

Para Montaigne o corpo - próprio é o operador que melhor sintetiza, os existentes no mundo , que melhor mergulha nas coisas , para as transformar em figuras e as instituir em fortes densificações de sentidos . A experiência é o resultado desse entrelaçamento particular entre o corpo e as coisas . Um movimento que em plena viagem "en-forma"

geograficamente as coordenadas espaciais e biologicamente os marcadores temporais .

É preciso que o espaço seja cartografado pela certeza do " já - percorrido " , antevendo as possibilidades do "a percorrer" . Daí toda a acuidade colocada por Montaigne na descrição dos locais que o raciocínio percorre , as repartições da casa , as regiões , os países) . É necessário também que uma temporalidade linear marque a cadência dos percursos entre o "já-vivido" e o "a-viver" . A metáfora biológica (nascer , crescer , morrer) calendariza a experiência . É a marca epocológica que cadencia as narrativas de Michel de Montaigne , " Por ter desde a minha infância orientado a minha vida observando a dos outros , adquiri aí um vício estudioso e quando recorde deixo escapar poucas coisas . Eu estudo tudo , do que é preciso fugir ao que é necessário seguir" (Montaigne , 1580 , p.321)

Espaço e tempo não são portanto formas transcendentais , são figuras circunscritas às formas que assumem . Para manterem toda a sua eficácia , precisam de se dar em todos os momentos à percepção .

Toda a modernidade de Montaigne está no facto de per feito surgir a *percepção* como operador filosófico . A predominância da percepção em todo o processo de constituição é a proposta dos fenomenologistas para contrapor a quem aposta na *archê* originária dos operadores linguísticos . Consideram aqueles que existe uma trama de percepções que suportam e legitimam todas as figuras constituídas pela experiência , estabilizadas posteriormente nos operadores linguísticos . É a *percepção* que vela pela solidez das figuras . Acompanhe-se o ciclo . A experiência sendo sendo sempre "viagem" (mantendo a raiz latina da palavra *ex - perir* ou seja o estar lançado num caminho até a morte , uma viagem incessante , im-

parável) o seu devir orienta-se por figuras . As figuras são densificações no espaço e no tempo , cozinhadas no interior das percepções . A percepção põe em contacto , sem mais mediadores a consciência e os existentes . É nesse *entre - dois* que se constituem os saberes e se projectam as práticas .

Antes de analisar na fase seguinte a natureza dos operadores que na visão fenomenologista se enraízam no corpo e nas percepções , operadores a partir dos quais se constitui a tópica cuja manipulação estratégica define géneros , discursos , linguagens é preciso desenvolver de forma mais aprofundada a tensão entre a ontologia fundamental e a fenomenologia (sobre a natureza desses operadores de constituição) porque disso depende todo o destino da argumentação .

1 . ENTRE a EXPERIÊNCIA e a LINGUAGEM - " *UMA VIBRAÇÃO ESTÍLISTICA* "

Subitamente num pequeno texto , " Le monde du présent vivant et la constitution du monde ambiant extérieur au corps propre " ³, às primeiras vagas de palavras somos surpreendidos por uma palavra "impossível" na escrituralidade ou mais profundamente na topologia husserliana .

O estilo tem sido pensado como um figura hermenêutica de pura linguísticidade , forma de marcação própria da própria linguagem sobre os sujeitos que a usam . Recorra-se a Fernando Gil , " (...) a noção de estilo evidencia (...) a marcação particular de certos aspectos de uma estrutura . Não é a estrutura mas a inflexão , o clinamen *essa petite musique* de que falava Céline . O estilo demarca uma individualidade" (GIL, 1988 , p.181)⁴

3

Este texto e a tradução do manuscrito husserliano D 12 IV. Trata-se de um dos numerosos " manuscritos de investigação " onde Husserl continua a sua análise da constituição originária do mundo objectivo. Trata-se da versão francesa publicada no numero de inverno de 1986 da revista trimestral Philosophie . A tradução e de J.-F.Lavigne. O manuscrito apesar de não datado por Husserl foi escrito em 1931.

4

O ensaio " Como pensa a lingua..." foi o texto de uma conferência pronunciada em Cabo Verde e mais tarde publicado na revista Análise em 1988.

O estilo tem no entanto sido analisado como uma figura retórica sendo esta encarada em certos círculos como uma das ciências que estuda ou melhor pensa a como a linguagem em jeito de pura fundação se constitui em figuras para gerir a experiência . " O estilo de uma língua relativamente aos estilos das línguas aparentadas, decorre da selecção que faz da experiência e das figuras pelas quais as introduz discursivamente . " (Gil , 1988 , p.181)

Ora a suspeita de Husserl em relação à linguagem vem dos seus primeiros escritos . Desde as " Investigações Lógicas " ⁵ que Husserl reserva à língua um papel subordinado , tendo em conta a totalidade da sua sistemática. Estava então bem viva a sua proposta de relançar o programa platónico .

No *TEETETO*⁶ , Platão define pela primeira vez o que significa *PHAENOMENON* : " Isto aparece-me assim " ou seja " Isto vem à luz do dia na sua determinidade " . O fenómeno tem o carácter do ver , no sentido forte , quer dizer no sentido de uma intuição intencional que mais tarde Aristóteles qualificará de *teoria* (*teorikós* , na antiga Grécia eram um grupo de pessoas contratadas por um individuo para assistir a algo , por exemplo um negócio e depois testemunhar o que viram se o acordo fosse posto em causa) .

O fenómeno configura-se no ver com voluntas , com intencionalidade . O Logos por outro lado significa " dar razões " , " dar fundamento " (*grund*). Em suma é há luz do que é emergente nele próprio que o individuo

5

Trata-se do texto *Logische Untersuchungen* datado de 1913

6

Cf. Held , Klaus - "Husserl et les grecs" in *Husserl* , Jerome Millon, Grenoble, 1986. Um dos textos desta serie de ensaio dedicada a Husserl e publicada sob a direcção de Eliane Escoubas e Marc Richie.

concebem os *logon didonai* (" dar razões de si próprio ") no interior do qual conduzem a sua vida .

Até 1928 (tempo das Meditações Cartesianas)⁷; Husserl desenvolveu a sua fenomenologia , ou seja o seu programa sobre a "constituição", sob a orientação tutelar do referido princípio apodíctico platónico - a subjectividade transcendental . Nesses tempos o combate de Husserl era contra as ciências humanas (psicologia , sociologia , antropologia , etc .) e contra as ciências da natureza (sobretudo a matemática) acusadas, no essencial de barrarem a constituição da Lógica como princípio unificador de toda a epistemologia .

Husserl acusa - as de serem apenas *Sonderwelten* (mundos particulares) que replicam na essência os *dokei moi* , os mundos particulares da atitude natural , da doxa , denunciados na filosofia primeira de Heráclito e Parménides .

Dokei moi significa " parece-me que eu estou avisado para essa possibilidade" . Os antigos mitos homéricos eram sobretudo estabilizadores de experiência , apresentando possibilidades mínimas mas seguras para o agir e para o julgar . Aqui a língua significava a possibilidade , a clareira a partir da qual existia uma garantia mínima de acção e por outro lado garantia a solidez dos *dokei moi* , assegurando sem falhas a sua transição da tradição ao presente : "O mito tem por conteúdo o verosímil: o seu fim não é portanto o de ensinar mas apenas o de suscitar nos auditores uma doxa" . (Nietzsche , 1971 , p . 106).⁸

⁷
As meditações cartesianas foram escritas em grande parte como um replica a Heidegger.No paragrafo 59 a analitica existencial e identificada a uma " ontologia aprioristica do mundo real". Mas e sublinhado que este a priori não se torna filosoficamente inteligivel senão quando o " solo natural do conhecimento e abandonado pelo dominio transcendental " .

⁸

Como agenciamento dominante dessa língua básica dos *dokei moi* , a retórica deveria evitar a desfiguração dos *topoi* míticos , renovando as suas figuras , assegurando na correnteza das conversas a ligação permanente aos membros das *Sonderwelten* .

Husserl tal como Platão denuncia como insustentável a apologia das *Sonderwelten* (dos mundos particulares) e o papel que a língua aí assegura na gestão da experiência , impossibilitada de devir a Experiência e limitada a um destino babélico . A lógica tal como Husserl a pretende fundamentar não tem de se sujeitar ao forum de um pluralidade de pessoas que é preciso persuadir a deliberar em comum sobre a validade dos seus enunciados.não precisa de requerer constitutivamente a língua .

Este " não requerer constitutivamente a língua" denunciando a sua apenas validade regional no domínio da experiência , não significa colocá-la de lado , abandoná-la , posição que seria extremamente enfraquecedora para a epistemologia husserliana . Nos *dokei moi* a língua atravessa ontologicamente a constituição das coisas e do agir . Husserl tal como Platão defende pelo contrário a intencionalidade primeira da experiência sobre as palavras num axioma deste tipo ; " É porque eu me constituo - o na experiência a mim próprio que eu posso dar razões da minha conduta aos outros " .

As razões , as palavras devedoras de uma ética transcendental eram já o fundamento da filosofia primeira de Heráclito e Parménides . Mas já na altura Protágoras , antepassado da sofístico criticou aqueles dois pensadores por desvalorizarem e limitarem a doxa . A sua frase " O homem é a medida de todas as coisas" , poderia ser entendida como um

Citação retirada de uma serie de textos de F.Nietzsche traduzidos,apresentados e anotados por Philippe Lacoue Labarte e Jean-Luc Nancy,com o titulo "Rhetorique et Langage " publicados na Poetique n° 5 em 1971

reforço do *ethos* heraclitiano , mas não . Entende Protágoras que é uma desmesura para o homem tentar penetrar no interior daquilo que o transcende,na essência profunda das coisas (*ideon*) e portanto deve-se restringir ao que pode medir,ao que naturalmente pode contactar .

Este decisivo debate pré-socrático por diversas razões chegou á nossa modernidade , actualizado no importante diferendo entre Heidegger e Husserl .

A desconfiança de Husserl em relação à linguagem , levou-o a expurgar de toda a sua fenomenologia , o questionar e a erradicar do seu texto tudo o que fosse figura de estilo,tudo o que fosse metáfora .

Afirma Husserl: " Perante a questão sobre o que significa uma expressão, recorreremos naturalmente aos casos em que ela desempenha uma função cognitiva actual" . Para o Husserl dos inícios da fenomenologia , a linguagem deveria ser reduzida àqueles momentos que são uteis para o conhecimento . Na essência da significação haveria portanto uma intuição pura , experiência pré - predicativa que nos envolveria , nos entreteceria com as coisas no interior delas próprias . Coisas que assim se dariam como fenómenos puros . Existe por assim dizer um trabalho mudo da percepção que sintetiza e deposita "a priori" a significação em cada palavra . Sobre todas as palavras que nos chegam se deve exercer a suspensão (*epochê*) , projectá-las , abrir a sua trama,o seu tesouro de percepções e preenchê-las com uma intuição actual .

A expressão famosa da fenomenologia : " ir às próprias coisas " deve entender-se como um " não ficar apenas pelas palavras " .

Ora o subjectivismo transcendental de Husserl (a pureza da intuição constitutiva) foi criticado por Heidegger logo nas primeiras

páginas de Sein und Zeit.⁹ O sujeito privilegiado que se prefigura autónomamente numa relação privilegiada com as coisas não é senão um efeito da metafísica ocidental . Heidegger regressa ao velho conceito de *phaenomenon* para demonstrar que já na Grécia Antiga tinha dois significados :

1º - " O que se mostra em si mesmo "

2º - " O que tem aspecto de...." ou " Um bem que tem aspecto de ... mas que na verdade não é bem o que pretende "

Existe uma diferença , uma tensão interna à própria palavra , perigosa porque coloca todas as figuras dadas como válidas na experiência , entre elas a do sujeito, legitimadas pelo seu constituir , sob a ameaça de des-figuração .

Husserl não é insensível às críticas e aparentemente produz uma viragem (*kerhe*) no seu pensamento . Só aparentemente porque Husserl se reformula toda a nomenclatura da sua fenomenologia , mantém no essencial a sua temática , ou seja o quadro de constituição das coisas . Palavras como Lógica , Sujeito , Transcendental , Intenção , Apodíctico desaparecem quase como por magia do seu texto para dar lugar a outras de cariz bem mais pragmático , por exemplo Experiência , Possibilidade e sobretudo Estilo .

9

Cf. a "Introdução" de Sein und Zeit. Na versão espanhola Ser y Tiempo a análise da fenomenologia encontra-se a partir da pag. 37. § 7. " El metodo fenomenologico de l' investigacion". As frases citadas fazem parte de §7.C - "Primer concepto de la fenomenologia", pag.45

A atitude de Husserl pode ser vista de duas formas . Por um lado indiciar que existe um lento deslizar , um cadente abismar da sua fenomenologia na ontologia fundamental heideggeriana . Ou seja toda a constituição seria apesar de tudo minada do seu interior por uma exterioridade irreduzível que penetra através da linguagem . Por outro lado continuar a sua linhagem argumentativa (através da carga positiva das palavras escolhidas) que existe uma determinada força da interioridade que resiste ao poder configurativo da linguagem e que se insinua entre as palavras e as coisas .

O debate na altura da escrita do texto " Le monde du présent vivant..." permanece no entanto , ainda claramente vivo entre a fenomenologia husserliana e a ontologia fundamental heideggeriana , fazendo entender a continuação da segunda linha argumentativa citada,e centrando-se sobretudo no mistério da relação (*beziehung*) que une os homens entre si e às coisas . Relação figurada no debate em torno da mais impenetrável das palavras " *ser* " .Um debate por isso mesmo centrado na ligação verbal das proposições (*Y é X*) .

Em Heidegger o ser relacional oculta-se num exterior que apenas se pode tentar escutar .

Em Husserl a relação (*beziehung*) é o produto da experiência dos homens agindo e circulando entre as coisas . Sobre esse movimento " reina um estilo orientador " ¹⁰ . A natureza do movimento da experiência e a sua correlação com esse discorrer das palavras a partir do qual se

10
Cf. "Le monde du present vivant..." .Na pag. 5 Husserl afirma " un style perspectif regne, et continue de regner dans la variation du champ perceptif qu' occasione l'entree d'apparitions perceptives de choses qui a l'instant n' étaient pas dans le champ, ou bien la sortie de certaines que y son juste."

posicionam os sujeitos é essencial para aferir da constituição dos operadores que enformam linguagens que se dão ao mundo em obras estruturadas por gêneros e , sobretudo , aferir da relação " aberta " ou " fechada " que a partir dela pro -jectam os sujeitos . Nem aberta , nem fechada , nem de uma completa autonomia constitutiva e transcendental , nem de um abandono total às leis da constituição . O que existe nessa problemática relação entre as palavras e as coisas , o sujeito e a representação , a experiência e a linguagem é um estilo , é uma vibração contínua que admite uma certa composição que pode abrir ao máximo o pensamento , ou pelo contrário fechá-lo por demissão da tarefa de compor re-compor , *re-portar*.

2 . UM ESTILO ORIENTADOR DA DISCURSIVIZAÇÃO

No seu livro " *Erfahrung und Urteil* ", Husserl defende a anterioridade pré-doadora da experiência sobre a actividade predicativa . Ou seja antes que a proposição *S é P* adquira validade é preciso que a experiência tenha já realizado toda uma actividade de síntese a de depositar , depois , em juízos .

" O Existente como unidade de identidade é seguramente um já pré- - dado , passivamente pré-constituído , mas é unicamente na captação que ele é sustentado como uma unidade idêntica,sem que isso implique algo que releve de uma actividade predicativa." (Husserl , 1938 , p . 71) .

Para Husserl a experiência no momento de realização não é uma decisão do sujeito constituinte nem uma tradução do já-constituído . Não é

originária nem da interioridade absoluta, nem da exterioridade irreduzível. Sobre a constituição reina um certo estilo perspectivo .

" É um acontecimento habitual que fenomenalmente um ponto do horizonte comece a soltar-se , transformando-se em aparição e continuidade de aparição . Correlativamente é co-visada a possibilidade , que a minha caminhada para a coisa longínqua , seguindo uma qualquer direcção de orientação , se torne um horizonte de aparição das coisas . "

(Husserl , 1938 , p.81)

Por um lado os existentes emergem e movimentam-se no campo perceptivo do individuo , delineando um determinado estilo , em que apenas uma parte se dá à percepção, enquanto as outras permanecem ocultas mas podendo ser antecipadas num horizonte assim pré-definido de possibilidades . Por exemplo, só se vê a parte de um cubo de cada vez, mas a experiência dessa face antecipa imediatamente todas as outras e eu em função disso posso escolher a face que desejo ver a seguir .

Por outro lado existe um outro estilo de variação, concomitante que é a faculdade que eu tenho de me mover ou repousar entre os existentes .

É nos pontos de encontro dos dois movimentos que se constitui a camada núcleo, a colagem da série de percepções e a abertura de um horizonte de possibilidades , a que Husserl chama coisas ou até inovadoramente no texto referido, " Le monde du présent vivant..." , *fantasmas* .¹¹

11

Cf. Husserl, ibidem, pag.8 : "Le style des perspectives, y compris des perspectives d'espace par suite des perspectives qualitatives, est déjà constitué dans la spatio-temporalité, qui est pourtant la forme des réalités, et, < s'entend, des réalités > telles qu'elles sont en elles-mêmes ; nous avons < ici > déjà la différence entre "temps immanent", "temps des processus perspectives" e "temps-fantôme des unités qui se manifestent en perspective".

Fantasmas porquê ? Porque o que se constitui como substrato da experiência , antes mesmo de aceder ao nome , é aquilo que no campo perceptivo , aquilo que no decorrer do conjunto de movimentos espaciais e das sucessões temporais , eu posso experimentar como o mesmo . Se na cadência temporal eu experimento idênticas aparições sucessivas (fantasmas), elas devem ser figuras do mesmo .

" O eu sou precede constitutivamente o eu movo-me, na medida em que este é em primeiro lugar um continuum de pontos de repouso possíveis" (Husserl , 1986 , p.23)

O primado da práxis , da experiência assim tematizado por Husserl tem sido decisivo nos nossos dias para um retorno em força da retórica . O estilo como *topoi* que Husserl reintroduz supera em muito essa velha figura da hermenêutica . É uma forma de pensar para além da lógica (o ordenar do argumento em função das regras que definem a relação entre a espécie e o conceito) a constituição das figuras que estabilizam o agir e enquadram o horizontes dos possíveis . Segundo Husserl a germinação das figuras dá a perceber que existe uma certa aleatoriedade que escapa ao sujeito e que implica uma certa gestão estratégica e que a estabilidade e força desse sujeito depende da capacidade de manutenção e eficaz renovação dessas figuras que o constituem num continuum de pontos de marcação que vão desde o infinitamente pequeno - o traco (*riss*) até ao infinitamente grande - a obra .

A teoria da constituição de Husserl obriga mesmo a pensar qual a função da retórica na estabilização da própria linguagem entre o real e a ficção , tema que abordaremos mais adiante na analítica dos géneros sobretudo no interior de uma postulada linguagem das imagens - movimento . Para isso há que pressupor sem duvida uma meta-retórica

que analise na experiência o processo de germinação das figuras a partir das quais emerge a relação entre o existente e o possível .

É profunda a crítica de Heidegger a esta visão de Husserl . O problema da constituição das figuras que abrem e fecham a experiência humana foi analisado minuciosamente ao longo de vários anos, numa série de textos publicados entre 1950 e 1959 sob o título de "Unterwegs sur Sprache" 1931¹² .

Num desses textos "Das Wort"¹³ , Heidegger analisa um poema de Stefan George que finaliza da seguinte forma:

*QUE NENHUMA PALAVRA SEJA
LÁ ONDE A PALAVRA FALTA.*¹⁴

O poema conta a história da fonte onde repousava a antiga Norna , divindade do destino . Os poetas dirigiam-se-lhe para receber a capacidade de nomear . Os nomes da deusa davam aos poetas a confiança e segurança neles próprios para assim exhibir o que é existente .

Numa viagem o poeta transportou consigo uma jóia invulgar para a deusa nela depositar um nome . Mas nesse dia , do espelho da água

12

Série de textos publicados na Alemanha em 1959, traduzidos para o francês por Jean Beaufret, Wolfgang Brokmeier et François Fédier, reunidos sob o título de "Acheminement vers la parole", Tel Gallimard, Paris.

13

N.T. *Das Wort*, como já tinha sublinhado Heidegger (n. 8, p. 176) é um termo que pode ter em alemão um alcance extremo. Lembremos a tradução por Lutero do Evangelho segundo São João : o *Verbo*, ou a *Palavra* e devolvido por *das Wort*. *Wort* e da mesma raiz do latim *Verbum* - o seu primeiro sentido é " o que diz com toda a solenidade". Neste sentido *das Wort*, a palavra, está nos antipodas do "signo linguístico".

14

O poema de Stefan George apareceu pela primeira vez na edição de "Blätter für die Kunst (folhas para a arte) no ano 1919. Mais tarde, em 1928, Stefan George publicou-o no seu último volume de poemas e trazia o título *Das Neue Reich* (O novo reino)

profunda nenhuma formosa silhueta se enformou. A deusa não apareceu e a jóia esfumou-se-lhe por entre os dedos. E assim o poeta aprendeu a resignação : " Que nenhuma coisa seja lá onde a palavra falta" .¹⁵

Para Heidegger esta resignação significa realmente " Que uma coisa seja somente lá onde a palavra é acordada ". A palavra não dá fundamento à coisa. A palavra deixa vir em " presença a coisa como coisa" (Heidegger , 1959 ; p.218)

O que Heidegger põe em causa é a autonomia do estilo constitutivo da experiência sustentada na analítica husserliana . Para Heidegger , *ex-per-ientia* significa antes de mais " ser conduzido por" . Somos conduzidos pela palavra , contidos nela . E realmente a suspeita de que os operadores linguísticos ontologizam a experiência nunca foi totalmente afastada por Husserl, sobretudo porque nunca foi por ele directamente tematizada . Tal como Kafka afirmava que : " cada fotografia coloca um uniforme no olhar " também Heidegger sustenta que a experiência do presente vivo segundo a argumentação husserliana não faz uma *epoché* perfeita sobre o já-adquirido , o já - constituído arquivado em palavras . Por isso as figuras que esquematizam o presente são uma repetição constante das figuras que ao longo dos tempos estruturaram a experiência humana .

Esta crítica à autonomia da experiência é retomada por Derrida em "La Voix et le Fénomène", curiosamente partindo de uma afirmação do próprio Husserl nas suas "Investigações Lógicas" :

15
Na tradução francesa o poema versa assim : "*Prodige du lointin ou songe* Je le portais a la lisiere de mon pays. Et attendais jusqu' à ce que l' antique Norne Le nom trouvât au couer de ses fonts. La-dessus je pouvais le saisir dense et fort. A present il fleurit et rayonne par tout la Marche... Un jour j' arrivai apres un bon voyage Avec un joyau riche et tendre. Elle chercha longtemps et me fit savoir: "Tel ne sommeille rien au fond de l' eau profonde" Sur quoi il s' echappa de mes doigts: Et jamais mon pays ne gagna le tresor... Ainsi appris je, triste, le resignement: Aucune chose ne soit, la ou le mot faillit."

" Eu nas minhas representações de palavras que apóiam e acompanham os meus pensamentos imagino sempre palavras pronunciadas pela voz". (Husserl , 1913 , p . 97)

Na ordenação dos vários momentos da experiência tidos por Husserl como garantias de acesso às próprias coisas sem mediação , penetra aí reinando , afirma Derrida , aquela : "luz da linguagem em virtude da qual algo pode ser presente e actual no mundo" (Derrida , 1967 , p. 58) . Também para Derrida a linguagem ontologiza-se metafisicamente constituindo os sujeitos da experiência . " Eu tento falar da metáfora,dizer qualquer coisa de próprio de literal , de a tratar como o meu sujeito,mas eu sou por ela obrigado a falar more metafórico " . (Derrida , 1987 , p.64)

O diferendo com a fenomenologia é bem visível . Em Derrida o estilo não é o percurso singular desenhado na experiência pelas faculdades de mudança e repouso das percepções . Derrida sustenta que existe uma meta-estilística metafórica que rendilha o nada , que se nucleariza em figuras conduzindo , entrelaçando , ligando - desligando o caminho onde somos sem cessar conduzidos .

Antes de compreendermos se esta *Sonderwelten* , totaliza ou não a posição husserliana é obvio que o pensamento derridiano tal como o heideggeriano pressupõem à partida que existe uma crise da experiência . Daí o vermos ressurgir permanentemente na sua escrituralidade termos como , origem , novo , apocalíptico . *Tropos* que procuram pensar " um novo fôlego da experiência". Visto que a linguagem é o único operador que permite pensar tanto a fundação como a antevisão , o resultado da posição derridiana é uma aporia sem limites . Porquê ? Por tentar colocar constitutivamente o recomeço a partir do outro da própria linguagem .

Mas como voltar a linguagem contra si própria ? A desconstrução é uma tentativa de desassossegar, no interior da linguagem a sua tendência de fechamento . Como ? " Mais meta - linguagem , portanto mais meta - retórica , mais metafísica . Sempre uma metáfora mais , no momento em que a metáfora se retira , transbordando os seus limites " (Derrida , Psychê , p.64)

Mas mesmo a desconstrução supõe um contrato mínimo com o sujeito, ou seja com uma certa liberdade ou vontade de ordenar o discurso. Se o problema é ir à fundação , à origem em busca de uma refundação então aí somos constringidos à linguagem , porque ela é o único operador que nos devolve em arquivo a experiência vivida . No entanto toda a experiência se joga no presente em acto , no desdobramento temporal no qual a experiência reconstitui e é reconstituída incessantemente pelas figuras que a orientam .

Para Husserl tudo se joga no presente vivo da consciência e aí o problema não é a totalização , o fechamento que as figuras (não só linguísticas como iremos ver) operam, mas sim a sua fragilidade , a sua imperfeição para securizarem a experiência , controlarem os possíveis , preverem o perigo . Daí a necessidade da sua permanente renovação .

Embora Husserl tenha destinado à linguagem um papel subordinado é possível a partir das suas análises tentar auscultar o papel que uma certa retórica joga na fragmentação e posterior reconstituição , não só da linguagem mas também de todas as formas de representação que estruturam de forma decisiva a experiência dos indivíduos entre si .

3.- DOS OPERADORES DE COMPOSITIVIDADE ABSOLUTA....

Para Husserl o corpo -próprio é o melhor operador de experiência , o que melhor sintetiza em coisas os existentes no mundo .

" Eu tenho o mundo enquanto natureza pura , reduzido ao seu ao seu grau próprio e experimentado como idêntico na variação das orientações < que dou ao meu corpo > , no seio da minha continuidade ininterrupta de experiência ." (Husserl , 1931 , p. 10)

A firmeza do que se vê , ouve , ou sente é essencial como garantia de objectividade , exigindo por isso um sujeito seguro de si . Proteger , cuidar, reforçar os mecanismos da percepção é uma das tarefas essenciais da técnica moderna .

Reanalisado por Husserl o corpo permanece como tropos fundamental da analítica da experiência desde a escrita de Michel de Montaigne .

Montaigne deseja fazer do corpo mestre dos saberes . A sua intuição maior , porque é de intuições mesmo que tratamos aqui,por antecipação a todos os fenomenologistas , foi o de ter sustentado que existe uma proximidade constitutiva do corpo com a origem dos saberes . Aquilo a que Husserl mais tarde irá chamar a *habitus*¹⁶ do *eu*, o espaço abrangido pelo raio de acção das percepções .

Em embrião nas reflexões de Montaigne estava essa visão de que o indivíduo não é nada para além da própria vida.A individualidade constroi-se nesse permanente entrelaçamento do agir com o corpo .

16

cf. Husserl Edmund - Erfahrung und Urteil,pag. 338

Mas o que é o corpo ? " O nosso corpo é comparável à obra de arte. Ele é um nó de significações vivas e não a lei de um certo número de termos covariante". (Merleau Ponty : 1945 ; p.177)

Merleau Ponty fez do corpo um quiasma entre o exterior (dehors) e o interior (dedans) . Para os fenomenologistas o corpo é o operador de mediação entre a intencionalidade (interior indefinível , energia capaz de repousos e mudanças , que não se pode confundir com o sujeito) e o mundo (exterior) . Aliás entende-se o sujeito como o resultado de um determinado percurso estilístico como vimos . O rastro deixado pelo movimento que *à posteriori* configura um rosto , um nome , uma infinidade de tropos que indicam o mesmo . A intencionalidade é apenas um estar em movimento , circulando entre os existentes no mundo . As sínteses que resultam desse entrelaçamento particular , os constructos do corpo instituem ao mesmo tempo os existentes como objectos e os indivíduos como sujeitos .

A própria imagem que os indivíduos possuem do corpo próprio não integra essa singularidade constitutiva . É uma imagem precária .

O corpo-constituente é sempre algo que fica fora da experiência possível do corpo-próprio .

Em Montaigne o corpo constitui por direito o espaço de origem e repartição da experiência: espaço cujas linhas , volumes, superfícies e caminhos são fixados segundo uma geografia, agora familiar , pelo atlas anatómico .

O corpo deixou de ser esse espaço fechado , prisão da alma para ser abertura e condição única da possibilidade de existência . O corpo passa a delimitar as condições de existencialidade, as fronteiras da

experienciabilidade . O manto das percepções que Montaigne estende sobre o mundo é a sua única condição de verdade . Dos juízos,sobre o que diz respeito à existência são afastadas selectivamente as formas que dominavam a anterior experiência mística , especialmente a imaginação . (" A imaginação torna-me a visão mesmo do exterior repugnante" (Montaigne , 1580 , p.316) mas também a lei , que pressupõe ordens directas à razão sem passarem directamente pelo laboratório judicial das percepções ; " Quando me encontro convencido pela razão de outro,por uma falsa opinião,não aprendo tanto o que ele me diz de novo,nesta ignorância geral eu aprendo mais com a debilidade e com a traição do meu entendimento . (Montaigne , 1580 , p.318)

Montaigne defende que não é a linguagem (que é sempre exterior sempre social) que entra na carne e cria a própria categoria de corpo . As metaforizações do corpo existem para a experiência,para reflectir sobre ela mas também para a decifrar, porque o próprio quadro da experiência não é algo definido à partida . Sujeito , corpo, mundo , etc são figuras a construir e a desfazer , põem-se em jogo a cada instante . É neste quadro que se podem entender as teses de Foucault sobre o " fim do homem" (cf. "As Palavras e as Coisas") ¹⁷e também a moderna visão do corpo que o dá volume de carne e sangue , frágil e forte , fonte de dor mas também de

17

Cf. " As Palavras e as Coisas" no fim do livro Foucault afirma : "Uma coisa e certa:é que o homem nao e o mais velho problema nem o mais constante que se tem colocado ao saber humano.Tomando uma cronologia relativamente curta e um recorte geografico restrito - a cultura europeia desde o seculo XVI - pode-se estar seguro de que o homem é au uma invenção recente.Não foi em torno dele e dos seus segredos que, por muito tempo, obscuramente,o saber rondou.De facto, entre todas as mutações que afectaram o saber das coisas e a sua ordem, o saber das identidades, das diferenças, dos caracteres,das equivalências, das palavras - em suma, no meio de todos os episodios dessa profunda historia do Mesmo - somente um, aquele que começou ha um seculo e meio e que talvez esteja em vias de se encerrar deixou aparecer a figura do homem(...) O homem e uma invenção recente como o demonstra facilmente a arqueologia do nosso pensamento.E talvez o fim proximo".(Foucault,1966,p.404)

vida , o mais próprio da existência , diferente do "corpo do religioso" tido pelo contrário como o inautêntico que bloqueia o acesso ao transcendente . A permanência das representações do corpo em posições mais ou menos estáveis no interior das *Sonderwelten* (visões do mundo) depende dos seus operadores de estabilização, ou seja dos rectores da linguagem, que no entanto exercem a sua acção " *à posteriori*" .

O que Montaigne deseja é que as figuras que estabilizam a experiência - *sujeito, corpo, mundo* - não se totalizem e não se fechem num determinado momento tornando-se época . É preciso libertar e expandir sempre as condições de experienciabilidade . Como ? Requerendo permanentemente as formas limite da experiência - a doença , a gula , as paixões . São topoi essenciais para a dietética do sujeito segundo Montaigne . É nessas tensões limite a que o corpo se entrega que o sujeito adquire a sua configuração particular ; adquire ritmos , vícios , gere e administra saberes e práticas .

Montaigne cita Sócrates : " Estava mal que um homem de entendimento , cuidando dos seus exercícios não distinguisse melhor do que um médico o que é bom do que é mau " (Montaigne , 1580 , p.324)

No fundo é o próprio sujeito entendido como o resultado de uma particular dietética que se dá a pensar no seu ser próprio quando se apercebe como doente , guloso , apaixonado . É fácil reconhecer toda uma familiaridade com as modernas experiências do corpo (ginásticas , cosméticas , modas etc .) que nos assaltam o quotidiano . Aquilo a que Foucault chamou artes da existência ; " Entendidas como as práticas, reflectidas e voluntárias através das quais os homens se fixam regras de condutas, fazendo da sua vida uma obra que engloba certos valores estéticos e responde a certos critérios de estilo" (Foucault , 1983 , p 22)

Burckard sublinhou também a importância destas artes da existência na época do Renascimento , precisamente a época de Montaigne. Mas a sobrevivência quotidiana desta ética , desta aesthesis raramente ultrapassou os limites dessa espacialidade corporal que a circunscreve parecendo apenas permitida e válida para cada vida particular . O próprio Montaigne raramente se preocupou em teorizar a passagem da sua ética pessoal para o social transformando-a na moral dominante . A frágil forma política que integra é a da contaminação . Esperar que a experiência individual frutifique e se transmita de pessoa em pessoa até chegar ao destino final , o corpo da sociedade simbolizado pelo corpo do rei .

" O que se observava por raro no rei da Macedónia, o seu espírito que não se ligava a nenhuma condição, que ia errando por todo o género de vida e representando costumes tão esparsos e vagabundos que ele não era conhecido nem dele, nem de qualquer outro homem, parece-me convir a toda a gente " . (Montaigne , 1580 , p.322)

Já em Montaigne se nota essa fragilidade política da fenomenologia , enquanto pelo contrário se teoriza fortemente a ética como estrato da experiência . A medida ética ideal é a medida média .

Tal como sustentavam os gregos , é preciso experimentar até aos limites , os desejos , os excessos gastronómicos , os estados febris , para melhor se encontrar a medida certa que satisfaz o corpo .

Também Husserl virá dizer que o próprio da experiência é a faculdade de mudança . Mais forte é o eu que já percorreu todos os possíveis da experiência . A fortaleza da experiência é tanto maior consoante a capacidade para controlar o acontecer , e evitar aquelas situações do agir onde o sujeito se coloca em risco , se despista, se

desestrutura e até à morte . Controlar por exemplo , a emergência da doença , a que mais baralha a lei dos possíveis . Para isso é preciso construir um saber e uma prática da doença , sofrendo até aos limites da demência os seus estados,conhecendo os percursos da dor , a sua duração , as possibilidades de contágio.

O abismar profundo da doença , da gula e da paixão é o que pontilha permanentemente , para Montaigne os quadros da experiência . Um vago horizonte enevado onde a experiência se renova,mas ao mesmo tempo se joga,na totalidade , num confronto decisivo com a morte .

Ou seja em Montaigne a experiência deve-se entender como *erlebnis* (" experiência vivencial " ou o " vivido ") mas também como *erfharung* (" condições de existência possível ") .

É possível agora determinar que os escritos de Montaigne foram dos primeiros a dedicar uma atenção particular ao " mundo da vida " ,o famoso *Lebenswelt* ¹⁸.

Mas será que uma teoria da experiência se pode fundir com a própria experiência . É possível falar inocentemente dela em teoria,ou esta não passa de mais um constructo,devendo cumprir funções estratégicas como todas as outras figuras como o sujeito e a percepção ?

O *estar - lançado* implica sempre um desconhecido que escapa sempre até à mais forte abordagem teórica . " É tempo de nos apercebemos de nos apercebermos de uma vez por todas que as categorias da totalidade,do concreto e do vivido pertencem ao universo do não-saber" (Foucault , 1966 , p.24) .

18

Na "Introdução" da *Phénoménologie de la perception*, Merleau Ponty escreve que "todo o Sein und Zeit resultou de uma indicação de Husserl e,em suma,não e senão uma explicação do *Natürlicher Weltheff* ou do *Lebenswelt* que Husserl,no fim da sua vida,dava como sendo o tema primeiro da fenomenologia..."

É visível a aporia que enleia os pensamentos de Montaigne . O seu drama profundo não é que seja impossível falar do corpo , mas sim compreendê - lo em toda a sua amplitude , porque nas reflexões ele é sempre dado em deferimento . É impossível desimplicá-lo da teia de nomeações em que ele é dado a ver . O projecto de Montaigne de recusar a tradição em favor de um acesso mais puro às próprias coisas parece contradizer-se na própria escrita . Todos os exemplos escolhidos por Montaigne para legitimar o quadro que traça da experiência,são também eles legitimados pelas abundantes citações de autores gregos . Como se todas as intuições puras que ele próprio retira da vida,perdessem valor se exprimidas isoladamente .

Uma atenta leitura hermenêutica , rápidamente detectaria a importância do topos *antigo/moderno* na sua escrita . Ao fazer passar o moderno da *erfharung* através dessa estratégia de revitalização do antigo , deseja Montaigne recusar a Idade Média, apresentado por ele como um hiato entre a Antiguidade e a Renascença . Recorrer à *Imitatio*, reestabelecendo a ligação mimética com os gregos tem implicações graves na teoria da experiência , versão Montaigne.

Como argumentar sobre o carácter primeiro e originante da experiência em acto se toda a legitimidade lhe advém das máximas pensadas pelos autores gregos e romanos , a dando a entender que talvez as "novas" experiências da vida tenham uma versão antiga . Walter Benjamin defende aliás que a tradução afecta toda a maneira de ler a experiência, demonstrando que não se pode nunca aceder em primeiro ao fundamento, tudo se joga portanto no segundo da mediação .

Husserl tenta resolver a aporia demonstrando que existe um pré-figuração realizada pela percepção , um peso do presente sobre o passado

que se alimenta dessa riqueza de experiência arquivada nas palavras e que em ultimo caso funciona como avaliador e gestor do que deve ser requisitado à memória . " A pré-figuração tem lugar de tal forma que permanece sempre aberta a possibilidade de se produzir de outra forma e não apenas como possibilidade imaginária." (Husserl , 1931 , p.11)

A linguagem arquiva tudo o que é produto da experiência . O arquivo é lançado no mundo em cada novo processo de constituição . A riqueza em experiência arquivada é determinante para alargar o horizonte de possibilidades potenciadas pela constituição . É verdade que Husserl nunca definiu qual a forma de colagem de colagem às sínteses de percepções (no proximo capítulo analisaremos como existe um traçar originário *ur-teil* , ligado e diferenciado pelas percepções voz , gesto , olhar produzindo linguagens orais , escritas e imagéticas , interligadas entre si mas projectando uma decisiva sombra diferente - la *difference/differance*) . Mas subentende-se na argumentação de Husserl que existe um entrelaçamento a partir do qual um interior se en-forma em cada momento . O que para ele significa que o sujeito é uma formação em acto . Não é algo que pré-exista à experiência . É algo que se põe em jogo nos sucessivos momentos do presente vivo , permanentemente mergulhado numa correnteza de linguagens marcadas por palavras discurso , obras . Analisaremos posteriormente que jogo de experiência jogam os sujeitos nos géneros a partir dos quais se constituem as obras .

A linguagem (da fala , da escrita , da imagem) não é a única forma de arquivo (*saber*) e pro-jeccão (*fazer*) da experiência . A técnica produz objectos . Os objectos da técnica , tal como as palavras da linguagem permitem a reprodutibilidade das accões a eles associados .

A técnica e a linguagem estruturam não só a experiência dos indivíduos com o mundo mas também a experiência dos indivíduos entre si (intersubjectiva) .

O arquivo cognitivo da técnica e da linguagem é inseparável do seu valor de uso . Tal como o objecto deve ser analisado da mesma forma por indivíduos diferentes também uma palavra põe dois ou mais indivíduos em comum . A linguagem dispõe de partículas verbais, operadores de compositividade absoluta que os homens , entre si, usam para compor figuras . As figuras põem os indivíduos de acordo sobre as acções que cada um deve tomar . No entanto as pessoas também discutem , discordam . A violência surge sempre onde não há acordo sobre as acções a seguir . Por isso a língua dispõe de operadores para religar , reconstituir a imperfeição das figuras . Os géneros pertencem claramente a este tipo de operadores e por isso mesmo parte da missão que se inscreve no género a analisar - a *Reportagem* cumpre também essa função de ligar , re-portar reconstituir a imperfeição das figuras da experiências desde as mais intimas às mais publicas . Não está de maneira nenhuma só nessa função , daí que guardemos para mais tarde uma análise das suas características , limites e possibilidades , sendo prioritário definir melhor essa natureza dos operadores de discursividade , as linguagens que sustentam , as obras que produzem , a gestão da experiência que realizam .

São operadores rectóricos . Desde sempre a rectórica teve uma relação directa com o uso , as acções , o político .

" A eloquência é a faculdade de dividir com os outros as nossas opiniões e a nossa maneira de pensar uma coisa , de lhes comunicar os nossos próprios sentimentos, por assim dizer , de os fazer simpatizar connosco . E nós devemos chegar a este resultado fazendo penetrar através

das palavras os pensamentos nos seus cérebros (...) . E a obra será tanto mais perfeita quanto mais a direcção natural das suas ideias diferir das nossas próprias" (Schopenhauer , 1966 , p.802)

Os operadores retóricos são operadores que relacionam directamente a linguagem com o politico . O célebre efeito de persuasão (*persuadere*) é uma forma de por os indivíduos em comum sobre algo para precipitar a resolução de agir .

Mas se a linguagem se entretetece directamente com a experiência qual é então o objectivo dos meta-discursos sobre a linguagem . Meta-discursos que vão desde a lógica, a hermenêutica estruturalista passando pelas teorias críticas até aos mais recentes estudos sobre a retórica . Penso tratarem-se de formas de estabilizar a própria linguagem . Impedir que em cada jargão , idiolecto , neo - logismo os seus operadores percam eficácia meta - retórica e continuem a funcionar como bons rectores , ou seja como *topoi* que estruturam as acções e os pensamentos dos indivíduos . Enquanto a lógica estuda as condições de legitimidade de um discurso , a hermenêutica ausculta nesses operadores a capacidade de retenção de experiência e a retórica dá conta da força das palavras e dos seus efeitos sobre as acções .

Como afirmou Nietzsche , " A retórica é um aperfeiçoamento dos artifícios já presentes na linguagem . (...) A linguagem ela própria é o resultado de artes puramente retóricas . A força (*Kraft*) a que Aristóteles chama retórica é a força de desenredar e fazer valer por cada coisa o que é eficaz e faz impressão , esta força é ao mesmo tempo a linguagem" . (Nietzsche , 1871 , p.111)

Para Montaigne a força rectorizante da experiência está na escrita , a única forma de linguagem que ele admite . Mas unicamente os escritos

personais podem coabitar suavemente e não desvirtuar a experiência dos operadores corporais . Os escritos pessoais são textos corporalizados ao jeito dos hipomnemas, esses diários individuais que os gregos utilizavam .

" Toda a embruçada que escrevino aqui não é senão um registo dos ensaios da minha vida, que é para a saúde interna bastante exemplar, para tomar instrução ao revés, às avessas" (Montaigne , 1580 , p.324) .

Tal como Séneca , Montaigne sustenta que a prática de si implica a leitura . Mas só a leitura dos escritos próprios, não a leitura dos textos dos outros que provocam o grave defeito de *stultitia* .. A é definida como "agitação de espírito", a "instabilidade da atenção " a " mudança das opiniões e das vontades", nos textos de Foucault ¹⁹.

Portanto a única escrita admissível para Montaigne é a escrita própria , aquela que fixa a experiência da vida e reconstitui um certo passado onde se pode regressar sempre em recolhimento .

A opção por esses fragmentos heterogêneos que são as escritas pessoais não é inocente . A dispersão dos textos , a desarticulação dos ensaios é uma forma de impedir o seu pensamento de se tornar escola , doutrina ou lei moral , " fechamentos " próprios do simbólico . O fechamento é algo que se nodifica nos indivíduos, depressa se tornando lei, gerindo os corpos . É preciso que os escritos nunca ultrapassem uma certa debilidade para serem digeridos novamente pela experiência .

O corpo evita o costume e o hábito fazendo a digestão das práticas anteriores.É preciso evitar a rotina é o conselho de Montaigne para os jovens.É preciso que a escrita e a experiência constituam um corpo ; " E

¹⁹
Cf. L' Ecriture de soi de Michel Foucault onde se analisa a *stultitia* a partir da definição de Seneca " L' ecriture, comme maniere de recueillir la lecture faite et de se recueillir sur elle, est une exercice de raison que s' oppose au grand défaut de la *stultitia* que la lecture infinie risque de favoriser" , pag.8

este corpo há que entendê-lo não como um corpo de doutrina mas sim de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão , como o próprio corpo daquele que ao transcrever as suas leituras se apossou delas e fez a sua respectiva verdade : - a escrita transforma a coisa vista em forças e sangue" (Foucault , 1983 , p.143)

Suprema intuição essa de Montaigne de que a experiência está sempre em estado nascente contra todas essas formas em que foi estabilizada . Também o sujeito é uma formação . Não é algo já dado que pré-exista à experiência . É algo que se põe em jogo no sucessivos momentos do presente vivo .

A *experiência* tal como Michel de Montaigne a entende não é o substituir dos livros pelo corpo , das palavras pelas coisas, mas sim o tentar encontrar a medida certa, o equilíbrio natural .

Tal como o *pharmakon* para curar tinha de ser dado em doses certas . Pouco era inútil , demais era a morte .

CAPÍTULO II

DA DISCURSIVIDADE...

" Puisse la mort me saisir en train de penser, d'écriture, de lire cela."

EPICTETO

1.- ENTRE O TRAÇO E O SOM...

" The fall (bababadalgharagtakamminarronnkonnbronntonner-
ronntuonnnthunntroarrhounawnskawnttoohooordenenthur-
nuk!) of a once wallstrait old parr is retaled early in bed
and later on life down trough all christian minstresly "

(James Joyce , 1939 , p.3)

" The fall ... os pensamento voam , caem , submergem bababadal ...
é preciso escrever , nunca parar , apanhá-los , prendê-los nesta palavra , vestir
aquela imagem perseguir aquele som denenthurnuk !

Incontroláveis os pensamentos , desamarrada a escrita , o exercício é
imparável , infernal e ... mortal . Navegar naquelas palavras à deriva

procurando juntar sentidos como num puzzle ... impossível . O labirinto eterno.

É possível percorrer as páginas de "Finnegans Wake" com um misto de prazer e angustia . O prazer de sentir a liberdade de compor e recompor novos sentidos , diferentes leituras para aquelas palavras . A angustia de a cada momento cedermos perante o texto , enredados , vencidos por essas palavras que se negam à compreensão , perdidos numa teia incompreensível onde nada parece falar a nossa língua .

No momento em que o autor se "dá" a si próprio uma reforçada dose de intencionalidade , pressionando o jogo da composição a própria linguagem parece perder limites transbordado para fora desse sentido que parecia contê-la , bordeá-la . Restam apenas palavras , riscos , traços ... pedras tumulares numa folha branca ... a marca da finitude da escrita .

Não é um sujeito forte aquele que escrevendo se aventura para fora dos limites da linguagem , parecendo dominá-la sem restrições . Pelo contrário , tomado pela euforia da liberdade, conduzindo a escrita , mal repara que no próprio momento em que o sentido é excedido , uma estranha loucura se apodera de si , irremediavelmente perdido numa floresta de traços .

A autoridade imaginada do pensamento sobre uma escrita exilada perdida , alheada do próprio sentido , transforma-se rapidamente no testemunho da ausência do próprio sujeito . A estranha maldição da escrita , tudo a partir dela é possível e tudo nela se destroi .

Como vimos no capítulo anterior todo e qualquer pensamento sobre a discursivização que se queira fundamentar nas teorias sobre a experiência ou nas teses sobre a filosofia da linguagem encontra a resistência desses operadores que correm o pensamento, gerem a sua dinâmica interna, ligando-o ao mundo, à vida presente, ao passado. Entre os muitos operadores que abundam na experiência para aí constituírem figuras que a marcam (por exemplo a energia, a cor, o dinheiro etc. toda uma trama difícil de isolar entre os mais "visíveis" e os mais "ocultos") escolhemos três que têm sido decisivos ao longo dos tempos para pensar a linguagem: a escrita, a voz, e a imagem¹. Chegaram aos nossos tempos como nomes distintos, deixando antever uma especificidade ontica, mas a sua memória apenas nos revela marcas de um passado comum, de uma diluição interior em que para pesquisar a raiz, da escrita é preciso ir ao íntimo da voz, para extraírmos a especificidade da imagem é preciso penetrar em toda a memória da escrita. No entanto cada um traz consigo uma sombra particular, uma diferença essencial suficiente para que em dados momentos na história do "traço" próprio de cada um, linguagens se ergam. Emergem não para devir um "outro" da experiência mas para lentamente imporem, no estabelecido

¹ Embora na perspectiva de uma constituição negativa da representação, Deleuze e Guattari analisam no "Anti-Edipo" a importância destes operadores naquilo a que chamam o processo de territorialização, claramente uma outra nomeação para a figurativização da experiência. "É a isto que se deve chamar a (...) representação territorial: voz que salmodia, signo marcado na própria carne, olho que tira prazer da dor - são os três lados dum triângulo selvagem que que forma um território de ressonância e de retenção, teatro da crueldade que implica tripla independência da voz articulada, da mão gráfica e do olho apreciador. É assim que a representação territorial se organiza a superfície, ainda muito próxima da máquina desejante olho-mão-voz". (Nietzsche, 1972, p.155) Interessante sobretudo o sublinhar da importância dos três operadores no processo de constituição de figuras na experiência e na sua des-figurativização.

de onde se ergueram a sua regra dominante e operarem mutações significativas na experiência e nas figuras que a gerem . Vamos circunscrever por agora a análise ao tropos *escrita/voz* deixando para o próximo capítulo a analítica da imagem .

No seu livro "La voix et le Phénomène" , Jacques Derrida coloca a analítica da relação entre a oralidade e escrituralidade sob o signo de um conflito , de uma tensão que não deixa de ser surpreendente se atendermos ao facto de que a escrita e a voz sempre tiveram um destino comum , indissociável na cultura ocidental . Em "La voix et le Phénomène" Derrida combate aquilo que diz ser a concepção dominante da modernidade , ou seja a linguagem dominada pela estruturas da presença dependendo da palavra falada , na qual a escrita se limitaria a transcrever , a diferir e a representar os fonemas .

Colocado assim o problema Derrida desmonta então a ideia , com séculos no pensamento ocidental , de uma anterioridade pré-constitutiva da fala que permanentemente imporia as suas leis de fecho e totalização sobre a linguagem , fascinado que está pelo desejo de desvelar uma "escrita pura " . Para ele a escrita terá sido visada pela fala e desviada para uma domesticação forçada , de tal forma que a arbitrariedade e convencionalidade normalmente atribuídas ao signo é sintoma inequívoco dessa violência . Derrida coloca portanto o centralismo operado pela oralidade sob a suspeita de ter levado a uma crise , que a impede de se abrir ao "novo" pelo fechamento e esquecimento em que encerrou a escrituralidade fundadora . Ora curiosamente o mesmo género de acusações são levantadas por Platão que

através da fala de Sócrates , define no *Fedro*² o teor das suas acusações à escrita acusando-a de anular as virtualidades constitutivas da fala. São basicamente três os tipos de críticas :

- Primeiro Sócrates defende que é inumano pretender estabelecer fora da mente o que na realidade é interior a essa mesma mente . A escrita em vez de libertar o pensamento , de o tornar mais sólido , pelo contrário seria um artefacto que do exterior dominaria e oprimiria o pensamento retirando - lhe liberdade criativa , repentina e combatente .

- Como segunda objecção Sócrates argumentava que a escrita destroi a memória . Aquele que escreve tornar-se-á esquecido pelo facto de entregar a coisas exteriores,registos o que poderia encontrar em si , uma memória compreensiva das coisas .

- Por ultimo Sócrates afirma que um texto escrito não é respondível . Não se lhe pode pedir uma explicação . Um discurso real oral exige um contexto de pergunta e resposta entre pessoas . Um texto falso mesmo que seja criticado e desmontado, não deixa de ser falso e alimentar ilusões anos e anos depois . Curiosamente foi o que aconteceu à misteriosa descrição de Platão , do continente desaparecido , a Atlântida um incontornável legado da escrita .

O diferendo entre a oralidade e a escrita parece portanto ocupar um lugar decisivo no pensamento ocidental levando-o mais uma vez a uma aporia sem limites . Será que o fonocentrismo apagou os traços de uma arqui-escrita fundadora ou será que o logocentrismo é dominado por uma

2

As referencias de Platão foram retiradas da tradução inglesa *Phaedrus and Letters VII and VIII* (Harmondsworth, England:Penguin Books) com introdução de Walter Hamilton.

escrituralidade que racionaliza e retira virtualidades constitutivas ao dizer poético .

Mas se aceitarmos a ideia expressa na sequência do pensamento de Montaigne de que a experiência está sempre em estado nascente , os operadores como a escrita e a fala apenas a procuram estabilizar não controlando na totalidade a imprevisibilidade do seu acontecer . A acção dos operadores limita-se aí ao jogo estratégico apesar de claramente por vezes as opções de jogada tornarem as figuras , de uns claramente dominantes enfraquecendo e quase anulando a energia operativa dos outros .

Do corpo saem à vez ; - da boca a palavra oral ; da mão o traço para o escrita; do olhar a imagem . Definir concretamente os seus traços específicos e o suplemento que trazem às obras mesmo que nelas sejam uma parte insignificante é um trabalho complexo . O ideal seria descobrir comunidades puras , onde se observem laboratorialmente as experiências específicas que cada um destes operadores constitui . Restam algures pelo mundo e talvez em Portugal representantes de comunidades orais nunca tocadas pela escrita , que poderão permitir partir da voz para estabelecer uma analítica dos seus *topoi* fundamentais a partir dos quais se possa , em comparação partir para a interpretação dos *topoi* da escrita e da imagem .

Recorra-se ao repórter novamente , que desceu até aos confins da ribeira algarvia de Odeleite ³, escorregadia , entre as escarpas da serra do Caldeirão para ouvir José Bernardo ⁴, noventa e dois anos , esculpido no

3

A reportagem com José Bernardo foi exibida a 23 de Junho de 1989 no *Jornal das Nove* da TV2

4

José Bernardo faleceu em 1992

viver da montanha , mas também no interior de uma fala . O tal tesouro que contem as possibilidades mínimas de projecção da vida , para além daquelas que já estão inscritas no próprio corpo . Toda a sua vida José Bernardo tinha-a arquivado em horas de récita perfeita . Do seu lugar à aldeia mais próxima fica uma distância de 8 quilómetros.⁵ A cidade , a civilização contemplou-a uma única vez quando em 1917 foi mobilizado para a Grande Guerra ⁶. A grande aventura da sua vida foi surgindo aos poucos naquela tarde , 70 anos depois, com tal vigor narrativo que mal se controla o espanto de ter a memória tal vitória sobre o esquecimento sustentada apenas na leveza da rima . Não se tratava de um mero pensamento , fugaz visão, mas de todo um pedaço de experiência percorrido intensamente , segundo a segundo , saltitando das emoções para os factos , dos pesadelos nocturnos para o nevoeiro das manhãs , das amizades consistentes aos terrores traiçoeiros . E a narrativa continuou com uma duração (*durée*) insuspeitada para os frágeis universos da língua . Pela primeira vez a estranha sensação de estar perante "outra" representação da experiência , se instalou no repórter devolvendo uma estranha segurança imaginativa onde não havia imagens , e uma inquietante interiorização das sensações transmitidas onde não havia escrita .

A voz nasceu do interior dela própria . "Dominou-se" antes de dominar o mundo . " Eu nas minhas representações de palavras que apóiam e acompanham os meus pensamentos imagino sempre palavras pronunciadas pela voz" (Husserl , 1913 , p.97)

5

Trata-se da pequena aldeia de Iavali, no concelho de São Bras de Alportel, distrito de Faro.

6

Jose Bernardo foi um dos sobreviventes da batalha de La Lis na Flandres .

A voz descobriu-se a si própria no universo de sons , esmiuçando-se até ao limite das tonalidades , reunindo timbres semelhantes , classificando os diferentes,domando os ritmos . A voz cantou-se e encantou-se no prazer da repetição . A fraca "mimesis" que interioriza a voz sempre em risco de desaparecer , sob a ameaça de perder o tom , fortaleceu-se na repetição . A fala quando produz obra não se pode aventurar na tarefa de se entregar a multiplas tarefas experimentais , dissolvendo a obra em várias obras,expandir o método , divulgar o estilo . A obra da fala , após o heróico trabalho de se *en-formar* nos fluidos universos do ritmos tem de se fortalecer e manter na repetição . A força politica da rima , a ditadura do som obrigado à repetição , não admite variações , durante a viagem pela escuta e pelas memórias , para que possa existir a liberdade de dizer o mundo .

A voz revolveu-se a si própria para se tornar obra e o poema é a obra da voz . É a própria voz , mantendo-se e legando-se em herança a si própria . A voz tornou-se mestre de si através do poema .

A soberania do dizer poético , da fala (*Die Sprache*) foi um dos últimos legados do pensamento de Martin Heidegger , que na fase da indecibilidade politica ancorou na "metáfora da escuta" consubstanciada na série de textos reunida sob o titulo *Unterwegs Sur Sprache* . Trata-se de trazer à clareira da representação (*Lichtung*) essa archê que liga o pensamento matinal de Parménides ao poema de Holderlin . Heidegger fala de uma " experiência pensativa ... que pode ser refeita e verificada " , alusão clara à inautenticidade provocada pelos operadores dominantes que fazem "correr" o pensamento , a escrita e as imagens . Para isso a argumentação heideggeriana requisita o antigo verbo latino *experir* ("fazer experiência de"

que fala da proximidade de *perir* (desaparecer) para quem experimenta. E o verbo desapareceu das interpretações correntes da experiência sem dúvida por causa de "esperar". Esperar pela verdadeira experiência do pensamento, cujo regresso passa pela escuta. Pela escuta da repetição que guarda o poema do esquecimento.

"O ritmo, no entanto, não quer dizer rio ou fluxo, mas sim reunião. O ritmo é o elemento que junta e opera, põe em marcha a dança e o canto e assim os deixa repousar em si" (Heidegger, 1959, p.211)

Pela voz (*Língua* - "coisa da boca") algo se reúne. A fala não se realiza no silêncio, mas no som, tem de ser dita e escutada. A voz posiciona os homens, como sujeitos à escuta, sujeitos na escuta, homens nas vozes. Esta tópica parece-me ser decisiva - a reunião - e marca de forma essencial toda a matriz política que resulta dos géneros da voz. Já voltaremos a ela.

O ritmo, a repetição é o "traço" oral que liga, que opera e põe em movimento. O que é que se liga no movimento?

"Pensando - assemelhando - amando, tal é o dizer"

(Heidegger, 1959, p.214)

Pela palavra o pensamento percorre o mundo sentindo o prazer de *ser*, lá onde um nome faz brilhar uma coisa. O que nos interessa nesta demonstração de Heidegger é a demonstração de que a voz é um operador que se pode tornar experiência por si só na sua solidão. Reunir, religar, reportar não significa só essa capacidade da palavra oral nomear e abrir no pensamento uma clareira para o mundo ("que nenhuma coisa seja lá onde

a palavra falta ") , mas significa também que opera um quadro de figuras para uma gestão " total " da experiência .

A sua função não é só a de " apresentação " mas também a de gestão da mudança, definindo possíveis e gerindo aí as escolhas , esse pequeno *Clinamen* que resume no essencial a natureza do operador , " *S'incliner paisiblement dans le bonher de allegrésse* " ⁷.

O que significa que os géneros que a voz configura , em quadro visam marcar a experiência , quando se nota que ela vai escapar , reencaminhando o triste para a alegria , o melancólico para a energia de viver , o irado para a tranquilidade risonha .

Que tais géneros , nascidos na fluidez dos ritmos da voz e cuja primeira regra é ordenar um som com outro semelhante, (como o são os provérbios , os verbos os poemas) visem como tarefa fundamental o incontável mundos dos humores humanos , não deixa de ser intrigante .

Sabendo nós que até as mais poderosas e complexas logotécnicas modernas têm dificuldade em visar o inferno das paixões humanas , que da voz se ergam tais figuras germinadas pela força do género , com tal eficácia, actuando sobre os estados da alma , " libertando " alegria à beira da tristeza , diz bem da força dessa tónica que se estrutura no som . É a força de tal tónica que nos interessa aqui para a recolocar com argumento decisivo na análise dos géneros que a moderna linguagem das imagens produz . Tal explica ainda porque é que os sujeitos modernos mergulham continuamente no som, através do seu género dominante a canção para sobre ele fazerem

7

Cf o ensaio de Martin Heidegger " Das Wort " in Unterwegs sur Sprache, pag 216

correr o seu interior perturbado , uma imersão no som correctiva dos estados de espírito .

Tal eficácia interna no mundo dos humores não deixa de ser estranha se tivermos em conta o argumento heideggeriano de que a voz " reúne " , estrutura primeiro um *comum* que se realiza na fala e na escrita .

Quoi que je pense et quoi que je rassemble

Tout ce que j'aime par tout se ressemble

Stefan George ⁸

A natureza das suas figuras é prioritariamente "comunitária" , Antes de se ser sujeito nasce-se na comunidade . É-se sujeito na comunidade . Tudo na linguagem oral diz a comunidade em primeiro lugar . A marcação individualizante dos sujeitos obedece sem duvida a uma condicionante da sua dinâmica interna . Mesmo o poeta só se tornou senhor da sua arte , autor com *autorictas* , com direitos sobre o seu discurso quando a escrita penetrou na voz para aí se tornar o seu pensamento e a sua tecnologia .

A possibilidade de uma experiência oral pura nunca tocada pela escrita tem sido objecto de análise de alguns autores da escola inglesa e entre os mais decisivos encontra-se sem duvida Walter Ong que no seu livro "Orality and Literacy"⁹ procurou definir as características da experiência oral com uma minúcia que deixa antever as potencialidades políticas da oralidade para

8

Trata-se do preambulo da ultima parte do derradeiro livro de poemas editado por Stefan George e que tomou o titulo Das Lied (o canto, a canção).

9

Cf. Ong,Walter (1982) - Orality and Literacy - Technologizing of the word. Methuen.London

gerir comunidades . A sua situacionalidade é um traço marcante . O discurso oral não era usado para reflectir , para se tornar o arquivo da história da comunidade , mas para comunicar , "pôr em comum" . Tinha um valor de uso bastante forte e por isso era fortemente reunificador. O sentido da reunião ainda hoje permanece uma das mas complexas formas da síntese operada pelo poema . O poema "reune-nos" com a rosa , por exemplo . O poema apresenta a rosa sem explicar o porquê da sua apresentação ¹⁰. Algo da experiência oral é atravessado por este estar *pro-jectado* sem razões . Algo na argumentação de Ong parece fazer crer que o homem , permanecendo nas suas possibilidades de existência , em situação de considerar as razões determinantes do seu viver , deve essa posição à mutação essencial que a escrita introduziu no discorrer da voz em pensamento . Um poema opera ligações que não pedem porquê e parte desse estar ocupado no pensamento sem razões é essencial para se entender como as modernas narrativas "audiovisuais" podem prender e " *incliner paisiblement les sujets dans le bonher de allegrésse*" prescindindo da procura de razões .

Sabemos no entanto que o poema é sempre um porquê, um re-ligar mesmo que "outro" ; "(...) *onde não lançamos este olhar furtivo e interessado, não podemos nós homens, continuar a ser os seres que somos, sem prestar atenção ao mundo que nos forma e informa e sem através disso nos observar a nós próprios.*

10

"A rosa e sem porquê floresce porque floresce. Não cuida de so propria, não pergunta se a vemos"

São versos que se podem ler no primeiro livro de poesias espirituais de Angelus Silesius publicadas sob o titulo : O peregrino querubinico. Descrição sensível das quatro coisas ultimas. A primeira edição da obra é de 1657. Em 1991 foi editado em Portugal na colecção *Passagens* da editora Vega, o poema "A Rosa e sem porque", com tradução e prefácio de Jose Augusto Mourão. Uma edição que inclui extractos de uma conferência pronunciada por Martin Heidegger e consagrada em parte a uma reflexão sobre o distico *Ohne Warum* de Angelus Silesius.

(Heidegger , 1959 .p.81) . O que existe no poema na oralidade é outra forma de bordejar o nada , de construir aí o fundamento . O sujeito que o poema pro-jecta move-se num genitivo de experiências , no interior de matrizes que influenciam as suas escolhas numa diferença decisiva com o movimento ex-plicativo da razão , o *príncipium reddendae rationis* de Leibniz .

Para Ong as culturas verbomotoras , são culturas nas quais em contraste com as culturas da técnica ou da alta tecnologia , as acções e as atitudes dependem muito significativamente de um uso efectivo das palavras. Dependem por isso mesmo, mais de uma habilidade interactiva para lidar com as acções intersubjectivas, e resolver os interesses (*inter-esses*) enquanto as sociedades tecnológicas dependem sobretudo do planeamento e da projecção abstracta desses objectivos.

A comunidade da experiência oral é portanto o resultado de uma série de operações verbais , uma ventania rodopiante de palavras , um concurso permanente de argumentos . Não uma argumentação explicativa , (como um permanente *dar razões* lógico) , mas o argumento construído na *máxima* , num saber de experiência feito . Uma constante agonística oral , um eterno combate em diálogos ... Na aldeia onde reina a voz , os habitantes respondem sempre a uma questão com outra questão . Nunca deixam de lado a sua guarda oral . Um despique celebrado em disputas cantadas . Um combate verbal feito de improviso , onde o a estratégia fundamental é responder ao ataque do adversário tentando ridicularizar o seu interlocutor . Um combate onde os sujeitos mergulham para se renovarem . Os vencedores saem fortalecidos , enquanto para os vencidos toda a influência negocial nos assuntos quotidianos se enfraquece .

A tradição heróica nas sociedades orais traduz também um agonístico estilo de vida . Os herois celebrados são os mais espertos negociadores da palavra, desde Salomão . Ulisses até ao poeta popular . O poeta popular que em cada aldeia existia , sarcástico e livre , o mais esperto entre os utilizadores e manipuladores da palavra por isso mesmo também o mais admirado . A sua agonística permanente é sem duvida sintoma de uma paradoxal liberdade que a oralidade proporciona , por um lado a prisão à *escuta*, a impossibilidade de realizar autónomamente um sujeito na solidão de si próprio , mas por outro de permanentemente recompor livremente a sua posição de sujeito na comunidade .

Homero referi-se às palavras orais como "palavras aladas" . O que sugere a sua evanescência , poder e liberdade ; as palavras movem-se constantemente . As palavras movem-se constantemente, mas por voo que é a forma mais visível de liberdade .

A pressuposição de uma experiência oral pura serve portanto de forma perfeita os argumentos de que pretende observar nela os efeitos de uma escrita viral que se apodera do fonema e torna o mundo sobre o qual se instala um outro da experiência .

Jack Goody no livro "The Domestication of the savage mind"¹¹ parte deste princípio ; não só a comunicação mas também o pensamento estabelece ele próprio uma ligação ao som , a escrita apenas actua numa fase posterior activando a capacidade reprodutora das palavras . Por isso mesmo a experiência oral ,ou antes as raízes orais da verbalização raramente

11

Cf. Goody, Jack (1977) - The Domestication of Savage Mind (Cambridge, England, Cambridge University Press)

sobrevivem à experiência da escrita . Trata-se aqui da experiência oral pura aquela que nunca foi tocada pela escrita . Porque em convivência com a escrita a oralidade transforma-se, é diferente . Ou seja a singeleza das comunidades orais não pode ser comparada com a oralidade abstracta e complexa que resulta da convivência com a escrita , trabalhada e sustentada por uma lógica de argumentação escritural . Esse "outro" da experiência , a oralidade deixa assim de poder ser abordado porque só a podem pensar a partir da escrita , o que equivale a pensar o tropos *oralidade/escrita* . Os efeitos da oralidade na experiência não desaparecem , esvaindo-se sob o "peso" da palavra escrita , permanecem lá silenciosos , actuantes, mas sem "memória" , sem "história" . Esta invisibilidade oral ou melhor a sua inapreensão permanente , torna por isso mesmo difícil o analisar dos seus efeitos na paisagem audiovisual contemporânea , que marca o regresso em força da oralidade "liberta" da aliança com a escrita , parasitando as imagens e portanto operando com desconhecida força viral a sua oculta tópica .

A oralidade que Derrida visa é uma oralidade transformada pela escrita , onde a voz é ainda dominante mas uma voz desmultiplicada na sua eficácia para correr o mundo, reunir e religar sujeitos com "uniões" mais poderosas .

O que não afasta também a possibilidade colocada por Derrida de uma "escrita pura" . Um bordear do nada congeminado na força do traço mudo . Tal como a pura voz , a escrita original é algo que se esvai por detrás da força dessa aliança entre a oralidade e a escrita . Dois operadores "puros" de experiência cujo entrelaçamento acelera de modo decisivo a experiência e a

coloca ali ao dispor de apropriação transformadora realizada a partir do pensamento . Descreva-se o processo constitutivo que sustenta esta tese : - escrita possui virtualidades constitutivas; no curso, incessante, volátil da fala,a escrita estabelece paragens , prega um som a um traço ; das diferenças de ritmo existentes entre as várias paragens,constitui-se,numa marcação própria, a imagem acústica . " Na sua essência o significante linguístico não é de modo algum afônico, ele é incorpóreo, é formado não por uma substância material, mas unicamente pelas diferenças que separam a imagem acústica de todas as outras " (Saussure, 1916, p.164)¹²

O que preocupa Derrida é a necessidade de interrogar , de ficar perante essa capacidade constitutiva da escrita de se dar em *tropos* , de se *en-formar* , sendo por isso capaz de estabilizar , marcar e conduzir os outros ritmos mais voláteis . Assim : "Toda a história da metafísica ocidental seria um vasto processo estrutural , onde a *epochê* do ser , retendo-se ou tendo-se em retiro , apresentaria uma série entrelaçada de máscaras , de voltas , quer dizer de figuras , de trópicos" (Derrida , 1987 , p.79) .

Este retiro não deixaria portanto lugar a um discurso do próprio , seja esse próprio a arqui-escrita fundadora na tese derridiana seja a arqui - fala constitutiva na tese de Ong e Goody . Por isso mesmo o mais interessante é a natureza da aliança seja a voz parasitado pela escrita , ou seja a escrita ocupada pela voz . Trata-se da ligação, aí onde se joga o destino primeiro do re -portar (e em grande parte da reportagem) . Ela terá por isso mesmo um

12

Originalmente publicado em Franca em 1916.O Curso de Linguística Geral , o mais importante dos trabalhos de Saussure,foi compilado e editado a partir de notas de estudantes do seu curso de linguística geral dado em Geneve nos anos de 1906/7,1908/9,1910/11.Saussure não deixou textos escritos das suas aulas.

sentido de *re-prega*, do que se prega como uma vaga sobre o litoral, sobrecarregando com um traço mais, uma metáfora mais, uma *re-prega* de metáfora.

O traço que abre, que rasga a folha em branco, é duplamente metafórico dessa força que cinde em dois mas que também une os *topoi* da experiência (*fala/escrita*, *sujeito/objecto*, etc.)

La Trace é segundo Derrida, o único operador que permite pensar tanto a fundação como a antevisão, que resumem no essencial o quadro em que se pensa a experiência. O *traço*, origem de toda a metáfora devido ao facto de fundar a constituição na relação "*entre - dois*", entre os opostos separados (oralidade e escrita) e unidos por uma vibração positivizante - o jogo da representação.

A leitura derridiana lança bases para um repensar da função estratégica do traço contaminando a escrita e a fala (e também a imagem) no contexto da experiência humana. Chegado a este ponto da análise a gramatologia¹³ surge a Derrida como método apropriado porque vai à raiz da fonética. Num gesto de decifração mais do que de interpretação *la trace* poderá ser desvelado como "archê" fundadora.

Para Derrida o gesto ("coisa da mão") que sustenta o *traço* não reenvia para o sujeito, para uma intencionalidade transcendental. Mais do que simples matéria significante o traço é vestígio. Vestígio de uma arqui-escrita, rasto do livro do mundo, a *torah*. " Isto não significa, apenas, que se perdeu a certeza teológica de se ver todas as páginas do livro juntarem-se por si mesmas no incomparável texto da verdade... compilação genealógica.

13

Cf. DERRIDA, Jacques (1967) - Gramatologie, Paris, Minuit, 445pp.

Livro da Razão desta vez manuscrito infinito lido por um Deus que , de um modo mais ou menos retardado nos teria emprestado a sua pena . Esta certeza perdida ,esta ausência de escrita divina , i.e. , primeiramente do Deus judeu que , ocasionalmente escrevia ele próprio , não define apenas vagamente algo como a modernidade . Enquanto ausência e tribulação do sinal divino (esta certeza) determina toda estética e crítica modernas . (Derrida , 1967 , p.21) .

Fascinação pelos cabalistas que procuravam a combinação ideal , o segredo da transparência absoluta , do traço como união perfeita entre as palavras e as coisa . A legibilidade absoluta é para Derrida o "outro" da linguagem perdida , marginalizada no interior da escrita fonetizada . A desconstrução é por isso mesmo uma tentativa de desassossegar no interior da linguagem a sua tendência de fechamento . No entanto o que a fecha não é o fonocentrismo mas o tropos oral/escrita , porque a argumentação em torno da *torah* para demonstrar a existência de uma arqui-escrita , também pode ser desenvolvida para demonstrar uma arqui-oralidade . Jorge Luís Borges num texto célebre "O Aleph" (cuja tradução grega alpha, se tornou a primeira letra do alfabeto grego) demonstra que esta palavra indicava o som o ruído que a garganta produz antes de pronunciar a primeira palavra do gênesis . Vestígio de toda uma anterioridade de sons , uma vibração de tonalidades da qual se ergueu um som , uma paragem ancorada no traço para melhor marcar a sua infinita possibilidade de repetição .

A teia derridiana não deixa de ser aporética . Isolar o traço, como gesto fundador da metafísica parece ser uma estratégia que apesar de tudo não escapa a uma decisiva influência da hermenêutica . Disso é exemplo no

método gramatológico a busca pelo mínimo denominador comum (o traço , equivalente , como operador ao átomo ou ao número) que reconstitua , que gramatize o quadro da linguagem . A inquirição de uma primitividade fundadora do *traço* é uma tentativa para escapar à diagnosticada inautenticidade da consciência . No entanto mesmo a desconstrução supõe um contrato mínimo com o sujeito e logo no seu gesto inaugural , e exercício da *epochê* para suspender a escrita fonética , o tropos totalizador , a "regra" que durante anos imperou sobre a experiência . Mas será que a natureza da ligação leva a um fechamento sobre a experiência ? Como pensar que nessa conflituosa aliança entre a escrita e a fala , nas palavras existam variações decisivas na experiência , sendo assim possível falar de desequilíbrios ? De dominação da voz ampliada pelo poder da escrita mas impondo claramente a sua regra constitutiva ou vice-versa a escrita autonomizando - se e controlando para as suas figuras o poder operativo da fala .

Por exemplo a liturgia religiosa pouco tem a ver com a comunidade oral pura , apesar de nela se ter instalado . Repare - se por exemplo na comunidade católica , cristã , a que mais marcou a nossa experiência ocidental . Trata-se de uma comunidade bastante agregada , poderosa , reunida no mega - espaço de uma catedral onde supostamente deveriam caber todos os indivíduos de uma comunidade , reunidos num espaço sujeito a uma poderosa ressonância e circulação do som . Agregados na palavra, mas com uma cambiante significativa . A liturgia da palavra celebra-se repetindo o texto fechado na imutabilidade da escrita . A escrita , o texto sagrado reduziu o efeito agonístico dos discursos no momento em que se celebra a

comunidade. Por isso a comunidade religiosa , introduzida por efeito na escrita na palavra deixou de ser uma comunidade livre para passar a ser uma comunidade de servos . A oralidade é claramente dominante mas foi a escrita que lhe permitiu o fechamento , a centralização , a hierarquização e portanto a expansão territorial (Ong fala da terrível arma que foi a alfabeto grego para traduzir e dominar outras línguas , permitindo traduzir para a língua do conquistador a outra língua do povo a ocupar dando-lhe vantagem assinalável e permitindo-lhe manter , através da língua, a conquista) da religião cristã . Uma comunidade maior que as aldeias as cidades e os países . Um império da voz sustentado pela escrita .

A voz celebrada na liturgia religiosa nunca é a de um só indivíduo , mas a de um grupo , o grupo coral - metáfora de toda a comunidade - , voz sem corpo . Os membros deste tipo de comunidade , repetidores do mesmo , sem questionamentos que relancem o pensamento , obedientes são também bons membros de um exército , bons guerreiros . Daí que bem perto das religiões tivessem surgido exércitos poderosos. A comunidade fechada , religiosa representa a tirania da voz (fonocentrismo) . Da voz que depositada no texto "abandonava" o seu lugar natural , o corpo onde era limitada ao espaço de um particular sempre questionável e portanto sempre livre para na questão estradar o pensamento .

No entanto este fonocentrismo, não é a única possibilidade do tropos *oralidade/escrita* . É preciso portanto repensar a função estratégica do *traço* , no contexto da experiência humana , ou seja pensá-lo de um ponto de vista "político" no jogo da linguagem .

Que contrato é esse que o traço mantém com o sentido ? O sentido é devedor de um já-vivido , de uma archê fundadora ? É devedor de uma "aura" que emana directamente das coisas ou é um constructo da consciência? Não será apenas uma convenção entre sujeitos ?

Questões para uma *fenomenologia do traço* .

No segundo volume das suas "Investigações Lógicas" , Husserl distingue, no parágrafo sobre " A expressão e o significado " , o signo (*zeichen*) que exprime um significado linguístico , do mero sinal (*anzeichen*) .

Os sinais , matéria significante não possuem qualidades constitutivas . Só a consciência "pura" fundamenta o sentido . É a intenção que requisita os sinais para encadear o significado em expressões e *reportar* o conteúdo dos objectos . Na comunicação os signos assumem apenas a função de indicadores externos de actos já executados interiormente pelos sujeitos . Tudo gerado na solidão dos individuos consigo próprios , no movimento próprio de uma consciência virada para os objectos intencionais ou para as vivências do espirito .

Para o Husserl , desses tempos , o processo de comunicação decompunha-se na "informação" de um falante que produz sons e os associa a estes actos significantes , e no ser "informado" do ouvinte para o qual os sons percebidos assinalam as vivências psíquicas "comunicadas" . O que faz portanto do *discurso* resume-se a uma mediação sem resistências dos vividos das pessoas em convivência reciproca . É uma frágil posição esta que faz depender as estruturas eidéticas da consciência . Por um lado relega toda a significação para uma dimensão cognitiva . Por outro supõe que as "formas mediadoras" , os sinais , se entregam facilmente "em transparência" absoluta

e deixam "ver", na intuição, as coisas a partir de "si mesmas". A linguagem ficaria assim reduzida aos momentos úteis para o conhecimento.

É conhecida a inabilidade da fenomenologia para encarar e visar, por extenso toda a dimensão estratégica do *traço* e por consequência da escrita e da fala. Husserl apercebeu-se do problema como vimos no capítulo anterior. Da referida teoria sobre a experiência resulta também um prolongamento da teoria do significado, baseada na noção de estilo, fundamental para perceber das ligações dos operadores nas figuras da experiência.

Esse *estilo* é uma variação concomitante. Resulta da faculdade enraizada na percepções de movimento e repouso entre os existentes, num espaçamento definido por marcos próprios. "O traço dá-se como paragem, está entre o fluxo do ritmo, como êxtase e permite desta forma encontrar a cadência pulsional do corpo na medida em que lhe devolve um ritmo por repetição, o organiza" (Babo, 1992)

O *traço* encadeando-se e encadeando o ritmo do movimento das percepções na consciência produz uma experiência específica pelo facto de poder repetir-se, voltar atrás e assim domesticar, solidificar as acções do pensamento. A mesma questão da oralidade, o ritmo como inflexão no fluxo. O apoio do traço escrito no processo de constituição permite no entanto performativizar o movimento acelerando e tornando-o numa tecnologia de produção de marcas por onde o pensamento se expande.

O resultado desse movimento de mediação é a construção de figuras que no final enformam um *discurso*. O discurso é sempre portanto pessoal. Posiciona um sujeito no complexo fluxo de constituição estilística dos operadores. Dos discursos resultam sempre sujeitos mesmo que esses sujeitos

sejam simplesmente a tradução de outros sujeitos pela tradução pura e simples dos discursos recebidos , sem inflexão portanto .

A relação dos *topoi* escrita , fala e imagem não é a de simples representação , como se esta tivesse de revestir permanentemente os movimentos da vida sempre em estado nascente . A palavra é uma síntese completa , uma trama de ritmos orais , escritos e visuais , um "estradar" curto ou infinito , sobre os existentes sobre o vivido, sobre o conhecido e o desconhecido, estabelecendo, num sistema de trocas a ligação entre o interior (*nous platónico*) e o exterior , o mundo .

As palavras escritas , faladas e as imagens não são os únicos operadores que posicionam (pelas vibrações estilísticas dos seus movimentos na experiência) um *Si* , no interior de uma mundo intrínseco de relações do qual depende . As linguagens que estas operadores sintetizam são no entanto - a *LINGUAGEM* . A linguagem que é o *topoi* fundamental desse espaçamento , dessa "luz" onde se estrutura não só a experiência dos indivíduos com o mundo mas também a experiência dos indivíduos entre si . As formas que a linguagem assume , entre as quais os géneros discursivos que são as matrizes fundadoras das obras , são inseparáveis do seu valor de uso . As obras gerem a experiência , pontilham os seus horizontes , re-ligam, *RE-PORTAM* o seu quadro de possibilidades , porque são o lugar próprio e virtual do exercício da experiência . Ali compõem-se e recompõem -se figuras , exercitam-se as consciências , ensaiam-se as paixões , afinam-se os olhares , testam-se as resistências , os limites do sujeito no mundo .

CAPÍTULO III

DOS GÊNEROS..

" O mundo foi feito para dar um belo livro "

MALLARMÉ

1. A CARTOGRAFIA DAS PALAVRAS

O texto escrito (ao qual o seu formato em livro deverá garantir a circulação rápida no regime de trocas intersubjectiva) assegura também duração à palavra que no médium pouco sólido da voz se volatiliza .

A circulação dos textos territorialializa, define coordenadas espaciais à experiência . Pela solidez da sua presença e persistência os textos escritos são também marcadores fundamentais .

Espaço e *tempo* não são portanto transcendentais . São figuras circunscritas às formas que assumem. Para manterem uma eficácia continuada precisam de se dar em todos os momentos à consciência , à percepção . São a tópica fundamental dos discursos . Antes de de visarem qualquer objectivo específico devem assegurar um *estradar* primeiro que é a sua recomposição dos marcadores temporais e espaciais e a ligação às restantes figuras do espaço e do tempo .

Os operadores normalmente designados de para - texto (autor , título , obra etc...) asseguram por outro lado a ligação aos sujeitos . Da sua ligação depende a eficácia do processo de entrelaçamento . É que esse embrião do

mundo , essa miniaturização que a narrativa propõe , precisa de se ancorar nos operadores mais primitivos da experiência . Os operadores para-textuais asseguram a assunção , a fusão entre as percepções quase limpas e puras que os sentidos oferecem (embora restringidas na sua acção ao *halo* que o corpo circunscreve , uma certa autenticidade devedora da noção de *aura* de W.Benjamin ¹) e as figuras que os discursos mediatizam . O que potencia infinitamente o horizonte das acções e dos possíveis para quem se envolve nessa experiência .

Não cabe aqui interrogar quais as consequências desse parasitismo dos operadores de mediação sobre as estruturas "originais" da experiência , as percepções. Esse é por exemplo o trabalho que Paul Virilio tem vindo a desenvolver , aliás de um ponto de vista catastrofista (para Virilio tal como para Kafka , cada sentido ou imagem produzido por topoi linguísticos representa o mesmo que colocar um uniforme sobre as formas primitivas da percepção) . Interessa sim analisar , interrogar essa experiência única que os indivíduos mantêm com os discursos , desde a simples palavra até à grande narrativa (uma variedade operada pelos géneros , matrizes da ligação dos discursos à experiência) . Os discursos , enredados numa trama de oralidade , escrituralidade e visualidade , não são apenas instrumentos para ler o mundo , para o revestir de um manto de palavras . Os discursos são também

Cf. Walter Benjamin no ensaio " A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica" define o que entende por AURA: "A autenticidade de uma coisa e a suma de tudo o que desde a origem nela e transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico. Uma vez que este testemunho assenta naquela duração, na reprodução ele acaba por vacilar, quando a primeira, a autenticidade, escapa ao homem e o mesmo sucede ao segundo; ao testemunho histórico da coisa. Apenas este, e certo: mas o que assim vacila e exactamente a autoridade da coisa. Pode resumir-se essa falta no conceito de aura e dizer: o que murcha na era da reprodutibilidade da obra de arte e a sua aura." Ed. Relógio de Água, Lisboa, pag. 79.

constrangimento e condição de ser. Têm uma espessura com a qual os sujeitos se confrontam , e não só, geram também uma trama de figuras onde os sujeitos se constituem. Portanto , resumindo , os *topoi* , as figuras que cartografam o discurso possuem a mesma raiz comum das figuras que estratificam a experiência . O *topoi* é um espaçamento , um "plis" , uma prega , unidade do sentido . Orientador de acções pro-programadas .

Já analisámos a importância do traço na solidificação , materialização , gramatização dos *topoi* . Enquanto " movimento " através de um *já-projectado* ou de um *a pro-jectar* " a Ex-per-ientia orienta-se por *topoi* que estradizam esse movimento . "Estradar" significa abrir e solidificar em concreto o percurso realizado , (*atalho*) que é possível percorrer sempre que possível . Esta solidificação , topográfica da experiência , este estradar que os *topoi* permitem sobre determinado fenómeno experimentado e que permanentemente o tornam possível de percorrer incessantemente, arquivam-se em diagramas nas linguagens . A hermenêutica denominou-o os *GÉNEROS*.²

Os géneros são portanto *Tropos* . Em cada género estabelece-se um percurso , um estradar , pelo colocar em jogo do seu conjunto de figuras , que permitem uma certa liberdade compositiva desde que não sejam as próprias figuras ameaçadas de desfiguração . Sabemos como James Joyce levou até ao limite as possibilidades de composição das figuras do romance . O género no

2

Paul Ricouer no seu livro Teoria da interpretação dá a seguinte definição dos *generos*: "São leis de composição onde se geram novas entidades na linguagem, mais longas que a frase, irredutíveis à simples adição de frases". Ricouer sustenta ainda que : "A especificidade dos generos é retirada do campo da prática e da produção de obras".

fundo é portanto toda a memória de viagens por atalhos do desconhecido , tornada caminho possível de percorrer incessantemente em segurança . Não se trata da simples repetição ou representação de um fenómeno mental ou sensorial . Trata-se de uma síntese de devolução , re - ligação e pro - jecção da experiência . Uma certa maneira de percorrer o mundo interior e exterior , a que se pode recorrer para enfrentar o jorro permanente do acontecer . Os géneros são portanto dia-gramas, um preparado de antemão , para que o acontecer não seja enfrentado com figuras a compor no momento, fazendo de cada minuto da vida um mergulho no desconhecido .

Mas o que é que a experiência precisa de enfrentar com tal segurança que preciso para tal de representar antes mesmo de acontecer . As situações de conflito dramático que as palavras não conseguem inflectir e os discursos não conseguem resolver . As situações que colocam o individuo sob angustia , da morte , da dispersão , da loucura e a comunidade perante ameaça da do conflito , da violência , de desaparecer sendo conquistada ou exterminada . As narrativas são representações de séries de oscilações , de caminhos mentais ou de atitudes, decisões que colocam os indivíduos perante a possibilidade do conflito , da ruptura . Oscilações , percursos que nunca excedam a possibilidade de resolução . Os géneros fazem parte da economia da variedade narrativa ou representativa . Cada género é uma sistematização dessa variedade .

Para Eugene Vance ³uma dos argumentos a favor da diferença fundamental entre a experiência oral e a experiência escrita é o facto de terem tópicos diferentes que consubstanciam géneros narrativos diferentes . Na oralidade a narrativa enlaça-se na experiência através daquilo a que era conhecido como a exegesis medieval a *applicatio* . A história é primeiro contada e o momento essencial da sua legitimação faz-se quando o narrador obrigatoriamente tem de ligar (aplicar) o seu significado à experiência do dia a dia da audiência . Um processo onde impera a metáfora que aí opera a sua variação estilística , alimentada e alimentando-se nas narrativas orais . Na *applicatio* a legitimidade da estória resolve-se no momento tropológico em que ancora na experiência . É por isso mesmo retórica , porque a autoridade da narrativa é a base argumentativa para a resolução do conflito .

A escrituralidade baseia-se na dialéctica , na lógica . As narrativas transformaram-se quando a tópica que as suportava passou a ser objecto de análise .

3

Eugene Vance é professor de frances e de literatura comparada na Emory University e o principal editor das compilações Regents Studies in Medieval Culture. Num dos seus mais decisivos estudos From Topic to Tale, Vance mostra como a tradição retorica oral se transforma numa narrativização textual coincidente com a emergência da logica. Com a lógica instaura-se uma nova tópica que indicia uma transmutação discursiva com efeitos na experiencia. Uma ruptura iniciada no sec. XII e conhecida como a *querelle* dos antigos e dos modernos, que alguns pensadores como Vance e Godzich sustentam com o gesto inaugural da modernidade.

2 - A TÓPICA DISCURSIVA

Quando do interior da linguagem surgiu um pensamento sobre si própria , uma gramática , o processo de inventar (*inveniendi*) situações narrativas com construção de intrigas (o verosímil encenar das situações de onde poderia surgir o conflito dramático) e de as avaliar (*iudicandi*) foi dos primeiros a ser analisado . Sob o título geral de toposforschung uma série de estudantes alemões começaram a refinar os diferentes tipos de tópica (*historial* , *rectórica* e *dialéctica*) .

Entre eles Boecius, que se tornou-se um autor decisivo após divulgação do seu *DE TOPICIS DIFFERENTIIS* , procurou fazer uma clara distinção

entre dois tipos de tópica a *rectórica* e a *dialéctica* . " A dialéctica descobre argumentos a partir das qualidades das propriedades.o *rectórico* das coisas que têm qualidade.A dialéctica da similaridade ou da contrariedade.o *rectórico* de um similar ou de um contrário " (Vance , 1987 , p.44) .

Por outras palavras, um leitor do *livro 4* de Boecius *DE TOPICIS DIFFERENTIS* torna-se claro que a verdade interna ou a coerência da narrativa (fictícia ou não) está fora da narrativa e as suas bases podem ser apreendidas como conjuntos de leis para as narrativas , onde o argumento ou o narrar correctamente estão divorciados de qualquer estória específica ou de argumentos circunstanciais . " Tópicos (*Locus* , *descriptio* , *diferenciae* , *argumentum*) são portanto aquelas regras latentes da composição que garantem a possibilidade da ficção como sendo formalmente ou logicamente verdadeira sem fazer apelos para o seu ser ontologicamente verdadeiro , da mesma maneira que permitem ao lógico construir puros hipotéticos silogismos .tal como " *se todos os humanos são madeira e a madeira é pedra,os humanos são pedras* " . Este resultado é pura ficção, uma ficção não do mundo mas da mente". (Vance , 1987 , p.48) .

Como analisámos anteriormente a tópica , não é uma *gramática generalis* , uma pura matriz transcendental . É uma matriz arquivada nas palavras mas que no processo de constituição da ficção ou da lógica, activam esse *estradar* , um *ADN perspectivístico* , síntese de experiência , que dá corporalidade às figuras . As figuras constituem-se por assim dizer no miolo , na seiva das palavras . Por exemplo segundo Husserl (o Husserl do ultimo período - *ERFCHARUNGUND URTEIL*) a apropriação de um objecto faz-se através de sínteses da consciência . A percepção percorre o objecto do ponto X

ao ponto Y , do ponto Y ao ponto N . Esse percurso é a síntese é a síntese cognoscível , mas os pontos X , Y , N não são simples e ocasionais marcas de passagem . São operadores de uma gramática geral que aí se constituiu e que define o horizonte de escolhas possível (X é amarelo , Y é rectangular , N é madeira) . A tópica , para Husserl é esse dispositivo iminentemente abstracto, composto pelas variações possíveis dos operadores necessários para estabelecer ligações no interior das sínteses de percepção . A figura cubo seria, por exemplo, neste caso o resultado final do processo .

Isto levaria a pensar que a Tópica é uma entidade anterior a todas as outras e transcendental na ordem do conhecimento, porquanto seria a Tópica que desenharia os contornos do cognoscível . Mas Husserl sustenta que a Tópica não totaliza a constituição seja das narrativas seja da lógica em cada extracto da experiência , porque em certa medida um fonema ou um grafema , de cada vez que se apresenta numa operação de percepção é necessariamente outro . Ou seja a Tópica é um suplemento de experiência . O que faz com que o processo de constituição de uma nova figura não seja apenas um mero processo de actualização de figuras anteriores . A experiência a cada momento "densifica", dá um novo "peso" às palavras . Cada figura, cada narrativa de ficção, cada argumento (ex-lege ou ex-re), cada constructo deste processo reúne-se a um universo de escolhas possível , a constelação dos géneros , (que adquirem assim um sentido mais lato, muito para além do simples nome para a matéria verbal) que é o horizonte de experiência . A corporalidade verbal é garantia de estabilização , mas não só . Nesse " reservatório virtual " de possíveis " o maravilhoso , o fantástico encontra-se com a lógica . fascinantes pela coerência interna que apresentam.

correndo sem sobressaltos a experiência . No "reservatório" podem-se seleccionar aspectos do *já-vivido* ou do *a-viver* e reintroduzi - los na experiência. (onde se cruzam a ficção e a realidade) . É portanto aí que se joga a "intencionalidade" e a "liberdade" dos sujeitos . Joga-se na possibilidade de actualizar permanentemente as figuras já constituídas na experiência; de as compor e recompor infinitamente . Recorra-se ao pensamento de Walter Benjamin : " A eficácia significativa da leitura só pode realizar - se no interior de uma rigorosa troca entre a agir e o escrever " (Benjamin , 1927 , p. 5)

Conforme a escolha dos géneros, da actualização de uma tópica particular assim se produzem inflexões particulares na experiência . Reforçada sai portanto o tese de Ong , Vance e Godzich que defendem uma nítida transmutação da experiência quando a tópica retórica deixou de ser dominante sobre os discursos cedendo o lugar à dialética . Motivo , a passagem da oralidade para a literacidade . Como vimos no capítulo anterior a voz reúne . A narrativa que se trama na sua tópica específica é propriedade colectiva , porque o narrador nunca se apresenta ele próprio como o criador da estória , mas como o *Re-Portador* de uma longa cadeia de narradores , e cuja tarefa essencial é religar permanente a a comunidade . A narrativas exprimem assim uma estranha ansiedade ligada ao medo dos seus membros de perderem a memória . José Bernardo, na sua narrativa guardava a preciosa memória de um sujeito ameaçado de perdição na solidão da montanha . O contraponto necessário para resistir à chamada da montanha .

Por isso a narrativa contada vezes sem conta não processava a



informação que continha . É contada para animar o maior numero, de elementos constitutivos da memória possível . " Desde que a audiência, seja familiar com a narrativa, seja um épico ou um mito, ela não está interessada na sequência, estrutura ou até na sua verdade, mas mais na maneira como o narrador pode realizar a sua função de animação, nas quais vários elementos do adormecido memorial pode vir à acção e vibrar em conjunto , dando então sentido ao termo comemoração . Comemoração designa então o processo pelo qual os poderes latentes da memória são trazidos à vida" . (Godzich,1987,XIV)

A interessante análise de Godzich⁴ procura em seguida definir o processo de constituição , o lugar (locus) reservado ao individuo na experiência oral . " Não são indivíduos , mas pessoas no sentido etimológico do termo suportes matérias de papéis que eles não escreveram mas aceitaram, na forma de fé , do poder que reside na memória um poder que é maior que o controlo humano " (Godzich , 1987 , XIV) . Ser uma pessoa portanto seria aceitar o facto de que a vida de cada um não obedece a uma discernível ordem de coerência , mas na crença ultima de tal coerência Importante realmente a noção de coerência , mas uma coerência que como vimos não se fundamenta apenas na memória , que obrigaria assim a um fechamento criativo . Ora a experiência oral coagia a uma agonística permanente , na qual a coerência dos sujeitos era permanentemente colocada em jogo , recompondo em comunhão a regra ética unificadora . Uma regra que impunha que as diferenças pessoais não ameaçassem a desestruturação

4

A referida análise de Wlad Godzich foi realizada como prefacio ao livro de Eugene Vance "From Topic to Tale" e defende-se com o titulo de *In Memoriam* .

comunitária . O que se combatia nos discursos era a vergonha de ser demasiado diferente . A "diferença" permitida era a de demonstrar que defendia e possui argumentos para defender a tópica comunitária mais que todos os outros (ter nascido no lugar , descender de famílias mais antigas. ter trabalhado mais em prol da comunidade) .

Ora o que se passou nessa "viagem" da oralidade para a escrituralidade é que a diferença passou a ser o traço decisivo da experiência do sujeito . Não uma diferença qualquer, a diferença de conseguir "criar" , ser agente do "novo" o que implica uma estilística pessoal . Os limites da heterogeneidade, a fronteira do permitido passou claramente a ser de forma dominante a diferença que ameaça o individuo e não prioritariamente a comunidade (o próprio termo foi substituído pelo de sociedade , ou seja reunião de pessoas diferentes com interesses comuns) . São dois movimentos antagônicos , um que faz depender a existência individual da capacidade de animar topoi comuns para animar discursos , outra que exige uma discursividade própria , que exige a diferença para que a realidade da pessoa seja validada . Para se ser pessoa neste ultimo sentido é preciso defender posições com uma determinada ordenação do verbal e do não verbal , realizado com coerência (a validar) . Ou seja é preciso defender *DISCURSOS* . " Cada discurso é organizado de tal forma que coloca o detentor na posição de sujeito de tal discurso que é o que ele chama desempenhar um papel. Podemos definir uma pessoa como alguém com capacidade para assumir diferentes posições de sujeito" (Godzich , 1987 , XV)

A escrita permite que os discursos , se preparem na solidão do "ainda não realizado" e não na arriscada agonística improvisada . Daí que muitas

das teses que analisam a experiência da escrita falem desse egoísmo , do "estar entregue a si próprio" que resulta da escrituralidade .

"Doravante , a linguagem tem por natureza ser primeiro escrita . Os sons da voz formam apenas a sua transição transitória e precária " assim descrevia Foucault em "As Palavras e as Coisas"⁵ esse "previlégio" que dominou todo o Renascimento , o aparecimento de uma literatura que não era mais feita pela voz .

Benjamim parte também da ideia de uma mutação essencial entre a oralidade e a escrita para diagnosticar a "crise" que a escrita trouxe à experiência . A alteração sucessiva dos géneros discursivos e do posicionamento individual que provocaram pos a experiência em crise.

"Não é verdade que no final da guerra as pessoas voltam mudas dos campos de batalha ? E não vinham mais ricas mas sim mais pobres em experiência comunicável " (Benjamin , 1927 , p.28).⁶

A nostalgia da oralidade . Para Benjamin a forma originária de produzir experiência é a arte de narrar , o primeiro respirar da linguagem . A experiência vivida pelas pessoas de boca em boca é a fonte onde todos os narradores vão beber . O escritor do romance pelo contrário isola-se . A origem e o fim do romance é o próprio individuo na sua solidão,como escritor e como leitor . Segundo Benjamim os autores e os leitores de romance não

5

Cf. O capítulo "A prosa do mundo" no livro "As Palavras e as Coisas" pagina 54.Insuperáveis as belas frases de Foucault: "O esoterismo do século XVI é um fenómeno de escrita,não de fala.Esta,em todo o caso,e despojada dos seus poderes; ela só é , dizem Vigneret e Duret,a parte fêmea da linguagem,como o seu intelecto passivo; já a escrita é o intelecto agente,o principio "macho" da linguagem.Somente ela detem a verdade".

6

Cf. O ensaio "O Narrador" in Benjamin,Walter (1927) Sobre Arte, Técnica,Linguagem e Política, Relógio d'Água,Lisboa,1992

têm autoridade para se apresentar como exemplo . No entanto a escrita também pode ser entendida em sentido contrário como uma libertação dos topoi constitutivos . Em cada corpo, poderia surgir um discurso , uma obra que lançada na sociedade a revigorá-se e a relançasse permanentemente . " Uma experiência é algo que nos coloca em transformação (...) Escrevendo um livro transformo-me , mudo o que eu penso . Assim cada novo trabalho transforma-me profundamente o estado de pensamento que era justamente o precedente " (Foucault, 1980 , p.23) Um projectualismo em estado nascente assegurando a continuidade do movimento de trocas , da ligação permanente da experiência . Um movimento da experiência que deixou de se sustentar na permanência posicional da representação , reunificadora , mas na ligação continua e permanentemente reportada das trocas entre o sistema de representações . Segundo Paul Ricouer , na sua "Teoria da Interpretação" a escrita tornou a linguagem instrumentalizável *ad infinitum* , tornou-a moldável , analisável até ao ínfimo pormenor da dissecação gramatical. A escrita permitiu à linguagem a composição infinita . Os géneros , tal como vimos , leis estáveis de composição actuam nessa nova compositividade gerando entidades mais longas que a frase . Ou seja quando a linguagem surge em novos suportes que a visualizam (a escrita e a imagem) ela é submetida às regras de um espécie de artesanato , que a colocam a produzir incessantemente obras . Cada livro , filme , programa de televisão não é somente uma miniaturização do mundo , mediando apenas o advir de um qualquer referente . É um ensaio de composição , um estilo de variação possível, uma nova cartografia da *experiência* em palavras .

3 - A ESTRATÉGIA DISCURSIVA DOS GÊNEROS

Os discursos que circulam , em palavras , ou em obras , não podem como vimos romper um limite de heterogeneidade ameaçador . Por isso são validados e controlados pela lógica , pela filtragem permanente , pelo re-ligar da coerência permanentemente feita por teóricos e críticos , pelo pensamento da linguagem dominante . Fernando Gil , no breve ensaio "Como pensa a língua " tenta fazer um diagnóstico das figuras que no texto ordenam os quadros formais da experiência enquanto gerida pela escrituralidade dominante . Figuras que pregam.ancoram por exemplo a leitor no interior de uma narrativa. O *espaço* e o *tempo* são como vimos sistemas de coordenadas que distribuem em tropos específicos no interior do texto : - os cronemas (proposições aplicáveis : os advérbios e as locuções temporais ; por ex. *nisto, antes , depois*) e os topemas (proposições espaciais ; por ex . *longe , perto*). As proposições *Eu , Tu , Aqui , Ali* , são operadores (*shifters*) por excelência do agenciamento espaço-temporal da experiência . Na linguagem medieval são termos sincategoremáticos,palavras cujo o sentido só se determina quando acopladas a outras " (Fernando Gil , 1988 , p.194)

Ao contrário da crença última na coerência do universo dos discursos a lógica a razão providencia uma metodologia verificável para a determinação de tal coerência . Coerência que é perseguida por um atento observar da experiência, pelas narrativas e géneros que aí constroem uma lógica do real . (iluminísticas) e pelas narrativas que actuam onde a lógica falha , ou onde não consegue estender as linguagens onde ancora a legitimidade dos seus argumentos, ou seja as narrativas de ficção (românticas) .

Sabendo como este atravessar-se pela escrita é decisivo para a experiência , é agora possível uma nova leitura dos escritos de uma época . É no interior de um mundo em permanente devir - objecto que as narrativas cumprem a sua função de a tudo dar corpo . transformando qualquer aspecto da experiência , mesmo o mais abstracto (por exemplo a trilogia *vida , paixão ou morte*) em objecto . Os mais absurdos rendilhados sobre o nada podem devir imagem mesmo que fugaz através da escrita . É esta a hermenêutica iluminista sustentada por uma constelação de géneros bem especifica, entre as quais dominam a obra científica e o romance , (o romance policial é claramente um género "novo" que defende a estilística iluminista) mas não a totalizam . Por exemplo a "autobiografia", um dos possíveis da discursivização escritural da experiência que arruma as "escritas de si" que percorrem o "já-vivido" de um individuo em particular . É o género mais fechado , mais estrangido a uma corporalidade . Por outro lado a ficção é dada permanentemente como o "ainda não" da experiência . Uma "esfumada" visão do futuro , um sentir o "halo" do objecto prestes a chegar .

Mas será que o diagnóstico de Benjamim sobre a crise na experiência , desconfiando das virtualidades totalizadoras da escrita sobre essa mesma experiência , é completamente despropositado ?

A tese de Godzich para a crise é a seguinte . A crise deve-se ao falhanço do programa hermenêutico moderno . Dado um determinado discurso a lógica deveria ter capacidade para funcionar autonomamente mas também para presidir a outros discursos e adjudicar disputas entre eles . A estilística moderna pressupunha portanto a colocação em dispositivo de uma conjunto de figuras,uma estratégia de representação, da riqueza das formas do mundo,capaz de ser revelada pela escrita .

" Tanto a programação da experiência , como a libertação crítica da imaginação fundamentam-se no facto de nessas representações ser apresentado um mundo em miniatura , a partir do qual é possível seja organizar o mundo "real" , seja questioná-lo . O mundo antes de ser real é uma miniatura . É essa miniaturização implícita que , em ultima instância , mostra sem ambiguidades a importância da ficcionalidade das categorias ligadas à nossa experiência (entre elas a de "totalidade") , permitindo mostrar como esta serve para criar miniaturizações do "real" , pondo-o ao alcance do agir humano " . (Bragança de Miranda , 1990 , p.94). Para que a hermenêutica do mundo fosse total era preciso que todas as obras fossem passadas a "escrito" forma de uniformizar a experiência . Não esqueçamos que a escrita é apenas uma estilística possível da experiência , um operador com virtualidades constitutivas importantes mas que não totalizam os efeitos que outros operadores como a voz e a imagem conseguem na experiência . A possibilidade de dialéctizar o mundo fica assim enfraquecida pelo facto de

Mas será que o diagnóstico de Benjamim sobre a crise na experiência , desconfiando das virtualidades totalizadoras da escrita sobre essa mesma experiência , é completamente despropositado ?

A tese de Godzich para a crise é a seguinte . A crise deve-se ao falhanço do programa hermenêutico moderno . Dado um determinado discurso a lógica deveria ter capacidade para funcionar autonomamente mas também para presidir a outros discursos e adjudicar disputas entre eles . A estilística moderna pressupunha portanto a colocação em dispositivo de uma conjunto de figuras,uma estratégia de representação, da riqueza das formas do mundo,capaz de ser revelada pela escrita .

" Tanto a programação da experiência , como a libertação crítica da imaginação fundamentam-se no facto de nessas representações ser apresentado um mundo em miniatura , a partir do qual é possível seja organizar o mundo "real" , seja questioná-lo . O mundo antes de ser real é uma miniatura . É essa miniaturização implícita que , em ultima instância , mostra sem ambiguidades a importância da ficcionalidade das categorias ligadas à nossa experiência (entre elas a de "totalidade") , permitindo mostrar como esta serve para criar miniaturizações do "real" , pondo-o ao alcance do agir humano " . (Bragança de Miranda , 1990 , p.94). Para que a hermenêutica do mundo fosse total era preciso que todas as obras fossem passadas a "escrito" forma de uniformizar a experiência . Não esqueçamos que a escrita é apenas uma estilística possível da experiência , um operador com virtualidades constitutivas importantes mas que não totalizam os efeitos que outros operadores como a voz e a imagem conseguem na experiência . A possibilidade de dialéctizar o mundo fica assim enfraquecida pelo facto de

permanentemente o "esquecido" das miniaturizações lógicas reaparecer, noutras linguagens, noutras obras que abrem permanentemente pontos de fuga no "quadro" da experiência.

O re - ligar continuo da escrita, o correr dos seus discursos é quebrado onde na experiência, nenhuma coerência lógica é encontrada. Aí o pensamento enfraquece e dá lugar a um sem numero de programas "abandonados" que aí se revitalizam, e voltam a operar a sua capacidade constitutiva. Godzich fala aliás do facto da escrita, atravessada por outros sentidos hospedeiros, não controlar o sentido das "miniaturizações", de as conseguir tornar "limpas" sem parasitas, sem outros operadores activos, tomando portanto o seu desenlaçar na experiência uma linha de fuga imprevista. O controlo do sentido nos discursos escritos, na politica para a experiência que propunham, passava por uma requisição das potencialidades da imaginação inscritas na voz e nas imagens, mas cujo o controlo fosse tal que não impedisse a totalização operativa da escrita, como rector das figuras e portanto da experiência. " A lógica tem tido enormes dificuldades para se formalizar. Quanto mais formalizada está menos é capaz de prender os outros discursos sem invocar vários outros sistemas mediaticos (as metáforas derivadas dos operadores visuais) tais como as regras pragmáticas ou a estrutura da mente. " (Godzich . 1987 , XVII)

Uma metaforologia permanente surge requisitada pela racionalidade, prova a sua fraqueza para avaliar e ajuizar sobre os discursos. O poder agencial é continuamente atravessado por antigos resíduos e forças animadoras do pensamento. Daí que à fraqueza das representações, das "miniaturizações" não suceda um esvair da experiência. O repórter é sempre

surpreendido por um agir em estado nascente lá onde as representações dão como certa a passividade a inactividade .

O que escapa aos argumentos de Godzisch e Benjamin é o avaliar do lento crescer das imagens no interior dos universos das escrita , contaminando a sua tópica e constituindo até uma tópica específica bem diferente . Uma tópica que vai crescendo , para além de um pensamento próprio sobre esta linguagens das imagens . A aplicação da hermenêutica gerada na escrita , que dá as obras da linguagens como meras traduções das obras germinadas na escrita não faz senão afastar cada vez mais o pensamento dessa descontrolada produção de géneros .

Ou seja de obras sem vigilância e sem controlo sobre a experiência , que neles se reproduz em inflexões insuspeitadas . Um sintoma disto é a aplicação de velhas programas a novos problemas , por exemplo colocar um fenómeno contemporâneo tão complexo como a droga ao alcance do herói que com astúcia e as armas do presente aí consegue impor a regra correctiva . Ora a droga, como tantos outros fenómenos, não está ali ao alcance de um herói . O mesmo se passa com o tempo ("Regresso ao futuro"⁷) . A sua experiência transborda claramente os programas, as miniaturizações que encenam o programar de um agir correcto .

No próximo capítulo iremos falar da suspeita de que a tópica das imagens se tenha tornado dominante na experiência . Que sejam os seus

⁷ "Regresso ao Futuro" de Robert Zemeckis ficciona uma possível antropologização do tempo, tornado subitamente coisa por força dos operadores que o substancializam. O interessante na narrativa é a preocupação em "controlar" as pequenas inflexões, esses pequenos "nadas" onde tudo se decide. A "pro-gramação" desvela-se ; para ser eficaz deve cobrir todo o agir .No filme a teleologia é clara: as indecisões do presente devem-se a pequenas inflexões do passado e é necessário recupera-las.

gêneros que agora requisitam uma escrita e uma oralidade dominadas e que portanto estejam a fornecer as tais narrativas , onde se projecta o agir humano . A suspeita de que esse projectar requisita um estado "mínimo" de pensamento aos sujeitos que nas narrativas deixam de encontrar fontes para compor discursos e são apenas "ocupados" por essas narrativas . O risco é a perda de tal coerência que permite trabalhar antecipadamente o acontecer , que permite produzir narrativas onde os reais conflitos se oferecem a uma possibilidade de resolução e nunca excedem , em função de qualidade das obras , essa capacidade de resolução .

A coerência não é uma posição fechada , mas um equilíbrio que mantenha a capacidade operativa das experiência dentro se limites suportáveis para os sujeitos . Os muitos sintomas de que esse equilíbrio deixou de existir (as paradoxais formas de guerra , violência , a depressão , a crise do político) recolocam a premência de um estudo sobre os operadores dominantes na experiência . Recusar a tópica das imagens e sobretudo esse tão perfeito programa de visar a experiênciaparece ser uma medida perigosa , sobretudo quando a linguagens das imagens propõe tão abundantes representações da crise , sínteses demasiado sintéticas , é certo,mas que mais do que possibilitar , impedem a operatividade de qualquer programa de resolução . É no interior dessa tópica que é preciso penetrar,sentir aí a qualidade das ligações com a experiência , tomar controlo das figuras geridas por essa linguagem , entrar no jogo e visar uma nova redistribuição dos gêneros através de uma certa injeção de pensamento . Como pensam as imagens é o que procuraremos analisar no próximo capítulo .

CAPÍTULO IV

DAS IMAGENS...

" Se fosse obrigado para especificar a experiência que lhe é própria (do escritor), a empregar outra palavra preferiria a simples palavra imagem, pois frequentemente ele é para si próprio como um homem que encontrou uma imagem, sente-se ligado a ela por uma estranha paixão, e toda a sua existência consiste em morar junto dela, morada que é a sua obra."

MAURICE BLANCHOT

1. - *COMO PENSA A IMAGEM*

Tem o repórter a missão de depositar a mais radical das experiências nas imagens . A câmara móvel colocada a perseguir a realidade , a devolver todos os seus momentos apresentaria a possibilidade de "ir às próprias coisa sem o mediar contaminado de "intenções" da linguagem e por outro lado de tudo gravar superando as fragilidades de um olhar não prevenido , transitório e precário . A "outra linguagem" inscrita numa superfície sem palavras nem discursos , guardando a imagem das coisas tal como elas são , aparentemente fazendo com que a partir daí sejam as próprias coisas a comandar a sua própria representação . O repórter procura a singeleza da visão pura , lá onde para as coisas serem conhecidas nenhuma linguagem seja necessária a não ser a exposição dessas mesmas coisas que com certeza contarão a sua secreta história . É preciso procurar a mais radical das experiências e deixá-la depositar na imagem a sua estória infernal . Seguindo as pistas , viajando nas conversas o repórter chega ao local , erma e bela

planície alentejana , a mais livre das prisões onde encerraram os amantes incestuosos . Incessante voraz a câmara filma , percorre os gestos , esmiúça os olhares , persegue nos corpos a possibilidade de um signo da mais radical das experiências , mas nada, nada naquelas imagens contava a invulgar história daquelas vidas , tornadas até banais na "impossível" cegueira destas imagens .

O incesto não fala ao olhar . Colocado perante os limites de uma técnica cujos limites pareciam insuperáveis prometendo colocar toda a experiência ao alcance das imagens o repórter teve que organizar o arquivo da experiência limite de outra forma. Pedro o irmão incestuoso contou a sua estória e lentamente a paixão proibida foi-se "apresentando" conduzida pela voz , numa sábia contenção reveladora do drama , das duras opções que estiveram na sua origem . O curioso é que dentro da imagem - electrónica que a câmara ia arquivando a voz fazia imperar a sua superioridade para devolver um acto que apenas a suas frágeis palavras podiam arquivar . Mas enquanto as palavras iam dando corpo à narrativa , outras imagens eram requisitadas . Sobre elas o repórter , à escuta ia construindo outra gravação interior , mental , imaginando Pedro e Maria mais novos , propondo silenciosamente cenários para a narrativa . No interior de uma imagem (electrónica) com todas as possibilidades para prescindir dos sujeitos com uma fidelidade e uma certeza nunca alcançadas, "outras" imagens surgiam . A memória de outras idades da imagem atravessavam-se na representação . E assim o repórter descobriu que a imagem - electrónica que supostamente deveria limpar a representação , devolver a experiência no seu mais próprio era , ou corria o risco de perante determinados fenómenos , ser afinal extremamente ambígua

, cheia de fragilidades ou de excesso que resistiam à possível organização que delas se pode fazer.

A *imagem* é um operador ancorado no olhar (coisa do olho) , tem a espessura da visão . No entanto a *imagem* é algo realizado no movimento contrário à correnteza das percepções . É uma prega uma paragem que permite a contemplação . No entanto como explicar que durante séculos o mecanismo operativo das imagens não pertencesse aos domínios do olhar . Enquanto o desenho evoluía lentamente nos rudimentos do traço há muito que as palavras apelavam a uma imagética particular que controlavam com rigor assinalável . Como explicar que na espessura cega de uma palavra , de um nome, todo um quadro visual se abrisse no pensamento ?

Basta uma palavra e para que imediatamente germine uma "imagem" . Não se trata apenas de acordar toda uma memória visual pela força da palavra . As paisagens nunca vistas, os monstros nunca presenciados , as mais estranhas aventuras não deixam de ser revestidos com uma cor , com uma forma . Perante a palavra a imaginação é imparável . Aristóteles declara que " nós vimos o que é nas imagens"¹. O que *É* significa a sua quiddidade e portanto as imagens relacionam - se mais com o intelecto do que com os sensíveis .

Mas como é possível pensar a existência de uma faculdade - a imaginação - que faz "ver" para além do olhar e sem recorrer a ele próprio . O mistério está nas palavras que encerram em si uma trama de imagens , tratadas , classificadas pela "*coupure*" no olhar que a palavra opera .

1

Citação retirada do livro III do Tratado Da Alma p.343 (consultado na versão francesa - Aristoteles , De L. Alme , trad. Fricot, Paris, Vrin, 1986.

Porque a palavra ao nomear um existente isola-o na percepção, encerra-o em arquivo na memória . Trata-se de um processo metafórico, isto é, trata-se da própria essência da metáfora . A voz circula conduzida pela trama das imagens que a ligam aos existentes e por outro lado conduz as imagens no mundo estabelecendo para ela uma organização primeira . Por isso as narrativas orais sustentam - se de uma metaforologia . A metáfora é a síntese onde a experiência se densifica , onde se germinam os operadores de constituição cujos constructos são depois novamente lançados na experiência . Porque a experiência que a metáfora sintetiza é também ela feita de sínteses.

" A conexão entre estas faculdades que são a imaginação e o intelecto está de tal maneira feita no mosso estado presente , que não concebemos nada no plano universal senão imaginarmos um objecto singular que a ela se ligue e se o intelecto se vira para as imagens não existe outra razão para tal , senão que ao mesmo tempo que ele concebe um universal ele imagina um singular que a ele se liga " (Duns Scott , 1325 , p.37)

É de supor que a voz estabeleceu no pensamento uma aliança que passava por uma determinada economia das imagens na qual o que interessava menos era entregar a legitimidade das narrativas ao "peso" do olhar . O mais importante seria a "utilização" do arquivo que esses olhares constituem , para que na sua substância as narrativas da voz se densificassem . O que resultou num outorgar poderes à imaginação , cuja capacidade compositiva ultrapassava em muito os horizontes a que o olhar a tinha limitado Recorra-se a Husserl para dar conta de um dos raros pensadores que pôs em comum , que analisou a relação entre a imaginação e a percepção ,

ou mais propriamente como o indica a terminologia das "Investigações Lógicas" entre a fantasia e a consciência de imagem .

A fantasia torna de alguma forma presente um ausente , enquanto a consciência de imagem depende da percepção , só se realiza na presença do objecto . Para Husserl nessa altura (1905) a diferença era bem visível , clara como a separação das águas e residia unicamente na forma de tornar o objecto presente . Diferença entre a presentificação , presença perfeitamente carnal do objecto da percepção (a consciência de imagem) e a apresentação (fantasia) de alguma forma incompleta . A argumentação na "Investigações Lógicas" visa apenas afastar a fantasia , a imaginação das tarefas essenciais da fenomenologia , porque era apenas uma forma menor, incapaz de contribuir para fundar em novas bases a epistemologia . Só nos escritos tardios sobre a experiência (anos 30) Husserl se deu conta do paradoxo que minava a sua argumentação , porque a imaginação é um "espaçamento", subtrai a consciência à submissão da presença . Como tal ela está bem próxima do gesto fundador da fenomenologia - a *epochê* - a suspensão da atitude natural .

" Há razões que fazem com que em fenomenologia as imagens livres tenham uma posição privilegiada em relação à percepção" (Husserl, 1937, p.234)

A *epochê* , a suspensão consegue-se desestabilizando a ordem pré-estabelecida das coisas . A imaginação faz vibrar as imagens , rompe conexões e portanto tem condições para "libertar" a percepção . Por isso mesmo a imaginação habita o lugar da in - tenção . Ela é sintoma de uma certa abertura nesse espaço próprio onde a representação se institucionaliza .

Abertura , autonomia que é garantia da emergência do possível no interior próprio da representação . A imaginação é portanto constitutiva da experiência é uma estranha vibração que multiplica os traços (voz , imagens , escrita) e portanto atravessa não só as narrativas da presença (*descriptio*) como as do possível (*Fictionis*).

Mas nos derradeiros escritos de Husserl esta é uma visão da imaginação ainda demasiado contaminada pela lógica do sujeito . O filósofo não consegue des - solidarizar - se da lógica do "inter-esse" que estratifica a consciência em mundos particulares . Ou seja parece que a filosofia só tem autoridade para determinar qual a dimensão do "conhecer-se" . Como se nós só pudéssemos pensar em essência a vida restringida a um corpo . A epistemologia tenta normalmente desvelar quais as estruturas essenciais da vida de um homem em abstracto , como se essa a configuração virtual fosse a regra da qual depende a vida de todos os homens em conjunto . É certo que toda a tópica oral , centrada na imaginação fazendo uma , bastante "solta" , economia das imagens dependia da *applicatio* com que encerrava a vida de homens exemplares (os heróis) para depois os religar retóricamente à vida . Mas havia toda uma dimensão estratégica desses operadores discursivos que não se resumia a uma contemplação desinteressada da *physis* .

O que se passou então nessa viragem da linguagem , quando a escrita passou a ser dominante no processo de constituição ?

Retomando o que analisámos no capítulo anterior , primeiro o carácter silencioso da escrita colocou os sujeitos noutra posição , mais individual , e libertou os mecanismos da constituição , invadindo a experiência com um excesso de obras que para além de acelerarem imenso o ritmo da vida

resultado de uma impressionante produção de projectos , obrigava a uma gestão dos processos de avaliação crítica , de racionalização onde a gestão da informação passou a ser preciosa . Tudo se monstrualizou , a comunidade , a cidade , o império . A circulação entre sujeitos que não se conheciam , aumentou a importância do processo de trocas , e de uma solidificação que as antigas narrativas forjadas na voz e não podiam suportar . Numa pequena comunidade onde todos se conhecem (a informação é imanente) há aparentemente mais condições para que a alegoria funcione eficazmente compondo aquilo que lhe é mais próprio a *comunitas* . A aceleração dos processos de constituição e a posição individual que lhes era outorgada pela escrita tornaram os procedimentos políticos de gestão dos sujeitos fundamentais . O perigo que poderia vir da experiência dos sujeitos (crime , doença , loucura) tornaram-se ameaças fundamentais e objectivo primordial de representação e de mediação , quando anteriormente estavam ali ao alcance da comunidade . O desconhecido corpo que se escondia por detrás da escrita , dispunha de uma liberdade incontovel e perigosa . O que tornou fundamentais tanto as formas de ligação especifica como a gestão exterior através de figuras de mediação , (o Estado , as Policias , os Tribunais) . O tema da vigilância é importante porque uma das qualidades da narrativa oral era essa vigilância interior já que a vigilância exterior estava por natureza assegurada bastando solidificar a comunidade na animação da memória . A comunidade constituia-se à distância de um grito. Grito , ligação instantânea que era a segurança de um cidadão em perigo , de uma criança perdida, de uma morte chorada .

Ora a constituição em escrita para ser eficaz tinha de manter uma observação constante sobre a experiência sobre o constituído e sobre os seus efeitos .

O novo posicionamento individual , isolado do sujeito , tornou também essa extrema potência , a imaginação , (através da qual a linguagem se soltava no mundo, como o apregoam pensadores como Edmund Burke ² e Elias Canetti ³) , uma ameaça à coesão interna do indivíduo , o terror internado no pensamento quando a comunidade enfraquece . "Nada mais teme o homem que ser tocado pelo desconhecido . Deseja saber quem é aquele que o agarra , quer reconhecê-lo ou pelos menos classificá - lo . O homem esquiva sempre o contacto com o estranho . De noite às escuras o terror de um contacto inesperado pode chegar a converter-se em pânico . Nem sequer a roupa oferece segurança quão fácil é rasgá - la , quão fácil penetrá - la até à carne nua indefesa . (Canetti , 1983 , p.9) .

Quando o olhar cessa de ver porque o mundo se lhe recusa , a alma não deixa de ver , porque a imaginação a assalta de formas dementes até então encerradas num obtuso segredo , elevando-se assim à dimensão do medo na sua máxima potência - a dor da incerteza que é suplicio insuportável . Parece ser apenas uma questão de medida . A imaginação , quando a comunidade é

2

" Nenhuma paixão despoja o espirito de todas as suas faculdades de agir e pensar tão eficazmente quanto o medo" e o ponto de partida através do qual Edmund Burke enceta a secção "Do Terror" na parte segunda da sua "Recherche Philosophique sur l'origine de nos idées du Sublime et du Beau, Vrin, Paris, 1973, p.102. Como funciona o terror para perturbar o espirito? Em primeiro lugar, a experiência do pavor implica uma especie de antecipação pela qual uma apreensão de dor ou de morte age efectivamente como dor: o objecto do terror (aqui coisa ou representação) deve assim ser capaz de excitar a imaginação da dor ou dos perigos de morte antes mesmo que uma dor seja sentida ou uma morte sofrida.

3

Cf . Elias Canetti, Masa v Poder, Alianza Editorial, Madrid, 1983

forte usa os seus poderes para vigiar no mundo interior esses perigosos desequilíbrios que de do corpo podem surgir (a loucura , os abusos dos desejos , as perversões) , torna-se ela própria no entanto a fonte do terror a partir do momento em os sujeitos se isolam . Como não colocar aqui o cenário da grande urbe clássica ? Um mundo sujeito à precariedade da candeia , do lampião , obrigado , assim que o dia se põe , a arrastar a sua humanidade num mundo de sombras vacilantes enganadoras . Para esta humanidade a noite apenas pode aparecer como uma terrível potência da natureza comparável à pior das intempéries .

A imaginação recolheu - se após esse período em que as obras sofreram momentos de arrebatamento delírio que se desenvolveu na narrativa da Idade Média . Narrativa que exalava uma trágica loucura do mundo onde o maravilhoso das lendas do rei Artur , misturavam o maravilhoso e o monstruoso . Nelas o sentido não é lido numa percepção imediata ; as imagens que se compõem na mente deixam de oferecer uma leitura tranquilizante para deixar apenas a impressão de ser coagida por sentidos múltiplos que liberam o mundo das formas para proporções arrepiantes . Tantas significações se inscrevem sobre a face da imagem que ela passa apenas a apresentar a sua face enigmática . A escrita, para que a imaginação não ameaçasse o pensamento, ancorou-a há "realidade" do olhar .

Segundo Heidegger os tempos modernos conseguiram trazer um reino de subjectivismo e de individualismo como nenhuma outra época o tinha conseguido ; como também em nenhuma outra época se produziu um objectivismo comparável . Nunca o individual teve tanta importância e isso deve-se ao facto de o homem se ter tornado sujeito . Sujeito é a interpretação

latina so termo grego *hipomeinon* , tornando-se assim *subjectum* ." O que se expraia adiante e no fundo assemelha-se sobre si e ao mesmo tempo é o fundamento das suas qualidades constantes e dos seus estados mutantes . Se no presente o homem se torna o primeiro e único verdadeiro *subjectum* isso significa que o existente sobre o qual então todo o Existente se assemelha quanto à sua maneira de ser e quanto à sua verdade será o homem" (Heidegger , 1962 , p.115)

Para o sujeito moderno ter uma imagem do mundo significa possuir o quadro do existente na sua totalidade , onde o conceito de imagem - *imago* assume particular importância . Esclarece Heidegger que Imagem não significa apenas a reprodução de algo , não designa apenas um simples decalque mas acusa que " *nós somos quanto a qualquer coisa na imagem* " . Fazer uma ideia do mundo, representá-lo, torná-lo presente diante de si é para o pensamento clássico um lugar que faz entrar a superfície sem rupturas do ser na soberania do ver . Lá onde o mundo se reduplica em imagens a totalidade do existente compreendido é fixado como aquilo como sobre o qual o homem se pode orientar . A possibilidade de conhecer as coisas a sua ordem , de penetrar no seu ser , efectua-se quando este é procurado na possibilidade de uma linguagem e realizada no momento em que os seres são representados ante os olhos . A dobra na linguagem efectuada pela escrita deve - se portanto a uma necessidade estratégica de se fundar , de se solidificar de afastar a possibilidade de muitos sentidos se atravessarem no seu percurso . Para isso requisitou os poderes do olhar fixou-os numa escrita também ela devedora do visível (do traço) e encerrou a imagem no interior das regras que olhar poderia suportar e aí validar a sua lógica conforme às

coisas percebidas.

A imagem que só por si é manifestação de actividades mentais , invisíveis e consagradas ao invisível , assume assim , neste regime da representação , a metáfora do pensar . Desde esta sua aparição na filosofia formal que se concebeu o pensamento em termos visuais , fazendo da visão o modelo da percepção em geral e a escrita o operador que por todo o lado a conduzia .

Atente-se então na frase de Heráclito , "*Os olhos são testemunhas mais fiáveis que os ouvidos*" . É o axioma que representa a viragem orientadora do pensamento moderno que corria (e corre) segundo o ritmos da escrita .

Hannah Arendt aponta claramente a distinção entre uma ; "verdade que se ouvia e uma visão grega da verdade que transformou os ouvidos dos homens em olhos com o intuito de dotar os ouvidos dos homens com o intuito de dotar de maior perfeição o conhecimento humano" (Arendt , p.133)

Maravilhosa descrição das estratégias que no interior da linguagem se desenvolveram constituídas e constituintes da experiência .

Atentemos então na enumeração que H . Arendt faz das vantagens que a vista como metáfora directriz e modelo do espírito pensante oferece , para nos aproximarmos dessa experiência da linguagem realizada algures pela representação clássica , quando a escrita se torna dominante .

Em primeiro lugar nenhum outro sentido consegue criar vácuo entre o sujeito e o objecto : - a distância é fundamental para o funcionamento da vista . A actuação do olhar num espaço medido e controlado como o da

perspectiva visa assim o conceito de objectividade real que concretiza a coisa como tal , como ela é em si mesma , distinta e não como ela nos afecta .

Em segundo a vista oferece - nos uma multiplicidade contemporânea onde o dado à vista é absorvido na sua plenitude, mesmo tratando - se de *factuns differens* , produzindo - se simultaneamente , no próprio instante da sua abertura . Enquanto que os outros sentidos não admitem sobreposições e exigem uma discriminação temporal . Ou seja pela vista manifesta-se o ser em bruto do tempo .

Em terceiro lugar , pela visão o objecto visto implica não um estar à mercê do exterior (como por exemplo o é toda a relação que se institui através do som ; é unívoca , é relação de submissão, obediência pertença a : bem especificada na pastoral hebraica onde todos os que ouvem, que são ouvintes dependem de uma fala única) ; mas implica dizíamos uma relação bívoca onde o observador assume o lugar privilegiado de soberania do acto em curso . Onde o presente não é apenas a experiência do agora que transcorre e está transcorrendo, mas transforma-se numa dimensão dentro da qual se podem contemplar as coisas com a duração que a si próprio o observador se dá . "Portanto só a vista nos dota da base sensorial a partir da qual o espírito pode conceber a ideia do eterno , daquilo que nunca muda e está sempre presente" (Arendt, 1972,p.136) .

Maneira como foi possível a uma experiência do pensar através da escrita, e das suas obras, ocupar o seu posto no mundo dos fenómenos , ou de como lentamente o pensamento se foi solidificando em leis e axiomas até chegar ao estatuto de conhecimento "rigoroso" que se dá como fundamento de toda a legitimidade . Ao seguir a olhar "encaminhado" pela escrita é como

se escrevessemos , verdades no pensamento , assemelhando-se este a uma tela,ou melhor , como sendo ela (a representação) a sua dimensão absoluta. O "misterioso" fenómeno da representação , cuja estilística dominante é a escrita , onde tudo se passa dentro da energia própria de um olhar (dentro do visto) que obriga a que a estrutura do mundo seja a sua própria estrutura . Ou a vertigem de uma tal compositividade acelerada da experiência que no momento em que um discurso era lançado , em que um programa se realizava na acção, imediatamente a escrita deveria cair sobre os seus efeitos , controlá - los , para que sentidos perdidos no programa não pusessem em perigo a estrutura própria de um sujeito que se realiza no discurso . Sujeito que é discorrer permanente sobre figuras que devem manter a sua solidez tal a vertigem da entrega à constituição . Para isso o programa da estilística da escrita deveria manter toda a segurança do exterior para que nenhuma outra preocupação ocupasse os sujeitos na complexa marcação estratégica de discursos , obras e géneros, onde ganham a sua consistência .

Toda uma inventividade de si que partia e acabava na escrita ." Ao escrever *transformo-me*" a arte de existência do programa foucaultiano coexiste portanto com essa necessidade da *autoritas* da obra , que lhe assegura uma viagem, um percurso pelo exterior e onde o individuo ganha consistência . O programa moderno supunha portanto todo um "exterior" controlado para que a constituição se pudesse centrar no interior . Foi preciso para isso todo um dispositivo material ou melhor tecnologias do olhar (exemplo das experiências com espelhos de Brunneleschi e da câmara de Durer) que se secundassem a sua inteligibilidade no plano da empírea e que

depurassem ao máximo as qualidades do olho inventando - lhe uma visibilidade , ou melhor uma sensibilidade que ele não possuía .

A escrita transformou a argumentação científica do mundo , numa dialéctica permanente . Ou seja a possibilidade de estabelecer constâncias, armar discurso, compor géneros sólidos para o seu programa de experiência , que dessem origem ao conceito , tinha por base um política sólida de ligação ao concreto que como tinha avisado mestre Duns Scott,teria que passar forçosamente por uma política da imagem. Daí que tenha requisitado o olhar para dar "peso" a essas uniões. Mesmo quando essas ligações não eram requisitadas pela estrutura da argumentação , elas ficavam enunciadas, prontas a revelarem-se se o juízo assim as requisitasse .

A própria escrita foi forçando a necessidade de um olhar concreto , legitimando-se na trama das imagens dadas portanto como "representação" que anulavam o ser ser "mediação". O programa das trocas das obras exigia que sobre ela se constituíssem descontinuidades (*autor , livro , géneros , obras*) a que a forma quadro servia perfeitamente , para esconder as ligações permanentes que as atravessam e dissolvem . O que é apresentado , portanto é um mundo concreto , "fora" da experiência , quando na realidade se trata de um mundo organizado , tornado objecto pela morte da suas metáforas . Entende-se assim a belíssima analogia nietzschiana que comparava a experiência a um mar de coral , onde as ilhas se iam formando através do rendilhado dos corais mortos . Donde se conclui que a experiência se arma sobre o corpo das metáforas vivas , dos discursos das obras tornadas mortas pelo seu evoluir contínuo . Para a representação dominada pela escrita as coisas aparecem como objectos escondendo o seu ser "trajectos" . A escrita é

se escrevessemos , verdades no pensamento , assemelhando-se este a uma tela,ou melhor , como sendo ela (a representação) a sua dimensão absoluta. O "misterioso" fenómeno da representação , cuja estilística dominante é a escrita , onde tudo se passa dentro da energia própria de um olhar (dentro do visto) que obriga a que a estrutura do mundo seja a sua própria estrutura . Ou a vertigem de uma tal compositividade acelerada da experiência que no momento em que um discurso era lançado , em que um programa se realizava na acção, imediatamente a escrita deveria cair sobre os seus efeitos , controlá - los , para que sentidos perdidos no programa não pusessem em perigo a estrutura própria de um sujeito que se realiza no discurso . Sujeito que é discorrer permanente sobre figuras que devem manter a sua solidez tal a vertigem da entrega à constituição . Para isso o programa da estilística da escrita deveria manter toda a segurança do exterior para que nenhuma outra preocupação ocupasse os sujeitos na complexa marcação estratégica de discursos , obras e géneros, onde ganham a sua consistência .

Toda uma inventividade de si que partia e acabava na escrita ." Ao escrever *transformo-me*" a arte de existência do programa foucaultiano coexiste portanto com essa necessidade da *autoritas* da obra , que lhe assegura uma viagem, um percurso pelo exterior e onde o individuo ganha consistência . O programa moderno supunha portanto todo um "exterior" controlado para que a constituição se pudesse centrar no interior . Foi preciso para isso todo um dispositivo material ou melhor tecnologias do olhar (exemplo das experiências com espelhos de Brunneleschi e da câmara de Durer) que se secundassem a sua inteligibilidade no plano da empírea e que

depurassem ao máximo as qualidades do olho inventando - lhe uma visibilidade , ou melhor uma sensibilidade que ele não possuía .

A escrita transformou a argumentação científica do mundo , numa dialéctica permanente . Ou seja a possibilidade de estabelecer constâncias, armar discurso, compor géneros sólidos para o seu programa de experiência , que dessem origem ao conceito , tinha por base um politica sólida de ligação ao concreto que como tinha avisado mestre Duns Scott,teria que passar forçosamente por uma politica da imagem. Daí que tenha requisitado o olhar para dar "peso" a essas uniões. Mesmo quando essas ligações não eram requisitadas pela estrutura da argumentação , elas ficavam enunciadas, prontas a revelarem-se se o juízo assim as requisitasse .

A própria escrita foi forçando a necessidade de um olhar concreto , legitimando-se na trama das imagens dadas portanto como "representação" que anulavam o ser ser "mediação". O programa das trocas das obras exigia que sobre ela se constituíssem descontinuidades (*autor , livro , géneros , obras*) a que a forma quadro servia perfeitamente , para esconder as ligações permanentes que as atravessam e dissolvem . O que é apresentado , portanto é um mundo concreto , "fora" da experiência , quando na realidade se trata de um mundo organizado , tornado objecto pela morte da suas metáforas . Entende-se assim a belíssima analogia nietzschiana que comparava a experiência a um mar de coral , onde as ilhas se iam formando através do rendilhado dos corais mortos . Donde se conclui que a experiência se arma sobre o corpo das metáforas vivas , dos discursos das obras tornadas mortas pelo seu evoluir contínuo . Para a representação dominada pela escrita as coisas aparecem como objectos escondendo o seu ser "trajectos" . A escrita é

um operador apenas distinto dos outros pela diferença de ritmo que impõe , uma vertigem solidificada na imagem . A sua leveza para pôr o pensamento a correr sobre a experiência é ainda insuperável.

No entanto a rigidez do seu programa era tal que só se concretizaria com certas condições políticas concretizadas. O dar a escrita a todos os indivíduos seria a mais importante , (o programa de cobertura total escolar era extremamente decisivo para que o jogo funcionasse) embora um conjunto de figuras políticas fosse necessário como um Estado que cumprisse a racionalização e portanto a segurança do mundo exterior , dotando-o com um conjunto de leis que velasse pela coerência dos trajectos e não permitisse a troca discursiva , o confronto com projecto para além do que o próprio programa poderia resolver .

O falhanço deste programa político contribuiu sem duvida para que outras outros operadores se autonomizassem em "corpos", discursos e obras onde a posição da escrita ia enfraquecendo .

Quando em meados do século , Baudelaire escreveu "*Este século tem o culto das imagens*" era um claro sinal que as imagens tinham lentamente abandonado o frágil ecran da mente e adquirido corpo em superfícies que lhe permitiriam um compositividade capaz de rivalizar com as letras e com a voz no dis-correr sobre a experiência , capazes portanto de devir linguagem .

Em pleno século XIX a fotografia era já o resultado de uma técnica que estruturava a "realidade" da sua inscrição , uma superfície que afastava , do seu *pro-ducere* as ambíguas e subjectivas intenções humanas e consegue dotar a imagem de "bons" códigos de leitura . A imagem fotográfica surge portanto avassalada pela exactidão e neutralidade da sua técnica . Apesar das

críticas com que foi recebida a imagem fotográfica , anunciava já a possibilidade das imagens entrarem no jogo da constituição reforçadas pelo facto de apresentarem uma superfície pura onde onde a composição se pudesse avaliar de forma limpa , sem suspeitas de falsificação , de tradução de outras obras até porque a sua ligação à experiência era concreta e verificável . As imagens alargaram o mundo das possibilidades de constituição (um interminável tesouro de formas) ao mesmo tempo que estendiam ao seu interior as possibilidades de avaliação . As imagens ganharam o seu estatuto de devir linguagem constitutiva, de produzir discursos específicos , obras . no momento em que se maleabilizaram a ponto de colocar , o sujeito detentor desse discurso , na posição de *autor/autoritas* . Todo o universo de marcas que possibilitava à obra adquirir a solidez de figura e portanto ser lançada nos trajectos de experiência .

Tal aconteceu , segundo Deleuze quando as imagens conseguiram tornar-se operadoras do espaço e do tempo,essenciais para que ancoragem à experiência fosse possível. Fosse possível ser percorrida num "movimento" coerente, tornando-se assim género, adquirindo o estatuto de narrar .

" Nós definimos portanto o cinema como o sistema que reproduz o movimento ligando-o a um instante qualquer . Qual é o interesse de um tal sistema ? Do ponto de vista da ciência muito escasso . Porque a revolução científica era a análise . E , se fosse necessário ligar o movimento a um instante qualquer para dele fazer análise , discernia-se mal o interesse de uma síntese ou de uma reconstituição fundada sobre o mesmo principio , salvo um vago interesse de confirmação " (Deleuze , 1983 , p.16) Interesse de confirmação que no entanto era essencial na estratégia de positividade de

uma linguagem onde a estilística maior era a escrita . A "conquista" do instante pela imagem prepara - a para o devir linguagem , uma linguagem que não pode sustentar isolada , mas onde poderá conduzir os outros operadores ao invés de ser conduzida . O "recorte" no instante que a imagem - movimento adquire prepara também a linguagem para o seu devir - discurso. Porque como vimos em Husserl a possibilidade do discurso derivava desse movimento estilístico que o operador primário o corpo realizava nos momentos de acção e repouso , e a partir dos quais se densificava uma tópica , ou seja a marcação de percursos através de figuras (repousos) das percepções . " Quando se liga o movimento a qualquer momento , deve-se poder pensar a possibilidade da produção do novo , quer dizer do assinalável e do singular , a não importa qual destes momentos " (Deleuze , 1983 , p.17) .

Mas se a linguagem ganhou "andar", ligeireza para perseguir a experiência , precisava também de ganhar "pensamento", ou seja desenvolver uma tópica que lhe permitisse "nomear" , apontar , miniaturizar tornar-se discurso . Ou seja oferecer-se a um sujeito que não encontrasse nelas resistências ao sentido que nela se deveria inscrever , nem aos receptores "perdição" nos trajectos que propunham . Através dos "raccords", dos "cortes" e falsos "raccords" a montagem tornou-se a gramática das imagens - movimento.o seu pensamento interior que lhe abria o caminho para inserir outras estilísticas (a voz e a escrita) e as seus géneros . Deleuze analisa de forma superior e profunda a conquista desta gramática no seu livro "L'Image -mouvement". Não interessa aqui repetir a sua argumentação , importa realçar os dois pontos fundamentais deste devir linguagem ; uma

técnica que lhe dava virtualidades para correr a experiência mas também para a compor recompor , tornar-se representação ,densificação da experiência . Tudo feito na solidão do ser apenas imagem . As escolas de montagem no cinema realizaram o seu trabalho até à altura do cinema mudo, construindo aí uma autonomização narrativa que podia então requisitar a voz , ou onde a voz se podia inscrever para desenrolar também toda a sua tónica particular .

De alguma forma o estatuto de maioridade das imagens só se atingiu quando foi ultrapassada a sua demasiada empiricidade e se tornou linguagem possibilitando uma porta de entrada do pensamento na realidade , quando através da imagem a experiência poderia devir pensamento , organizada, e totalizada e o pensamento devir experiência , pela projecção estilística , antes decidida .

Quando a imagem se enlaçou directamente no programa iluminista, uma viragem se realizou no interior da linguagem . Não uma viragem oposta , antes uma possibilidade maior que a aceleração da experiência pela escrita tinha forçado . A estilística das imagens realiza - se numa necessidade de "limpar" o processo de constituição pelo reforço do concreto mas também por uma aceleração do seu programa de acção que exigia maior solidez das figuras (um dativa do olhar) sem que no entanto se bloqueasse , ou tornasse mais lento esse mesmo processo de constituição .

Uma aceleração até ao limite da imanência,da velocidade da luz - a televisão . Uma camara com ligeireza para correr o mundo , recolhendo material empírico para os sujeitos sustentarem conceptualmente as sua

estilização da experiência e a difundirem imediatamente . Se essa estilística se tornou o modo maior do quadro da experiência moderna e se terá por acaso um programa totalizador é o que iremos analisar .

2 - A TÓPICA TELEVISIVA

Dominique Wolton um dos raros pensadores que se tem dedicado a uma analítica da experiência televisivas resume em quatro pontos decisivos os paradoxos que normalmente enquadraram o fenómeno televisivo .

Em primeiro lugar a insatisfação permanente dessa experiência ; "Toda a gente olha a televisão e ninguém está satisfeito . Cada um procura nela qualquer coisa que não encontra . Instalada no lugar mais privado ela põe-nos em contacto com um mundo que não estamos certos de querer conhecer e não traz nunca o divertimento esperado " (Wolton , 1983 , p.10) O debate à sua volta anulava as críticas de esvaziamento , de fechamento do pensamento , de criação da massa despolitizada . Mas será que não são mais gritos e discussões que argumentos e ideias .

Em segundo lugar a recusa dos intelectuais em aceitar a televisão pela menorização de receptor , banalização das formas de arte tradicionais e sobretudo o confisco da palavra aí operado ; " Os média são um elemento essencial de um sistema de dominação social cujos efeitos são por outro lado mais perigosos porque dão a ilusão de liberdade " (Adorno , 1963 , p.189) . Como resultado desta visão resulta a atribuição das responsabilidades à televisão de incitar à violência , a delinquência , o crime , a morte . A caixa

de pandora que em vez de vigiar o monstro que existe em cada sujeito , o liberta . Isto enquanto correntes opostas a dão como a única garantia de catarse desse "monstro" pela exposição de casos monstruosos permanentemente .

Em terceiro lugar a despolitização dos cidadãos , enredados numa cadeia de comunicação de recepção enfraquecida retirando-lhes capacidade argumentativa , isto apesar de a televisão ser a técnica de mediação que mais corresponde ao ideal democrático , porque informa todos da mesma forma e em situação de igualdade .

Por ultimo o estatuto ambíguo da imagem tida por vezes como fonte indesmentível do acontecido e outras , como fonte de incerteza e ambiguidades .

Problemática que se resume no essencial à questão de saber se a experiência televisiva abre ou fecha o pensamento , se liberta uma estilística que projecte de forma segura o agir . Vimos anteriormente como a requisição do olhar pela escrita se devia a uma necessidade de ceder à sua viragem compositiva para solidificar os processos de ligação. A imagem tornada linguagem é um operador que tem de vencer as resistências do olhar na devolução de uma experiência que nem sempre deixa um rasto visual , o que supõe por vezes que uma experiência prévia exista (por exemplo do mundo da sentimentalidade , dos terrores , ou do mundo dos conceitos) para que a imagem seja aceite no pensamento . A hipótese a colocar é a de tentar saber se sem outros operadores de experiência que catalizem essa mesma experiência no interior do pensamento se ela se abre . Isto quando sabemos

que por detrás da sua narrativização está um sujeito que a encerra num sentido bastante forte . Sabemos que para que a obra seja correctamente recebida ela tem de ser reportada , re - ligada interiormente a outros operadores que a dissolvem e a tornam matéria "inter-texto" para um discurso próprio, onde cada um acrescenta um suplemento de experiência . Se esses operadores desaparecem perante o efeito totalizador da experiência , existe o risco da recepção enfraquecer .

Roland Barthes defende pelo contrário que o potencial de "fuga" das imagens é tal que a recepção corre riscos perante tais excessos de sentidos . Fuga porque está atravessada por imensos sentidos que escapam às linhas de força que o autor constroi, pela força do *raccord* e porque oferece ao espectador um meio de aceder a matéria inscrita na imagem que escapa à intenção do autor . Daí que a gramática tenha requisitado a palavra (oral e escrita) para situar , reduzir contradizer ou magnificar a imagem . Conformer a imagem ao olhar do realizado, não seria portanto uma menorização do espectador , mas o preservá - lo do perigo , da loucura das imagens . A palavra e o texto nesta visão servem para lutar contra a flutuação de sentido . Barthes chama a esta operação "ancoragem" . Ancoragem ante a possibilidade de naufrágio nas imagens .

"Toda a imagem é polissémica ela implica sub - jacente aos seus significantes uma cadeia flutuante de significados , onde o leitor pode escolher alguns e ignorar outros ... Assim desenvolvem-se em toda a sociedade técnicas diversas destinadas a fixar a cadeia significante de significados de maneira a combater o terror dos signos incertos (Barthes , 1964 , p.44-45) .

Estranho destino este das imagens seja no interior (imaginação) seja no

exterior (televisão) . Parecem destinadas à loucura se lhes faltar um qualquer equilíbrio . Um problema que requisita para a análise a questão da tópica : desse projectar da constituição dentro de limites seguros . Seguindo a reflexão de Barthes aparentemente a linguagem só de imagens é confusa , libertina , destruidora das figuras securizantes do pensamento . Suspeita-se portanto que nos limites dos seus discursos um experimentalismo das imagens vai germinando , uma tópica interior de renovação , como por exemplo pode ser observado na M.T.V. . Aqui a forma mínima de sentido que a musica oferece é o suficiente para as imagens se recomporem a um limite que desafia as antigas leis do *raccord* . Ensaio sobre os poderes caóticos das imagens , sobre excesso de sentido que podem suportar,ou demissão do pensamento . Vinte e quatro horas sobre vinte e quatro horas (a totalidade do tempo) , há uma ligação sem ligação que é ocupação,dura enquanto se está ligado .

O efeito narcótico , de hiper - despontenciação do sujeito ou de hiper - potenciação de um sujeito que se desliga do pensamento para ser livre nos universos soltos das imagens . Viagem obrigada ou fuga à obrigatoriedade de constituir , o paradoxo da transmutação química e energética das imagens por onde pode circular a experiência como na magnifica fábula de Willian Gibson ⁴ , onde um pirata de informática entra no *sensorium* da agente (a heroína humana) para entrar em sistemas informáticos . Ela transporta - o , e ele "virtual" penetra nos computadores "A matriz do ciberespaço consistia na realidade , numa simplificação drástica do *sensorium* humano . Sentado

4

Verdadeira biblia da experiencia cibernetica o livro de Willian Gibson foi editado em 1984 com o titulo original inglês Neuromancer.Em Portugal foi editado com o titulo Neuromante,em 1988 pela editora Gradiva.

com os dermatódos na testa case premiu o simstim e entrou no sensorium da rapariga . Molly passeava junto à enorme traseira do atrio . A hora era 12.01.20 , de acordo com a leitura luminosa no nervo óptico da rapariga" (Gibson , 1984 , p.74)

Se a experiência vai abandonando antropológicamente o mundo , e a lógica não consegue argumentar *ex-re* , dialectizar essa experiência a narrativa dela dará conta , imediatamente a cobre à mínima possibilidade de risco , recuperando-lhe uma coerência antropológica . Como se a experiência do sujeito se negasse a abandonar a constituição mesmo que a "energia" moderna , esse operador tão pouco visado pelo pensamento a tenha automatizado,e complexificado em procedimento que escapam ao limites do experienciavel pela percepção . Caso desse magnifico filme "Tron"⁵ , onde o humano entra na máquina , (no computador) , para a controlar .

Que estranha gestão da constituição é esta que pode pôr em risco as figuras que a constituem ? Como explicar também a permanência de géneros ligados à imaginação em tempos dominados pela "escrita" (mesmo em imagens) do mundo , como são os géneros de ficção . Como entender ainda esses géneros continuem a actualizar a mais antiga tópica para resolver conflitos - a tópica do herói - nítida correcção antropológica da experiência . mesmo em universos onde nenhum herói pode agir e enfim como explicar portanto a posição de um sujeito que constitui experiência para além dos limites do experimentável ?

5
"TRON" e um filme realizado por Steven Lisberger ,estreado em 1982.

Questões que recolocam o quadro da experiência audiovisual no interior das visões possíveis sobre a estratégia de géneros , o seu jogo tópico de cuja estilística depende o processo moderno de constituição .

Como explicar primeiro a necessidade da ficção, na representação televisiva se ela oferece a possibilidade da imagem do mundo , a poderosa *realitas* que ela reforça e permite , ser lançada no próprio momento da sua constituição . O *directo* joga aí um papel essencial . Mostra uma realidade que se desenvolve algures . Aparentemente trata-se da realização do espaço público , essa criteriosa regra que a economia de mercado exigia . Tudo o negociante devia conhecer para melhor decidir e negociar . O *directo* enraiza-se nesta tópica tudo conhecer para melhor decidir . A fraqueza da concepção deve-se ao facto de não bastar apenas ver para compreender , é preciso que uma base narrativa aí seja introduzida, para "conduzir" o pensamento. A narrativa faz viver aí um outro tempo . Um tempo que a exposição ao olhar parado não poderia suportar e , não esqueçamos o olhar que vê televisão é um olhar parado . É este outro tempo "leve" no saltitar de espaços e de olhares que permite a experimentação sobre as coisas de um pensamento que exige como condição fundamental , o estar em movimento, o não estar parado . A narrativa é uma "*cronos-grafia*" . Uma re -plicação dos topoi do tempo e do espaço de modo a permitir o exercício argumentativo do pensamento . Por isso mais do que a simples palavra (seja oral , escrita ou imagética) é o discurso (*dis-correr*) sob a forma narrativa (e uma simples proposição *X É Y* já é uma proto - narrativa) que realiza a experiência . A imagem precisou de dominar todas estas "greffes" do tempo , cartografar-se , abrir-se em

clareira para que a experiência em pensamento , em vivência total (cores , luz , sensação) fosse possível .

O *directo* é a realização total da narrativa sob a sua forma dominante , a intriga , (segundo as coordenadas da pirâmide de *freitag* , uma evolução climática , uma reviravolta total e o desenlace) na qual o imprevisto é o acontecimento, não manipulado, dominado por nenhum mestre . O que surge no *directo* *É* sempre o imprevisto , celebrado na devoção moderna ao jogo , (por onde se começou por instalar o *directo*) . A narrativa sempre se distinguiu por levar o pensamento alheio às mais curiosas situações , do imprevisto , das meras e banais inflexões de onde pode surgir o acidente . O imprevisto é o grande risco da vida e é por isso prioritário no trabalhar da experiência .

Mas o imprevisto , no *directo* tanto pode estar no que vai acontecer como no risco de muitas leituras, muitas possíveis interpretações se cruzarem . O que existe aliás de mais perigoso nos *directos* é a possibilidade de explosão de discursos conflituosos sobretudo quando o seu acontecer não está controlado em "quadro" como é o caso de uma manifestação . Jogo paradoxal este de um pensamento que exige proximidade para ver e ao mesmo tempo distanciamento para não ser ferido pelo não-entendimento . Um distanciamento que exige um pensamento que represente na totalidade o acontecido, controle os seus efeitos que o conduza pelo texto, ao tranquilidade da coerência .

No entanto mesmo o *directo*, porque exige uma condução mínima , uma realização que conduza o olhar não deixa por isso mesmo de ser estratégico e de se furtar à suspeita de ocultar deliberadamente . A questão da devolução ,

total da realidade no entanto é essencial para que o programa de constituição que faça em segurança . E será que essa devolução depende da imanentização . Basta tudo ver para tudo compreender ? Através do directo corre-se o risco de querer mostrar a floresta e só mostrar a arvore. Se a devolução completa é impossível , e ineficaz porque a experiência o que exige é uma estilização permanente nem que seja mínima .Tudo passa pela possibilidade de no interior da televisão se tentar jogar através de um equilíbrio tópico .

A televisão conduzida por uma linguagem das imagens, participa na composição da clareira a partir do qual a sujeito "recompõe" a sua posição de pessoa . Será que o ser técnica do dispositivo televisivo "pro - voca" uma automatização desse posicionamento , realçado pelo facto de a "emissão" ser forte e a "recepção" fraca . Ou será que devido á natureza estratégica da representação , o mínimo "fio" de representação , a mais fraca das possibilidades de experiência também pode desenlaçar um agir . O quadro da exposição televisiva é claramente um lugar de gestão estratégica onde que nessa luz é negociado . apresentando as possibilidades de discurso.

Os discursos na era da escrita permitiam uma formação subjectiva , baseada na força dialectizante do argumento . Um lento processo de derivação até à obra . Na obra, onde a composição atingia os limites da suas possibilidades de visar o mundo de o projectar de forma controlada , vive sujeito . A pessoa é a obra a obra é a pessoa . A "obra", desde a *tese* ao *romance* passando pelo *poema*, é a mimesis no seu estado mínimo. A minimização das coordenadas do género até ao grau zero, onde o jogo da

desconstrução/composição é levado ao extremo . Daí resulta uma forte regulação do auto-posicionamento do autor .

As obras das imagens , os discursos a partir dos quais o sujeito se marca, se transforma até um ponto de não retorno , são mais difíceis e complexos de serem manipuladas que os da escrita , porque é mais "pesada" a sua *Ge-Stell* , a sua provocação, daí que seja necessário uma fortíssima gestão do tropos que lhe dá origem . Uma territorialização complexa , como é o caso da indústria cinematográfica que por isso mesmo tem de filtrar ao máximo os excassos autores a que pode oferecer o privilégio de se tornarem nome e obra através das imagens . Sendo no entanto a sua difusão tão global e os seus efeitos tão marcantes o desejo de devir discurso na imagem engendrou discursos marginais , por vezes sustentados nas suas possibilidades mínimas . É o caso da cosmética , da moda que possibilita o apresentar de um discurso que um sujeito que não precisa de argumentar para se negociar . Sinal obvio do falhanço de uma discursivização em determinadas estratégias de posicionamento dos sujeitos na clareira das relações intersubjectivas.

Na Representação a Pessoa desenlaça-se em obra e a obra é a Pessoa. A Pessoa não é ninguém senão os "rostos" que o obra lhe constroi . Esta é a MENSAGEM . Liberdade e prisão , dimensão oculta da representada mimesis legada pela tragédia grega . Mimesis fundadora . Pro-jectar de um sujeito como negociação do conflito e o conflito surgido dessa negociação .

Por outro lado a televisão sendo clareira , abre também um espaço de obscuridade essencial espaçamento para a dialéctica da representação . O jogo de quem é exposto e de quem expõe . Existe uma agonística permanente sempre que um "traço" (*Ur-Teil*) oferece a possibilidade estratégica de jogar.

Ensina-nos o jogo que há vencedores e derrotado . Onde algo permite o jogo significa que o que valida o discurso (e a posição que a partir daí o sujeito ocupa) é a sua capacidade de "vencer" o discurso que se lhe opõe , mesmo que em si próprio e universalmente seja um discurso "fraco" só que menos "fraco" que os dos opositores .

Para que o jogo se efective é preciso que o traço não vibre . Em televisão isso significa que o espaço seja firme , a luz estável, o "campo" controlado de um estúdio, a pequena noticia do telejornal , a telenovela, uma determinada gestão fechada da tópica televisiva pode levar à menorização dos discursos aceites até um mínimo inaceitável . Esse mínimo inaceitável é claramente todo o tipo de discursos que prescindem do pensamento no qual os lances se projectam para além daquela gestão que a reflexão , pela lógica ou mesmo alegorização pela narrativa de ficção, podem controlar . E existem possibilidades "mudas" silenciosas inscritas nas imagens, na voz e toda a sua tradição silenciada de géneros que podem abrir pontos de fuga incontroláveis na experiência .

Quando a camara , gira , solta livre , incontrolável , surpreendente , pesquisadora , caçadora pela mão do repórter não é num mundo fraco de experiência que ela se move , mas sim num mundo fragmentado , desligado , onde algumas possibilidades perigosas , que se pensavam banidas pela lei , regressam ameaçando os frágeis equilíbrios onde se controlam os conflitos . A corrupção mafiosa é claramente uma dessas possibilidades, uma estranha *Selbstbehauptung* do poder unificador da grande "família" que se autonomizou .

Nas imagens televisivas os homens descobriram que de repente a devolução do realmente vivido nem sempre é desejada . A nostalgia de parar , deter , mostrar o que realmente se passou nem sempre era desejada se não fizesse parte da sua economia discursiva , se não confirmasse o seu discurso e o sujeito que pro -jecta . Não controlar o seu discurso ou fazer parte do discurso do outro é algo mais insuspeitadamente frágil do que o podiam pressupor . Mais do que possuir um discurso , estar na imagem pura e simplesmente sem fala passou a ser a posição desejada . Uma posição que derrota todas as obras do pensamento . Mas por outro lado é um resguardo para essa insustentável exposição em imagem , mais violenta porque vincula fortemente , enquanto a oralidade frágil permitia uma melhor gestão da fuga em discurso . A perigosa camara do repórter , cujo descontrolo descontrola , a camara caçadora de imagens requer uma tópica mais complexa que ataque essa violência da exposição mas que também não a anule . O vibrar que a camara solta realiza. é a possibilidade de um espaçamento. Um espaçamento necessário por onde pode entrar o pensamento .

A *Re-portagem* é talvez o género que que agindo no interior das imagens melhor devolve o pensar percorrendo-o na sua complexidade . Por outro lado é talvez o que melhor salva o possibilidade de inscrever no seu discurso um pensamento argumentativo que não feche a recepção e permita suavemente reenquadrar o projecto de constituição controlada da experiência. Mas tal depende de uma sólida formação tópica do género e de uma gestão equilibrada com outros géneros .

Walter Benjamin é sem dúvida um dos pensadores fundamentais na análise dos gêneros e segundo o seu diagnóstico os gêneros estão em crise na nossa experiência.

O romance já não devolve o maravilhoso da arte de narrar e "Cada manhã somos informados sobre o que acontece em todo o mundo mas somos pobres em histórias maravilhosas , " (Benjamin , 1927 , p.34) . Gêneros dominantes nesta provocação da crise , o romance e a pequena história um par dominante na experiência escrita, curiosamente os gêneros dominantes na televisão , o tropos *telenovela/noticiário*.

O romance argumenta Benjamin recorrendo a Lukács , leva o leitor a preocupar-se com o sentido da vida , algo que apenas o coloca na fraca posição de melancolia , uma contemplação improdutiva . A "esperança" recorde-se tinha sido banida por Aristóteles do painel de paixões positivas por não originar acção . " O romance não admite que se dê o mais pequeno passo para além daquela fronteira demarcada pela palavra *fim* na sua última página , altura em que convida o leitor a reflectir sobre o sentido da vida que se presente . (Benjamin , 1927 , p.46) .

Tal como o romance nada transmite do fundamental a pequena história de imprensa .: "se libertou da tradição , e já não admite a sobreposição a lenta sobreposição de camadas finas e transparentes,o que nos dá a imagem mais exacta do modo como a narrativa vinha à luz do dia , provindo da estratificação de diversas narrativas " (Benjamin , 1927 , p.38)

No entanto sabemos como tem sido imenso o produzir com que o gêneros citados têm invadido a experiência , mas Benjamin não visa claro a nostalgia do narrar.mas sim o presente da praxis - constituir mais autêntico ,

"Alma , olhos e mãos são inseridos com estas palavras num mesmo contexto interagindo . Interagindo eles determinam uma praxis,uma praxis que já não é corrente . O papel das mão tornou-se mais modesto e o lugar que elas ocupavam ficou deserto (a narração não é pelo contrário , de facto , do ponto de vista físico só obra da voz) . " (Benjamin , 1927 p 56)

Mas será que a complexidade do presente permite este trabalhar a matéria prima das experiências de uma maneira útil , única , sólida ainda é possível ? E será que a tópica do romance e dos géneros associados à escrita é tão fraca ? Como foram então requisitados por uma época que como nenhuma outra se pensou a si própria e se problematizou .

Aparentemente o tropos *informação/ficção* desdobrou - se sempre em duas estilísticas diferentes a escrita do real e a ficção que na modernidade teriam a sua tradução na estilística do iluminismo e na estilística do romantismo segundo Bragança de Miranda . A estilística do iluminismo gerindo uma constelação de géneros, cuja missão deveria conceber uma história positiva, um percorrer incessante da empirie do mundo, para que ela pudesse oferecer-se a um pensar . Um pensar racional que para se libertar na livre constituição conceptual , deveria certificar - se da solidez dos argumentos no concreto e na clara visão dos seus efeitos instantâneos .Visar a totalidade é manter a coerência proposta de acção num complexo agenciamento de figuras .

"Criam-se sistemas que estabelecem o método autónomo com a ajuda do qual se pode abarcar sistematicamente a totalidade do mundo pela actividade do pensar " (Von Wiese citado por B. de Miranda, 1990 , p.200).

Entre esse complexo universo de sistemas encontra-se a *informação* e os géneros que a defendem .

Por outro o romantismo sustenta que ; "por mais difícil que seja de definir,vem depois do iluminismo , i.e é uma reacção , uma síntese alternativa e,podemos suspeitá-lo uma forma de invertê-lo e de desenvolver as antinomias que o animavam." (B.de Miranda , 1990 , p.205) Entre a complexidade de estratégias narrativas a obra de ficção , o romance pertencia sem duvida a esta estilística .

O romance não era portanto um "outro" da obra científica , dos discursos que liam o mundo. Era a miniaturização que antropologizava o quadro conceptual da razão , que transformava as viagens do conceito em interacções humanas ou seja ensaiava as possibilidades de desestruturação ensaiadas em situação de vida . De resto como demonstra Vance a tópica , o teor da argumentação , mudou quando a lógica afinou gramaticalmente a consistência dos operadores que passaram a ler de modo muito mais afinado o complexo mundo da experiência depositado na percepções . Um acontecimento expressa portanto uma relação entre as coisas que foram percebidas ou postuladas pela mente do narrador . Tanto a proposição como a narrativa reflectem "acontecimentos" que são todos fenómenos mentais no sentido primários de *phaenomenon* ("luzir","aparecer") . Por isso na palavras de William of Conches⁶ ; " o impacto da lógica serviu para redefinir a *fabula* não como o reino descontrolado da *fantasia* mas antes como o que foi ou pode ser construído em ficção". Acrescenta Vance ; " A

6

Cf William of Conches, *Glossae super Macrobius*, trad. Peter Dronke in *Fabula: Explorations into the Uses of Myth in Medieval Platonism*, *Mittelateinsche Studien und texte*, vol.9 (Leiden and Cologne:k.J.Brill,1974) pp. 17.

ficção do romance é a sequência de *aventures* ou "happenings" ou antes de acidentes no sentido lógico do termo . O que se passa nas estórias de Chrétien⁷ é a ficcionalização através dos seus heróis de dilemas da percepção e julgamentos que são também fonte de *querelles* para os mestres dos seus tempos" (Vance , 1987 , p.20) . Portanto o romance não é uma outra "estilística" tópica , mas algo que acompanha de perto , que vampiriza o pensamento da língua e as suas constantes reconstituições . Os seus géneros "violam" a privacidade das polémicas , em todo o painel dos saberes (desde a simples empiria até à mais elaborada conceptuologia) , expondo os seus pontos obscuros e usando todas as suas conquistas argumentativas . Como é o caso do romance policial , onde se ensaiam todas as possibilidades de inflexão lógica que podem originar o crime e como no quadro das figuras modernas,o sujeito detentor de um potencial lógico invulgar , (atingida a sua maioridade pela actualização do seu estilo maior - a razão) o pode resolver .

O romance segundo Vance, nasceu na tónica da escrita, é por assim dizer o seu "unheimlich", tal como o narrador o era para a gramática da oralidade pura e tal como a televisão o é para a linguagem das imagens . A *peripetia* e o *suspense* , traços dominantes da tónica da narrativa moderna nascem de uma situação de incoerência que abala a posição de mestre do sujeito , mas onde uma boa série de possíveis inflexões, um bom trajecto , devolve a coerência . Para além disso o romance representava ainda a possibilidade de ordenar os possíveis de um mundo onde a razão , a lógica

7

Vance refere-se a Chrétien de Troyes autor da Canção de Rolando, Yvain, ou le chevalier au lion, Le roman de Perceval ou le conte du Graal entre outros. Através da arte narrativa de Chrétien, Vance sustenta a sua argumentação sobre a viragem na discursivização e na experiência operadas no século XII.

(a série "forte "de percursos argumentativos) tinha dificuldade em penetrar, nítidamente o mundo interior do individuo , feito de frágeis e complexas conexões entre a mente e as sensações , nesse entrelaçar atravessado por múltiplas passagens , reservatório de experiência que é o corpo . "Von Wiese refere uma série de antinomias, mormente as que se revelam no positivismo que demonstra a incapacidade de apreender totalmente o exterior; em relação ao interior a incapacidade de abarcar (a descoberta da tensão provocada pela sentimentalidade , que faz de Rousseau , um iluminista paradoxal)" (B.de Miranda , 1990 , p.200).

Mais uma vez as antinomias "atacadas" no romance , obra , livro , partem do programa de religar os conceitos ao mundo , ensaiando as possibilidades de argumentação lógica . Apesar da familiaridade do romance com a razão , aquele não é uma consequência da escrita científica . É uma das suas outras possibilidades uma espécie de "vírus" que se hospedou no trajecto da escrita , da sua figuralidade para aproveitar as suas "oportunidades perdidas" e re -ligar, esse movimento proposto "ensaiá - lo" em situações do concreto e auscultar aí a força dessas figuras . As sementes dos géneros libertam - se e atacam tudo o que é problema , confusão , instalando aí uma possibilidade narrativa que não têm a ver com a sua secreta orgânica . É o caso do mundo interior , da sentimentalidade , que nunca foi tão atacada nos tempos modernos e nunca esteve tão fraca . No entanto o mesmo se passa com a exterioridade, nunca alvo de tanto noticiar e nunca tanto , como hoje , se desconhece esse quotidiano .

O que leva obviamente a pôr em causa a tópica dessa estilística dominante que é a televisão . O tropos *telenovela/pequena noticia* é um topoi

porque , como vimos , da coerência lógica que se institui pelo positivizar do mundo depende a capacidade de estabelecer uma rede de miniaturizações , que corram de um modo amplo o mundo de tensões que pode ser gerido por uma tópica . Quanto maior for a capacidade argumentativa do pensamento mais complexas são "miniaturizações" da experiência se realizam , mais forte é a tópica que dela resulta , mais forte é o agir .

A fraqueza do topoi *notícia* para desenvolver a complexidade do fenómeno , não se deve às suas qualidades intrínsecas entre as quais é de realçar a sua rapidez . A quase imanência do "surgir" do fenómeno é condição essencial para não colocar em risco a decisão . A sua fraqueza deve-se à sua "solidão", enquanto género nessa estratégia de re -ligação da experiência essencial para a sua pro -jecção na fase seguinte da constituição . A sua solidão isola também a ficção , que assim recorre a todas as possibilidades mínimas de pro -jecção que nunca deixaram de ser possibilidades mínimas que fazem periga o agir .

Depois é preciso não esquecer segundo os ensinamentos de mestre Montaigne que a representação deve ser "mediação" para o corpo . Porque no fundo o género "original" é o corpo o que de forma mais perfeita sente e ensaia o mundo de possibilidades e o que mais sólidamente pode projectar o agir . Como é que se abre a linguagem das imagens ao "corpo" da experiência? Abrindo a linguagem ao pensar que interioriza "o que chega" e o dissolve confirmando-o no seu "halo" próprio de experiência .

Se a estratégia for colocar sempre mais uma imagem para compor o sentido é a imaginação , o espaçamento , o pensamento que se anula . Há sempre ,mais uma imagem para compor um sentido proposto, uma saturação

quando a tópica deveria incidir sobre a sábia concisão da narrativa , sóbria , arida , para que as estórias tenham força imaginativa " (Benjamin, 1927 . ibidem) "Um pensamento afinado, um pensamento de cem mil francos não pode passar imagens de quatro soldos" (Durand . 1969 , p.20)

A fraqueza do pensamento reflecte-se em pontos decisivos da experiência , como a sentimentalidade , solta ,liberta, fraca de figuras que lhe restabeleçam um provir de astucias para combater a minúcia da sua imprevisibilidade ou como a comunitas , desaparecida pela anulação das figuras que reúnem , que põem os indivíduos em contacto. A vertigem da representação , devido ao seu desligamento , à sua desontologização exige que o processo nunca se quebre e seja constante, na velocidade dos operadores (das imagens , dos carros , do dinheiro) .

A defesa que aqui se fará da reportagem, como género , não visa uma substituição dos actuais topoi da estilística das imagens . Também não procura actualizar outras tópicas correndo o risco de uma ruptura total da experiência . A sua defesa insere - se numa possível alteração do agenciamento estratégico dos topoi que constituem a experiência , uma recuperação do equilíbrio perdido . Um equilíbrio que não passa pelo reforço de um género , mas onde a recuperação de um género pode fazer ver da emergência da mutação da política dos géneros na experiência moderna . Por ultimo o que se visa portanto é uma possibilidade de dar peso à constituição.

CONCLUSÃO

" A vida desapareceu dos nossos atalhos e
voltou à solenidade do seu silêncio primitivo".

EDGAR A. POE

A REPORTAGEM...

O Repórter é um "maltês" , vagabundo, viajante à procura da experiência , uma experiência que é procura . A sua reportagem é um atalho a "abrir" pisando aqui uma conversa , saltitando ali uma paisagem , indiscreto na cena mais oculta , curioso no mais banal . Desatento a quem se quer mostrar , preocupado com quem se oculta.A sua camara é um olho frio, intransigente no que vê , cruel no que expõe , infantil no que esquece .

O repórter é uma metáfora viva , que para ver tem de requisitar o já - visto , que nunca consegue ver "limpo", porque o olhar é "forçado" a teimosos percursos , movimentos onde o olhar se inscreveu e nunca o tornam "inocente", mas também não o enfraquecem na posição de ser olhado sem conseguir ver . Pelos movimentos o corpo vibra para um pensamento ávido de percepções, para "abrir", descrever , classificar e re - igar , re-portar à memória dos outros adquiridos e descobrir-se na descontração do novo sentido .

A camara circula guiada pelo repórter , mas a verdadeira camara é o corpo , que por isso é antecâmara . Antes da camara a antecâmara constitui, e o que constitui deposita - o no olho (electrónico), para melhor o guardar . Para o guardar do esquecimento , para o guardar do desmentido .

O repórter guarda a sua experiência na camara , verdadeiro hipomnenata ⁸. Sem o "corpo" as imagens e as vozes da camara não transmitem experiência . podem ser plausíveis , transmitir discursos , mas não guardam a "experiência" que as põe em viagem de boca em boca . Sem experiência as imagens dão a ver sem guardar a memória dos seus "percursos" dos atalhos que criaram a memória do corpo que lhes deu experiência e que as guiou . É essa memória que as tornam moldáveis , tornam artesanal a sua fria tecnologia . É esse percurso que deve devir discurso , colocado "á mão" de quem narra e de quem ouve . O repórter deve transmitir não o que há de puro nas coisas , mas a experiência constituída , um percurso que pelo pensamento , memórias , sensações restabelece uma coerência que está ali á mão de quem ouve , não para o tomar como firme e resignar - se a essa "demasiada" compreensão , arrumar e esquecer , mas para se inquietar , fazer vibrar o pensamento e deixar entrar a experiência recebida .

A reportagem não é as imagens que se recolhem , nem o repórter tenta confirmar suspeitas que de que "existirá" talvez , mostrando as imagens da sua existência . Quando se mostra apenas "em imagem" nada mais se transmite e a narrativa é tão pobre que quando repetida já não impressiona, mesmo que da imagem da morte se trate . Depositar a morte numa tão pobre narrativa é retirar - lhe a autoridade que ela possui ." Morrer , outrora um acontecimento público e profundamente exemplar na vida do indivíduo (pense-se nos quadros da Idade Média em que o leito da morte se

8

Foucault descreve em " A Escrita de Si" o que entende por hipomnenata : " Faire la recollection du logos fragmentaire et transmis par l'enseignement, l'ecoute ou la lecture,un moyen pour l'etablissement d'un rapport de soi a soi aussi adequat et acheve que possible."

transformava num trono , ao qual corria o povo, irrompendo através das portas escancaradas da casa do defunto) é nos tempos modernos algo cada vez mais empurrado para mais longe do mundo perceptível dos vivos. (...) Na hora da morte até o maior pobre diabo possui essa autoridade perante os vivos que o rodeiam . " (Benjamin , 1927 , p.40)

Como pode o repórter transmitir a autoridade da morte ? A tópica das imagens exige mais uma imagem , mais uma explicação mais uma opinião . Mas a autoridade da morte não se explica é uma "questão" da experiência, deve-se transmitir, com uma suave aridez que a "respeite". Qual o ensinamento que se deve tirar. Nenhum. Para se contar a morte deve-se experimentar, re-reportar, por o repórter em contacto, para que a morte , cada uma das suas "tonalidades" lhe transmita a narrativa que deve contar . Por isso o repórter é procura, investiga as tensões os conflitos , e põe - se atento , pensamento alerta , ávido , para receber o conto e decidir como o deve contar, ou para desvelar o conto que se oculta . Artesão porque recebe e modela com cuidado para não desvirtuar , colocando - o sobre novas linguagens que o vão fazer narrar com mais "novidade" .

A defesa da reportagem não passa apenas por uma melhor devolução do constituído dando mais peso às sínteses produzidas pelos operadores de constituição . Passa também por uma atenção constante a estilísticas que vão fervilhando , e alterando a natureza íntima das linguagens e dos discursos . O que significa que a defesa da reportagem não pode ser a defesa de uma estrutura tópica alternativa. Nem passa sequer pela defesa de uma qualquer tópica , passa isso sim por uma liberdade estilística , por um requerer para cada fenómeno uma tópica específica , que não procure afastar de cada

fenómeno as finas camadas narrativas onde ele se ancorou ou onde se ocultou porque afastar os discursos , mesmos os mais frágeis é afastar parte da natureza do fenómeno e afastar uma possibilidade de acesso ao seu todo . Este é o desafio maior do repórter mas é também por aí que o pensamento pode penetrar , é aí que se constitui experiência .

O repórter disfarça - se para ver os meninos, retirados à sua infância forçados ao mundo dos adultos ⁹. A camara oculta pretende afastar a demasiada visibilidade do dispositivo , todo o rasto da clareira , onde os indivíduos decidem estrategicamente o seu ser sujeitos . Ver sem ser visto , toda a tónica do poder moderno , poder que o repórter requisita para fazer vibrar a clareira suspeitando que a obscuridade pode ser o tranquilo lugar de repouso dos sujeitos , onde a pessoa descansa dos sujeitos que é, os apaga , mas também onde essa fuga à subjectividade , (fuga à luz que lhe inscreve um nome e onde a narrativa visível da vida regressa) pode permitir a maior das violências . Com que direito o faz o repórter ? Quais os direitos do repórter ? O direito à experiência . Onde os relatos falham, a experiência não equilibra a vida . Quem não é obrigado a explicar - se , quem não é obrigado ao discurso , foge à exposição , à obrigatoriedade de se fortalecer como sujeito na obra , no jogo dos discursos , e não escapar-se à agonística , construindo grande imagens da sua subjectividade com base em discursos menores . Com que autoridade o faz o repórter ? Com a autoridade da experiência . A mesma que dá liberdade ao pensamento , também o densifica , também lhe dá o peso da exposição contratual a que foi obrigado na sua relação com as

9

Referência a uma reportagem sobre o "Trabalho infantil" realizada no distrito de Braga e exibida em Fevereiro de 1993 no programa Reporteres do Canal 1 da RTP.

coisas . Sem experiência as imagens e as vozes perdem peso perante o pensamento que rapidamente constroi sobre eles os soltos discursos que essa liberdade lhe permite .

O repórter não consegue escapar ao "peso" que a experiência inscreve sobre ele . A experiência que lhe "sussurra" que as imagens recolhidas pela camara oculta dos meninos a trabalhar , devem narrar em silêncio , porque essa é uma experiência que se resolve no jogo da visibilidade . O trabalho infantil é algo que deve a sua natureza ao jogo do claro obscuro , impossível na claridade publica e possível na recatez da obscuridade . Podem as vozes cantar , denunciar . Aquilo não é coisa da voz é um conflito de olhares e é visual a sua secreta natureza . Por isso "diz" a experiência , as vozes que se calem.o texto que se demita , falem as imagens devolvam o exposto drama nos gestos do trabalho proibido , e captem a infância retirada , nos olhares apagados .

A mesma experiência que lhe "segreda" que ali no monte alentejano , a imagem se deve ater , parar e deixar ouvir a voz de Pedro contar o seu amor "proibido" incestuoso . Porque aquilo é coisa da voz e só ela consegue devolver aquela particular experiência , cuja particularidade é demasiado frágil para sobreviver a toda a memória moral de proibição e vergonha , que o nome transporta (incesto) para que nenhuma das "novas" experiências que se reúnem ao nome , aí favorecem uma atitude condescendente . Existem nomes destes , uma mimesis tão forte que fala ao coração inscrevendo aí a vergonha e a repulsa , outras falam ao pensamento , inscrevendo-lhe aí o que pensar sem alternativa . O nome inscreve-lhe uma memória trágica que se reinventa em cada nova estilística das imagens . Por todo o lado o romance o

poema, cantam a sua estória trágica e até o filme , onde a linguagens das imagens se reinventa para renascer com redobrada força lhe inventou um novo dizer para que as novas imagens do incesto fizessem falar a tragédia . O filme *Natural Born Killers* a põe o incesto a ser falado pela nova idade da gramática visual das imagens caóticas , desenquadradas , subjectivas e escapando a qualquer subjectividade e escolhe o incesto para "celebrar" a "nova conquista" . O repórter manda a camara parar e deixar ouvir a voz, num fenómeno onde a voz tinha deixado de falar .

Trata-se portanto de recusar a natureza de género da reportagem para que fazer de cada nova constituição um géneros dos géneros , um *locus* onde os géneros se ensaiam . A defesa da reportagem passa portanto por um entendimento de que as narrativas não devem ser fechadas , apresentados uma tópica enclausurada , que impede a sua sobrevivência quando para outro fenómeno ela não se aplicar , sendo afastado e substituída ou que a faz enfraquecer a experiência pelo facto de devir nome forte . A convicção é que um género inútil não morre , acaba por parasitar a linguagem e ressurgir depois para obscurecer a experiência . O entendimento é que os géneros devem criar condições para a sua alteração interna, para que cada fenómeno seja apreendido pelo essencial da sua tópica , mas revestido com um narrar diferente .

"Pensamos aqui na bela definição do fenomenólogo alemão Oskar Becker , segundo o qual: "a a "mesma" experiência , do "mesmo" sujeito , face ao "mesmo" objecto nunca é repetível" (B.de Miranda , 1990 , p.68)

Cada género cria condições para a sua manutenção na discursividade como forma estilizada de ler a experiência o que se em alguns casos é um

apoio importante noutros é uma violência exercida sobre a experiência obrigada sempre a repetir-se da mesma forma não deixando ver a particularidade que existe em cada novo "repetir - se" . Quando uma linguagem se fecha sobre determinada forma de devolver a experiência , é porque se armou em dispositivo, ou seja construiu tropos dominantes de figuras fortes que percorrem a experiência sempre da mesma forma , criando por outro lado condições permanentes para a sua reinvenção como género . O *mesmo* regressa sobre novos revestimentos como o vírus da gripe .

Portanto a questão não se resume apenas a uma interna vibração dos discursos que cada género pode produzir mas à criação de condições de uma experimentabilidade que perturbe o tropos dominante .

Algo que supera a "abertura" que o repórter pode inscrever na reportagem . Existe sempre a esperança de que as sementes lançadas cumpram o seu destino o procriem se estar à espera de um novo repórter que se volte a cruzar com elas nos acasos da vida . Instabilizar o dispositivo dominante de géneros que vão enfraquecendo a experiência é algo que supera o repórter e cabe ao pensador seja lá onde for o lugar, forte ou enfraquecido que lhe está reservado na tónica dominante do dias que correm .

A estratégia passa pela aliança do repórter e do pensador . Pode não passar de uma semente, mas pelo menos sempre é uma semente . O seu poder não é o de construir, atingir ou antecipar o "outro" da experiência , o "outro"

da linguagem , mas sim como afirma Walter Benjamin ; "o dom de inserir no infinitamente pequeno , de inventar para cada intensidade , traduzida em extensão , uma nova e superabundante plenitude . Em suma de tomar cada imagem como se fosse um leque que se respira só quando se abre" (Benjamin, 1927 , p.37).

Lisboa , 11 de Janeiro de 1995

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodore (1963) - " L'Industrie Culturel " , in Communications nº 4, 1963.

ARENDRT, Hannah (1972) - La Crise de la Culture, Idées, 1972

BARTHES, Roland (1964) - "Rhétorique de L'image" in Communications nº 4, Seuil

BABO, Maria Augusta (1992) - "O Traco - Entre a Letra e o Desenho" ,Lisboa

BECKETT, Samuel (1937) - Carta a Axel Kaun

BENJAMIN, Walter (1928) - "Strada a Senso Unico" in Scritti, Einaudi, Literatura, Torino, 1983

BENJAMIN, Walter (1936) - " O Narrador " in Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Relógio de Água, Lisboa, 1992

BENJAMIN, Walter (1936-39) - " A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica " in Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Relógio de Água, Lisboa, 1992

BENJAMIN, Walter (1916) - " Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem Humana" (Uber Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen) in Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política, Relógio de Água, Lisboa, 1992

CANNETTI, Elias (1960) - Masa v Poder (or. Masse und Macht) Editorial Aliança, Madrid, 1983

DERRIDA, Jacques (1967) - La voix et le Phénomène, Paris, Puf

DERRIDA, Jacques (1967) - Grammatologie, Paris, Minuit

DERRIDA, Jacques (1987) - Psychê - Invention de L'Autre, Paris, Galilée.

DELEUZE, Gilles (1983) - L'Image - Mouvement , Paris, Gallimard

DELEUZE & GUATTARI (1972) - L'Anti Oedipe : Capitalisme et Schizophrénie, Paris, Minuit

DURAND, Gregoire (1964) - Les structures antropologiques de l'imaginaire, Paris , Bordas

FOUCAULT, Michel (1954) - " Introduction à Rêve et Existence de Binswanger", Paris, Gallimard.

FOUCAULT, Michel (1966) - Les Mots et Les Choses : Une Archeologie des Sciences Humaines, Paris, Gallimard

FOUCAULT, Michel (1966) - La Pensée du Dehors (Critique, 229,1966), Montpellier , Fata Morgana, 1987 , 2ed.

FOUCAULT , Michel (1980) - "Conversazione con Foucault", entrevista de Ducio Trombadori in IL CONTRIBUTO, IV, 1, 1980

FOUCAULT, Michel (1983) - " A Escrita de Si" (or. L'Écriture de Soi) in O Que é um Autor, Vega, Lisboa, 1993

FOUCAULT, Michel (1984) - Histoire de la Sexualité (Vol. II - L'Usage des Plaisirs), Paris , Gallimard

GIBSON , Willian (1984) - Neuromante (or. Neuromancer), Lisboa, Gradiva, 1988

GIL, Fernando (1988) - "Como pensa a Lingua" in ANÁLISE, Lisboa

GODZICH, Wlad (1987) ." In Memoriam " prefácio de From Topic to Tale: Logic and Narrativity in the Middle Ages, Minneapolis , University of Minnesota Press, 1987

HEIDEGGER, Martin (1927) - Ser y Tiempo (or. Sein und Zeit) , Madrid, Ediciones F.C.E., 1984

HEIDEGGER, Martin (1949) - Chemins Qui ne Mènent Nulle Part (or. Holzwege) , Paris , Gallimard

HEIDEGGER, Martin (1959) - "Das Wort " in Acheminement vers la Parole (or. Unterwegs sur Sprache), Paris , Gallimard

HUSSERL , Edmund (1913) - Recherches Lógicas (or. Logische Untersuchungen) Paris , PUF

HUSSERL, Edmund (1931) - " Le monde du présent vivant", in PHILOSOPHIE, 9, 1986

HUSSERL, Edmund (1938) - Experiência et Jugement (or. Erfahrung und Urteil), Paris, PUF, 1970

JOYCE, James (1934) - Finnegans Wake, London ,Penguin

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945) - La Phénoménologie de la Perception, Paris , Gallimard

MIRANDA, José Bragança de (1990) - Fundamentos para uma Analítica da Actualidade: Contributos para uma Teoria Crítica da Experiência Moderna, Lisboa .F.C.S.H:

MONTAIGNE, Michel de (1580) - " De L'Experience " in Essais , Paris 10/18 , Livro II, Cap. 13

NIETZSCHE, Friederic (1873) - " Introdução Teorética sobre a Verdade e a Mentira em sentido extra moral " in O Livro do Filósofo, Porto , RÉS , Dom Quixote LXI

NIETZSCHE, Friederic (1871) - " Rhétorique et Langage " in POÉTIQUE, n° 5, Minuit , 1971

ONG, Walter (1982) - Orality and Literacy: The Technologizing of the Word , London , Methuen

RICOUER, Paul - Teoria da Interpretação - Lisboa , Ed. 70

SAUSSURE , Ferdinand (1906/7) - Cours de Linguistique Général , Paris , PUF

SILESIUS, ANGELUS (1657) - A Rosa é sem Porquê, Lisboa , Vega , 1991

SCHOPENHAUER - Le Monde Comme Volonté et Comme Representation ,Paris , PUF , Livro I, 2ª Parte ,1966

SCOTT, Duns - L'Image (or. "De Imagine " In Ordinatio, Livro I) Paris , Vrin , 1993

WOLTON, Dominique (1983) - La Folle du Logis : La Télévision dans les sociétés démocratiques , Paris , Gallimard

VANCE, Eugene (1987) - From Topic to Tale : Logic and Narrativity in the Middle Ages , Minneapolis , University of Minnesota Press

