

volume



2020



Imaginários tecnocientíficos

organizadores

Juliana Michelli S. Oliveira
Rogério de Almeida
David Sierra G.

IMAGENS VARIAS TRAVEL CULTURA MUNDOS

VOLUME II

organizadores

Juliana Michelli S. Oliveira
Rogério de Almeida
David Sierra G.

FEUSP, São Paulo, 2020

CONSELHO EDITORIAL

Alberto Filipe Araújo, Universidade do Minho, Portugal
Alessandra Carbonero Lima, USP, Brasil
Ana Guedes Ferreira, Universidade do Porto, Portugal
Ana Mae Barbosa, USP, Brasil
Anderson Zalewski Vargas, UFRGS, Brasil
Antonio Joaquim Severino, USP, Brasil
Aquiles Yañez, Universidad del Maule, Chile
Artur Manuel Sarmento Manso, Universidade do Minho, Portugal
Belmiro Pereira, Universidade do Porto, Portugal
Breno Battistin Sebastiani, USP, Brasil
Carlos Bernardo Skliar, FLASCO Buenos Aires, Argentina
Cláudia Sperb, Atelier Caminho das Serpentes, Morro Reuter/RS, Brasil
Cristiane Negreiros Abbud Ayoub, UFABC, Brasil
Daniele Loro, Università degli Studi di Verona, Itália
Elaine Sartorelli, USP, Brasil
Danielle Perin Rocha Pitta, Associação Ylê Seti do Imaginário, Brasil
Edesmin Wilfrido P. Palacios, Un. Politecnica Salesiana, Ecuador
Gabriele Cornelli, Universidade de Brasília, Brasil
Gerardo Ramirez Vidal, Universidad Nacional Autónoma de México
Jorge Larossa Bondía, Universidade de Barcelona, Espanha
Ikunori Sumida, Universidade de Kyoto, Japão
Ionel Buse, C. E. Mircea Eliade, Universidade de Craiova, Romênia
Isabella Tardin Cardoso, UNICAMP, Brasil
Jean-Jacques Wunenburger, Université Jean Moulin de Lyon III, França
João de Jesus Paes Loureiro, UFPA, Belém, Brasil
João Francisco Duarte Junior, UNICAMP, Campinas/SP, Brasil
Linda Napolitano, Università degli Studi di Verona, Itália
Luiz Jean Lauand, USP, Brasil
Marcos Antonio Lorieri, UNINOVE, Brasil
Marcos Ferreira-Santos, USP, Brasil
Marcos Sidnei Pagotto-Euzebio, USP, Brasil
Marian Cao, Universidad Complutense de Madrid, España
Mario Miranda, USP, Brasil
Marta Isabel de Oliveira Várzeas, Universidade do Porto, Portugal
Patrícia P. Morales, Universidad Pedagógica Nacional, Ecuador
Pilar Peres Camarero, Universidad Autónoma de Madrid, España
Rainer Guggenberger, UFRJ, Brasil
Regina Machado, USP, Brasil
Roberto Bolzani Júnior, USP, Brasil
Rogério de Almeida, USP, Brasil
Soraia Chung Saura, USP, Brasil
Walter Kohan, UERJ, Brasil

© 2020 by Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

Coordenação editorial: Juliana Michelli S. Oliveira, Rogério de Almeida e David Sierra G.

Capa e projeto gráfico: Carol Ohashi

Editoração: Carol Ohashi e Juliana Michelli S. Oliveira

Tradução dos artigos em francês: David Sierra G.; Juliana Michelli S. Oliveira, Luísa Assunção Pesché, Luís Matos, Luiz Coppi e Rogério de Almeida

A revisão dos textos originais é de responsabilidade dos autores.
Sempre que possível, buscamos manter as versões originais ao lado das versões traduzidas.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença *Creative Common* indicada.

Catálogo na Publicação
Biblioteca Celso de Rui Beisiegel
Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo

131 Imaginários tecnocientíficos. v. 2. / Juliana Michelli S. Oliveira, Rogério de Almeida e David Sierra G. (Organizadores). São Paulo: FEUSP, 2020.
297 p.

Vários autores

ISBN: 978-65-87047-09-6 (E-book)

DOI: 10.11606/9786587047096

1. Imaginário. 2. Ciências. 3. Tecnologia. 4. Filosofia. 5. Educação. 6. Filosofia da educação. I. Oliveira, Juliana Michelli S. (org.). II. Almeida, Rogério de (org.). III. Sierra G., David (org.). IV. Título.

CDD 22º ed. 37.01

Ficha elaborada por: José Aginaldo da Silva CRB8º: 7532

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Vahan Agopyan

Vice-Reitor: Prof. Dr. Antonio Carlos Hernandez

Faculdade de Educação

Diretor: Prof. Dr. Marcos Garcia Neira

Vice-Diretor: Prof. Dr. Vinício de Macedo Santos

Direitos desta edição reservados à FEUSP

Avenida da Universidade, 308

Cidade Universitária – Butantã

05508-040 – São Paulo – Brasil

(11) 3091-2360

E-mail: spdf@usp.br

<http://www4.fe.usp.br/>

Sumário

- 8** **Introdução**
Diálogos entre imaginário, ciência e técnica
Juliana Michelli S. Oliveira, Rogério de Almeida e David Sierra G.
- 17** **Tecnologia como ciência humana:**
obstáculos epistemológicos e horizontes
Artur Rozestraten
- 35** **Peut-on considérer la scénographie comme un art?**
Luc Boucris
- 47** **¿Puede la escenografía ser considerada un arte?**
Luc Boucris | Traducción de David Sierra G.
- 59** **O contributo de Gilbert Durand ao imaginário da ciência: em torno dos**
Colóquios de Córdoba (1979), Washington (1984) e Veneza (1986)
Alberto Filipe Araújo e Joaquim Machado de Araújo
- 89** **A teoria dos universais no século 21**
Corin Braga | Tradução de Luísa Assunção Pesché
- 112** **La logique qui sous-tend l'explication de la cognition au XVIII^e siècle:**
une analyse historico-génétique du sujet transcendantal kantien
David Sierra G.
- 137** **La lógica subyacente a la explicación de la cognición en el siglo XVIII:**
un análisis histórico-genético del sujeto trascendental kantiano
David Sierra G.
- 162** **Imaginario y experiencia de pensamiento:**
lo narrativo y la intuición entre la ciencia y la literatura
Florent Gaudez | Traducción de David Sierra G.
- 181** **Estructura constitutiva y estructura significativa**
de la experiencia ficcional: el sentido lúdico de una forma
imaginaria e inofensiva de aprehender el mundo
Pablo Salvador Venegas De Luca
- 199** **A estranheza de Flusser**
Marcos N. Beccari

- 222 O imaginário da imortalidade na era tecnológica: em torno de Borges, Machado e Houellebecq**
Rogério de Almeida
- 244 O lugar ontológico em *San Junipero*: tecnologia, mito e distopia**
Valéria Cristina Pereira da Silva e Givaldo Ferreira Corcinio Junior
- 267 Tecnociencia trascendental: imaginarios diairéticos en la ficción mexicana contemporánea**
Luis Alberto Pérez-Amezcuá
- 290 Organizadores e colaboradores**
- 292 Sobre o projeto gráfico**
Diálogos entre linguagens
Carol Ohashi
- 294 Sumário do volume 1**

**Ciência sem poética, inteligência pura sem
compreensão simbólica dos fins humanos,
conhecimento objetivo sem expressão do sujeito
humano, objeto sem felicidade apropriadora
é apenas alienação do homem.**

Gaston Bachelard

Introdução

Diálogos entre imaginário, ciência e técnica

Juliana Michelli S. Oliveira¹
Rogério de Almeida²
David Sierra G.³

“ – Luz é água”. “ – Água? Você tem certeza do que diz?”. O romance *La loi du rêveur (A lei do sonhador, 2020)*, de Daniel Pennac, inicia-se com uma singular apropriação de uma explicação científica sobre a produção da energia elétrica. O professor supostamente teria dito para um estudante que, na montanha, a luz é a água dos rios aprisionada em barragens. A partir disso, os raciocínios sobre as conversões de energia nas usinas hidrelétricas cederam espaço na mente do jovem a uma máxima poética, retomada em diversas passagens do livro: “Só podíamos ver esse líquido se espalhando sem nada iluminar ao seu redor. Essa luz não irradiava mais. Ela só iluminava a si mesma. Não era mais luz, era uma espécie de mel opaco que se derramava na noite, agora um verdadeiro lago, alargando-se na escuridão total” (Pennac, 2020, p.19). Ao transfigurar as propriedades da matéria – e suas transformações – segundo leis da imaginação, Pennac não apenas nos recorda dos entraves que a ciência enfrenta para proteger suas teorias das dinâmicas do imaginário humano, ou dos obstáculos epistemológicos que podem dificultar seus avanços, mas também nos revela as potencialidades da imaginação para a ampliação dos horizontes de conhecimento e para a renovação da própria ciência.

- 1 Professora do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP).
- 2 Professor Associado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP).
- 3 Professor Especial da Escola Superior de Administração Pública (ESAP), Colômbia.

De fato, o espaço que a imaginação pode ocupar na ciência – e nas técnicas – sempre foi objeto de fervorosos debates. De maneira sintética, Gilbert Durand, teórico do imaginário, propõe que o pensamento das sociedades ocidentais foi cindido em duas partes, uma que segue o desenvolvimento científico desde ao menos o século XV, detém progressiva ampliação no século XIX e se estende até os nossos dias, com tendência fortemente iconoclasta e racionalista; e outra que corresponde às imagens, associadas ao irracional. Essa divisão foi acentuada pelo cartesianismo, sobretudo com as apropriações posteriores⁴.

No entanto, Durand reconhece transformações dessa tendência no século XIX, com a ressurgência de imagens e mitos progressistas em concepções que queriam se afastar dessas manifestações do imaginário: “Eis o paradoxo: Auguste Comte, e antes dele Saint-Simon em *La religion industrielle*, quer destruir o obscurantismo do mito, mas por aquilo que é um outro mito ou um contramito”⁵. Essa reviravolta, segundo o autor, ocorreu por diferentes motivos, entre eles, saturação de certas visões de mundo, alternâncias geracionais, esboço da epistemologia clássica, afundamento do racionalismo clássico, desenvolvimento da antropologia cultural e, com ela, uma “abertura da ciência do homem” a outros fenômenos, reconhecimento do poder das imagens e da realidade dos símbolos sobre comportamentos sociais, entre outras razões.

Agora, passados mais de sessenta anos de pesquisas no campo do imaginário – as quais têm demonstrado que sob as abstrações científicas (tanto nas ciências humanas como nas ciências biológicas e nas ciências exatas) persistem imagens fundantes que guiam a aplicação e o alcance dos conceitos – os diálogos entre imaginário, ciência e técnica ocupam o espaço dos antigos conflitos. Com efeito, tais diálogos não pretendem invalidar os procedimentos científicos ou a engenhosidade de seus feitos, mas reafirmam seu caráter provisório, falível e falseável, sua abertura para reformulações, neles reconhecendo a presença do imaginário, esfera comum a todas as formas simbólicas⁶ produzidas pela espécie humana.

4 Gilbert Durand, *Mito, símbolo e mitologia*, Lisboa, Editorial Presença, 1982, p. 50-52.

5 Ibidem, p. 20.

6 Ernst Cassirer, *A filosofia das formas simbólicas, Primeira parte: a linguagem*, São Paulo, Martins Fontes, 2001.

A presente publicação se originou dessa constatação: os raciocínios com os quais a ciência constitui o real são sustentados por imaginários, embora a ciência tenha privilegiado o conhecimento empírico, os conceitos e a matemática, e buscado se afastar das imagens, fantasias, devaneios e sonhos tidos, muitas vezes, como fontes de desordem e ruído para seus empreendimentos pragmáticos e preditivos. Assim, em linhas gerais, nosso projeto teve como interesse o estudo dessas imagens que sustentam os modelos científicos, a identificação da maneira como se organizam e quais lógicas lhes são subjacentes – projeto que encontra em Gaston Bachelard, filósofo, físico e químico francês, um de seus pioneiros.

Sabendo que os modelos científicos guardam estreitas relações com o conjunto de técnicas (tecnologias) que deles deriva ao mesmo tempo que os instrui, a obra *Imaginários tecnocientíficos* se propõe a investigar as imagens que as ciências e as técnicas, em sentido amplo, atribuem aos seus objetos de conhecimento. É interesse da obra compreender de que maneira essas imagens se organizam e qual vínculo estabelecem com as atividades do pensamento, reconhecer quais peculiaridades dessas imagens as aproximam ou as distanciam da iconosfera proveniente de outras áreas do saber, como a literatura e as artes, examinar os métodos utilizados para estudá-las, discutir se essas imagens se sustentam sobre verdadeiros mitos e se são capazes de trazer à luz novas narrativas. Cabe-nos questionar quais imaginários se delineiam no campo das ciências e das técnicas tanto no passado como na atualidade. A respeito do passado, nos interessa indagar em que medida os imaginários na história das ciências e das técnicas ampliaram horizontes de conhecimento ou se converteram em obstáculos epistemológicos. Em relação ao presente, nos interessa saber o que os estudos do imaginário podem nos dizer a respeito das novas tecnologias informacionais, inteligências artificiais, uso de algoritmos e a presença cada vez mais maciça de máquinas cognitivas nas ciências, para fornecer alguns exemplos.

Buscando elementos de resposta para essas espinhosas questões, lançamos um convite para pesquisadores e professores de diferentes localidades, filiações teóricas e áreas de conhecimento, com intuito de construir uma reflexão multidisciplinar sobre os imaginários científicos, técnicos e, por conseguinte, tecnológicos. Como resultado, o leitor tem em mãos reflexões provenientes do Brasil (São Paulo, Paraná, Rio de Janeiro e Goiás), da França (Paris, Lyon, Franche-Comté, Grenoble e Saint-Étienne), de Portugal (Braga

e Porto), da Colômbia (Bogotá), do México (Guadalajara) e da Romênia (Cluj e Craiova), e de diferentes campos do saber: física, engenharia, literatura, educação, filosofia, sociologia, história, design, arquitetura e teatro. De maneira a ampliar o acesso ao público leitor, os textos em língua francesa foram traduzidos para o português ou para o espanhol, com disponibilização do original para consulta sempre que possível.

A frutuosa adesão ao nosso projeto gerou um denso e amplo material composto por 22 capítulos, distribuídos em dois volumes, nos quais se dispõem: onze textos originais em francês acompanhados de suas respectivas traduções, nove textos produzidos originalmente em português ou espanhol, e duas autorizações para publicação de traduções de textos em francês. Organizamos esse complexo mosaico de reflexões em dois grandes circuitos intercomunicantes, que mantêm entre si paralelismos estruturais e temáticos e estão refletidos nas formas que compõem o projeto gráfico do livro. Com isso, buscamos estimular diálogos entre forma e conteúdo, entre textos e imagens, inspirados nas discussões que compõem a publicação.

Iniciamos o primeiro circuito (volume 1) com o texto “L’imagination visuelle dans l’invention scientifique: schèmes, images de pensée, diagrammes” (“A imaginação visual na invenção científica: *schèmes*, imagens de pensamento, diagramas”), de Laurence Dahan-Gaida, no qual se evidenciam as potencialidades heurísticas das imagens no processo científico, sejam elas imagens mentais (imagens do pensamento, *schèmes*) ou imagens materiais (diagramas).

Em relação aos imaginários dos conceitos e noções, o texto “Les imaginaires du milieu” (“Os imaginários do meio”), de Isabelle Krzywkowski, traz um estudo sobre o termo “meio” (*milieu*), cujos diferentes usos, em diversas áreas do conhecimento (sociologia, biologia, comunicação), indicam as transformações por ele sofridas conforme apropriações filosóficas e políticas distintas, bem como os imaginários contraditórios que o sustentam.

Ainda na discussão sobre conceitos científicos, o texto “Quelles images pour sortir de l’espace et du temps?” (“Quais imagens para sair do espaço e do tempo?”), de Bernard Guy, trata da trilogia espaço/tempo/movimento, com uma proposição original de que o movimento precede o espaço e o tempo. Com isso abre caminho para novas narrativas, tanto no domínio das ciências físicas como nas ciências humanas e sociais.

No texto “Imaginaires des techniques: liberté et contraintes symboliques à partir de Gilbert Durand” (“Imaginários das técnicas: liberdade e restrições simbólicas a partir de Gilbert Durand”), de Jean-Jacques Wunenburger, são discutidas possibilidades de modelizações dos imaginários das tecnologias por meio de orientações programáticas extraídas das escolas francesas bachelardiana e durandiana, tais como a noção de bacia semântica das técnicas e os estudos imagéticos sobre materiais, formas, funções e usos dos artefatos tecnológicos.

De maneira a aprofundar o estudo de um dos ícones do imaginário tecnocientífico contemporâneo, o capítulo “L’imaginaire techno-industriel de l’Occident” (“O imaginário tecnoindustrial do Ocidente”), de Pierre Musso, propõe uma genealogia do imaginário industrial ocidental, desde o século XIII, passando pelos mitos fundadores da industrialização do século XIX (tecnomitos), até as indústrias do imaginário (industrialismo, hollywoodismo, silicionismo). Discute a desintegração do mito do progresso e põe em questão as consequências ambientais e planetárias por ele trazidas.

Em continuidade às discussões sobre o imaginário dos artefatos tecnocientíficos, o texto “Antropologia do imaginário das máquinas: contribuições teóricas ao estudo de imagens e vínculos entre humanos e artefatos”, de Juliana Michelli S. Oliveira, apresenta definições e usos da noção de máquina em diferentes áreas do conhecimento, propõe uma organização das figurações assumidas pelos artefatos maquímicos e, por meio de um estudo de caso, examina as imagens de máquinas na obra de Edgar Morin, sugerindo a persistência de motivos imagéticos arcaicos em máquinas na contemporaneidade.

Outra contribuição metodológica direcionada ao estudo dos imaginários encontra-se no texto “Une cartographie des imaginaires pour faire émerger des éléments de culture technique” (“Uma cartografia dos imaginários para a emersão dos elementos da cultura técnica”), de Marianne Chouteau e Céline Nguyen. Com base nos trabalhos desenvolvidos no Instituto Nacional de Ciências Aplicadas de Lyon (INSA), as autoras descrevem métodos (cartografias, modelizações de imaginários), que auxiliam os engenheiros a problematizarem suas produções técnicas do ponto de vista social, político, cultural, simbólico, ecológico e de inovação.

O artigo “Le vol des valeurs” (“El vuelo de valores”), de Sophie Poirot-Delpech, escrito em colaboração com Cécile Decousu, é produto de uma

investigação original em que as autoras examinaram em profundidade os imaginários de liberdade que acompanharam a estruturação da prática e os valores que caracterizam o movimento de voo ultraleve na França.

A transposição do modelo maquinico à compreensão do humano é discutida no texto de Daniel B. Portugal: “Imaginando o humano a partir da máquina: entre a ontologia, a epistemologia e a ética”. Depois de fornecer elementos sobre a gênese da metáfora do homem como máquina, o autor realiza um estudo comparativo entre as perspectivas de La Mettrie em *L’Homme Machine (O homem-máquina)* e de Steven Pinker em *How the Mind works (Como a mente funciona)*.

Também interessado nas discussões sobre o papel das inovações tecnológicas na compreensão do homem, o ensaio “De la mytho-poétique de l’androgynie à l’utopie/dystopie du cyborg” (“Da mitopoética do andrógino à utopia/distopia do ciborgue”), de Ionel Buse, contrapõe uma visão (hiper)complexa do ser humano, com base no pensamento do filósofo Edgar Morin, às propostas científicas utópicas/distópicas do ciborgue, formadas por cientistas e ideólogos do progresso biotecnológico.

De maneira a arrematar as discussões sobre o imaginário industrial, os imaginários dos artefatos tecnológicos, os imaginários da cultura técnica e seus desdobramentos para a concepção do humano, um novo ciclo crítico se inicia com o texto de Claude Fintz: “Pour une critique du marché postmoderne des technologies: de l’enchantement au maléfice” (“Por uma crítica do mercado pós-moderno das tecnologias: do encantamento ao malefício”). No capítulo, o autor discute as articulações entre imaginário, inovações tecnológicas e mercado, coloca em questão a suposta neutralidade das tecnologias, evidenciando seu caráter político.

Dando seguimento à aposta crítica delineada no final do volume 1, a abertura do segundo circuito de reflexões no volume 2 coube ao texto “Tecnologia como ciência humana: obstáculos epistemológicos e horizontes”, de Artur Rozestraten. Nele, a partir da noção de obstáculo epistemológico, de Gaston Bachelard, o autor organiza considerações e interrogações que podem servir como condutoras para a ressignificação da Tecnologia no seio das Ciências, permitindo a construção de novas articulações entre os saberes, com base nas ideias do engenheiro, botânico, antropólogo e linguista francês André-Georges Haudricourt.

Seguindo as reflexões sobre as fronteiras entre as áreas do saber, elementos de resposta para algumas das indagações propostas no capítulo anterior são fornecidos por Luc Boucris. No texto “Peut-on considérer la scénographie comme un art?” (“¿Puede la escenografía ser considerada un arte?”), o autor discute sobre o aspecto artístico do fazer técnico e a infiltração da técnica do campo da criação a partir de dispositivos cênicos.

Ainda na linha das propostas, reflexões e interrogações sobre a relação dos saberes, o texto “O contributo de Gilbert Durand ao imaginário da ciência: em torno dos Colóquios de Córdoba (1979), Washington (1984) e Venezuela (1986), de Alberto Filipe Araújo e Joaquim Machado de Araújo, trata do aporte teórico fornecido por Gilbert Durand na ocasião de três eventos, nos quais reforça a importância de integrar o domínio do conceito e da imagem, rejeitar os dualismos (sujeito/objeto, espírito/matéria, alma/corpo) na criação de uma “ciência com consciência”. O capítulo também discute as fontes imaginárias do pesquisador na orientação da pesquisa científica.

Na esteira das reflexões sobre os fundamentos do imaginário, o texto “A teoria dos universais do século 21”, de Corin Braga, traz uma contribuição para a discussão sobre a presença de esquemas inatos da psique. Para isso, o autor propõe um estudo dos conceitos de esquema, paradigma e arquétipo na atualidade, a partir de uma perspectiva comparativa com base na psicologia evolutiva, neurociências e cognitivismo.

Sobre as atividades de pensamento e as lógicas subjacentes às imagens, tem-se o texto de David Sierra G.: “La logique qui sous-tend l’explication de la cognition au XVIII^e siècle: une analyse historico-génétique du sujet transcendantal kantien” (“La lógica subyacente a la explicación de la cognición en el siglo XVIII: un análisis histórico-genético del sujeto trascendental kantiano”). No capítulo, o autor apresenta, a partir de uma perspectiva histórico-genética, que a forma como Immanuel Kant entendeu no século XVIII o fenômeno da construtividade na ciência e na arte respondia a uma imagem da natureza entendida como sujeito da ação, e que, por sua vez, essa imagem respondia ao estado de conhecimento sobre os fenômenos naturais e humanos em sua sociedade.

Em conexão com as reflexões sobre as atividades de pensamento e abrindo um ciclo de discussões sobre o caráter ficcional das produções humanas, no

texto “Imaginário y experiencia de pensamiento: lo narrativo y la intuición entre la ciencia y la literatura”, Florent Gaudez tenciona comparar a ficção literária com a narrativa científica, propondo uma experiência de pensamento em que os sentidos tradicionalmente atribuídos a elas se invertem: a intenção do autor é considerar a ciência como ficção e a literatura como forma de conhecimento.

Com base em uma compreensão sociológica, fenomenológica e construtivista da experiência da ficção, Pablo Salvador Venegas De Luca propõe o texto “Estructura constitutiva y estructura significativa de la experiencia ficcional: el sentido lúdico de una forma imaginaria e inofensiva de aprehender el mundo”, articulando uma interpretação do sentido que os sujeitos-atores conferem à experiência ficcional.

O texto “A estranheza de Flusser”, de Marcos N. Beccari, nos indica as potencialidades da filosofia de Vilém Flusser para a compreensão da ciência, de maneira a enfatizar seu caráter ficcional. Ampara suas discussões na obra do filósofo tcheco, propõe articulações com a filosofia de Bruno Latour e nos revela a estranheza como horizonte ficcional de conhecimento.

Em continuidade às reflexões sobre o horizonte ficcional da ciência e da literatura, no texto “O imaginário da imortalidade na era tecnológica: em torno de Borges, Machado e Houellebecq”, Rogério de Almeida se propõe a investigar as renovações do imaginário da imortalidade por conta dos avanços nas áreas de genética, neurociência e inteligência artificial. Para isso, organiza suas discussões com base nas obras dos escritores Jorge Luís Borges, Machado de Assis e Michel Houellebecq.

Ainda sobre o imaginário da imortalidade, o texto “O lugar ontológico em *San Junipero*: tecnologia, mito e distopia”, de Valéria Cristina Pereira da Silva e Givaldo Ferreira Corcinio Junior, traz uma reflexão sobre a cidade ficcional que figura em um dos episódios da série *Black Mirror*. Os autores discutem o imaginário que constitui esse “paraíso virtual e distópico”, formado do *upload* da consciência de seus habitantes, contrapondo-o às imagens míticas do paraíso grego e cristão.

Finalizamos o circuito do volume 2 e as reflexões sobre as relações entre ciência e ficção com o texto “Tecnociencia trascendental: imaginarios

diaréticos en la ficción mexicana contemporánea”, de Luis Alberto Pérez-Amezcu. No capítulo, o autor investiga o imaginário tecnocientífico e a simbólica diarética expressos nas obras gráficas *Operación Bolívar* e *Kerubim y otros cuentos*, do autor mexicano Edgar Clement.

Se é verdade que “os cientistas são grandes leitores de romances [...] os únicos a levar a sério a incerteza da realidade e a forma de uma narrativa”⁷, como propunha o escritor argentino Ricardo Piglia, cabe ao leitor decidir. Também ao leitor deixaremos a tarefa de avaliar os limites e as potencialidades dos diálogos e trânsitos imagéticos, conceituais e metodológicos entre imaginário, ciência e técnica (tecnologias), bem como de projetar quais serão os efeitos das luzes por eles trazidos – ou “inundações de luz”, parafraseando Pennac – na construção do conhecimento e da humanidade.

Agradecimentos

Este livro foi produzido a muitas mãos, por isso gostaríamos de expressar nosso reconhecimento e gratidão a todos os profissionais que participaram desse projeto. Além dos organizadores e autores, esta obra se concretizou por meio do trabalho colaborativo e criativo da artista e designer Carol Ohashi, e pelo trabalho dos tradutores e pesquisadores Luísa Assunção Pesché, Luís Matos e Luiz Coppi, que aceitaram o desafio de tornar a obra acessível a um público mais amplo. Convidamos o leitor a conhecer a trajetória desses profissionais na seção “Organizadores e colaboradores”.

7 No trecho, o autor relembra que a partícula elementar da matéria foi designada de *quark* em homenagem ao romance *Finnegans Wake* de James Joyce. In Ricardo Piglia, *La ville absente*, Paris, Zulma, 2009, p. 166.

Tecnologia como ciência humana: obstáculos epistemológicos e horizontes

Artur Rozestraten¹

- ¹ Arquiteto e urbanista (FAUUSP, 1996), livre-docente na área de representação do projeto de arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP, 2017). Foi Bolsista com Pesquisa no Exterior, BPE/FAPESP (18/10567-1) junto ao *Centre Max Weber – Laboratoire de Sociologie Généraliste, Université Jean Monnet, Université Lyon 2* em Lyon-Saint-Étienne (2019-2020). Coordenador do Grupo de Pesquisa CNPq (RITe) associado ao *Centre des Recherches Internationales sur l'Imaginaire (CRI2i)*, autor de *Representações: Imaginário e Tecnologia* publicado pela Annablume com apoio da FAPESP em 2019. E-mail: artur.rozestraten@usp.br.



Propósito

André-Georges Haudricourt (1911-1996) interessou-se desde a infância pela relação da humanidade com a natureza, pela vida no campo, pelo trabalho na terra e pela botânica (Thomas; Bouquiaux, 2011). Tais interesses o conduziram ao estudo sistemático da Agronomia – formou-se engenheiro agrônomo em 1932 –, mas, principalmente, foram as raízes de uma ampla gama de conhecimentos que se desenvolveram e se coadunaram ao longo de uma trajetória singular como cientista autodidata dedicado, exigente, curioso e imaginativo. Valendo-se de uma apropriação particular da Antropologia de Marcel Mauss e da Nova História de Marc Bloch, Haudricourt articulou campos de conhecimento muito variados, indo da fitogenética à linguística comparada, da etnobotânica à teoria do conhecimento, da história da técnica à fonologia (Rivierre, 1996). Em sua singularidade foi capaz de conjugar racionalidade, concretude e devaneio em um modo de construir problemas e conhecimento que ele próprio poderia designar como surrealismo científico.

Em meio a tantos assuntos distintos, a Tecnologia sempre esteve no centro de seus interesses e de sua trajetória transdisciplinar. Suas investigações sobre o tema conduziram à publicação de uma obra referencial em 1955 intitulada *L'Homme et la charrue à travers le monde* (O homem e o arado ao redor do mundo) em parceria com Mariel Jean-Brunhes Delamarre, publicação que contou ainda com prefácio de Pierre Deffontaines – geógrafo francês que iniciou a cátedra de geografia na Universidade de São Paulo em 1934 – e de André Leroi-Gourhan, paleoantropólogo dedicado ao estudo das técnicas e da tecnologia.

A *Maison des Sciences de l'Homme* (MSH) de Paris publicou em 1988 uma reunião de textos redigidos por Haudricourt entre os anos 1936 e 1978, prefaciada pelo agrônomo e historiador François Sigaud, sob o título *La Technologie, science humaine – Recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques* (A Tecnologia, ciência humana – Pesquisas de história e etnologia das técnicas) que viria a ser a principal expressão de seu pensamento crítico-propositivo. O título dessa coletânea retoma justamente o texto que está em foco aqui. Lamentavelmente, nenhuma dessas obras possui ainda uma tradução para o português, o que delinea

um projeto editorial por fazer. A única obra de Haudricourt traduzida para o português por Carlos Emanuel Sautchuk e Guilherme Moura Fagundes é “Domesticação de animais, cultivo de plantas e tratamento do outro”, publicada em 2013, na Série Tradução, por iniciativa do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília com o apoio do Decanato de Extensão da UNB.

Há ainda que se mencionar nesse hiato, o artigo de Fabiano Campelo Bechelany (2012) que resenha em português o livro póstumo de Haudricourt *Des gestes aux techniques: Essai sur les techniques dans les sociétés pré-machinistes* (*Dos gestos às técnicas: ensaio sobre as técnicas nas sociedades pré-maquinistas*).

Considerando o caráter transdisciplinar da obra de Haudricourt, a lacuna editorial apontada e o papel incontornável da Tecnologia nos imaginários contemporâneos é preciso “lê-lo, relê-lo e relê-lo mais uma vez”, como bem sugeriu Sigaut (1987, p. 32).

As considerações que seguem irão se valer da noção de obstáculo epistemológico formulada por Gaston Bachelard em sua *Formação do Espírito Científico* (1996) para organizar essa aproximação crítico-reflexiva.

Como se sabe, a construção de conhecimentos científicos se dá por oposição, por questionamento e destruição de conhecimentos anteriores. De modo que o conhecimento consolidado sempre se posta como um obstáculo à construção contínua de conhecimentos. Além disso, a ciência frequentemente se opõe à opinião. Bachelard ainda enfatiza que se, eventualmente, a ciência legitima a opinião, o faz por razões bem distintas daquelas que fundamentaram tal opinião (Bachelard, 1996, p. 17). Logo, a opinião é também um obstáculo a se enfrentar. Além disso, o espírito científico verdadeiro demanda uma formulação ininterrupta de problemas. É preciso haver sempre uma questão motriz, uma problematização, sem a qual não há construção de conhecimento possível. A suposição de uma ausência de problemas e a incapacidade de formular questões, interrogações, dúvidas sobre uma condição tida como consolidada é outro obstáculo a se enfrentar. Muito embora, na obra bachelardiana, o alcance dessa noção de obstáculo epistemológico seja bem mais abrangente, com uma conceituação mais completa e aprofundada, essas colocações preliminares são suficientes para a abordagem pretendida neste artigo.

Primeiro obstáculo

De início, cabe salientar que o título do texto de Haudricourt aqui em pauta caracteriza a Tecnologia como Ciência. Essa afirmação, por si só, já empreende uma revisão crítica incisiva da diferenciação clássica e imprecisa entre Tecnologia e Ciência.

No senso comum, a Tecnologia seria, no máximo, uma aplicação prática de conhecimentos científicos na produção, na indústria, na medicina, na construção civil, nas engenharias, na arquitetura, no urbanismo, no design, em última instância em todos os aspectos da vida humana, mas não seria uma ciência propriamente. A adjetivação “aplicada” que parece ser um incremento qualificativo, promove, ao contrário, uma desqualificação e uma redução de um conjunto de conhecimentos científicos à uma interação meramente pragmática e utilitária, o que está muito aquém do escopo de uma *logia* sobre as técnicas, de uma ciência específica, que possui ainda uma abordagem crítico-filosófica também específica.

Tal caracterização estreita, simultaneamente, define o que seria a própria identidade da Tecnologia enquanto se constitui no primeiro obstáculo epistemológico a ser enfrentado para sua compreensão como ciência humana.

Qual ciência não é, em última instância, aplicável?

Além disso, qual ciência atribui um outro nome – além do seu *logos* – às suas aplicações?

A geologia aplicada, por exemplo, é, antes de tudo, geologia.

Vale o mesmo para a matemática, e assim por diante.

Nesse mesmo sentido, não seria inadequado falar em Tecnologia aplicada.

O enfoque aplicado, aliás, não seria mais propriamente o escopo das engenharias?

Engenharia agrônômica, engenharia naval, engenharia aeronáutica, engenharia mecatrônica etc.

As engenharias são justamente áreas de aplicações de conhecimentos científicos ao estudo e à proposição de projetos.

Reiterando: o que se supõe ser o escopo da Tecnologia é mais propriamente o escopo histórico das engenharias. Ao menos desde a Escola de Sagres, no século XV ou, mais recentemente, das Escolas Nacionais da Marinha Mercante francesa a partir da segunda metade do século XVII.

Na perspectiva de Haudricourt, a Tecnologia seria uma das ciências das matrizes, uma das fontes das aplicações que convergem para as engenharias, nas mesmas condições da física, da química, da economia, ou melhor, das ciências econômicas.

Em outras palavras, o ajuste da noção de ciência aplicada na linguagem cotidiana demandaria substituímos Tecnologia por Engenharia.

Essa substituição é especialmente desestabilizadora e provocativa no âmbito da Arquitetura e do Urbanismo no Brasil, por conta do vínculo histórico de origem da maioria das primeiras faculdades com Escolas Politécnicas. Tal vínculo e, principalmente, tal ruptura deveria ter sido suficiente para o amadurecimento de uma perspectiva crítica, ao longo das últimas sete décadas, ao menos, quanto a natureza, as potências e as limitações dos conhecimentos aplicados em detrimento do escopo de uma Ciência.

Para ajudar nessa revisão, vale refletir: a História, no âmbito da Arquitetura e do Urbanismo entre nós, renuncia a ser uma Ciência para ser conhecimento científico aplicado?

Definitivamente não.

Para além dessa interação específica e problemática, em um sentido geral, mais abrangente, o câmbio de termos entre Tecnologia e Engenharia, talvez resultasse em um uso mais apropriado do termo Técnica, como vermos mais adiante.

Na prática teríamos então, ao invés de indústria de alta tecnologia, indústria de alta engenharia. Ao invés de tecnologia 5G, engenharia 5G. Ao invés de tecnologia de manufatura, tecnologia de infraestrutura ou tecnologia

embarcada: engenharia de manufatura, engenharia de infraestrutura e engenharia embarcada.

É possível que alguém argumentasse que essa substituição produz uma redução no escopo das engenharias, provavelmente porque enfatiza demasiadamente a prática e minimiza a teoria.

Tal suposição só reforçaria a hipótese de que há mesmo uma redução no escopo da Tecnologia.

No mais, alguém eventualmente confunde Engenharia com Técnica? Quais seriam os exemplos do uso inadequado do termo Engenharia como Técnica ou vice-versa? Alguém diz, Técnica civil ou Técnica mecatrônica, ao invés de Engenharia?

A confusão entre Técnica e Tecnologia, entretanto, está naturalizada é rotineira e difícil de enfrentar em razão de seu enraizamento no senso comum. Esforços nesse sentido demandam o tipo de desconstrução/reconstrução epistemológica à qual se dedicou Haudricourt. Essa questão constitui o segundo obstáculo epistemológico que será analisado no próximo item deste texto.

Cabe então refletir sobre quais são as perdas decorrentes da alienação de tudo o que não é “aplicado” na ciência das Técnicas.

O que, na Tecnologia, está para além da conveniência da pura aplicabilidade?

Justamente aquilo que a Tecnologia tem em comum com as demais ciências humanas.

Em suma, a conjugação de múltiplas perspectivas complementares, fundamentalmente filosófico-histórico-antropológicas, que convergem para um enfoque simbólico-político-crítico que pode – dentre outras possibilidades – direcionar-se para o campo projetual, como é o caso do urbanismo.

Essa seria, com toda a propriedade, aliás, a Tecnologia aplicada.

Conclui-se então, paradoxalmente, que a caracterização da Tecnologia como ciência aplicada dela remove justamente seu potencial aplicável, sua

resultante aplicada, sua aplicação, como potencial transformador de uma certa realidade produtiva em outras realidades distintas, que correm o risco de serem mais justas, mais éticas e mais humanas.

Segundo obstáculo

A confusão no âmbito do imaginário da Tecnologia é menor, fortuita e superficial ou constituiria mesmo um dos esteios da moderna cultura industrial nas sociedades de consumo?

Sob uma perspectiva conceitual, sem dúvida, é uma deformação, uma alienação, uma redução. Contudo, para além disso, em uma mirada histórico-anropológica é uma faceta de um projeto cultural reducionista iniciado no século XIX e que hoje se apresenta sob diversas formas de hegemonia. Em um mundo globalizado, no qual impera o “neoliberalismo tentacular” avesso a críticas, inter-relacionam-se as hegemonias cognitiva, ideológica e política (Saillant; Kilani; Bideau, 2011). Tais hegemonias pautam, sobretudo, a limitação da análise sistemática, da problematização, da crítica e da proposição de alternativas a essa cultura de produção/consumo que deveriam estar no cerne da Tecnologia.

Há certamente uma conveniência na indistinção entre Tecnologia e Técnica.

Na medida em que se aplica indiscriminadamente a nomenclatura do *logos* da técnica a todo o universo dos objetos e ações técnicas, uma aparente ultra presença da Tecnologia torna ainda mais difícil perceber sua ausência e alienação.

Como bem apontou Sigaut (1987) para uma parte considerável da humanidade pós-industrial, um crescente afastamento da experiência direta de transformação da natureza, de fato, apartou a vivência corporal, existencial e poética da técnica. Alienadas, tais ações transformadoras da natureza viriam a constituir um imaginário de “experiências” de alteridades – máquinas, robôs, inteligências artificiais – que, por sua vez, seriam capazes de restituir a potência da interação com a natureza na constituição de suas próprias subjetividades simbólicas desejanças, tema amplamente explorado na ficção científica. A despossessão da natureza e, conseqüentemente, a despossessão das técnicas,

estariam evidenciadas justamente pelo uso contraditório do termo tecnologia como um “*superlativo pedante*” de uma relação empobrecida e estéril.

Em 1959, Haudricourt preocupava-se com o fato de que o desenvolvimento industrial acelerado poderia se sobrepor à capacidade das Ciências Humanas de estudarem suficientemente o homem antes que houvesse uma tal uniformização e homogeneização da complexidade e diversidade das atividades humanas que viessem a inviabilizar sua observação e estudo fora de um comportamento absolutamente condicionado (Haudricourt, 1987a, p. 47).

Preocupação que se mantém viva no contemporâneo, principalmente junto àqueles que se dedicam ao estudo, compreensão e perpetuação de fenômenos culturais vernaculares expostos a condições de rápidas transformações niveladoras que incidem sobre a disponibilidade de materiais, sobre a transmissão dos saberes relativos aos fazeres entre gerações, sobre as especificidades corporais-plástico-espaciais que caracterizam uma estética, sobre as dimensões simbólicas que configuram imaginários específicos, como é o caso, por exemplo da arquitetura caiçara e ribeirinha, respectivamente no litoral sudeste e sul do Brasil e na região amazônica. Caberia explorar, a partir dessa preocupação, as interações possíveis entre a noção de uniformização de Haudricourt e o conceito de sobrevivência elaborado por Edward Burnett Tylor (1878). Tal conceito ampara o reconhecimento de uma perpetuação, de uma sobrevida de técnicas remotas em um tempo presente, sob uma perspectiva de longa duração (Braudel, 1992). Ainda que quase irreconhecíveis, tais técnicas perduram e presentificam uma *pathosformeln* (Aby Warburg apud Ginzburg, 1999), uma interação indissociável entre gesto, intenção plástica e matéria, profundamente enraizada nos fazeres e na memória humana.

Para exemplificar o tipo de complexidade sob risco de uniformização e perda, como linguista que era, Haudricourt sugere compararmos as posturas de corpo, os gestos supostamente representados por uma palavra, um verbo simples, que designaria, a princípio, uma única ação técnica, “portar”. O exemplo tem o propósito de evidenciar os problemas na transição entre o gesto e a palavra, e o quanto o vocabulário abstrato pode ocultar a realidade complexa e multifacetada do corpo em movimento. O verbo “*porter*” em francês seria traduzido na China por uma dezena de termos diferentes a depender se algo é portado sobre a cabeça, nas costas, com uma alça no ombro, na cintura, sobre si como uma vestimenta, sobre os ombros preso a uma vara, sobre os dois

ombros com pesos balanceados, debaixo do braço, em uma mão etc. (Haudricourt, 1987a, p. 49).

Como traduzir de uma cultura a outra, de um tempo a outro, os verbos “cozinhar”, “construir”, “dançar”, “descansar”, dentre tantos outros, ignorando as especificidades inter e intraculturais envolvidas?

Tais reduções, distorções e alienações, entretanto, não se aplicam apenas à Tecnologia, recaem também sobre a Técnica. Para evidenciar tal redução da Técnica, cabe retomar uma consideração de Haudricourt sobre a conceitualização de Marcel Mauss de Técnicas “sem objeto material”, isto é, quando o corpo prescinde de instrumentos e torna-se seu próprio meio técnico (Bert, 2009), constituindo as “Técnicas do corpo”, presentes em todos os gestos da vida cotidiana quando a humanidade toma seu próprio corpo como instrumento:

os modos de se sentar, de comer, de urinar etc., não são de forma alguma gestos instintivos herdados biologicamente: são todos gestos aprendidos, socialmente herdados, caracterizando um grupo humano determinado. Mauss por fim denominava a Técnica como: ato tradicional eficaz. (Haudricourt, 1987, p. 39, tradução do autor)

A essa compreensão corporal, Leroi-Gourhan acrescentaria ainda a noção muscular de “gesto” como Técnica, modo de fazer tradicionalmente transmitido entre gerações, que constituiria o fenômeno principal a ser estudado pela Tecnologia. Por exemplo: o gesto de beber água de uma fonte com a mão.

Em um diálogo com Mariel Jean-Brunhes Delamarre em 1973, Haudricourt definiria Técnica como “a ação humana bem-sucedida” ou como “o conhecimento dos atos necessários à obtenção de um resultado almejado” (Haudricourt, 1987d, p. 314, tradução do autor), “socialmente aprendido e socialmente transmitido” (Haudricourt, 1987b, p. 332, tradução do autor).

Como compreender o objeto técnico alienado dessa mobilidade corpórea que o originou e lhe conferiu vida, movimento e sentidos?

A compreensão de um objeto técnico demanda a (re)construção/reconstituição/interpretação do conjunto de gestos humanos que lhe produziu e que lhe confere funções (Bert, 2009). Como se, para além de uma morfologia

e de uma taxonomia das Técnicas, fosse preciso produzir também uma fisiologia das Técnicas. Entretanto, o que é mais provocativo é que essa fisiologia deveria ultrapassar os limites do funcionamento produtivo e contemplar uma dimensão existencial surreal ou imaginária, definitivamente contra-hegemônica.

Em uma cultura de consumo globalizada racionalista-funcionalista a noção de Técnica se restringe às interações ativas do corpo com materiais, instrumentos e máquinas nas práticas de representação e nos processos produtivos/construtivos. Esse tende a ser o escopo das Técnicas e, como não poderia deixar de ser, da Tecnologia também no âmbito da Engenharia Civil, da Arquitetura, do Urbanismo e do Desenho Industrial – para reabilitar um termo em desuso –, habitualmente a serviço da reprodução dessa mesma cultura.

Como contemplar então, no seio dessa cultura, não apenas o estudo, mas o respeito, a coexistência na diversidade e a preservação das culturas dos povos indígenas no Brasil e no mundo de hoje, por exemplo? Poderia essa cultura conviver e fomentar uma Tecnologia que a ela se opusesse, que a criticasse e indicasse alternativas menos exploradoras do tempo, da força de trabalho e da imaginação humanas?

Ferret (2012) reconhece que Haudricourt inventou mesmo uma antropologia da ação ao propor uma distinção entre o que denominou como ação direta positiva e ação indireta negativa:

Para ele, a ação é direta quando existe um contato estreito e/ou permanente entre o homem e o ser domesticado (poderíamos ampliar isso à natureza), e uma ação de um corpo sobre outro; a ação é indireta nos casos contrários, quando o homem age, não sobre um ser domesticado, mas sobre o meio que o circunda e o influencia. A ação é positiva quando o homem impõe um encaminhamento de acordo com um esquema a priori e é negativa quando se contenta em barrar algumas vias (alternativas), julgando o resultado a posteriori. (Ferret, 2012, p.113, tradução do autor)

Formulação sintética, abrangente e perturbadora. É difícil não estender essa reflexão originalmente pensada sobre a domesticação de animais ao urbanismo e à arquitetura modernos/contemporâneos.

Temos presenciado uma Tecnologia da Arquitetura e do Urbanismo capaz de questionar e confrontar esse escopo da Técnica da domesticação e do condicionamento aplicada aos edifícios, paisagem e espaços urbanos?

O que ocorre quando a noção de Técnica se dirige a um horizonte ampliado das “técnicas do corpo” maussianas e essa corporeidade assume um protagonismo fora da esfera produtiva, em uma condição não-produtiva, íntima, dispersiva, afetiva-emocional, lenta, delirante, errática, cambiante, afeita a ciclos de devaneios poéticos?

Caberia pensar – seguindo a vertente surrealista que tanto interessava a Haudricourt – em uma contribuição literária tecnológica refinada vindo dos “Manuais” de Julio Cortázar em *Historias de Cronópios y de Famas* (1962) quanto a uma antropologia das técnicas do corpo e dos gestos para chorar, para ter medo, para matar formigas e para subir uma escada:

Las escaleras se suben de frente, pues hacia atrás o de costado resultan particularmente incómodas. La actitud natural consiste en mantenerse de pie, los brazos colgando sin esfuerzo, la cabeza erguida aunque no tanto que los ojos dejen de ver los peldaños inmediatamente superiores al que se pisa, y respirando lenta y regularmente. Para subir una escalera se comienza por levantar esa parte del cuerpo situada a la derecha abajo, envuelta casi siempre en cuero o gamuza, y que salvo excepciones cabe exactamente en el escalón. Puesta en el primer peldaño dicha parte, que para abreviar llamaremos pie, se recoge la parte equivalente de la izquierda (también llamada pie, pero que no ha de confundirse con el pie antes citado), y llevándola a la altura del pie, se le hace seguir hasta colocarla en el segundo peldaño, con lo cual en éste descansará el pie, y en el primero descansará el pie. (Los primeros peldaños son siempre los más difíciles, hasta adquirir la coordinación necesaria. La coincidencia de nombre entre el pie y el pie hace difícil la explicación. Cuidese especialmente de no levantar al mismo tiempo el pie y el pie.) (Cortázar, 1962, p.11)

Essa dimensão surreal já estaria mesmo impressa no sistema de notação de unidades elementares de movimento Therblig (Figura 1) desenvolvido em meados da década de 1910 pelo casal Frank Bunker Gilbreth e Lillian Moller Gilbreth, psicólogos norte-americanos dedicados ao estudo dos movimentos na produção industrial.

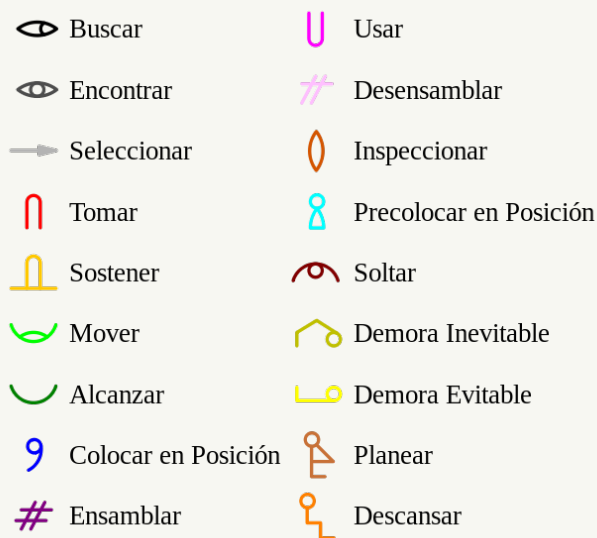


Figura 1: Dezoito movimentos Therblig com descrição do movimento em espanhol para manter o contexto cortazariano. Fonte: Wikimedia Commons. Acesso em: 10 out. 2019.

Para aterrar a discussão, valeria reposicionar o problema nada simples da representação do corpo em movimento para o estudo de determinados gestuais, supondo que tais recursos de representação deveriam estar na base mesma de uma ciência empírica capaz de ir a campo com consistência, realizar registros de tais ações, para então debater sua circunscrição e seu eventual alcance universal.

Como enfrentar essa questão elementar, se um tal problema persiste ainda hoje entre os estudiosos da dança e os coreógrafos, entre os professores de ginástica e os atletas?

Que diálogos estão sendo conduzidos sobre esse tema entre urbanistas e coreógrafos, entre engenheiros e bailarinos?

Que experiências e caminhos se apresentam atualmente como possibilidades para ressignificar a Tecnologia capacitando-a a contemplar o estudo dos gestos e técnicas do corpo não-eficazes, antepostas ao caráter utilitário, produtivo, consumista na compreensão do mundo contemporâneo?

Seriam tais experiências e procedimentos capazes de contribuir na compreensão das interações interpessoais em e com edifícios, paisagens e espaços urbanos?

Terceiro obstáculo

Haudricourt propõe que uma ciência não se define por um objeto, mas sim por um “ponto de vista” sobre objetos que podem ser comuns, postos sob vários outros pontos de vista igualmente científicos.

Seu exemplo é um objeto técnico, aliás: a mesa.

Ela pode ser estudada do ponto de vista da matemática, por ter uma superfície, um volume; do ponto de vista da física, podemos estudar seu peso, sua densidade, sua resistência à pressão; do ponto de vista da química, suas possibilidades de combustão pelo fogo ou sua dissolução em ácidos; do ponto de vista biológico, a idade e a espécie vegetal que lhe forneceu a madeira; enfim, do ponto de vista das ciências humanas, a origem e a função da mesa para os homens. (Haudricourt, 1987, p. 38, tradução do autor)

A Tecnologia priorizaria em seu enfoque, a compreensão das origens de objetos, processos e ações técnicas – as técnicas do corpo e os gestos –, assim como a compreensão dos usos, das funções, dos impactos, das interações sociais, dos imaginários, dos anseios, dos questionamentos, enfim, de toda a atividade material de um determinado grupo humano. A singularidade desse “ponto de vista” seria, mais propriamente, uma convergência de uma pluralidade de interesses/preocupações que podem ser ainda dissonantes e contraditórios entre si.

Assim como todas as ciências, a Tecnologia também cultivaria uma dimensão *meta*, dobrando-se sobre si mesma para refletir sobre sua própria identidade, sobre sua constituição, sua trajetória histórica, suas inflexões, seus autoentendimentos, seus desafios, seus horizontes e suas interações com outras ciências.

Constitui-se assim uma ciência, como construção de conhecimento científico conforme uma visada e como construção de um discurso, um *logos*, a respeito de suas miradas, de seus modos de mirar e de própria identidade em contínua transformação histórica, isto é, seus propósitos, seus procedimentos metodológicos, seus horizontes, seus desafios etc.

É certo que, em termos históricos, é preciso reconhecer que a Técnica precede em muito a Ciência e que há, portanto, tecnologias anteriores à ciência, anteriores à Copérnico, Vesalius e Galileu Galilei e ao que se conhece como Revolução Científica difundida a partir do século XVI. Tais tecnologias estão expressas nas obras de Vitruvius, de Procópio e de Alberti, por exemplo. Além desses registros escritos, como discurso oral transmitido de geração em geração, outras tecnologias se perpetuaram, sobreviveram e se difundiram como reflexões sobre modos de fazer, sobre materiais e sobre formas construídas. Há, portanto, uma multiplicidade, uma pluralidade de reflexões que se entrelaçam à sobrevivência de diversos tempos técnicos, ou seja, de diferentes conjuntos de técnicas, sobrepostos no contemporâneo. Na São Paulo de 2020, por exemplo, sobrevivem e coexistem – conflituosamente – técnicas muito heterogêneas entre si, da tração humana de carroças de lixo reciclável ao comando remoto de drones, da taipa de mão aos teodolitos com prumo e mira a laser.

Como estudar tais multiplicidades divergentes, opostas, conflitantes mantendo a coesão de uma única ciência humana dita Tecnologia?

Considerações finais

É possível perceber, nas reflexões de Haudricourt, ecos das proposições feitas pelo engenheiro-arquiteto Jacques Laffite, em 1911. Conforme Laffite, o estudo científico das máquinas não poderia prescindir de compreendê-las como fatos sociais, o que caracterizaria a preocupação da Ciência das Máquinas – que ele designou como Mecanologia – como de “ordem social”, o que seria próprio de uma abordagem das Ciências Sociais (apud Sigaut, 1987).

Entretanto, a essa caracterização de base, Haudricourt acrescentou uma perspectiva multidisciplinar mais abrangente e propôs uma conceituação centrada nas ações do corpo, nos gestos, na experiência sensível e no que ela incita como surrealidade produzida por anseios e devaneios próprios da interação humana com a natureza, com matéria e com a transcendência o que aprofundou tais ordens sociais a uma dimensão antropológica atenta às subjetividades e ao imaginário.

A caracterização da Tecnologia como Ciência Humana pode ser compreendida como um enfoque inclusivo e crítico sobre o “fenômeno social total” (Mauss apud Haudricourt, 1987c, p. 57) que busca integrar diferentes pontos de vista – o ponto de vista histórico, o ponto de vista geográfico ou ecológico, o ponto de vista funcional, o ponto de vista dinâmico ou do comportamento humano, especialmente de seus movimentos, o ponto de vista da imaginação material e dos imaginários das matérias (sugestão nossa) – com relação a todas as atividades materiais humanas.

Tal movimento desloca a Tecnologia de uma posição aplicada, solucionadora e subserviente à produção para uma posição problematizadora, interrogativa e propositiva de outras possibilidades de produzir ou mesmo de não-produzir, o que pode ser, definitivamente, contra produtivo, sem ironia. Ao imaginário de uma Tecnologia dócil, leve, ágil, quase imaterial se contrapõe uma Ciência indócil, densa, lenta, forjada entre mãos, matéria e metafísica.

Um deslocamento epistemológico tão radical mereceria considerações aprofundadas e debates, ainda que fosse apenas como especulação prospectiva, como exercício teórico. No entanto, não é esse o lugar onde a reflexão de Haudricourt pretende se posicionar. Trata-se de uma proposição. É um projeto de Tecnologia que está em pauta e, por isso, sua formulação enfrenta dificuldades muito mais sensíveis do ponto de vista político-ideológico do que do ponto de vista conceitual ou mesmo metodológico.

Afinal, a instauração de um Ciência da Técnicas com tal escopo legitimaria um viés complexo, questionador incisivo, hipercrítico e ademais, com grande potencial propositivo, aliás, o que seria contrário à perpetuação de um modelo de produção/consumo globalizado, naturalizado e lucrativo que, talvez por isso, mostra-se refratário a revisões críticas.

Para concluir, cabe formular algumas interrogações que podem estimular o prosseguimento das reflexões aqui expostas.

Reconhecida e estabilizada como um dos esteios da Tecnologia Cultural – “um ramo francês da etnologia”, conforme Desvallées (2013) – não estaria a contribuição de Haudricourt demasiadamente circunscrita a uma posição analítico-interpretativa, bastante aquém do alcance propositivo da Tecnologia como Ciência Humana?

Que contradições sustentariam – no âmbito mesmo daqueles que se reconhecem como dedicados à Tecnologia –, de um lado, a apologia da complexidade, da interdisciplinaridade, da abrangência dos campos ampliados, dos compromissos sociais, da proposição de novos paradigmas para as várias “sustentabilidades” para o século XXI e de outro lado a resistência ou recusa de um acréscimo que atenderia a todas essas exigências promovendo um incremento qualitativo expressivo ao alçar a Tecnologia à posição de Ciência e mais, de Ciência Humana?

Não seriam essas contradições, a propósito, um dos aspectos do primeiro obstáculo epistemológico mencionado no início deste texto a demandar pesquisa justamente dessa Tecnologia como Ciência das Técnicas?

A prevalência do tradicionalismo das caracterizações supostamente estáveis de Tecnologia; a inércia do conhecimento mais afeito a perpetuar o que parece ser um consenso consolidado quanto à Tecnologia do que a questionar-se sobre sua validade; a prevalência do senso comum sobre a Tecnologia tanto dentro quanto fora das universidades, não são também fenômenos contemporâneos inquietantes a demandar pesquisas dessa mesma Ciência das Técnicas?

Considerando a mobilidade promovida por esse câmbio radical na compreensão da natureza, das potências e das limitações da Tecnologia, quais seriam as consequências na reorganização da formação tecnológica de futuros arquitetos, urbanistas, designers e engenheiros?

Que diálogos passaríamos a ter com nossos alunos nas disciplinas de Tecnologia assumindo a posição proposta, no seio das Humanidades?

Como essa reorganização poderia não atingir todas as demais Ciências Humanas?

Haveria mesmo alguma Ciência que ficaria alheia a esse rearranjo?

Poderá, enfim, o projeto das universidades para o século XXI prescindir de tais faculdades de(a) Tecnologia?

Referências

- BACHELARD, Gaston. *Formação do espírito científico*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1996.
- BECHELANY, Fabiano Campelo. "HAUDRICOURT, André-Georges. Des gestes aux techniques: Essai sur les techniques dans les sociétés pré-machinistes". *Anuário Antropológico* [Online], 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/aa/233>>. Acesso em: 10 out. 2019.
- BERT, Jean-François. De Marcel Mauss à A.G. Haudricourt. "Retour sur la 'technologie' ". In *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2009/1, n. 20, p.163-181. Disponível em: <www.cairn.info/revue-histoire-des-sciences-humaines-2009-1-page-163.htm>. Acesso em: 10 out. 2019.
- BRAUDEL, Fernand. *Escritos sobre a história*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CORTÁZAR, Julio. *Historia de Cronopios y Famas*. Buenos Aires: Minotauro, 1962.
- DESVALLÉES, André. "Reviewed Work(s): Penser le concret. André Leroi-Gourhan, André-Georges Haudricourt, Charles Parain by Noël Barbe and Jean-François Bert". In *Ethnologie française*, t. 43, n. 4. Des mondes juifs contemporains (Octobre-Décembre 2013). Presses Universitaires de France Stable, p. 735-741. Disponível em: <www.jstor.org/stable/42772420>. Acesso em: 10 out. 2019.
- FERRET, Carole. "Vers une anthropologie de l'action: André-Georges Haudricourt et l'efficacité technique". In *L'Homme*, 202, 2012. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/lhomme/23041>>. Acesso em: 10 out. 2019.
- GINZBURG, Carlo. "De A. "Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método". In *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história*. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.
- HAUDRICOURT, André-Georges. "La Technologie, science humaine". In *La Technologie science humaine – Recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1987.
- HAUDRICOURT, André-Georges. "Gestes et mouvements". In *La Technologie science humaine – Recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1987a.
- HAUDRICOURT, André-Georges. "L'origine des techniques". In *La Technologie science humaine – Recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1987b.
- HAUDRICOURT, André-Georges. "La technologie culturelle, essai de méthodologie". In *La Technologie science humaine – Recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1987c.
- HAUDRICOURT, André-Georges. "Recherche et méthode. Un dialogue avec Mariel Jean-Brunhes Delamarre (1973)". In *La Technologie science humaine – Recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1987d.
- RIVIERRE, Jean-Claude. "André-Georges Haudricourt (1911-1996)". In *Journal de la Société des océanistes*, 103, 1996-2.
- SAILLANT, Francine; KILANI, Mondher; BIDEAU, Florence Graezer. *Manifeste de Lausanne – Pour une anthropologie non hégémonique*. Montréal: Liber, 2011.

SIGAUT, François. "Haudricourt et la Technologie". In HAUDRICOURT, André-Georges. *La Technologie, science humaine – Recherches d'histoire et d'ethnologie des techniques*. Paris: Maison des Sciences de l'Homme, 1987, p. 9-32.

THOMAS, Jacqueline M. C.; BOUQUIAUX, Luc. "Haudricourt, un marginal philosophe antiphilosophe". *Le Portique*, 27, 2011. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/inshs.bib.cnrs.fr/leportique/2530>>. Acesso em: 30 out. 2019.

TYLOR, Edward Burnett. *La civilisation primitive*. Paris: C. Reinwald, 1878.

Peut-on considérer la scénographie comme un art?

Luc Boucris¹

- ¹ Agrégé de Lettres, docteur d'Etat. Il est professeur émérite en études théâtrales. Territoire et identité des arts de la scène, espace et scénographie constituent les axes de ses recherches. Dernières parutions: article «Cirque et scénographie», en ligne: <<http://cirque-cnac.bnf.fr/>>, septembre 2016. Ouvrages: *Scénographes en France* (ouvrage collectif, codirection avec M. Freydefont), Actes Sud, 2015; *Place du théâtre, forme de la ville*, Théâtre/public, Paris, janvier 2015 (ouvrage collectif, codirection avec M. Freydefont); *Légitimités culturelles*, Etudes théâtrales 67, Louvain, 2019 (ouvrage collectif, codirection avec V. Lemaire). E-mail: luc.boucris@wanadoo.fr.



Le champ de l'art se modifie sous nos yeux ; en son sein les frontières et les hiérarchies se redistribuent. Dans la sphère théâtrale, signe parmi d'autres de ces redistributions, la relation auteur/metteur en scène/scénographe a connu, connaît des bouleversements considérables : c'est toute la question des rapports du texte à l'image, au spectacle, à la présence qui s'y trouve mise en question. Ce questionnement vient de l'intérieur du théâtre. Mais sa signification dépasse largement ses frontières et va bien au-delà du seul théâtre.

Le mouvement vient aussi au dehors : après la remise en cause virulente de l'auteur qui occupe le champ de la critique dans les années 1970, on voit les années 1980 conduire à une mise en exergue de l'artiste, retournement spectaculaire. Le phénomène est plus complexe qu'un simple retour en arrière puisqu'en effet on sent monter une revendication « auctoriale » de la part de praticiens jusqu'à maintenant estimés certes mais ne bénéficiant pas du statut d'artistes, les techniciens de la lumière, du son et de l'image, pour ne pas parler du scénographe désormais un peu plus solidement installé dans ce statut que les autres « techniciens ».

De façon générale, les pratiques qui revendiquent une forme ou une autre de reconnaissance artistique se diversifient. Dans le domaine qui nous occupe, cette mutation est avant tout liée aux bouleversements profonds des techniques, à leur complexification, à la croissance exponentielle de leurs capacités et donc de leurs pouvoirs, à l'attention aussi qui s'impose à nous pour les outils de médiation, pour ce qu'ils véhiculent et qui nous conduit à leur reconnaître une valeur propre. Si le technicien revendique et parfois obtient un nouveau statut, c'est que la technique n'apparaît plus comme un instrument neutre au service d'un projet sur lequel elle n'aurait rien à dire. Le cinéma expérimental a depuis longtemps déjà mis ces phénomènes en exergue. Mais nous sommes désormais sortis des démarches simplement expérimentales dans ce registre. Par ailleurs l'emprise de la technologie s'est élargie : les pratiques d'écriture elles-mêmes (au sens littéraire du mot) en subissent le choc que Queneau, par exemple, a très tôt pris en compte. Ce n'est pas pour rien que le terme « d'écriture » est devenu une métaphore largement utilisée (écriture scénique, vidéographique) ; ces usages témoignent à la fois du prestige de l'écriture littéraire et, en sens inverse, de la conquête par les techniques du territoire de la création.

Ces ambitions ont-elles une légitimité ? C'est la question sous-jacente au titre de mon propos lui-même formulé sous forme interrogative. Les objets

scénographiques possèdent trois caractéristiques qui les rendent rétifs à la valorisation esthétique. D'une part, ils sont relativement invisibles, d'autre part ils ne tirent leur valeur que du déroulement scénique. Ces deux propriétés sont nouées entre elles : invisibles, les objets scénographiques le sont parce qu'ils ne sont pas faits pour être vus en tant que tels, mais qu'avant tout ils constituent un réceptacle pour le drame ou un instrument pour le jeu. Quant à leur troisième caractéristique, tous les scénographes tiennent à la souligner et elle entre en écho avec les deux notations précédentes : toute scénographie répond à une commande.

Liens forts à la technique, relative invisibilité, lien consubstantiel à la commande, tout ceci semble signaler un substantiel manque d'autonomie : voilà qui nous éloigne de l'art au sens que la modernité a donné à ce mot. Toutes les pratiques actuelles de la scène revendiquent pourtant la productivité du plateau, pensent les techniques qui lui sont liées non comme des forces d'appoint, mais comme des éléments déterminants du discours scénique et du rapport sensible qui lie le spectateur et l'événement qui lui est proposé.

Le double questionnement qui motive cette intervention ne mérite donc pas d'être abandonné si vite. Au cours du siècle écoulé, sous l'impact du développement des sciences et des techniques, notre relation à l'espace s'est profondément modifiée. Impossible désormais de s'en tenir à la proposition kantienne d'un espace qui serait une forme *a priori* de notre sensibilité. Michel Foucault enregistre à sa façon ces mutations quand il écrit :

l'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côté à côté, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheciveau. (Foucault, 1984)

Or la scénographie et les techniques qui lui sont conjointes travaillent l'espace ; c'est cette caractéristique qui motive l'évolution de leur statut. Cette évolution, nous l'appréhenderons en nous situant délibérément sur le terrain de l'esthétique, mais il est clair qu'on se situe sur une zone frontalière qui n'est pas étrangère aux préoccupations des socio anthropologues.

Commençons par l'analyse d'un dispositif déroutant de simplicité, dispositif qui a été mis en place par Jean-François Sivadier et Christian Tirole pour différents spectacles et notamment pour les mises en scène de *La Vie de Galilée* de Brecht (2002, repris en 2005 pour le Festival d'Avignon) et de *La Mort de Danton* de Büchner (2005).

Le degré zéro de l'esthétique?

Les images le montrent, c'est d'un simple plancher modulable qu'il s'agit. En apparence donc, cette scénographie représente le degré zéro de l'esthétique et de la technique. Toute technique qui fonctionne se donne à nous avec le visage de l'évidence. Ce plancher est le fruit d'une élaboration technique non négligeable : résistance, mobilité, matériau mis en œuvre, etc.



Figure 1 : Sivadier (Christian Tirole), *La Mort de Danton*, *La Vie de Galilée*.



Figure 2: Sivadier (Christian Tirole), *La Mort de Danton*, *La Vie de Galilée*.



Figure 3: Sivadier (Christian Tirole), *La Mort de Danton*, *La Vie de Galilée*.



Figure 4 : Sivadier (Christian Tirole), *La Mort de Danton, La Vie de Galilée*.



Figure 5 : Sivadier (Christian Tirole), *La Mort de Danton, La Vie de Galilée*.

Mais, surtout, ce plateau n'est dénué ni de signification, ni de conséquences sensibles : si tout théâtre est avant tout un espace malléable, ce plancher, lui, nous apparaît comme la mise en scène ou la mise en exergue de la malléabilité. Autrement dit il nous rend la malléabilité du plateau visible. Car les différents moments des spectacles décomposent et recomposent ce sol selon différentes configurations.



Figure 6: Sivadier (Christian Tirole), *La Mort de Danton, La Vie de Galilée*.

A partir de là, plusieurs pistes d'interprétation s'ouvrent à nous. Si on reprend la définition de ce que Michel Foucault appelle des hétérotopies², alors le théâtre serait le lieu par excellence de l'hétérotopie et donc lieu par excellence de notre prise en considération de la variabilité des espaces. Dans sa nudité formelle, c'est très exactement ce que souligne ce dispositif.

Ceci pourrait légitimement orienter notre réflexion vers un des *topoi* de la réflexion critique contemporaine sur le théâtre, la question de la théâtralité: pas de théâtre qui ne s'interroge sur la nature profonde du théâtre. Mais au-delà de ce topos, constatons d'abord que la scène propose au spectateur, par ce genre de démarche, une sorte d'exercice d'assouplissement de son rapport à l'espace; le théâtre devient ainsi le lieu qui nous apprend à prendre conscience du fait spatial, alors que, spontanément, nous sommes plutôt portés à prendre l'espace comme un milieu neutre, certes prégnant mais seulement à l'aune de sa fonctionnalité, certes transformable, mais au prix de pesants travaux. Ce plancher mouvant souligne, dans une sorte d'épure, qu'au théâtre, nous admettons qu'il est toujours possible de rendre à l'espace une marge de jeu, voire de le faire rentrer dans le jeu.

2 « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles » (Foucault, 1984).

Danton, Galilée ont-ils suffisamment compris qu'il leur était nécessaire de mettre en place la scène adéquate à leur projet? C'est peut-être d'avoir négligé la prise en considération de cette question qui les accule et les conduit à l'échec ou au renoncement. C'est en tout cas ce que suggère discrètement Brecht dans les différents tableaux où il met Galilée au contact des forces sociales de son temps en particulier quand, dans le tableau 11, il imagine une rencontre entre ce dernier et l'entrepreneur (le «fondeur») Vanni, alors que, nous dit l'exergue, «la rue s'agite et la cour se tient roide». Le plateau de Sivadier et Tirole ne serait rien d'autre alors que la métaphore matérialisant les différentes scènes occupées par les personnages et rendant compte au passage d'ailleurs de leur précarité. Car, autre métaphore, l'Histoire est le lieu par excellence de la construction et de la déconstruction de notre sol commun.

Il ne faut pas négliger non plus une autre caractéristique ultra simple de ce dispositif : ce plancher est conçu pour prendre place sur un plateau de théâtre. Ainsi les scénographes procèdent-ils à ce qu'on pourrait appeler un empilement des plateaux. Le metteur en scène ne néglige pas les possibilités qu'ouvre cette caractéristique : selon les moments, les comédiens utilisent l'un ou l'autre de ces sols. Dans *La Vie de Galilée*, ils en utilisent même un troisième : c'est de la salle qu'Andréa, le jeune élève de Galilée, interroge son maître dans le premier tableau avec l'innocence et la simplicité de l'enfant qu'il est ou celle du quidam avide de comprendre. D'où est-ce que tu parles? Voilà cette question foucauldienne matériellement réactivée par ce dispositif invitant les spectateurs que nous sommes à la garder constamment présente à l'esprit. Ainsi quand le cardinal Barberini devient pape (tableau 12) d'homme d'église attaché à la science et à la raison qu'il était, il se métamorphose et devient sans restriction l'homme d'autorité décidé à faire plier Galilée du haut de sa chaire pontificale.

Une dernière caractéristique de ce dispositif retiendra notre attention. Par son matériau (le bois), par sa pente, il évoque le tréteau, cette scène élémentaire des troupes itinérantes. Le tréteau introduit sans conteste possible une dimension foraine et dimension foraine postule à la fois un public (le public spontané du théâtre de foire) et une relation à ce public (celle d'un corps à corps où l'adresse est directe). Bien entendu c'est encore au niveau métaphorique que tout ceci se joue : après tout on est installé dans un théâtre en bonne et due forme dont la présence ne saurait être oubliée ; mais cette métaphore a la portée d'une incitation : faisons en sorte, nous dit ce spectacle, de trouver des lieux de parole où l'amour de l'art ne se transforme pas en vénération mais en authentique échange.

Cette revendication sourde nous conduit vers une conception globale de la scénographie qui tend à construire les conditions d'un tel échange. Dans ses manifestations les plus ambitieuses, elle nous propose même d'habiter autrement l'espace.

Habiter l'espace

Il ne faut donc pas dire que notre corps est *dans* l'espace, ni d'ailleurs qu'il est dans le temps. Il *habite* l'espace et le temps.

Merleau-Ponty, 1945, p. 162

Que notre corps soit dans l'espace ou qu'il l'habite, quelle différence cela fait-il pour nous ? « Être dans », c'est vivre une disjonction même s'il s'agit d'une inclusion, alors qu'« habiter », c'est vivre une relation intime où la saisie de l'espace apparaît comme un mouvement vital, nécessaire et continu de notre rapport au monde qui ne passe pas par une démarche intellectuelle ou une demande d'objectivation. « Mon corps s'applique [à l'espace et au temps] et les embrasse » dans une synthèse qui « est toujours à recommencer », dit encore Merleau-Ponty. Le corps ainsi compris est « un nœud de significations vivantes » comparable en ce sens à l'œuvre d'art.

Que peut l'espace dans ce rapport qui s'établit entre lui et nous ? Tout et pas grand chose. Ce n'est pas lui qui crée à lui tout seul le désir d'habiter. Mais il est des espaces qui réveillent l'expérience perceptive et d'autres qui l'assoupissent, il est des espaces qui avivent la présence et d'autres qui la restreignent. Car il n'est pas une façon unique d'habiter l'espace et le temps, ni non plus une seule façon de les percevoir. Non, c'est le pluriel qui convient plutôt : entre un espace qu'on découvre et un espace marqué du sceau de l'habitude³, entre un espace dans lequel on s'investit avec énergie et un espace qu'on traverse de façon distraite, rien de commun, ou si peu. On est loin de l'imperium qu'on croit si souvent devoir concéder à l'espace géométrique.

3 Loin d'être connotée négativement cependant dans l'analyse de Merleau-Ponty, la notion d'habitude y prend une dimension structurante tout à fait décisive ; néanmoins la nécrose peut s'installer : c'est alors que l'habitude devient dangereuse ou du moins rétrécissante.

C'est au théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine et avec les dispositifs inventés par son scénographe, Guy-Claude François, que ce rapport dynamique à l'espace trouve son expression théâtrale la plus aboutie en particulier à La Cartoucherie de Vincennes où ce théâtre s'est établi depuis 1970. Se rendre à La Cartoucherie pour un spectacle du Soleil, c'est progressivement pénétrer dans un univers doublement coloré à la fois par la présence sensible d'une collectivité théâtrale en acte et par la fiction représentée. Dans l'instant où nous entrons en relation avec lui, l'espace imprime sa couleur sur notre rapport au monde.

Mais cette relation n'a rien d'instantanée. C'est au contraire par un subtil travail sur les seuils qu'elle s'établit. Le premier seuil à franchir, c'est celui qui nous conduit vers un lieu quelque part dans le bois de Vincennes. Puis on pénètre dans une première halle qui n'est pas encore le lieu du spectacle mais qui en a pris les couleurs. Pour accéder au théâtre lui-même, il faut passer au troisième seuil à travers un cheminement qui la plupart du temps nous conduit au voisinage des loges, peu accessible par la vue, mais qui ne se laisse pas pénétrer et impose le respect dû à la concentration des comédiens. Tout ceci constitue un ensemble extrêmement riche sur le plan esthétique ; je me contenterai d'insister ici sur un seul des effets que produit cet enchaînement de seuil : il met en exergue une des modalités fondamentales de notre façon d'habiter l'espace : notre relation aux frontières.

Dans un article intitulé « Berlin-Genève » paru dans la revue *Médium* n. 24/25, Gabriel Galice rend compte très concrètement de la complexité de la notion de frontière ; habitant Annemasse, il explique qu'il en rencontre, dans sa vie quotidienne plusieurs sortes : entre la France et la Suisse, une frontière politique clairement établie, une *ligne* ; pourtant cette ligne se double d'une *zone tampon*, d'une « marche » si on veut qui correspond à un territoire économique intermédiaire ; à côté de ces deux frontières matérialisés territorialement parlant, une frontière socio spatiale qui organise un double déplacement des français vers Genève afin d'y travailler d'une part et, d'autre part, des genevois vers le territoire français afin de se loger à moindre coût ; une autre frontière combine topographie et technologie : « pour mon téléphone portable, dit-il, ma résidence annemassienne se trouve obstinément en Suisse » ; enfin les deux monuments à Michel Servet⁴, l'un à Genève, l'autre à Annemasse

4 Brûlé vif pour hérésie par Calvin en 1553.

témoignent de l'existence d'une frontière symbolique : le récit fait de l'événement est sensiblement différents sur l'une et l'autre stèle !

Ainsi différentes formes de frontières agissent sur nous ; c'est à une expérimentation sensible de la diversité des frontières, de leur nécessité et de leurs différentes fonctions que nous conduit la démarche du théâtre du Soleil : des seuils multiples qui, en l'occurrence, nous conduisent progressivement à habiter plus pleinement l'espace de la fiction, et ceci globalement, nous constituant ainsi progressivement en public, c'est-à-dire en collectif.

C'est cette capacité à donner du jeu à l'espace qui fait de la scénographie un art, car en donnant du jeu, on réveille la valeur. Il est important, en l'occurrence, de ne pas utiliser de majuscule, mais c'est surtout important quand on met en avant le mot « valeur ». Rien à imposer ici, rien à affirmer avec majesté. Non, simplement des propositions sensibles à concevoir pour laisser le temps à la valeur de se construire.

De même, comme tout artiste, le scénographe s'avance avec le style qui lui est propre. On reconnaîtra souvent, par exemple, chez Guy-Claude François, le souci de l'élégance, la clarté du dispositif et des cheminements. Ainsi au théâtre, l'auteur n'est jamais seul, car les impératifs du plateau inscrivent d'emblée le geste artistique dans le registre du dialogue ; en ce sens, le scénographe est co-auteur de la représentation. Mais il sait aussi se rendre discret, voire effacer sa marque singulière si le projet global l'exige. Il revendique l'autonomie, mais pas l'indépendance. C'est tout particulièrement le cas au cinéma où l'exigence d'exactitude mimétique conduit souvent le scénographe à concevoir un décor qui semble se fondre dans son environnement.

L'art du scénographe n'est pas dans l'extrême visibilité, mais dans la mise en éveil de la sensibilité. Il ne fonctionne pas dans le vis-à-vis du spectateur et de l'œuvre, mais dans leur interaction. Cette interaction peut prendre des formes diverses et elle contribue à créer différents modèles de spectateurs (et de publics !) : là sans doute est le noyau le plus actif et la spécificité de la valeur sensible qui s'attache à la scénographie, comme essaye de le montrer dans *Scénographie, 40 ans de création*⁵, l'article intitulé « La réinvention permanente (du public) ».

5 Paru aux éditions de l'Entretemps, 2010.

Il se pourrait bien que cette pratique, loin de concerner le seul théâtre, ouvre des perspectives sur la sphère spectaculaire dans son ensemble.

Bibliographie

FOUCAULT, Michel. "Des espaces autres". *Architecture, mouvement, continuité*, n. 5, Dits et écrits, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard, 1945.

¿Puede la escenografía ser considerada un arte?

Luc Boucris¹

Traducción de David Sierra G.

- ¹ Agregado en Letras, y Doctor de Estado, en Francia. Es profesor emérito de estudios teatrales. El territorio y la identidad de las artes escénicas, el espacio y la escenografía constituyen los ejes de su investigación. Últimas publicaciones: Artículo "Circo y escenografía", 2016; *Scénographes en France* (obra colectiva, codirigida con M. Freydefont), Actes Sud, 2015; *Place du théâtre, forme de la ville, Théâtre/public*, París, enero de 2015 (obra colectiva, codirección con M. Freydefont); *Légitimités culturelles*, Etudes théâtrales 67, Lovaína, 2019 (trabajo colectivo, codirección con V. Lemaire). E-mail: luc.boucris@wanadoo.fr.



El campo del arte está cambiando ante nuestros ojos; dentro de él, las fronteras y las jerarquías se están redistribuyendo. En la esfera teatral, signo entre otros de estas redistribuciones, la relación autor/director/escenario ha sufrido, y sigue sufriendo, considerables trastornos: se pone en tela de juicio toda la cuestión de la relación entre el texto y la imagen, la representación y la presencia. Este interrogatorio viene del interior del teatro. Pero su significado va más allá de sus fronteras y va más allá del teatro solamente.

El movimiento también viene del exterior: después del virulento cuestionamiento del autor que ocupa el campo de la crítica en los años 1970, vemos que los años 1980 llevan a una puesta en relieve del artista, un giro espectacular. El fenómeno es más complejo que un simple retorno al pasado, ya que podemos sentir una afirmación “actorial” hecha por profesionales que hasta ahora han sido estimados pero que no gozaban del estatus de artistas, los técnicos de la luz, el sonido y la imagen, sin mencionar al escenógrafo, que ahora está un poco más firmemente establecido en este estatus que los otros “técnicos”.

En general, se están diversificando las prácticas que reclaman alguna forma de reconocimiento artístico. En el ámbito que nos ocupa, esta mutación está vinculada sobre todo a los cambios profundos de las técnicas, a su creciente complejidad, al crecimiento exponencial de sus capacidades y, por tanto, de sus poderes, y a la atención que también se nos exige en relación con los instrumentos de mediación, por lo que transmiten y que nos lleva a reconocer su propio valor. Si el técnico reclama y a veces obtiene un nuevo estatus, es porque la técnica ya no aparece como un instrumento neutro al servicio de un proyecto sobre el que no tendría nada que decir. El cine experimental ya ha estado destacando estos fenómenos durante mucho tiempo. Pero ahora hemos ido más allá de los enfoques puramente experimentales en este registro. Además, la influencia de la tecnología se ha ampliado: las propias prácticas de escritura (en el sentido literario de la palabra) están sufriendo la conmoción que Queneau, por ejemplo, tuvo en cuenta muy tempranamente. No en vano el término “escritura” se ha convertido en una metáfora muy utilizada (escritura escénica, escritura en vídeo); estos usos dan testimonio tanto del prestigio de la escritura literaria como, por el contrario, de la conquista del territorio de la creación por las técnicas.

¿Tienen estas ambiciones alguna legitimidad? Esta es la pregunta que subyace al título de mi discurso, que a su vez está formulado en forma

interrogativa. Los objetos escenográficos tienen tres características que los hacen resistentes a la mejora estética. Por un lado, son relativamente invisibles, y por otro lado, obtienen su valor sólo del proceso escénico. Estas dos propiedades están entrelazadas: invisibles, los objetos escenográficos son invisibles porque no están hechos para ser vistos como tales, pero sobre todo constituyen un receptáculo para el drama o un instrumento para la obra. En cuanto a su tercera característica, todos los escenógrafos están dispuestos a subrayarla y se hace eco de las dos anotaciones anteriores: toda la escenografía responde a un encargo.

Fuertes vínculos con la técnica, relativa invisibilidad, vínculo consustancial al encargo, todo esto parece indicar una sustancial falta de autonomía: esto es lo que nos aleja del arte en el sentido que la modernidad ha dado a esta palabra. Sin embargo, todas las prácticas escénicas actuales reivindican la productividad del escenario, pensando en las técnicas vinculadas a él no como fuerzas auxiliares, sino como elementos determinantes del discurso escénico y de la relación sensible que une al espectador y con el acontecimiento que se le propone.

El doble cuestionamiento que motiva esta intervención no merece, por lo tanto, ser abandonado tan rápidamente. Durante el siglo pasado, bajo el impacto del desarrollo de la ciencia y la tecnología, nuestra relación con el espacio se ha modificado profundamente. Ahora es imposible atenerse a la propuesta kantiana de un espacio que sería una forma a priori de nuestra sensibilidad. Michel Foucault registra estas mutaciones a su manera cuando escribe:

La era actual tal vez sea más bien la era del espacio. Estamos en la edad de la simultaneidad, estamos en la edad de la yuxtaposición, en la edad de lo cercano y lo lejano, de lo próximo y lo disperso. Estamos en un momento en el que el mundo se experimenta a sí mismo, creo, menos como una gran vida que se desarrolla a través del tiempo que como una red que conecta puntos y entrelaza su red. (Foucault, 1984)

Y sin embargo la escenografía y las técnicas que la acompañan trabajan en el espacio; es esta característica la que motiva la evolución de su estatus. Esta evolución se comprenderá si nos situamos deliberadamente en el campo de la estética, pero es evidente que estamos en una zona fronteriza que no es ajena a las preocupaciones de los socio-antropólogos.

Comencemos analizando un confuso dispositivo de simplicidad, un dispositivo que fue puesto en marcha por Jean-François Sivadier y Christian Tirole para varios espectáculos y, en particular, para las producciones de *La Vida de Galileo* de Brecht (2002, reeditada en 2005 para el Festival de Aviñón) y *La Muerte de Danton* de Büchner (2005).

¿El Grado cero de la estética?

Como muestran las fotos, este es un simple suelo modular. Por lo tanto, en apariencia, esta escenografía representa el grado cero de estética y técnica. Cualquier técnica que funcione se nos da con la cara de lo obvio. Este suelo es el resultado de una importante elaboración técnica: resistencia, movilidad, material utilizado, etc.



Figura 1: Sivadier (Christian Tirole), *La Muerte de Danton*, *La Vida de Galileo*.



Figura 2: Sivadier (Christian Tirole), *La Muerte de Danton*, *La Vida de Galileo*.



Figura 3: Sivadier (Christian Tirole), *La Muerte de Danton*, *La Vida de Galileo*.



Figura 4: Sivadier (Christian Tirole), *La Muerte de Danton*, *La Vida de Galileo*.

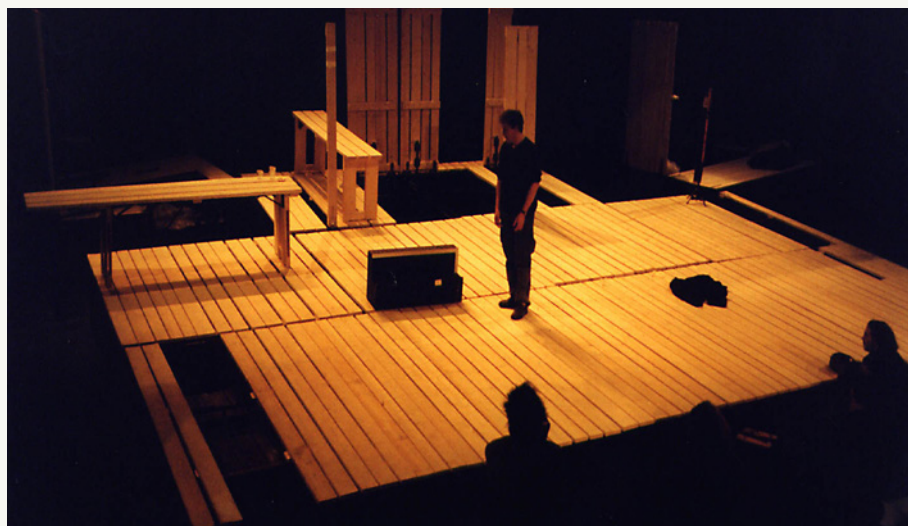


Figura 5: Sivadier (Christian Tirole), *La Muerte de Danton*, *La Vida de Galileo*.

Pero, sobre todo, este escenario no está desprovisto de significado ni de consecuencias significativas: si todo teatro es sobre todo un espacio maleable, este suelo se nos presenta como la puesta en escena o el resalte de la maleabilidad. En otras palabras, hace visible la maleabilidad del escenario. Porque los diferentes momentos de los espectáculos se descomponen y recomponen este suelo en diferentes configuraciones.



Figura 6: Sivadier (Christian Tirole), *La Muerte de Danton*, *La Vida de Galileo*.

A partir de ahí, se abren varios caminos interpretativos para nosotros. Si retomamos la definición de lo que Michel Foucault llama heterotopías², entonces el teatro sería el lugar por excelencia de la heterotopía y por lo tanto el lugar por excelencia de nuestra consideración de la variabilidad de los espacios. En su desnudez formal, esto es exactamente lo que este dispositivo enfatiza.

Esto podría orientar legítimamente nuestra reflexión hacia uno de los *topoi* de la reflexión crítica contemporánea sobre el teatro, la cuestión de la teatralidad: no hay teatro que no cuestione la naturaleza profunda del teatro. Pero más allá de este topos, notemos primero que el escenario ofrece al espectador, a través de este tipo de acercamiento, una especie de ejercicio de relajación de su relación con el espacio; el teatro se convierte así en el lugar que nos enseña a tomar conciencia del hecho espacial, mientras que, espontáneamente, nos inclinamos más bien a tomar el espacio como un entorno neutro, ciertamente significativo, pero sólo en cuanto a su funcionalidad, ciertamente transformable, pero a costa de un trabajo pesado. Este suelo móvil subraya, en una

2 "La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios espacios, varios lugares que son incompatibles entre sí" (Foucault, 1984).

especie de plano, que en el teatro admitimos que siempre es posible dar al espacio un margen de juego, o incluso hacerlo parte del juego.

¿Danton y Galileo entendieron lo suficiente que necesitaban establecer el escenario adecuado para su proyecto? Tal vez es su negligencia en este tema lo que los lleva al fracaso o a la renuncia. En todo caso, esto es lo que Brecht sugiere discretamente en los distintos cuadros en los que pone a Galileo en contacto con las fuerzas sociales de su tiempo, sobre todo cuando, en el cuadro 11, imagina un encuentro entre este último y el empresario (el “fundidor”) Vanni, mientras que, como nos dice el exergo, “la calle se agita y el patio se mantiene firme”. El conjunto de Sivadier y Tirole no sería más que una metáfora que materializaría las diferentes escenas ocupadas por los personajes y daría cuenta de su precariedad. Porque, otra metáfora, la Historia es el lugar por excelencia de la construcción y deconstrucción de nuestro terreno común.

Tampoco hay que olvidar otra característica muy simple de este dispositivo: este suelo está diseñado para tener lugar en un escenario de teatro. Así, los diseñadores de decorados proceden a lo que podría llamarse un apilamiento de decorados. El director no descuida las posibilidades que abre esta característica: según los momentos, los actores utilizan uno u otro de estos pisos. En *La Vida de Galileo*, incluso utilizan un tercero: es desde la sala que Andrea, joven alumno de Galileo, interroga a su maestro en el primer cuadro con la inocencia y la sencillez del niño que es, o la sencillez de la persona ansiosa de entender. ¿De dónde estás hablando? Esta es la cuestión foucaultiana reactivada materialmente por este dispositivo invitando a los espectadores a que lo tengan constantemente en mente. Así que cuando el cardenal Barberini se convierte en papa (cuadro 12) de un hombre de iglesia apegado a la ciencia y a la razón que era, se metamorfosea y se convierte sin restricción en el hombre de autoridad decidido a doblar a Galileo desde lo alto de su púlpito pontificio.

Una última característica de este dispositivo llamará nuestra atención. Por su material (madera), por su pendiente, evoca el caballete, esta escena elemental de las tropas itinerantes. El caballete introduce indudablemente una dimensión de feria y la dimensión de feria postula tanto una audiencia (la audiencia espontánea del teatro de la feria) como una relación con esta audiencia (la de un combate mano a mano en el que la dirección es directa). Por supuesto, es todavía a nivel metafórico que todo esto está en juego: después de todo, estamos instalados en un verdadero teatro cuya presencia no puede ser olvidada;

pero esta metáfora tiene el alcance de una incitación: asegurémonos, nos dice este espectáculo, de encontrar lugares de expresión donde el amor al arte no se transforme en veneración sino en auténtico intercambio. Esta demanda sorda nos lleva a una concepción global de la escenografía que tiende a construir las condiciones para tal intercambio. En sus manifestaciones más ambiciosas, incluso nos propone habitar el espacio de manera diferente.

Habitar el espacio

Así que no debemos decir que nuestro cuerpo está *en* el espacio, ni tampoco que está en el tiempo. *Habita* el espacio y el tiempo.

Merleau-Ponty, 1945, p. 162

Si nuestro cuerpo está en el espacio o si lo habita, ¿qué diferencia hay para nosotros? “Estar en” es vivir una disyunción, aunque sea una inclusión, mientras que “habitar” es vivir una relación íntima en la que la toma del espacio aparece como un movimiento vital, necesario y continuo de nuestra relación con el mundo que no pasa por un proceso intelectual o una demanda de objetivación. “Mi cuerpo se aplica a sí mismo [al espacio y al tiempo] y los abraza” en una síntesis que “siempre se debe volver a empezar”, dice Merleau-Ponty. El cuerpo así entendido es “un nudo de significados vivos” comparable en este sentido a una obra de arte.

¿Qué puede hacer el espacio en esta relación entre nosotros y él? Todo y no mucho. No es el espacio lo que por sí solo crea el deseo de habitar. Pero hay espacios que despiertan la experiencia perceptiva y otros que la adormecen, hay espacios que aumentan la presencia y otros que la restringen. Porque no hay una sola forma de habitar el espacio y el tiempo, ni una sola forma de percibirlos. No, es más bien el plural el que resulta apropiado: entre un espacio que descubrimos y un espacio marcado por el sello de la costumbre³, entre un espacio en el que nos investimos energéticamente y un espacio por el que pasamos

3 Sin embargo, lejos de tener una connotación negativa, en el análisis de Merleau-Ponty, la noción de hábito adquiere una dimensión estructurante muy decisiva; no obstante, la necrosis puede establecerse: es entonces cuando el hábito se vuelve peligroso o al menos reductor.

distraídamente, nada hay en común, o mas bien poco. Estamos lejos del imperio que tan a menudo creemos que debemos ceder al espacio geométrico.

Es en el Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine y con los dispositivos inventados por su escenógrafo, Guy-Claude François, que esta relación dinámica con el espacio encuentra su expresión teatral más exitosa, en particular en la Cartoucherie de Vincennes, donde este teatro está establecido desde 1970. Ir a La Cartoucherie para un espectáculo del Soleil, es penetrar gradualmente en un universo doblemente coloreado tanto por la presencia sensible de una comunidad teatral en acto como por la ficción representada. En el instante en que entramos en una relación con él, el espacio imprime su color en nuestra relación con el mundo.

Pero no hay nada instantáneo en esta relación. Por el contrario, se establece a través de un sutil trabajo sobre los umbrales. El primer umbral que hay que atravesar es el que nos lleva a un lugar en algún lugar del Bois de Vincennes. Entonces entramos en una primera sala que no es todavía el lugar del espectáculo pero que ha tomado los colores. Para llegar al teatro propiamente dicho, es necesario pasar al tercer umbral por un camino que la mayoría de las veces nos lleva a las proximidades de los camerinos, lugar accesible a la vista, pero que no se deja penetrar e impone el respeto debido a la concentración de los actores. Todo esto constituye un conjunto extremadamente rico desde el punto de vista estético; sólo insistiré aquí en uno de los efectos producidos por esta secuencia de umbrales: pone de relieve una de las modalidades fundamentales de nuestra forma de habitar el espacio: nuestra relación con las fronteras.

En un artículo titulado “Berlín-Ginebra” publicado en la revista *Médium* n. 24/25, Gabriel Galice da cuenta muy concreta de la complejidad de la noción de frontera; viviendo en Annemasse, explica que en su vida cotidiana se encuentra con varios tipos de fronteras: entre Francia y Suiza, una frontera política claramente establecida, una línea; sin embargo, esta línea está unida a una *zona sello*, un “paso” si se quiere, que corresponde a un territorio económico intermedio; junto a estas dos fronteras se materializa territorialmente hablando, una frontera socio-espacial que organiza un doble movimiento de franceses hacia Ginebra para trabajar allí por una parte y, por otra, de ginebrinos hacia el territorio francés para encontrar alojamiento a menor coste; otra frontera combina la topografía y la tecnología: “para mi teléfono móvil, dice, mi residencia annemasiana está obstinadamente en Suiza”. Finalmente, los

dos monumentos a Michel Servet⁴, uno en Ginebra y el otro en Annemasse, atestiguan la existencia de una frontera simbólica: ¡la historia del evento es significativamente diferente en cada estela!

Así pues, diferentes formas de fronteras actúan sobre nosotros; es a una experimentación sensible de la diversidad de las fronteras, de su necesidad y de sus diferentes funciones a la que nos conduce el enfoque del Théâtre du Soleil: múltiples umbrales que, en este caso, nos llevan progresivamente a habitar más plenamente el espacio de la ficción, y esto globalmente, constituyéndonos así progresivamente en público, es decir en colectivo.

Es esta capacidad de dar juego al espacio lo que hace de la escenografía un arte, porque al dar juego, despertamos valor. Es importante, en este caso, no usar mayúsculas, pero es especialmente importante cuando se enfatiza la palabra “valor”. No hay nada que imponer aquí, nada que afirmar con majestad. No, sólo propuestas sensibles a ser concebidas para dar tiempo de construirse al valor.

Del mismo modo, como cualquier artista, el escenógrafo avanza con su propio estilo. Se reconocerá a menudo, por ejemplo, en Guy-Claude François, la preocupación por la elegancia, la claridad del dispositivo y los caminos. En el teatro, el dramaturgo nunca está solo, porque los imperativos del escenario colocan inmediatamente el gesto artístico en el registro del diálogo; en este sentido, el escenógrafo es coautor de la representación. Pero también sabe ser discreto, o incluso borrar su marca singular si el proyecto global lo requiere. Él reclama la autonomía, pero no la independencia. Esto es particularmente el caso en el cine, donde la demanda de precisión mimética a menudo lleva al escenógrafo a diseñar un conjunto que parece fundirse con su entorno.

El arte del escenógrafo no está en la visibilidad extrema, sino en el despertar de la sensibilidad. No funciona frente al espectador y la obra, sino en su interacción. Esta interacción puede adoptar diversas formas y contribuye a crear diferentes modelos de espectadores (¡y de público!): este es sin duda el núcleo más activo y la especificidad del valor sensible que se atribuye a la

4 Quemado vivo por herejía por Calvino en 1553.

escenografía, como trata de mostrar el artículo titulado “La reinención permanente (del público)” en *Scénographie, 40 ans de création*⁵.

Es muy posible que esta práctica, lejos de ser sólo teatro, abra perspectivas sobre la esfera espectacular en su conjunto.

Bibliografía

FOUCAULT, Michel. “Des espaces autres”. *Architecture, mouvement, continuité*, n. 5, Dits et écrits, 1984.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

5 Que apareció en las ediciones *l'Entretemps*, en 2010.

O contributo de Gilbert Durand ao imaginário da ciência: em torno dos Colóquios de Córdova (1979), Washington (1984) e Veneza (1986)

Alberto Filipe Araújo¹
Joaquim Machado de Araújo²

- 1 Professor Catedrático aposentado do Instituto de Educação da Universidade do Minho (Braga, Portugal). Os seus interesses de investigação, na qualidade de investigador independente, são os seguintes: Filosofia da Educação e Alta Espiritualidade (de que o silêncio é um exemplo); Estudos do Imaginário (de que os mitos do Fausto, do Drácula, do Frankenstein, entre outros, são um bom exemplo, sem já referir o seu interesse pelo par imaginação-imaginário), e, por último, pela Hermenêutica Filosófica (veja-se, por exemplo, os temas da interpretação e do próprio sentido). E-mail: afaraujo@ie.uminho.pt.
- 2 Professor auxiliar da Faculdade de Educação e Psicologia da Universidade Católica Portuguesa, Porto (Portugal) e pesquisador do Centro de Investigação para o desenvolvimento Humano (CEDH). As suas principais áreas de interesse são: as políticas educativas e a gestão escolar; a formação de profissionais de educação e os contextos de trabalho; e a utopia e o imaginário educacional. E-mail: jmaraujo@porto.ucp.pt.



**Os nossos computadores racionalizam
à sua maneira o imaginário,
o nosso imaginário dinamiza e poetiza
a audácia da razão!**

Gilbert Durand, 1988, p. 12

Introdução

O espírito científico do século XIX prometia cumprir o grande sonho da modernidade de entregar aos humanos os segredos do universo e até o porquê do homem, através de um movimento indefinido de progresso, mas o século XX traz-nos avanços em distintas áreas do saber que, como escreve Cazenave (1986, p. 11), se afastam deste “horizonte científico, epistemológico e, finalmente, ideológico, coerente e (aparentemente) sem falhas” que o século anterior tinha construído. Estes avanços estão na base de uma nova maneira de abordar o estudo dos processos de construção do conhecimento científico:

A visão ideal [...] do desenvolvimento da ciência segundo processos harmoniosos de um autoengendramento de natureza puramente racional e fora de todo o domínio de emoções, de paixões, de pesos subjetivos, ideológicos, sociais ou econômicos que nada teriam a ver com isso, cede lugar a um exame muito mais realista das verdadeiras condições em que se desenrola a atividade científica e se produzem os avanços teóricos mais significativos. (Cazenave, 1986, p. 13)

Assim, na década de 1980 realizam-se cinco Colóquios visando o diálogo da ciência com diferentes disciplinas num quadro interdisciplinar: o de Córdova (1979), o de Fez (1983), o de Washington (1984), o de Tsukuba e o de Veneza (1986), tendo Gilbert Durand participado no primeiro, no terceiro e no quinto. O denominador comum destes colóquios pode bem ser sintetizado do seguinte modo: rejeição de um dualismo, herdeiro da tradição cartesiana, racionalista e positivista, do sujeito e do objeto, do espírito e da matéria, da alma e do corpo e aceitação laboriosa de uma visão holística por parte daqueles que “acreditam na unidade de uma realidade que engloba os elementos desta dualidade” (Jaigu, 1987, p. 5; Random, 1987, p. 19). Também Gilbert Durand, do seu lado, sublinhou, no Colóquio de Córdova, que era necessário promover uma reconciliação, depois do “desastre” para o pensamento tradicional que, segundo ele, foi a obra de Averróis de Córdova (1126-1198). As consequências foram enormes para a tradição espiritual ocidental, ao ponto do próprio Gilbert Durand falar de “iconoclasmo endêmico” (Durand,

2004, p.9-16, p.16-27; 1996, p.21-26; 1993b, p.21-41), pelo que, segundo ele, uma das finalidades do colóquio de Córdoba era a de restaurar a “unidade perdida” entre a ciência e a tradição espiritual, entre a tradição científica (razão) e a tradição mitológica (mito-símbolos-imaginação): “a finalidade deste colóquio é de se encontrar pontes, alguns passos de uns para ir ao encontro de outros” (Durand, 1980a, p.305)³.

Nesta perspectiva, a ideia de que a ciência, enquanto processo de construção do conhecimento e como caminho incessantemente aberto à sua própria superação, que tudo nos pode dizer do mundo, é assim fecundada pela reposição, agora numa nova perspectiva, da interrogação sobre o lugar do homem no universo e os laços que ele pode manter com este, abrindo espaço, no campo das ciências da natureza, para reencontros com as ciências do homem, onde também se produziram igualmente alterações nos modos de apreender e de estudar a própria atividade do espírito humano.

Neste capítulo, oferecemos inicialmente uma visão de conjunto dos cinco colóquios realizados em diferentes cidades, pertencentes a diferentes tradições culturais e de significativa amplitude simbólica⁴, centrando-nos sobretudo no contributo de Gilbert Durand para a temática em debate em cada um deles. Na segunda parte, dissertamos sobre a temática da ciência e do seu imaginário tal como Gilbert Durand a perspectivou fortemente influenciado pelos contributos de Gaston Bachelard (1973, 2013), pelo “espírito (interdisciplinar) de Córdoba”⁵ e pelas abordagens de um conjunto de físicos, matemáticos e biólogos de ponta (Durand, 1988, p.5-14). Desenvolvemos esta segunda parte em torno de quatro tópicos fundamentais: os contributos

3 A edição da obra aparece com a data de 1980 na contracapa da folha de rosto e no colofão aparece com a data de 1981.

4 Nas palavras de Michel Randon: “Cordue, Tsukuba, Venise, trois lieux trois villes et aussi trois symboles. Cordue fut durant trois siècles, la ville phare de l’Islam, le pôle des Connaissances. Tsukuba est devenu un nom des temps modernes, celui d’une exposition symbolisant le pôle des sciences du futur et de la technologie, Venise est la cité des Doges, où chaque année, se célébrait le mariage de l’eau et du ciel. [...] Nul lieu mieux que Venise ne pouvait donc convenir pour célébrer cette nouvelle association de la Science et de la Tradition” (Randon, 1987, p. 17).

5 De acordo com Gilbert Durand, o “espírito de Córdoba” deve ser encarado como uma “revolução epistemológica radical, em que as noções de simetria temporal, de localização do fenómeno, da complicação do princípio de identidade ao mesmo tempo que ela aproxima o saber científico de outros saberes da atividade humana, naquilo que eu chamarei o efeito de Córdoba” (Durand, 1996, p.62).

“científico” e “poético” para a “grande mudança”, as fontes imaginárias do pesquisador na orientação da descoberta científica, o retorno do mito e o diálogo entre universo da ciência e o universo da “poesia” e, por fim, o símbolo e a associação do *thema* científico ao mitema.

Importa assinalar, como ponto prévio, que, apesar de Gilbert Durand não possuir um pensamento sólido e original sobre os desafios daquilo que podemos chamar, depois de Bachelard, “o novo espírito científico”, tal não o impediu de abordar com certa originalidade o imaginário científico, sendo o seu contributo radicalmente pautado por uma “ciência com consciência” (Durand, 1980a, p.13-39) na linha de François Rabelais, o primeiro pensador a referir que “Science sans conscience n'est que ruine de l'âme”⁶, para, uns séculos mais tarde, Edgar Morin, precisamente em *Science avec Conscience*, afirmar:

Pretendo enfim dizer que uma ciência empírica privada de reflexão como uma filosofia puramente especulativa são insuficientes. Consciência sem ciência e ciência sem consciência são radicalmente mutiladas e mutilantes. Os caminhos para complexidade são simultaneamente os de um conhecimento que tenta conhecer-se a si-mesmo, quer dizer de uma ciência com consciência. (Morin, 1984, p.24-25)

É, com efeito, este espírito rabelaisiano, apoiado numa “razão aberta”, numa inter e transdisciplinaridade e inspirado pelo paradigma da complexidade (Morin, 1984, p.256-319), que orienta Gilbert Durand ao longo das suas análises, dos seus comentários e das suas reflexões no quadro do imaginário da ciência.

Este espírito rabelaisiano abre-se, assim, a uma educação da imaginação, entendida como “faculdade (sempre de tipo produtivo e criativo) que assume e constrói a coerência do ser, tece e projeta as imagens sempre necessárias à *Bildung* humana” (Araújo; Araújo, 2004, p.14). Por isso, é também ele que inspira a terceira parte, em que refletimos sobre as implicações para a educação e a pedagogia da abordagem durandiana sobre o diálogo entre os universos da ciência e da poesia, pugnando por um modo de pensar e de agir

6 “Ciência sem consciência não passa de ruína da alma”, lê-se no *Pantagruel* de Rabelais, publicado em 1532.

educacional que conjugue a objetividade científica e a imaginação poética, que coloque em prática a coerência entre o “novo espírito científico” e o “novo espírito pedagógico”.

1. A demanda pluridisciplinar sobre o Espírito e a Ciência

O terceiro quartel do século XX abre um caminho preferentemente de origem interdisciplinar de aproximação de campos do saber até então divididos entre ciências (ditas) exatas e ciências (ditas) humanas, como se aquelas fossem inumanas e estas inexatas (Cazenave, 1986, p. 14). Neste caminho, assumem especial importância lugares geográficos onde se realizaram relevantes encontros científicos, como os Colóquios de Córdoba (1979), de Washington (1984) e de Veneza (1986), em que Durand participou como orador. Neles, o nosso autor ilustra ora um processo de construção de uma sintaxe comum aos campos do conhecimento poético e matemático, ora o duplo movimento de reencontros da ciência e do imaginário, assim como desenvolve uma concepção de ciências do homem como “ciência do confim” e coloca no centro da filosofia a imaginação retificadora e criadora.

1.1. Em busca de uma sintaxe comum ao poético e ao matemático

O Colóquio de Córdoba (1 a 5 de outubro de 1979) foi organizado por Michel Cazenave para a France Culture (a emissora cultural da Radio France, dirigida por M. Yves Jaigu) em torno do tema “Ciência e Consciência: as duas leituras do universo” e deriva da necessidade sentida de debater pontos de vista sobre as descobertas de então no campo da Física, juntando homens da ciência e pensadores de outras disciplinas com vista a “encontrar pontos, dar passos de uns em direção aos outros”, como diz Gilbert Durand logo no início da sua comunicação, intitulada “Orfeu e Iris 80: a exploração do imaginário” (Durand, 1980a, p. 305), ou, como afirma Cazenave (1996), explorar vias

de encontro entre o poder da razão humana e a profundidade da sua alma⁷. A organização deste encontro assume, assim, caráter de grande abertura, dando a palavra àqueles que vinham sendo “pioneiros no domínio de uma nova *episteme*” (Cazenave, 1980, p. 11), com vista a, pelo menos “desmaranhar e esclarecer graças a uma abordagem pluridisciplinar, no diálogo e interrogação comum”, questões como a de “uma unidade psicofísica potencial do conjunto do universo”, a de “uma consciência-energia fundamental de que os fenômenos físicos, psicológicos, psíquicos e inconscientes seriam os modos diferentes de manifestação e o imaginal a transporta”, a da “coexistência de uma matéria e de uma consciência ontologicamente diferentes, mas em constante interação entre si” e a consideração do universo sob o prisma do acaso e da necessidade ou o pensar que aí se manifestam fenômenos de sentido, como os descobrem a psicologia das profundidades ou algumas teorias físicas” (Cazenave, 1980, p. 12).

Deste modo, neste Colóquio, o termo consciência acaba por ser utilizado num sentido bastante amplo, correspondendo ao “conjunto do que os gregos denominavam o *logos*, o *nous* e o *pneuma*; do que a filosofia clássica chamava a razão, o espírito e a alma; do que os ingleses entendem à vez pelos termos de *mind*, *spirit*, *soul*, *awareness* e *consciousness*” (Cazenave, 1980, p. 12).

Na sua comunicação, Gilbert Durand assinala a diferença radical mantida por volta dos anos 40 do século XX no campo da epistemologia (e exacerbada pelas filosofias românticas mais naturalistas, entre os “noumenotécnicos”

7 A temática do colóquio de Córdova viria a ser retomada pelo colóquio de Tsubuka, no Japão (6 a 10 de novembro de 1984) “Ciência e Símbolos: as vias do conhecimento”, organizado também por Michel Cazenave (1986), apelando a “um exame crítico que tenha em conta os progressos mais avançados das ciências da natureza e das ciências do homem, no respeito mútuo de umas por outras, e na vontade de compreender as especificidades e as razões de cada disciplina representada, de modo que a interdisciplinaridade de partida se transforme finalmente numa transdisciplinaridade afirmada”, a conseguir “não (pela) justaposição um pouco estéril e vã de pontos de vista diferentes, mas (pela) pesquisa de linhas de força que atravessariam igualmente, na sua função interrogativa, o conjunto de campos de estudo e de reflexão” (Cazenave, 1986, p. 15). Diz o seu organizador que “é preciso desconfiar de sínteses muito prematuras”, pelo que o problema central deste Colóquio era “sobretudo perguntar-se, num duplo movimento, se uma síntese era primeiramente possível e, se a resposta fosse afirmativa, em que condições precisamente o era” (ibidem, p. 16). Considerando que “uma síntese [...] não é forçosamente uma reunificação de campos diversos”, mas “pode ser também a descoberta de um ponto a partir do qual se assiste à distribuição de diferentes saberes”, Cazenave pergunta-se mesmo se “uma síntese autêntica não deveria vir a ser um dia uma *síntese disjuntiva*” (ibidem).

da ciências e a “fenomenologia da poética”) e procura mostrar como as pesquisas interdisciplinares entretanto desenvolvidas no “Centre de recherche sur l’imaginaire” (Universidade de Savoie, Universidades de Grenoble II e III) o levam a “entrever, se não uma teoria unitária do saber, se não uma linguagem comum, ao menos um consenso lógico, uma *episteme* que reconciliará (sem as confundir, insisto e insistirei neste ponto) as eflorescências tão polissêmicas, tão libertárias do imaginário, da poética fundamental da criatividade humana, com a formalização matemática conservadora do princípio de economia, dessa redução do arbitrário característica do racionalismo” (Durand, 1980a, p. 306), contemplada na definição mais geral que se pode dar da ciência: “A explicação científica é essencialmente a redução do arbitrário na descrição” (René Thom apud Durand, 1980a, p. 305).

O esforço empreendido para tratar informaticamente toda a informação produzida naquele centro de pesquisa envolve um confronto tal entre o “poeta” e o “computador” – Durand chama-lhe “Orfeu e Iris 8o”, como se vê no título da comunicação – conduzem o autor a implicações metódico-epistemológicas que traduz em cinco princípios ou proposições:

1) *O pluralismo descontínuo constitutivo* – O imaginário é constituído por conjuntos radicalmente heterogêneos, não havendo nenhum processo de redução de um conjunto a outro: “Tal como no caso da teoria lógico-matemática das catástrofes (desenvolvida por René Thom) como no da coerência taxonômica dos grandes conjuntos míticos e simbólicos, parece ser adequada a mesma modelização matemática do descontínuo” (Durand, 1980a, p. 308).

2) *A constituição sistêmica dos conjuntos semânticos* – Um conjunto coerente de imagens não é uma tautologia, implica antes uma tensão dialética entre pelo menos dois níveis, um de atualização e outro de potencialização, e orienta-se por um princípio de “não-separabilidade” que “assegure através de todos os avatares do significante a coerência, a unidade e a universalidade do significado” (Durand, 1980a, p. 310). É este princípio que na física “põe em questão a causalidade e por conseguinte o tempo newtoniano” e em simbologia “tanto funda ao mesmo tempo o arquétipo e a sincronicidade estudados por Jung como a contemporaneidade descoberta por Spengler” (Durand, 1980a, p. 310).

3) *A indizibilidade ou o “salto” semântico da mudança* – Todo o sistema pode desaparecer em resultado de uma perda da tensão sistêmica, de um nivelamento entrópico do simbolizante, ou repetir os passos pelos quais já passou, até porque “para um dado sistema não há senão um número limitado de possibilidades de mudança”, o que explica “as redundâncias, as recorrências absolutamente inevitáveis” (Durand, 1980a, p. 310). Contudo, o determinismo no domínio do imaginário – isto é, no domínio dos conjuntos psicoculturais – não é o mesmo que o constatado “no da conservação em fortes coordenadas espaciais, ontogenéticas ou filogenéticas, dos seres vivos”, porque “a sociedade e a psique não são viventes *stricto sensu*, não têm lugar próprio mas aproximam-se do semantismo puro como um ideal” (Durand, 1980a, p. 311). É este caráter u-tópico ou u-crônico do fenômeno humano que está na base da indizibilidade total das mudanças do regime da imagem: “É esta diferença que é preciso sublinhar entre um sistema macroscópico (físico ou biológico) com seu determinismo de fases previsíveis e um sistema simbólico que não restabelece o seu equilíbrio contraditorial senão por saltos, catástrofes indizíveis” (Durand, 1980a, p. 311).

4) *As lógicas implicadas pelas nossas pesquisas são lógicas do terceiro incluído* – O novo espírito científico, posto em evidência por Gaston Bachelard (2013) na esteira de eminentes físicos, contribuiu para a “aclimatização” do uso de uma razão “outra” que a da física de Newton ou a da química de Lavoisier, “mas tais lógicas foram afinadas e especializadas por assim dizer no domínio do imaginário”, em que “a figura retórica preferida é o oxímoro ou a ironia” e “não a metáfora, a metonímia, mesmo a sinédoque que são analíticas no sentido kantiano do termo” (Durand, 1980a, p. 313).

5) *Um sistema de sistemas pode dar conta por sua vez de uma homologia existente entre a formulação matemática e o processo poético na sua liberdade* – A homologia será o termo mais adequado para entender a analogia, termo utilizado por René Thom para explicar a teoria das catástrofes, porque a homologia tem mais a ver com a analogia da atribuição que opera sobre uma qualidade comum aos dois elementos diferentes do que com a analogia da proporcionalidade, cara a Tomás de Aquino (*De veritate*, q. 2. a II) que só opera sobre relações. A exploração da informação sobre o imaginário dá conta de um processo de informatização

dos dados acumulados nos processos de pesquisa e de procura de uma sintaxe comum ao “poeta” e ao matemático, capaz de pôr em relação concreta as produções do imaginário e as necessidades ditadas pela informática e seus algoritmos: “Graças ao processo comum que vimos a expor, pelo menos agora o poeta e a matemática aplicada ao seu programa e à sua máquina podem dialogar numa sintaxe comum e respeitar os campos de investigação recíprocos como realidades plenamente reconhecidas por um e por outro, bem melhor como realidades assintoticamente convergentes num sistema epistêmico comum” (Durand, 1980a, p. 315). Ilustra também um modo de preenchimento do “hiato cavado entre o triunfalismo prometeico da ciência clássica e a sua boa consciência, por um lado, e o gueto dos poemas e dos monumentos da cultura pelos quais sempre se exprimiram o desejo e a angústia da espécie humana” (Durand, 1980a, p. 314), congregando intencionalidades tão divergentes como as do “poeta” e do informático, entre Orfeu e Iris 8o, introduzindo o meio termo, o terceiro incluído através da antropologia e vislumbrando “uma filosofia nova, sempre a mesma como escreveria Foucault, grandiosa no seu projeto de remitologização” (Durand, 1980a, p. 316).

Nesta comunicação, Durand acaba, pois, por mostrar como os processos e resultados da exploração do imaginário – eles que, “pela complexidade desse coração da consciência que eles auscultam (inconsciente, psique, psicoides, fenômeno humano etc.) parecem os mais rebeldes ao investimento racional exigido pela ciência” (Durand, 1980a, p. 305) – passaram por uma racionalização de tipo “novo” empreendida pela grande mutação do “novo espírito científico”, posta em evidência por Bachelard a partir dos avanços epistemológicos no campo da Física. Acaba igualmente por enunciar “um sistema de sistemas” que dá conta de uma homologia existente entre a formulação matemática e o processo poético na sua liberdade”, consubstanciado num conjunto de cinco proposições, por ele sintetizadas nos seguintes termos: “heterogeneidade de conjunto ou *logoi* que definam arquétipos estáveis; complexidade dinâmica e contraditorial de cada sistema em torno de um eixo que equilibra as contradições; mudanças indizíveis por saltos bruscos numa outra forma definida pelo princípio dos limites; lógica polissistêmica ao menos trivalente; enfim generalização de uma sintaxe comum tanto ao poético como ao matemático constituindo uma *ratio*, um discurso perfeitamente racional mas diferente do da lógica e do determinismo clássicos” (Durand, 1980a, p. 314).

1.2. O duplo movimento de reencontros da ciência e do imaginário

O Colóquio de Fez (11 a 15 de maio de 1983) versou o tema “O Espírito e a Ciência”, impulsionado pela constatação de que, ao longo de todo o século XX, se foi sedimentando a conclusão que “o Espírito participa diretamente nos fenômenos observados; ou que inversamente, o estudo dos fenômenos observados nos informa indiretamente sobre os mecanismos profundos do Espírito”, como o físico e filósofo Jean E. Charon (1984, p. 18), a quem coube a direção deste Colóquio. Nele se reafirma o lugar incontornável que o Espírito ocupa no campo de investigação da Ciência e se reflete sobre as implicações do diálogo entre ambos no questionamento da noção de Real, bem como no enriquecimento, a partir do olhar científico, do conhecimento da natureza do próprio Espírito (d’Espagnat, 1985, 1994):

Podemos afirmar, desde já, que este fim de século (referia-se ainda ao século XX) será marcado por novos desenvolvimentos no conhecimento da Matéria, principalmente devidos à elaboração de um melhor “modelo” científico para representar o *nosso Espírito* e as suas interações com o mundo que nos rodeia. Certamente que reside aí uma direção irreversível do caminho da evolução científica. (Charon, 1984, p. 18)

Abordando a “trilogia unitária do real: o Ser, a Alma e o Espírito”, na conclusão deste Colóquio, Jean Charon (1984, p. 453-471) discute, à luz da Física, a noção do real objetivo e afirma que a realidade científica não existe agora independente daquele que a ela se dedica, que nela se implica, enfim que a constrói nos planos da Intuição e da Razão: “Intuição e Razão são, de fato, dois polos *necessários* à extensão da Realidade, logo também ao desenvolvimento da Ciência. E como não há Fatos sem símbolos, também não há Razão sem Intuição associada” (Charon, 1984b, p. 468).

O autor conclui, pois, que o desenvolvimento crescente do Espírito, enquanto extensão da Realidade, só se pode realizar num jogo de relações sob o signo da Razão e da Intuição, parecendo esta abordagem ilustrar a preocupação dos teóricos da Física Contemporânea com as relações que podem ocorrer entre matéria e espírito, e que Jean Charon denomina de Psicofísica. Esta, por sua vez, não poderá ficar indiferente ao par arquétipo-símbolo se quiser melhor compreender o Real ou a Realidade: “Atribuir à Alma o poder de nomear, quer dizer de transformar os arquétipos em símbolos, é o primeiro passo da

essência para a existência, o primeiro passo para uma vinda ao mundo de uma Realidade existencial na qual virão, trazidos pela Alma, incarnar-se o Ser e o Espírito” (Charon, 1984, p.470).

O Colóquio de Washington (2 a 5 de setembro de 1984) continuou a aprofundar o tema “O Espírito e a Ciência”, agora com o subtítulo “Imaginário e a Realidade”, colocando à reflexão dos participantes o problema das relações e das interações entre o nosso Espírito e a Realidade. A partir de meados do século XX, este tema central da investigação filosófica tornou-se também tema central da Física, que abandona a ideia de conhecer a Realidade como tal por se ter tomado consciência de que apenas fornece “aproximações” dessa mesma Realidade. No terceiro quartel do mesmo século, acrescenta-se a dúvida introduzida por alguns filósofos e físicos sobre a própria noção de Realidade “objetiva” e a insistência no papel fundamental que as “formas imaginárias” jogariam sobre o nosso Espírito, vindo até a propor o modelo de uma Realidade de natureza essencialmente mental (Charon, 1985, p.13-14).

A comunicação de Gilbert Durand tem por título “O tempo dos reencontros: imaginário da ciência e ciência do imaginário” realçando logo desde o início que “na maior parte do tempo não há disjunção entre o campo do imaginário e o pragmatismo científico” (Durand, 1985, p.123), como deduz do estudo exaustivo de diversas civilizações e das fases de uma “longa duração” histórica de uma delas, se por “ciência” entendermos “um saber humano que visa estabelecer relações constantes entre diversos fenômenos de que os mais estáveis servem de referencial (massa, distância, velocidade da luz etc.), constituindo essa abordagem um quadro explicativo, senão causal, e permitindo por isso agir sobre os fenômenos considerados” (Durand, 1985, p.123) e por “imaginário” entendermos “o campo geral da representação humana sem qualificação explicativa ou práxica, isto é, o campo balizado por sensações e imagens perceptivas, imagens mnésicas, signos, símbolos, imagens oníricas, disposição das imagens em narrações etc.” (Durand, 1985, p.123). Durand assinala, depois, a “nítida cesura, até mesmo [...] antagonismo” que nos últimos séculos “se produziu entre a Ciência e o seu ambiente representativo geral” dando origem à fase “iconoclasta” da *episteme* ocidental, em que se deixa “rasgar” a cultura ocidental “entre o universo dos fenômenos, depois – com o positivismo – dos fatos, e o resto, quer dizer o universo das representações estéticas, religiosas, sociais, existenciais etc., seja reduzida a um dos seus elementos”, esforçando-se as pedagogias cientistas por “reduzir o domínio do

imaginário (psíquico, religioso, artístico etc.) ao papel de epifenômeno de uma fenomenologia fatural e material” (Durand, 1985, p.124).

Constatando que “as *epistemes* antecedem nitidamente as pedagogias” (Durand, 1985, p.125), é nesse “avanço” que o autor situa a sua comunicação, porque “esse avanço epistemológico é bem o tempo de reencontros entre a abordagem do sábio especialista das ciências da natureza (física, astronomia, biologia, genética etc.) e o consenso imaginário que explore o especialista das ciências da cultura” (Durand, 1985, p.125-126). Do lado dos primeiros, constata que, no terceiro quartel do século XX, “física, astronomia, biologia, genética trocam o estrito horizonte positivista da observação contra representações teóricas que utilizem a antropologia cujo terreno mais global é bem o imaginário” (p.126). Do outro lado, “o antropólogo (o psicólogo, o sociólogo, o historiador) chegam a uma conceitualização que tenta delimitar de maneira cada vez mais operatória senão explicativa o imenso campo que implica [...] a representação humana” (p.126). Conclui o autor que “há um duplo movimento de reencontros da ciência e do Imaginário, onde, embora os objetos do saber permaneçam nitidamente separados e individualizados, tendem a unificar-se os conceitos, os métodos, a mentalidade epistêmica”. Mas ressalva:

Trata-se de uma espécie de “círculo” epistemológico onde se vê pouco a pouco a investigação científica descolar do estrito campo positivista da “observação”, enquanto que, ao inverso, os saberes da “não-observação” – ou “ciências” da representação, do espírito, *Geisteswissenschaften* etc. – se empenham em transformar a experiência subjetiva, não repetitiva etc., em redes coordenadas, em “experimentação” de que certas derivadas se tornam “observáveis”. Não querendo exagerar esta situação “circular”, dizemos que um consenso – que é feito sempre de concessões mútuas! – tende a constituir-se entre as características do “espírito científico” e os funcionamentos da “representação”, quer dizer do imaginário. (Durand, 1985, p.126)

Na sua comunicação, Durand explora várias modalidades de “reencontros”. Aí assinala a grande mudança epistemológica promovida pelo *O Novo Espírito Científico* de Gaston Bachelard (2013) e as conseqüentes revoluções epistemológica e poética que convergirão, mais do que numa filosofia da complementaridade, “numa bacia semântica, conceitual e metafórica comum” (Durand, 1985, p.127), vindo também a contribuir para a mudança no pensamento

científico das metáforas portadoras de conceitos – “uma parte da conceitualização científica, se imaginaliza de alguma forma” (Durand, 1985, p.127) – sendo possível encontrar uma convivência conceitual e metafórica, entre a ciência e a antropologia e a emergência de uma axiomática que emerge diretamente do imaginário, tal como é definido pelo autor. Exemplo disso é o conceito de similitude que se integra na noção primordial de *sym-bolon* e cuja função, já explanada por ele n’*As estruturas antropológicas do imaginário* (1993a), é a de “ligação de todo o fenômeno, por metáfora ou metonímia, antítese ou hipérbole, antífrase ou hipotipose, a um outro fenômeno que nele é simbolizante ou que é simbolizado” (Durand, 1985, p.128). O próprio Durand introduzira já, a propósito do imaginário, a noção de “trajeto antropológico”, isto é, de “uma ligação reversível e de uma ‘inseparabilidade’, entre a psique individual e o consenso histórico-cultural”.

Defende Durand que “a ciência da matéria” tem procedido a conceitualizações que integram noções até então isoladas nas qualificações do espírito, diminuindo o fosso “estabelecido, após Descartes pelo menos, entre alma e corpo, entre matéria e espírito, entre observação empírica e representação imaginária” (Durand, 1985, p.130). Por outro lado, o imaginário incorporou categorias de investigação provenientes da abordagem no campo “científico” e da tripla faculdade em que reside a constituição do objeto “científico”, ou seja, a análise (decomposição do dado em fenômenos distintos), a determinação (estabelecimento de relações entre os fenômenos distinguidos) e a hierarquia (classificação dos ditos fenômenos em relação de acordo com o critério da sua constância): “Elementos, relações, constantes, e, por conseguinte, variáveis, são bem os constituintes de toda a abordagem científica. As quatro operações delimitam um espaço e um tempo. Toda a ciência representa o seu objeto numa topologia e numa cronologia. O imaginário não escapou a essas categorias de investigação” (Durand, 1985, p.131-132). Neste sentido, enuncia como no campo da “antropologia” têm sido superados desafios colocados ao seu estatuto de cientificidade, como o da repetibilidade do fenômeno em estudo ou, quando esta não é experimentalmente possível, o da exaustividade da experiência, em que se destaca “a erudição do observador e se possível a erudição diversificada” (Durand, 1985, p.132). Neste aspecto, emergem estudos que reabsorvem o princípio do terceiro excluído pela lógica clássica e tomam como tecido constitutivo do “objeto” antropológico a tensão contraditorial entre os seus elementos (Wunenburger, 1995), acabando por relevar como verdadeiramente paradigmático, na antropologia mais do que noutros lugares, o conceito de

símbolo: “o símbolo – e o seu desenvolvimento discursivo, o *sermo mythicus* – constitui o modelo de todo o objeto de pensamento humano, e *a fortiori* do pensamento reflexivo do homem sobre si mesmo: psique individual, sociedade, socialidade, história etc.” (Durand, 1985, p. 135). Neste sentido, “tal como no objeto das ciências físicas, temos na ciência humana um real velado, cujo desvelamento é uma decisão do observador, que lhe dita os limites e as configurações, mas sabendo bem que a complexidade sistêmica do objeto transborda esses mesmos limites” (p. 135).

Esta complexificação contraditorial do objeto da antropologia acarreta uma modificação dos conceitos que regem o determinismo e acolhe “esquemas de causalidade muito complexas e cuja ordem de encadeamentos e de sucessões permanece indeterminada, mesmo se se chega a fixar para cada elemento duas ocorrências possíveis” (Durand, 1985, p. 138), pelo que se pode “estabelecer um *modelo* de mudança, mas é interdito concluir numa *lei*”, permanecendo “uma incerteza (recorde-se Heisenberg) fundamental que só se pode tornar certeza quando se verificou a jusante, *a posteriori*, os acontecimentos subsequentes. Uma vez mais é a análise da subsequência que é causa do esquema explicativo da antecedência” (Durand, 1985, p. 138-139).

1.3. A Ciência do Homem como Ciência do Confin e a imaginação retificadora e criadora no centro da filosofia

O colóquio de Veneza (3 a 7 de março de 1986) tem como tema “A ciência face aos confins do conhecimento: o prólogo do nosso passado cultural” e é motivado pela constatação dos importantes avanços da ciência (especialmente a física e a biologia) e as consequentes alterações seja no campo epistemológico seja na vida quotidiana por via das aplicações tecnológicas. Este fenómeno traz para a ordem do dia a oportunidade da problematização da relação entre a ciência e a tradição, reconhecendo as suas diferenças fundamentais, mas também a sua complementaridade capaz de conduzir à formulação de uma nova visão da humanidade, não necessariamente numa perspectiva metafísica mas impulsionada por “uma pesquisa verdadeiramente transdisciplinar numa troca dinâmica entre as ciências exatas, as ciências humanas, a arte e a tradição”, na convicção de que “o estudo conjunto da natureza e do imaginário, do universo e do homem, poderia assim melhor nos aproximar do real e nos permitir melhor fazer face aos diferentes desafios da nossa época”,

como se pode ler no comunicado final do mesmo Colóquio intitulado “Declaração de Veneza” (UNESCO, 1986, p. 6).

Neste Colóquio, organizado pela Unesco com a colaboração da Fundação Giorgio Cini, Gilbert Durand coloca a questão: “A ciência do homem, ciência dos confins do conhecimento?” (UNESCO, 1986, p. 63-69). A sua afirmação de uma “ciência do homem” (no singular), quando nos deparamos com uma significativa pluralidade de “ciências do homem” (psicologia, história, economia, sociologia, linguística...), reconhece que as abordagens setorializadas destas “são também dependentes de uma complexa [...] relação de incerteza”, assim como reconhece que as mesmas integram um “campo” com um “denominador comum”, o de que “todo o fenômeno humano é portador e produtor de sentido”, que o próprio Durand encontra “no Imaginário, isto é no reservatório simbólico pelo qual o homem assina a sua presença e assegura a sua comunicação interespecífica” (UNESCO, 1986, p. 64).

Nesta perspectiva, a “ciência do homem”, retomando toda “uma antropologia marginalizada pelo positivismo” e “estudando o que dá sentido, isto é, colocando-se de chofre no processo de simbolização, é ciência limite se assim se pode dizer e se debruça sobre os extremos confins do conhecimento” (UNESCO, 1986, p. 64). Ela assenta em três pontos: 1) a “relação de incerteza” da antropologia e a tomada de consciência da mesma; 2) a colocação do imaginário humano como referencial, como “indicador” da hominização e, por conseguinte, a colocação da etiologia da espécie humana, das “imagens fundamentais” enquanto seu programa simbólico, como abertura da via científica à antropologia; e 3) o “lugar comum” simbólico da Ciência do Homem que a erige *ipso facto* como “Ciência dos confins do saber”, como sugere o próprio Colóquio de Veneza, e, nesse sentido, ela assinala as tênues barreiras colocadas entre ciência e filosofia e adverte para as “dominâncias” explicativas (nomeadamente tendências reducionistas, “moralistas” ou de totalitarismo ético) inerentes a abordagens setoriais dos distintos campos disciplinares: “Assim que se põe epistemologicamente em guarda as dominâncias explicativas, assim que se tem em conta as relatividades de trajetórias e de incertezas fundamentais, nada impede então considerar nesses confins antropológicos que são o lugar (topos) exato da nossa ciência que são legítimas uma moral individual, uma política de uma sociedade dada, uma filosofia do devir humano. Não mais totalitário fechamento nas cadeias explicativas lineares [...], mas definições, finitudes extremas – confins! – abrindo sobre o

infinito do sentido” (UNESCO, 1986, p.65-66) que a mensagem contém, mas cujo cumprimento semântico não está terminado.

Assim sendo, “a Ciência do Homem é passível de todas as conceitualizações e metodologias do saber” (UNESCO, 1986, p.69), mas o erro reducionista consiste em remeter a antropologia para uma ideologia que considera o Homem como resultante de todos os “confinos” epistemológicos: “Ela não se pode acantonar num abaixo de todo o saber de uma época moderna” (p. 69). Ela “situa-se nesse entrecruzamento sempre aberto de todas as epistemologias” e, por isso, diz o autor, “a *Ciência do Homem é Ciência do Confin*” (p.69).

A perspectiva durandiana defende assim que a Ciência do Homem é “assintótica em relação ao seu objeto que é a própria transcendência de toda a redução” e que a linha curva “foi o inventário estrutural e taxonômico do Imaginário”. Esta opção epistemológica, diz o autor, “exige uma mudança filosófica: o abandono das noções chave da filosofia ocidental filha de Aristóteles, a saber o encadeamento analítico e a percepção, leva a recolocar no centro das nossas filosofias a imaginação retificadora e criadora” (UNESCO, 1986, p.69).

2. O imaginário da ciência

O primeiro artigo de Gilbert Durand em que a noção de ciência aparece pela primeira vez foi publicado em 1964 nos *Cahiers Internationaux de Symbolisme* e é reeditado em *L'âme tigrée. Les plurielles de psyché* (1980, p.13-39). Versa sobre “Science et conscience chez Gaston Bachelard” e nele o autor assume uma orientação epistemológica de teor rabelaisiano:

A consciência agoniza na falta de uma terra real em que ela possa crescer, acreditar e embelezar-se. E uma ciência sem consciência é bem um suicídio singular dissolvido na objetividade, alienado de qualquer diferença e não mais possuindo um local onde as suas esperanças íntimas possam enraizar-se e tornar-se uma realidade. (Durand, 1980, p.14)

Com estas palavras, Durand deixa bem clara a sua posição face a uma ciência naturalista e objetiva que separa os “eixos da ciência” (domínio do conceito científico) dos “eixos da poesia” (domínio florescente da imagem e do

símbolo), considerando que se trata de um divórcio mortal que só contribui para a “desfiguração da consciência”, enfim para uma “consciência infeliz”.

Posteriormente, como já dissemos, Gilbert Durand participou de três colóquios dedicados à Ciência e à Tradição espiritual e em 1979 edita *Science de l'homme et tradition* onde já sinaliza, ao longo do Capítulo 4 (“Hermetica ratio et science de l'homme”), a sua orientação declaradamente hermetista. Esta orientação é marcada pelas quatro consequências do Princípio de Semelhança – a não-metricidade, a não-objetividade, o não-agnosticismo e a não-dualidade – e, por outro lado, pela firme oposição ao “dualismo lógico” – a que contrapõe o Postulado da “não-dualidade lógica”, o *Tertium datum* (o conhecido Princípio do Terceiro Incluído), o Princípio da “Coincidência dos Contrários” (*Coincidentia Oppositorum*), assim como a “Sincronicidade”, que, aliás, caracterizam a denominada lógica “contraditória” (Beigbeder, 1972)⁸ que é uma lógica da subjetividade, pensada, por exemplo, por Stéphane Lupasco (1947 e 1952) e François Dagognet (1964).

2.1. Os contributos “científico” e “poético” para a “grande mudança”

Em 1988, Gilbert Durand publica o artigo “Le(s) grand(s) changement(s) ou l'après Bachelard” (p.5-14), onde defende que o “Novo Espírito Científico” está bem longe de fundar-se nos progressos indefinidos de uma analítica, porque “repousa deliberadamente numa polémica constitutiva, numa Filosofia do Não” (Durand, 1988, p. 7) e que tal posição permite pensar que a oposição clássica entre ciência racional e devaneio poético pode vir a ser superada, porque os princípios de identidade e do terceiro-excluído não serão certamente determinantes numa “Filosofia do não” (Bachelard, 1973). Além disso, Bachelard não identifica o par imaginação-imaginário com a *folle de logis* (Malebranche), antes o encara, na linha de Coleridge e de uma tradição romântica florescente (Novalis, Carus, Schubert etc.), como *imaginatio vera* dotada de uma dignidade criativa que produz todo um devaneio criativo com as suas obras vivas. Tudo isto

8 Sobre esta temática, bastante complexa, remetemos o leitor para a tese de Doutoramento de Estado em Letras e Ciências Humanas de Marc Beigbeder intitulada *Contradiction et nouvel entendement*, 1972. Nela o autor oferece uma panorâmica de uma Lógica do contraditório, fortemente influenciada pelas teses de Stéphane Lupasco (1900-1988) aplicada a vários domínios disciplinares (Matemáticas, Microfísica, Biologia, Psicologia, Sociologia, Antropologia Social, Linguística etc.).

permite a Gilbert Durand pensar (ainda que igualmente admita que se mantenha em Bachelard a separação entre o saber racional e o saber imaginativo) que, sob a batuta de Hermes e não mais de Prometeu ou até de Orfeu, o diálogo entre o “novo espírito científico” e as “poéticas do devaneio” se faça gradualmente na segunda metade do século XX e se prolongue no século XXI: “e todo o sistema pende assim para um novo universo epistêmico que vai revivificar a criatividade” (Durand, 1988, p.8). Neste contexto, Durand cita um conjunto de autores do lado das ciências, especialmente da física de ponta, que, segundo ele, em muito contribuíram para que o conhecimento seja encarado como construção simbólica do homem, assim como os seus estudos representam um enorme interesse epistemológico para as prospectivas do imaginário⁹. Cita igualmente alguns epistemólogos, como Stéphane Lupasco, Henri Atlan, Edgar Morin, Marc Beigbeder ou Paul Feyerabend, e o biólogo Rupert Sheldrake, cujo livro *A New Science of Life: The Hypothesis of Formative Causation* (1981) terá chamado a sua atenção. Não esquece ainda de mencionar *La Gnose de Princeton* (1974) de Raymond Ruyer em que o autor ensaia uma espécie de balanço da mudança profunda da *episteme* do século XX: “O termo de gnose – saber integral e integrante – aplicando-se muito bem a este esforço de encontro entre os dois saberes ainda separados por Gaston Bachelard [o saber racional (racionalismo científico) e o saber ligado às imagens (poética do devaneio)]” (Durand, 1988, p.9). Estes dois saberes, por sua vez, inauguram uma “nova razão” que reconforta uma fenomenologia organizada do imaginário já antes explorada quer pela psicanálise, quer pela psicologia de profundidades.

Num segundo momento do estudo, Durand avança com algumas noções capitais caras a alguns autores por ele citados e que, por sua vez, lhe parecem ter uma maior convergência com os dois saberes acima referidos:

a) a noção de *thema*¹⁰, formulada por Gerald Holton, tem a ver com a “psicanálise objetiva” (Bachelard) e com as noções de “arquetipo” de Jung, da “fase da representação” de Sorokin e, muito particularmente, com os

9 São citados, entre outros, Gerald Holton (*The Scientific Imagination. Case Studies*, 1978), David Bohm (*Wholeness and the Implicate Order*, 1980), Olivier Costa de Beauregard (*La Physique Moderne et les Pouvoirs de l'Esprit*, 1981), Bernard d'Espagnat (*À la recherche du réel – Le regard d'un physicien*, 1979), James Jeans (*The Mysterious Univers*, 1930), Ilya Prigogine (*Physique, temps et devenir*, 1980), Fritjof Capra (*The Tao of Physics*, 1975).

10 De acordo com Gilbert Durand (1988, p.10), é no seio de “uma subjetividade *thematica* que uma hipótese científica se coloca”.

conceitos de “*schèmes verbaux*” do imaginário (Gilbert Durand) e de *mitologemas* (Jung, Karl Kérenyi, Gilbert Durand) (Durand, 1988, p.10);

b) a noção de “implicação”, formulada por David Bohm, associada ao princípio do *tertium datum* e próxima do arquétipo hermetista do *Unus Mundus*, da teoria junguiana de psicoide e mesmo da noção de “imaginação criadora” no sentido que lhe confere Henry Corbin, ou seja, de narrativa visionária organizadora e doadora de imagens e de formas imaginais em ordem a uma “*vis archetypa* não formal” (Durand, 1988, p.10);

c) a noção de “creode” (que significa etimologicamente “encaminhamento necessário”), criada por C. H. Waddington, retomada pelo matemático R. Thom, e integrada pelo biólogo Rupert Sheldrake sob o nome de “forma causativa” ou “campo morfogenético”, a qual tem muito a ver com a sua noção e “*bacia semântica*” (Durand, 1988, p.10- 11);

d) a noção de “não-separabilidade” (Durand, 1993b, p.172-184), cara ao físico Bernard d’Espagnat, provém da física quântica e é importante para se compreender a noção de símbolo com tudo aquilo que ela implica (processo de identificação semântica entre duas identidades – a localizável e a não localizável): esta não-inseparabilidade está na base do processo imaginário de simbolização na medida em que no símbolo, como o sugere a sua etimologia grega, “o significado é inseparável do seu significante” (Durand, 1988, p.11).

Gilbert Durand escreve, atendendo ao conjunto das noções enunciadas, que as grandes conceitualizações provenientes especialmente das teorias físicas pós-einsteinianas (razão ativa – os “eixos da ciência” na terminologia de Bachelard) e aquelas que provém das explorações do imaginário da simbólica pós-freudiana (imaginação-imaginário – os “eixos da poesia” na terminologia de Bachelard) convergem para fundar o momento epistemológico pós-bachelardiano:

O pós-Bachelard que caracteriza o final do nosso século XX desenha, portanto, um saber global – bem próximo das figurações holísticas do Hermetismo, da Renascença ou das *Naturphilosophie* românticas – que se pode sem abusos chamar novamente gnose, quer dizer de saber integral, integrante num plano de igualdade heurística o saber racional e o

saber imaginário. [...] Do mesmo modo que a antropologia, de modo mais ou menos declarado, manifesta um retorno a uma abordagem compreensiva parente da do hermetismo e fazendo do mito de Hermes o mito piloto do nosso tempo. (Durand, 1988, p. 12)

Este “pós-Bachelard” faz-se com contributos provenientes simultaneamente do lado científico (conceitos/*Logos*) e do lado poético (imagens/*Mythos*): as noções de *thema*, de “implicação”, de “creode” (“caminho possível”)¹¹, ou de “campo morfogenético”, e de “não-separabilidade” cruzam-se com as noções de “*schème* imaginário”, de “*unus mundus*”/“*mundus imaginalis*”, de “bacia semântica” numa espécie de “sincronicidade” junguiana ou, se preferir, de uma “nova aliança” (o termo é de I. Prigogine) entre esses dois mesmos saberes:

Um dada aliança entre aquilo ontem era um pesado positivismo sociológico e a fantasia – ou devaneio para retomar o termo bachelardiano – artística é exigida pela “creode” epistemológica na qual somos colocados pela convergência de saberes. É nesta “nova aliança” que reside a compreensão ativa desta “grande mudança” na qual se compromete claramente a reflexão do III milênio. (Durand, 1988, p. 12-13)

2.2. As fontes imaginárias do pesquisador na orientação da descoberta científica

Em 1994, Gilbert Durand edita *L'Imaginaire (O Imaginário. Ensaio acerca das ciências da filosofia da imagem)*, um pequeno livro em que se debruça sobre “O imaginário da ciência” (Durand, 2004, p. 68-71). Aí salienta que “Há muito tempo que a ciência ocidental se defrontou com as concepções imaginárias” e se refere à obra *La formation de l'esprit scientifique*, de Bachelard (1947), para afirmar como sendo trabalho desnecessário o esforço por mostrar que a ciência se formava somente a partir do momento em que as imagens eram evacuadas do pensamento científico, porquanto as imagens acabam, de uma forma

11 “Creode” ou “chreod” é um termo criado pelo biólogo inglês C. H. Waddington para representar a via de desenvolvimento seguido por uma célula à medida que cresce para formar parte de um organismo especializado. Combinando as raízes gregas para “necessário” e “caminho”, o termo foi inspirado pela propriedade de regulação. Quando o desenvolvimento é perturbado por forças externas, o embrião tenta regular o seu crescimento e diferenciação, retornando à sua trajetória de desenvolvimento normal.

ou de outra, por se incrustar nos conceitos científicos ou mesmo teorias de ponta: o conceito de *onda* (o contínuo), o conceito de *corpúsculo* (o descontínuo), o *princípio de incerteza* (Heisenberg), o conceito de *catástrofe*, o conceito de *bootstrap* (Geoffrey Chew)¹², a teoria das *supercordas*, entre outros.

Neste contexto, escreve Durand que “a precisão científica não pode abrir mão de uma realidade velada (Bernard d’Espagnat), onde os símbolos, estes objetos do imaginário humano, servem como modelo” (Durand, 2004, p. 71), e realça o contributo de Gerald Holton para explicar o papel que os sistemas da imagem (“pressupostos temáticos” ou *themata*) desempenham na “orientação singular da descoberta” (p. 70). A noção de *themata*, de acordo com Gilbert Durand, constitui uma abordagem otimista para fundamentar o imaginário (apolíneo ou dionisíaco): “Na sua generalidade formal, os *themata* se aproximam (descontínuo-contínuo; simplicidade-complexidade; invariância-evolução etc.), dos arquétipos junguianos ou do que denominamos de esquemas (*schèmes* no original)” (p. 70). Neste sentido, Durand assinala que Gerald Holton demonstrou, na sua obra *The scientific imagination*, que as descobertas científicas mais importantes, realizadas, por exemplo, por Kepler, Newton, Copérnico e sobretudo Niels Bohr e Einstein

foram de alguma forma pressentidas pela formação e as fontes imaginárias de cada pesquisador [...]. Este estudo minucioso de Gerald Holton permite-nos perceber que, atualmente, e para explicar as suas próprias orientações, o pensamento científico vê-se constringido a pedir auxílio ao mesmo imaginário durante tanto tempo reprovado, no século 17, pelo iconoclasmo das teorias originárias... (Durand, 2004, p. 70-71)

2.3. O retorno do mito e o diálogo entre universo da ciência e o universo da “poesia”

Em 1996, Gilbert Durand foca o tema da ciência nos dois primeiros capítulos de *Introduction à la Mythologie*. No primeiro capítulo, intitulado “Le Retour du Mythe”: 1860-2100, a propósito da segunda motivação que lhe

12 Sobre este conceito, leia-se *Le Tao de la Physique*, de Fritjof Capra (1996, p. 291-294). Refira-se igualmente o comentário elogioso do autor na mesma obra ao criador da noção de *bootstrap* (p. 332).

parece estar na base da ressurgência deliberada do mito no século XX, refere que a obra de Bachelard intitulada *La philosophie du non* (1940) provocou um autêntico choque no campo da epistemologia clássica e, por conseguinte, o próprio paradigma da “razão clássica” ficou igualmente abalado. Por outras palavras, Bachelard, com a sua obra, provocou uma subversão epistemológica¹³, quer dizer um corte epistemológico, já antes iniciada com *Le nouvel esprit scientifique* (1934). Nesta linha, Durand referiu também o contributo de Max Planck, de Einstein, Niels Bohr, Wesner Heisenberg, Wolfgang Pauli para o questionamento das bases da física clássica e da geometria euclidiana. Não esquecendo, contudo, de citar alguns epistemólogos mais recentes, tais como Stéphane Lupasco, Edgar Morin, entre outros, pelo seu contributo para esclarecer a ruptura epistemológica destacada por Bachelard. Ainda neste mesmo capítulo, Durand menciona o célebre colóquio de Córdoba, realizado em 1979, onde, como desenvolvemos já, pela primeira vez em muitos séculos cientistas de várias disciplinas das chamadas “Ciências duras”, com especial destaque para os físicos de ponta, os neurologistas e psicofisiologistas, discutiram durante cinco dias com representantes das Ciências do Homem (filósofos, especialistas das ciências das religiões, psicólogos de profundidades, literários etc.) sobre o tema das relações e das fronteiras entre ciência e consciência: “Esta é, de fato, a segunda motivação da mudança do mito no fim do século XIX: a mitologia das Luzes, que carregou com sucesso brutal todas as artimanhas da razão, aniquilou-se subitamente pelas transformações não-euclidianas, não cartesianas, não newtonianas da própria razão” (Durand, 1996, p. 30).

No segundo capítulo, intitulado “Épistémologies du Signifié”, Durand, na linha do espírito do Colóquio de Córdoba e de uma perspectiva não-cartesiana evidenciada por Bachelard (1996, p. 52-53)¹⁴, trata de explicar a possibilidade de diálogo, agora bem “real”, entre o universo da ciência e o universo dos devaneios (“rêveries”, que é um termo caro a Bachelard), de que o mito é

13 Citando o próprio Gilbert Durand, salientamos que “ce phénomène de subversion épistémologique s’enracine dans le XIX^e siècle par les élèves de Gauss, par les géométries de Riemann et de Lobtchevski” (Durand, 1996, p. 29).

14 Veja-se, na mesma obra de Bachelard (2013, p. 139-183), o Cap. VI, intitulado “L’épistémologie non-cartésienne”. Gilbert Durand considera Bachelard “o primeiro reconciliador, o primeiro cientista que se apercebeu que se existe de fato uma certa ordem metodológica, lógica e epistemológica da ciência, existe igualmente uma ordem na não-ciência, uma ordem da poética, do devaneio, do imaginário...” (Durand, 1996, p. 52). Sabemos bem que a distância entre ciência e poesia se foi atenuando na obra de Bachelard (1996, p. 52-53), tal como o demonstrou Gilbert Durand (1980, p. 13-39; 1987, p. 5-14).

o paradigma por excelência. Neste contexto, diz Gilbert Durand, torna-se necessário voltar novamente a re-unir o *logos* e o *mythos*, o *trivium* e o *quadrivium*, enfim fomentar o diálogo entre as ditas “Ciências duras” com as disciplinas da Tradição se se pretender inaugurar simultaneamente uma epistemologia “unitária na sua diversidade, sistêmica e holística”¹⁵ talvez mesmo uma nova “gnose de Princeton” na terminologia de Raymond Ruyer (1974) (Durand, 1996, p. 49).

E assim, Durand (1988, p. 5-14) retoma a posteridade epistemológica de Bachelard, citando alguns autores que participaram, à sua semelhança, no “Colóquio de Córdova” (1-5 de outubro de 1979) e contribuíram para estabelecer um frutuoso o referido diálogo, falando naturalmente a partir do seu próprio domínio, com conceitos de não-separabilidade, de relatividade, de impossibilidade de observação etc., mas abertos igualmente, como foi o caso de Olivier Costa de Beauregard e de Fritjof Capra à parapsicologia e existência mesmo de “meta-física” e às místicas orientais. Daqui chega-se à objetividade “velada” cara a Bernard d’Espagnat contrária ao conceito imperializante de uma “objetividade pesada” (Durand, 1996, p. 55). Seguidamente, Gilbert afirma que os nossos hábitos lógicos são igualmente subvertidos pelos paradoxos, como o “paradoxo de Langevin”, enaltecendo igualmente a noção de dissimetria, fala da teoria do símbolo, da “probabilidade condicional” de Costa de Beauregard e do “princípio de não-separabilidade” de Bernard d’Espagnat (Durand, 1996, p. 56-58) e refere-se também a Louis de Broglie e a Heisenberg para reforçar a noção de deslocação do fenómeno, assim como a sua coexistência de não-separabilidade, o seu enraizamento pela simetria num “algures” que levam a questionar “a noção de identidade, este princípio de identidade que é o dogma de toda a epistemologia e da filosofia clássicas desde Aristóteles” (Durand, 1996, p. 60).

15 De acordo com Fritjof Capra, “Le dualisme cartésien et la vision mécaniste du monde se sont ainsi avérés à la fois bénéfiques et nuisibles. Ils ont réussi à permettre le développement de la technologie et de la physique classique mais ont eu des conséquences néfastes pour notre civilisation. Il est fascinant de voir que la science du XX^e siècle, qui provient du dualisme cartésien et de la vision mécaniste du monde, et qui, bien sûr, n’est devenue possible qu’à partir d’une telle vision, triomphe maintenant de cette fragmentation et nous ramène à l’optique unitaire exprimée dans la philosophie de la Grèce antique et de l’Orient” (Capra, 1996, p. 23). Estamos certos que neste contexto, Gilbert Durand não poderia deixar de rever-se nas considerações finais de Fritjof Capra, na sua obra mais conhecida intitulada *Le Tao de la Physique*, que ele intitulou *La Nouvelle Pensée Scientifique* (1996, p. 333-345), assim como a comunicação do mesmo autor intitulada “Le Tao de la physique”, 1980-1981, p. 43-53.

2.4. O símbolo e a associação do *thema científico* ao *mitema*

Todas as referências emprestadas à epistemologia de ponta servem a Durand para tratar do tema do símbolo:

Por conseguinte, constata-se como a teoria do símbolo, que coloca por assim dizer a “causalidade” do simbolizante num simbolizado frequentemente inacessível, “algures” mas determinando a pluralidade dos impactos simbólicos é confortada pela teoria que sustenta a “probabilidade condicional” de Costa de Beauregard. [...] A essência do fenómeno situa-se naquilo d’Espagnat chama de “não-separabilidade”, naquilo que Costa chama “*algures*”, naquilo que nós, pessoas das ciências inexatas, chamamos de *sentido*, quer dizer as conotações inesgotáveis do fenómeno. É o semantismo, é a referência simbólica que conta mais do que a sua “localização” nas coordenadas cartesianas ou mesmo no espaço-tempo einsteiniano. (Durand, 1996, p. 58 -59)

No quadro da noção de símbolo, Durand apreciou muito o contributo do matemático René Thom que escreveu que o “O símbolo é a coerência (no sentido físico do termo, quer dizer o fato que as coisas podem ser conjuntamente sem que haja exclusão) *de dois tipos diferentes de identidade*” (Durand, 1996, p. 110). Por outras palavras, constata-se então que há dois princípios de identidade: um ligado ao simbolizante denominado de “localização” (“identidade de localização”), e outro ligado ao simbolizado denominado de “não localizável” (“identidade do não-localizável”). A respeito deste tipo de identidade, salienta Gilbert Durand:

A simbolização chama o sentido por um nome, uma imagem, um conceito que, assim nomeado, reenvia a um léxico. O léxico localiza a apelação num tempo, senão mesmo um espaço, mais banal. E de qualquer modo uma espécie de “ficha do estado civil” com data e lugar de nascimento. [...] O léxico esboça resumidamente o que Bachelard denomina de “perfil”, se não epistemológico, pelo menos de uso nocional. É a isso que René Thom chama “identidade de localização”. (Durand, 1996, p. 60-61)

É, pois, este último princípio de identidade que dá conta da “natureza inesgotável do algures do mito” (Durand, 1996, p. 61) e mesmo da semântica profunda do próprio símbolo. Gilbert Durand prefere chamar-lhe de “identidade

de não-separabilidade” (Bernard d’Espagnat) ou ainda de “identidade semântica” (também “compreensão” ou conotação):

E estas duas identidades estão ligadas, “coerentes”; cada uma dessas identidades é dada apenas pela outra. No símbolo, o inexprimível do simbolizado, do sentido, tem necessidade do meio de expressão do simbolizante. Vice-versa, qualquer simbolizante só ganha sentido ao referir-se ao inexprimível que simboliza. Escrevia, outrora, que o símbolo era a “epifania do mistério”. O sentido inexprimível exprime-se localizando-se, mas toda a localização lexical, ainda que reduzida à mais estrita semiótica, necessita, para não ser imbecil, ganhar do sentido... Daí a obra do artista e do poeta que localizam, daí a do miticiano que “sincroniza”, que captura o sentido das redes inesgotáveis da expressão. (Durand, 1996, p. 61)

Neste contexto, a noção de *thema* científica (o plural é *themata*), cara a Gerald Holton, é associada por Durand ao “mitema”, que é o tema mais pregnante e redundante constitutivo do mito, afirmando que ambos se universalizam seguindo globalmente o mesmo caminho epistemológico, ainda que haja uma única diferença. Citando Bernard d’Espagnat, o nosso autor aponta-a: é que o mito “refere o dever-ser ao modelo de um Ser teórico que o funda, enquanto a ciência refere um sendo (*étant*) (fato, objeto, verificação, experiência etc.) a um dever-ser lógico-matemático que é colocado a uma axiomática. (E acrescenta:) Nos dois casos, o procedimento é o mesmo (Durand, 1996, p. 62).

3. Implicações da *démarche* transdisciplinar para uma nova educação

Como acima referimos, a UNESCO reconhece “a urgência de uma pesquisa verdadeiramente transdisciplinar numa troca dinâmica entre as ciências exatas, as ciências humanas, a arte e a tradição”, considerando que “o estudo conjunto da natureza e do imaginário, do universo e do homem, poderia assim melhor nos aproximar do real e nos permitir melhor fazer face aos diferentes desafios da nossa época” (Durand, 1986, p. 6).

Esta proclamação comporta uma crítica ao “ensino convencional da ciência por uma apresentação linear dos conhecimentos” porque este “dissimula

a ruptura entre a ciência contemporânea e as visões desatualizadas do mundo” e o reconhecimento da “urgência da pesquisa de novos métodos de educação, que tenham em conta os avanços da ciência que agora se harmonizam com as grandes tradições culturais, cuja preservação e estudo aprofundado parecem fundamentais” (Durand, 1986, p. 6).

Esta proclamação em favor de uma educação em ciência dirigida para a universalidade e a transdisciplinaridade é reforçada pelos principais desafios da humanidade na atualidade e convidam a uma *episteme* inspiradora de um novo modo de pensar a educação e a pedagogia. Esse novo modo de pensar deve ser capaz de conjugar os princípios pelos quais se deve reger a ação educativa e os modos de acesso e apropriação do conhecimento produzido no âmbito das ciências da matéria e do espírito, conduzindo a uma educação em ciência que sabe distinguir entre a liberdade de pesquisa e a responsabilidade social do cientista quer na iniciativa quer na aplicação das suas pesquisas.

Se, com Durand (1980), tivermos em atenção que “os homens também sempre pensaram, mas que traduzem o seu pensamento em formulações relativas, graças a razões ou a lógicas que são radicalmente diferentes segundo a conjuntura da *episteme* global de uma dada sociedade, num momento dado” (Durand, 1980, p. 317), a problematização da educação e da pedagogia na atualidade deve partir dos avanços científicos mais significativos, recensear o “potencial imaginário absolutamente extraordinário” (p. 319) revelado pelos cientistas nos diversos campos do saber e que contribuiu para o avanço da humanidade “de decomposição em decomposição, de diferenciação em diferenciação”, dando conta de um modo de pensar que afirma ao mesmo tempo uma separação e uma conjunção. É a partir das proposições formuladas racionalmente na época atual, analisadas, não em si mesmas ou em função da lógica utilizada na sua formulação, mas através da teoria lógica que elas pressupõem – “não há razão sem uma teoria lógica” (Durand, 1980, p. 321) – e que se revela nas imagens que ela mobiliza e na “disposição de razão entre essas imagens” (Durand, 1980, p. 321).

Este novo modo de pensar deve, assim, distanciar-se quer do racionalismo dogmático quer do realismo ingênuo, como adverte Gaston Bachelard (1973) ao fazer da *Filosofia do Não* a *Filosofia do Novo Espírito Científico*. Trata-se de um modo de pensar e de agir pedagógico que integra a imaginação criadora através do sujeito que se faz imaginativo, um modo que conjuga a objetividade

científica e a imaginação poética, a esfera da abstração e a esfera do concreto, a relação voluntarista e viril, e a relação intimista (Wunenburger, 2012, p. 213). Este modo de integrar complementarmente o domínio do conceito e o domínio da imagem, o *animus* e a *anima*, dá especial relevo a uma pedagogia da imaginação que reconhece no cogito do “sonhador” a capacidade para reunir em si as “ideias motrizes do espírito” responsáveis pela formação dinâmica das representações abstratas (domínio do conceito) e as representações simbólicas, metafóricas ou alegóricas (domínio da imagem). Este modo de pensar e trabalhar, numa espécie de *coincidentia oppositorum*, as imagens e os conceitos, duas linhas divergentes da vida espiritual, visa a formação do conhecimento objetivo e a construção do psiquismo imaginante, trazendo para o plano da prática educativa a coerência entre o “novo espírito científico” e o “novo espírito pedagógico” (Duborgel, 1983; Araújo; Araújo, 2004).

Referências

- ARAÚJO, Alberto Filipe; ARAÚJO, Joaquim Machado. *Figuras do Imaginário Educacional. Para um novo espírito pedagógico*. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.
- BACHELARD, Gaston. *La Philosophie du Non. Essai d'une philosophie du nouvel esprit scientifique*. Paris: PUF, 1973.
- BACHELARD, Gaston. *Le nouvel esprit scientifique*. 8. ed. Paris: PUF, 2013.
- BEIGBEDER, Marc. *Contradiction et nouvel entendement*. Paris: Bordas, 1972.
- CAPRA, Fritjof. *The Tao of Physics*. New York: Random House, 1983.
- CAPRA, Fritjof. *Le Tao de la Physique*. Paris: Sand, 1996.
- CAZENAVE, Michel (dir.). *Science et Conscience. Les deux lectures de l'Univers*. Paris: Éditions Stock et France-Culture, 1980.
- CAZENAVE, Michel. “Avant-propos: Une pensée en mouvement”. In Colloque de Tsukuba, *Sciences et symboles: Les voies de la connaissance*. Paris: Albin Michel; France-Culture, 1986, p. 11-16.
- CAZENAVE, Michel. *La science et l'âme du monde*. Paris: Albin Michel, 1996.
- CHARON, Jean E. (dir.). *L'Esprit et la Science: Colloque de Fès*. Paris: Albin Michel, 1984.
- CHARON, Jean E. (dir.). *L'Esprit et la Science 2 – Imaginaire et Réalité: Colloque de Washington*. Paris: Albin Michel, 1985.
- DAGOGNET, François. *La raison et les remèdes*. Paris: PUF, 1964.
- DUBORGEL, Bruno. *Imaginaire et pédagogie. De l'iconoclisme scolaire à la culture des songes*. Toulouse: Privat, 1983.

- DURAND, Gilbert. *Science de l'homme et tradition. Le nouvel esprit anthropologique*. Paris: Berg International, 1979.
- DURAND, Gilbert. "Orphée et Iris 80: l'exploration de l'imaginaire". In Michel Cazenave (dir.). *Science et Conscience. Les deux lectures de l'Univers*. Paris: Éditions Stock et France-Culture, 1980a, p. 305-316.
- DURAND, Gilbert. *L'âme tigrée. Les pluriels de psyché*. Paris: Denoël et Gonthier, 1980b.
- DURAND, Gilbert. "Le temps des retrouvailles: Imaginaire de la science et science de l'imaginaire". In Jean E. Charon (dir.), *L'Esprit et la Science 2 – Imaginaire et Réalité: Colloque de Washington*. Paris: Albin Michel, 1985, p. 123-142.
- DURAND, Gilbert. "La Science de L'Homme. Science des Confins de la Connaissance". In UNESCO, Colloque de Venise. *La science face aux confins de la connaissance: le prologue de notre passé culturel*. Rapport Final. Paris: UNESCO, 1986, p. 63-69.
- DURAND, Gilbert. "Le(s) grand(s) changement(s) ou l'après Bachelard". *Cahiers de L'Imaginaire*, n. 1, 1988, p. 5-14.
- DURAND, Gilbert. *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. 11. ed. Paris: Dunod, 1993a.
- DURAND, Gilbert. *L'imagination symbolique*. 3. ed. Paris: PUF, 1993b.
- DURAND, Gilbert. *Introduction à la Mythodologie. Mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996.
- DURAND, Gilbert. *O Imaginário. Ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de Renée Eve Levié. 3. ed. Rio de Janeiro: Difel; Editora Bertrand Brasil, 2004.
- ELIADE, Mircea. *Tratado de História das Religiões*. Tradução de Natália Nunes e Fernando Tomaz. Lisboa: Edições Cosmos, 1977.
- ELIADE, Mircea. *Aspects du mythe*. Paris: Gallimard, 1983.
- ESPAGNAT, Bernard d'. *Une incertaine réalité: le monde quantique, la connaissance et la durée*. Paris: Gauthier-Villars, 1985.
- ESPAGNAT, Bernard d'. *Le réel voilé. Analyse des concepts quantiques*. Paris: Fayard, 1994.
- ESPAGNAT, Bernard d'; KLEIN, Étienne. *Regards sur la matière. Des quanta et des choses*. Paris: Fayard, 1993.
- HOLTON, Gerald. *The Scientific Imagination: With a New Introduction*. Cambridge, Mass: Harvard New Press, 1998. [Gilbert Durand cita frequentemente nos seus estudos a edição francesa: *L'imagination scientifique*. Tradução de Jean-François Roberts. Paris: Gallimard, 1981].
- JAIGU, Yves. Préface. In AA.VV. *La Science Face Aux Confins de la Connaissance. La Déclaration de Venise. Colloque International*. Paris: Éditions du Félin, 1987, p. 5-6.
- LUPASCO, Stéphane. *Logique et Contradiction*. Paris: PUF, 1947.
- LUPASCO, Stéphane. *Le Principe d'antagonisme et la logique de l'énergie*. Paris: PUF, 1952.
- MORIN, Edgar. *Science avec conscience*. Paris: Fayard, 1984.
- NICOLESCU, Basarab. "L'imaginaire sans images: symboles et themata dans la physique contemporaine". *Cahiers de L'Imaginaire*, n. 1, 1988, p. 25-36.

RANDOM, Michel. "L'esprit de Venise". In AA.VV. *La Science Face Aux Confins de la Connaissance. La Déclaration de Venise. Colloque International*. Paris: Éditions du Félin, 1987, p. 15-26.

RUYER, Raymond. *La Gnose de Princeton*. Paris: Fayard, 1974.

UNESCO. Déclaration de Venise. "Communiqué final du Colloque". In *Colloque de Venise. La science face aux confins de la connaissance: le prologue de notre passé culturel. Rapport final*. UNESCO, 3-7 mars 1986, p. 5-7.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *A Razão Contraditória. Ciências e Filosofias Modernas: O Pensamento do Complexo*. Tradução de Fernando Tomaz. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

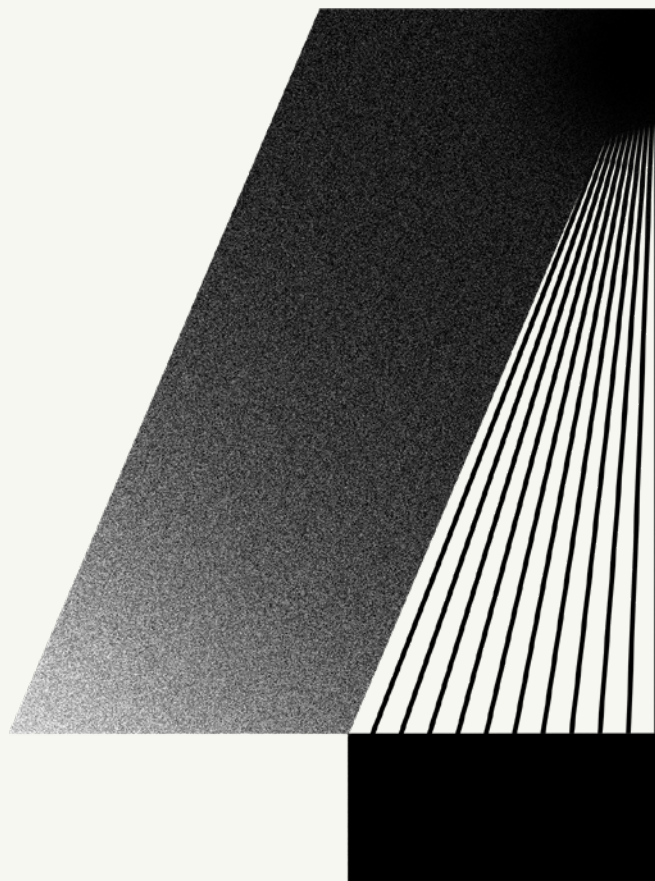
WUNENBURGER, Jean-Jacques. *Gaston Bachelard. Poétique des Images*. Paris: Mimesis, 2012.

A teoria dos universais no século 21¹

Corin Braga²

Tradução de Luísa Assunção Pesché

- 1 O autor gentilmente nos concedeu o direito de publicação de uma versão deste texto em língua portuguesa, elaborada a partir do original em francês.
- 2 Docente de literatura comparada na Faculdade de Letras da Universidade Babeş-Bolyai em Cluj, Romênia. Doutor em Literatura (Universidade Babeş-Bolyai, Cluj) e em Filosofia (Universidade Jean Moulin, França). É diretor do Phantasma (Centro de Estudos da Imaginação) em Cluj, da revista acadêmica Caietele Echinox, das coleções de livros *Mundus Imaginalis* (Editora Dacia, Cluj) e *Phantasma* (Editora Tracus Arte, Bucareste); vice-presidente do Centre de Recherches Internationales sur l'Imaginaire (CRI2i). E-mail: corinbraga@yahoo.com.



A crítica arquetípica teve seu auge em meados do século XX, com as grandes sínteses da antropologia e da psicologia, da história das religiões, da literatura e das artes plásticas realizadas por C. G. Jung, Gaston Bachelard, Northrop Frye, Gilbert Durand, Mircea Eliade ou Joseph Campbell. Em seguida, o desconstrutivismo e o pós-modernismo cético, por um lado, e a psicologia cognitiva e positivista, por outro, negaram a noção do arquétipo, como um conceito especulativo e improvável. Nessas condições, qual seria hoje o status do arquétipo e de seus avatares – a essência, o paradigma, o princípio, a *arché* ou o *telos* – como instrumento heurístico e taxonômico do imaginário humano?

Felizmente, o tempo das posições fanáticas a favor ou contra tal conceito acabou. Não se trata mais de aceitar plena e incondicionalmente uma ou outra atitude, seja ela positiva ou cética. Nos distanciamos suficientemente para ver o que é válido nas críticas pós-estruturalistas e para rejeitar generalizações desnecessárias. Nossa abordagem não se alinha à concepção puramente “pós-moderna” de denunciar e rejeitar o conceito de arquétipo, mas de analisá-lo de maneira lúcida, *sine ira et studio*. Não temos o objetivo de demonstrar, de maneira maximalista, que as estruturas centradas ocupam efetivamente todos os domínios da criação, nem que estas sejam artefatos conceituais impostos indevidamente. Pretendemos estudá-las da maneira mais objetiva possível. Analisaremos também o status atual do conceito de esquema, paradigma e arquétipo, não para negá-los completamente através do ceticismo pós-moderno, mas para constatar se, junto a eles, não existem outras estruturas menos logocêntricas, mais livres, até mesmo descentradas e anárquicas, dos “restos” que chamaremos de *anarquétipos*.

Em um outro estudo (Braga, 2007), ao realizar uma arqueologia do termo arquétipo, distinguimos três significados principais do conceito: ontológico (ou metafísico), antropológico (ou psicológico) e cultural (ou filológico). Em uma sistemática de invariantes arquetipais que se assemelha a nossa, Joseph Carroll (2004), um dos atuais representantes do neodarwinismo, distingue universais transcendentais e universais naturalistas. Os teóricos “transcendentais” postulam a existência de realidades espirituais absolutas, enquanto os teóricos “naturalistas” afirmam a existência de uma natureza humana comum, que possui padrões cognitivos repetitivos. Os primeiros estão ao lado da metafísica, enquanto os segundos são antropólogos que procuram invariantes na psique humana.

Primeiramente, a crítica dos arquétipos metafísicos, enquanto essências (*eide*), ideias (*noeta*), modelos (*paradigmata*) platônicos, que levou ao

colapso da metafísica, empreendida por Nietzsche, Heidegger e Derrida, não nos concerne aqui. Por outro lado, nos interessamos pelo significado antropológico, em que a “batalha pelo arquétipo” continua violenta. E veremos que se a aceitação neokantiana de categorias autônomas da psique, de “formas simbólicas” (E. Cassirer) ou de arquétipos psicológicos (C. G. Jung) foi rejeitada pelo pós-estruturalismo, pelo desconstrutivismo e pelo pós-modernismo, a ideia de “estruturas inatas”, “primitivos”, “esquemas imagéticos” (*image schemas*), “formas espaciais” e “padrões narrativos” é encontrada nos “teóricos naturalistas” contemporâneos, representantes do neoevolucionismo, da neurociência, da psicologia cognitiva, das teorias da linguagem e do discurso. Revisaremos essas teorias atuais a fim de verificar o que elas podem oferecer como bases neurológicas e cognitivas ao conceito de “estruturas centradas”.

Essa direção encontra seus antecedentes no formalismo russo e no gestaltismo alemão. Em contraste com as arquetipologias direcionadas à semântica, nomeadamente a realidade referencial (exterior ou interior), como a de Northrop Frye, os formalismos começaram a rastrear invariantes na semiótica, nas estruturas formais do pensamento, da linguagem e do discurso. Nas décadas de 1960 e 1970, a escola estruturalista francesa investigou invariantes, “morfologias”, “gramáticas” das formas narrativas e estéticas. A partir da década de 1980, a psicologia cognitiva anglo-saxônica assumiu e modificou a pesquisa sobre os mecanismos de pensamento, criação e compreensão, produção do discurso e de significado. Finalmente, a partir dos anos 1990, a neurociência, a etologia e a “psicologia evolucionista” realizaram importantes constatações para a compreensão do aparato psíquico e da natureza humana comum.

Neste estudo, para produzir uma tabela sinóptica das variantes do conceito de universais, não seguiremos a cronologia histórica da constituição dos campos expostos acima, mas uma ordem dedutiva, partindo das disciplinas mais “gerais”, ou seja, “fundamentais”, às disciplinas mais complexas e individualizadas, melhor ancoradas na análise de formas concretas. Começaremos então pela psicologia neodarwiniana, que localiza as “estruturas inatas” no genoma de nossa espécie. Continuaremos examinando as contribuições da neurociência sobre os mecanismos corticais da produção de “mapas mentais”, para em seguida sistematizarmos as contribuições da linguística e da retórica cognitivista, o que nos permitirá revelar os *schemata* da cognição às macroestruturas e superestruturas do discurso.

A “psicologia evolucionista” (*evolutionary psychology*) parte do axioma da “mente adaptada” (*adapted mind*), segundo a qual a relação entre o organismo e o meio ambiente é uma matriz que precede todos os outros comportamentos sociais, psicológicos ou semióticos³. A principal função do aparato psíquico tem sido garantir a melhor adaptação e integração (*inclusive fitness*) de nossa espécie às condições planetárias nos últimos dois milhões de anos, embora por vários milênios as condições ambientais tenham mudado massivamente por causa da presença humana. Finalmente, a psique é organizada por estruturas psicológicas motivacionais e cognitivas inatas, formadas durante um processo adaptativo de seleção natural (Carroll, 2004, p. VI).

Para resolver os problemas colocados pelo Pleistoceno, o cérebro teria desenvolvido “módulos cognitivos” (*cognitive modules*), estruturas neurais capazes de gerenciar as necessidades específicas de adaptação de cada área. Se os psicólogos evolucionistas estão divididos, por um lado, entre as hipóteses de uma “modularidade maciça” (ou seja, de uma concepção do cérebro como uma maquinaria composta por módulos independentes automáticos e eficientes, tão numerosos quanto as funções que assumem, a exemplo da visualidade) e de uma “fluidez cognitiva” (que supõe a prevalência de funções transversais de integração e comunicação entre esses módulos), por outro lado, concordam em se opor à teoria da *tabula rasa*, na qual o cérebro se move apenas por meio de formas e conteúdos adquiridos (Carroll, 2011, p. 20-21).

Isso nos leva a postular a existência de “universais humanos” que são hereditários e não criados pela experiência e pela cultura: “the human mind contains a rich array of innate structures that have evolved through the adaptative process of natural selection” (Carroll, 1999, p. 171). Juntamente com módulos cognitivos (como o módulo de percepção visual ou da linguagem), com sistemas ou mecanismos de comportamento (instinto de sobrevivência e identidade individual, reprodução, sexo e educação dos filhos, parentesco e relações familiares, reciprocidade e vida social, aprendizagem e cognição) com fatores de personalidade (introversão/extroversão, empatia/antagonismo, estabilidade/insegurança emocional, aplicação/negligência, curiosidade/indiferença) e com emoções básicas (alegria,

3 Ver J. H. Barkow, L. Cosmides & J. Tooby (eds.). *The Adapted Mind: Evolutionary Psychology and the Generation of Culture*. New York: Oxford University Press, 1992; S. Mithen. *The Prehistory of the Mind: The Cognitive Origins of Art, Religion, and Science*. London: Thames & Hudson, 1996.

tristeza, medo, raiva, desgosto, desprezo, surpresa), esses “universais” são instrumentos através dos quais a psique opera o “mapeamento cognitivo” da realidade.

Junguianos como Anthony Stevens (2004, p.9 et seq) constataam nas pesquisas em etologia e evolucionismo uma confirmação da teoria dos arquétipos. E se C. G. Jung hesitou em atribuir os arquétipos a áreas cerebrais definidas, a pesquisa em “neuroteologia” parece ser capaz de localizar no cérebro arquétipos religiosos, como o “eu” ou a imagem de Deus⁴. Mas se a arquetipologia junguiana ainda corre o risco de permanecer “metafísica” e especulativa, a de Gilbert Durand (2016, p.25 et seq), baseada na reflexologia de W. Betcherev, N. Kostyleff, E. Minkowski etc., pode encontrar facilmente uma base atualizada na pesquisa contemporânea. Os três “reflexos dominantes” (postural, digestivo e copulativo), que orientam os regimes imaginários durandianos, são de certo modo retomados e incluídos nos “sistemas comportamentais” da psicologia evolucionista. *Mutatis mutandis*, em princípio, seria possível realocar a “arquetipologia geral” de Gilbert Durand aos “universais humanos” da psicologia evolucionista.

As neurociências realizam uma contribuição ainda mais importante ao estabelecer a existência de “primitivos” ou de estruturas mentais inatas. Assim como os neodarwinianos partem do axioma da mente adaptada durante a evolução (*adapted mind*), os neurologistas contemporâneos postulam a mente corporificada (*embodied mind*), ou seja, a dependência da atividade mental das estruturas cerebrais e do organismo em geral. Antonio Damasio, por exemplo, denuncia o “erro de Descartes” de ter separado as duas substâncias, a *res cogitans* da *res extensa*, a alma do corpo. Segundo sua pesquisa, mesmo as faculdades aparentemente mais independentes, como a razão e a vontade, não estão livres de condicionamentos corporais. Elas dependem tanto de diferentes massas neurais precisas, como de mecanismos bioquímicos para regular a atividade do corpo e do cérebro (Damasio, 1994).

Essa congruência se deve ao suporte cortical que organiza as funções do cérebro em todos os seus níveis. Durante a evolução da humanidade, por meio

4 Cf. McKinney, L. *Neurotheology. Virtual Religion in the 21st Century*. Cambridge: American Institute for Mindfulness, 1994; Alper, M. *The “God” Part of the Brain. A Scientific Interpretation of Human Spirituality and God*. Naperville: Sourcebooks, 1996; d’Aquili, E. & Newberg, A. B. *The Mystical Mind. Probing the Biology of Religious Experience*. Minneapolis: Fortress Press, 1999; Newberg, A.; d’Aquili, E.; Rause, V. *Why God Won’t Go Away. Brain Science and the Biology of Belief*. New York: Ballantine Books, 2001.

de processos de desenvolvimento, os neurônios se organizaram em grupos especializados em resolver vários problemas de adaptação formando “mapas neurais”. Mais especificamente, de acordo com a teoria dos grupos neurais de Gerald Edelman, as “folhas” sensoriais, como a retina, projetam informações sobre diferentes regiões do córtex, em que os neurônios receptores se reúnem, por repetição dos estímulos que carregam as mesmas sinapses, nos mapas neurais. Cada objeto percebido dá origem a vários padrões de agrupamento de neurônios, dependendo das modalidades e submodalidades de percepção – como visão, forma, movimento, cor, som, cheiro etc. (Turner, 1996, p. 23).

A natureza dos mapas neurais é parcialmente inata e parcialmente adquirida. O número de neurônios e suas combinações em padrões excede muito a quantidade de informações que podem ser armazenadas no DNA e, portanto, é logicamente impossível atribuir uma programação genética a todos os mapas corticais. O que é transmitido geneticamente é a instrução sobre a organização dos neurônios, a formação de grupos neurais, sua forma, seu número, sua conectividade etc. Serão as experiências de vida, a repetição de estímulos, a adaptação ao meio, que determinarão a formação e a especialização desses sistemas corticais em módulos cognitivos (Rohrer, 2005, p. 176).

Um dos mecanismos mais importantes para explicar a atividade cerebral são os “neurônios-espelho” descobertos por Giacomo Rizzolatti e Vittorio Gallese⁵, pesquisadores da Universidade de Parma. Segundo suas pesquisas, a ativação de neurônios sensorio-motores localizados no córtex primário causa a ativação de outros neurônios localizados no córtex parietal e vice-versa, como se esses grupos de neurônios fossem espelhados. O sinal de um movimento corporal e o sinal da percepção visual desse movimento se combinam, fazendo com que os neurônios receptivos que acolhem o sinal visual ou auditivo de um gesto feito por outra pessoa “acionem” os neurônios motores que nos permitem reproduzir o mesmo gesto. Em outras palavras:

- (1) Imaginar uma ação ou uma percepção ativará quase sempre a mesma rede neural que é acionada quando executamos essa ação ou experimentamos essa percepção;
- (2) Observar uma ação ativará aproximadamente

5 Ver Giacomo Rizzolatti; Corrado Sinigaglia. *Les neurones miroirs*. Tradução de Marilène Raiola. Paris: Éditions Odile Jacob, 2007.

o mesmo substrato neural da execução real; certos neurônios visio-motores do sistema motor, conhecidos como neurônios-espelho, também se ativam quando um indivíduo executa uma ação e quando observa outro indivíduo executando essa ação. (Dodge; Lakoff, 2005, p. 73)

Para explicar o circuito de informações entre as áreas primárias e secundárias do cérebro, Antonio Damasio propôs o conceito de “alça corpórea virtual” (*as-if body loops*). A circulação é reversível, as formações neurais da representação não apenas reproduzem gestos motores, mas também antecipam o movimento. Em um trabalho posterior, Damasio desenvolveu um modelo ainda mais complexo, o das zonas de convergência-divergência (*convergence-divergence zones*), que possibilitam a arquitetura da memória pela ativação simultânea dos diferentes neurônios envolvidos no mapeamento de objetos e eventos⁶. Essas alças e zonas nodais permitiriam o aprendizado por imitação, o comportamento mimético, a transmissão de impulsos e desejos de um indivíduo para outro, a empatia (a intuição das emoções do outro) e os efeitos de contágio afetivo nos grupos humanos (cf. Modell, 2003, p. 183-187).

As redes corticais sensório-motoras são estruturadas a partir do que as neurociências chamam de esquemas imagéticos (*image schemas*) “primitivos”, que organizam os mapas das representações mentais. O conceito de esquema, originário da teoria da Gestalt e do cognitivismo, foi adaptado à neurociência por George Lakoff e Mark Johnson⁷. Segundo os dois pesquisadores, os diagramas de imagem são *Gestalts* neurais que recebem e organizam as experiências sensório-motoras. Trata-se de estruturas orgânicas, incorporadas, corporificadas (*embodied*), pré-conceituais, que operam no nível inconsciente. Essas estruturas são ao mesmo tempo fortemente estruturadas e flexíveis, passando por várias transformações que dependem das

6 Antonio Damasio. *Self Comes to Mind. Constructing the Conscious Brain*. New York: Pantheon Books, 2010, capítulo 4, “Mapping Body States and Simulating Body States”, e capítulo 6, “More on Convergence-Divergence Zones”.

7 George Lakoff. *Women, Fire, and Dangerous Things. What Our Categories Reveal About the Mind*. Chicago: University of Chicago Press, 1987; Mark Johnson. *The Body in the Mind: The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason*. Chicago: University of Chicago Press, 1987; G. Lakoff; M. Johnson. *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books, 1999.

experiências concretas do indivíduo⁸. Os diagramas de imagens são reproduzidos nos circuitos dos neurônios-espelho e podem funcionar tanto fora do sistema motor primário, no sistema cortical secundário, como nos diagramas do pensamento abstrato:

The central idea is that image schemas, which arise permanently in our perception and bodily movement, have their own logic, which can be applied to abstract conceptual domain. Image-schematic logic then serves as the basis for inferences about abstract entities and operations. From a neural perspective, this means that certain connections to sensory-motors areas are inhibited, while the image-schematic structure remains activated and is appropriated for abstract thinking. According to this view, we do not have two kinds of logic, one for spatial-bodily concepts and a wholly different one for abstracts concepts. There is no disembodied logic at all. Instead, we recruit body-based image-schematic logic to perform abstract reasoning. (Johnson, 2005, p.24)

No mesmo artigo, Mark Johnson aproxima os esquemas imagéticos das categorias apriorísticas de Kant. Ele considera que o conceito kantiano de “imaginação transcendental” merece ser citado, pois descreve, embora de maneira bastante especulativa, a função matricial dos padrões neurais.

Imagination is not an activity of alleged pure understanding or reason, but rather is an embodied process of human meaning-making that is responsible for the order, quality, and significance in terms of which we are able to make sense of our experience. (Johnson, 2005, p.17)

Depois da psicologia evolucionista, as neurociências oferecem, por sua vez então, um suporte cerebral orgânico para as supostas categorias neokantianas, as “formas simbólicas” de E. Cassirer ou os “arquétipos” de C. G. Jung.

O papel dos esquemas imagéticos para o pensamento humano foi estudado mais amplamente por Mark Turner. Esses *schemata* ou *skeletal patterns*, como, por exemplo, o movimento em uma direção (*motion along a path*),

8 Ver também a sintética apresentação de Beate Hampe: “Image schemas in Cognitive Linguistics”. In Beate Hampe; Joseph Grady, *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*, Berlin & New York, Mouton de Gruyter, 2005, p. 1-2.

a interioridade delimitada (*bounded interior*), o equilíbrio (*balance*) ou a simetria, informam experiências sensoriais e motoras e permitem o agrupamento de eventos e ações semelhantes em categorias, como caminhar, entrar, jogar um objeto etc. (Turner, 1996, p.16-17). Os esquemas imagéticos e as noções podem ser projetados por procedimentos como a analogia e a parábola, em outros esquemas imagéticos e categorias, criando novas representações. Por exemplo, a projeção da temporalidade na espacialidade gera uma imagem do tempo linear ou circular, que acrescenta à categoria de tempo características específicas do espaço, como continuidade, extensão, fragmentação etc. (Turner, 1996, p.17-18).

A projeção é possível graças às estruturas cerebrais como os “neurônios-espelho”, a convulsão, a integração perceptiva, a sinestesia, a ligação ou aglutinação neural (*neural binding*), as alças corpóreas virtuais (*as-if body loops*) as “zonas de convergência” etc., que Mark Turner agrupa sob o termo de “*cog*”, ou seja, um “dente de engrenagem”, uma roda na unidade cerebral. As “engrenagens” são circuitos secundários, que reproduzem os *schemata* dos circuitos primários, mesmo quando estes são inibidos. Os padrões sensório-motores são, assim, retirados de representações primárias e usados em representações secundárias “abstratas”, como a percepção do espaço na pintura ou o tempo na música (Turner, 2006, p.164-165). A projeção analógica, a metáfora e a parábola seriam, desta maneira, a base do pensamento humano, cuja origem parece ser “literária” (*literary mind*) ou “artística” (*artful mind*).

Segundo uma síntese recente, Mark Turner (2014, p.6) explica a projeção metafórica ou a parábola através do processo mental de “*blending*”, mistura, combinação, mescla de “espaços mentais”:

A blend is a mental space. It results from the mental act of blending other mental spaces in a mental web. The blend is not an abstraction, or an analogy, or anything else already named and recognized in common sense. A blend is a new mental space that contains some elements from different mental spaces in a mental web but that develops new meaning of its own that is not drawn from those spaces. This new meaning emerges in the blend.

A capacidade neural de projetar os *schemata* primários em circuitos secundários, de combinar os espaços mentais e sobrepor os mapas mentais, seria

a fonte das imagens e novas ideias. Característica de nossa espécie, a “faísca humana”, que marca a diferenciação evolutiva entre o cérebro humano e o cérebro dos primatas, e talvez entre o cérebro do *Homo sapiens* e o cérebro dos neandertais e de outras espécies antropóides, seria o aparecimento da capacidade de mesclar representações primárias com novas representações. Os esquemas imagéticos subjacentes que subentendem essas modalidades cognitivas representariam os blocos de construção de todas as dimensões da cultura humana.

Antes dos avanços do neoevolucionismo e das neurociências, o conceito de esquema mental havia sido implementado pela psicologia cognitiva e pelas ciências da linguagem derivadas desta. Partindo das teorias gestaltistas e generativistas, Leonard Talmy sustenta que as diferentes noções de conhecimento são organizadas por *schemata* mentais. Talmy chama esses padrões de “categorias esquemáticas” (*schematic categories*), como, por exemplo, a categoria de domínio, que inclui as distinções de espaço-tempo, objeto-fundamento etc. Os esquemas espaciais, numéricos, de gênero ou gramaticais etc. constituem a base dos diferentes modos de compreensão (Talmy, 2005). Por sua vez, as categorias esquemáticas são agrupadas em sistemas integrados, que Talmy chama de “sistemas esquemáticos” (*schematic systems*) ou “sistemas imagéticos” (*imaging systems*). Tais sistemas esquemáticos são formados a partir da estrutura configuradora, da perspectivação, da atenção distributiva, da dinâmica de força, do estado cognitivo, dos padrões linguísticos etc. (Talmy, 2000, p. 40).

Da mesma forma, P. N. Johnson-Laird postula que a atividade mental é organizada por “*primitivos*”, isto é, por *padrões* formais. Esses “primitivos conceituais” não são adquiridos, eles não fluem de representações ou conceitos anteriores; pelo contrário, são categorias inatas das quais derivam modelos mentais, funções de computação (que consistem em três funções primitivas: origem, sucessor e identidade; combinadas por três esquemas: composição, recursividade primitiva e minimização), representações verbais ou conceitos de pensamento (Talmy, 2000, p. 411-412).

Existiriam três tipos de *schemata* de complexidade crescente: imagens mentais, modelos mentais e representações verbais. As imagens mentais são específicas e individualizadas, pois correspondem a objetos externos percebidos em circunstâncias particulares. Os modelos mentais reúnem imagens mentais, que não perdem sua especificidade, em figuras esquemáticas. Não são

resumos, abstrações ou conceituações de imagens mentais. Eles são o resultado da organização de imagens mentais em modelos realizada pelos “primitivos”. Se as imagens mentais representam as características perceptíveis dos objetos do mundo real, o modelo mental garante a coerência e a integração cognitiva de todas variantes particulares:

[...] mental models play a central and unifying role in representing objects, states of affairs, sequences of events, the way the world is, and the social and psychological actions of daily life. They enable individuals to make inferences and predictions, to understand phenomena, to decide what action to take and to control its execution, and above all to experience events by proxy; they allow language to be used to create representations comparable to those deriving from direct acquaintance with the world; and they relate words to the world by way of conception and perception. (Johnson-Laird, 1983, p. 397)

Os modelos mentais são a base para formas de representação mais sofisticadas, como círculos de Euler, diagramas de Venn, gráficos e desenhos lógicos (cf. Schnotz; Kulhavy, 1994), etc. A linguagem também é um derivado de modelos mentais, criados por uma atividade secundária análoga à atividade de funções primitivas. Se imagens mentais são análogas aos estados de coisas do mundo externo, e se modelos mentais são análogos dessas imagens, estruturadas por “primitivos” inatos em configurações manipuláveis e controláveis por meio de variáveis dimensionais, as representações verbais são análogos de imagens e modelos em circuitos secundários de pensamento. Desta forma, as representações proposicionais, embora utilizem suportes arbitrários em relação às coisas representadas, ou seja, palavras, são por sua vez informadas pelas categorias primitivas (Schnotz; Kulhavy, 1994, p. 156-157).

Modelos mentais e representações verbais formam a base de dois modos fundamentais de compreensão, que adotam a antiga distinção de Lessing entre artes espaciais e temporais: compreensão espacial, compreensão simultânea e temporal, seqüencial.

O modo espacial de compreensão definido pela *Gestaltpsicologia* alemã (ou Psicologia da forma), foi desenvolvido por Rudolf Arnheim antes de ser assimilado nas ciências cognitivas. Partindo do axioma *gestaltista*, no qual a representação organiza a percepção de um objeto como uma forma global

unitária, e não como uma simples justaposição de elementos, Arnheim mostrou que a recepção das artes supõe a criação de *schemata* mentais. O teórico alemão chama estes esquemas de sinopses. Antecipando o conceito de mapas mentais da neurociência, as sinopses são mapas simples, são imagens icônicas analógicas que reproduzem o objeto em sua totalidade visual. A recepção de formas artísticas da pintura ou da escultura é apoiada por intuições sinópticas que permitem a compreensão perceptiva direta e integral das pinturas ou estátuas contempladas (Arnheim, 1986, p. X-XI, 194 et seq).

Não apenas as artes espaciais, mas também as artes temporais supõem, na recepção, um processo de redução a uma sinopse. A música e o discurso literário, evoluindo inicialmente como um encadeamento de sequências temporais, tendem, no entanto, a ser percebidas como unidades globais, como esquemas que descrevem o trabalho completo. O tempo é assim transposto para o espaço, elementos sucessivos são colocados em contiguidade. A forma espacial mais comum usada para possibilitar a temporalidade é um fio ininterrupto, embora outras formas, como o círculo, a espiral etc., também possam servir como suporte analógico. E para que o entendimento seja completo, a sinopse espacial deve ser complementada por uma hierarquia estrutural, que estabeleça a ordem de importância dos elementos da sinopse (Arnheim, 1986, p. 21, p. 79).

Os conceitos de Rudolf Arnheim foram adaptados pela psicologia cognitiva. Da mesma forma, Louis O. Mink mostra que o entendimento cognitivo supõe uma reorganização dos dados de sensações, percepção, memória e imaginação, que são experimentados pelo cérebro de maneira sequencial (*seriatim*), em atos simples ou cumulativos, que fornecem uma imagem simultânea de todos os relacionamentos sequenciais entre esses dados. Em um nível inferior, a “compreensão” supõe que o sujeito apreenda (*grasping together*) as características de objetos particulares; em um nível intermediário, coletando uma série de objetos, tornando-os capazes de classificá-los e generalizá-los; em um nível mais alto, reunindo tudo isso em um sistema simples, que forma o mundo como uma totalidade (obviamente, uma visão completa não é possível, uma visão total seria a visão de Deus). Diferentes modos de compreensão podem existir dependendo da maneira como se apreende diferentes objetos em um único ato mental: modo teórico ou hipotético-dedutivo – os objetos são compreendidos como casos da mesma generalização; modo categórico ou platônico – os objetos são compreendidos como exemplos de uma única categoria; modo configurativo – os objetos são inseridos como um *totum simul* (Mink, 1987, p. 50-52).

O modo configurativo nos permite estruturar a sucessão de eventos de existência concreta em um todo abrangente. Segundo Mink, para dar sentido ao real, precisamos inseri-lo em uma história, contá-lo. A narração organiza as representações armazenadas na memória em uma narrativa sinóptica. O modelo mais famoso dessa função da literatura é a definição que Aristóteles dá ao teatro: como uma peça é a reprodução mimética de uma única ação, a ser recebida como um todo autônomo, deve ter um começo, um meio e um fim (Mink, 1987, p. 49-50). De acordo com as análises de Paul Ricœur sobre a relação entre tempo e narrativa, para Mink toda narração é uma forma de compreensão configurativa do tempo:

As the human activity by which elements of knowledge are converted into understanding, it is the synoptic vision without which (even though transiently and partially attained) we might for ever pass in review our shards of knowledge as in some nightmare quiz show where nothing relates “fact” to “fact” except the fragmented identities of the participants and the mounting total of the score. (Mink, 1987, p. 55)

As neurociências e a psicologia cognitiva apresentam dois tipos primitivos de *schemata*, espacial e temporal. Mark Turner argumenta, usando dados neurocientíficos, que os esquemas imagéticos de George Lakoff e Mark Johnson estruturam percepções da realidade em “narrativas” (*stories*) simples, sejam elas narrativas espaciais (*spatial stories*), organizadas de forma simultânea, ou narrativas de eventos (*non spatial events* ou *event stories*), organizadas em sucessão (Turner, 1996, p. 5 et seq). No que diz respeito ao cognitivismo, P.N. Johnson-Laird defende que as imagens perceptivas do mundo possuem correspondentes nos modelos mentais (*mental models*), que são modelos análogos espacialmente estruturados do mundo e em representações proposicionais (*propositional representations*), que consistem em cadeias de símbolos específicos das linguagens naturais (Johnson-Laird, 1983, p. 156-165). Formas espaciais e padrões narrativos se combinam e se revezam.

Quanto aos padrões espaciais (Leonard Talmy), nas ciências cognitivas, August Fenk afirma que o pensamento espacial é estruturado por metáforas espaciais. As metáforas espaciais são instrumentos que possibilitam a cognição e a comunicação, desempenham um papel fundamental na coevolução do pensamento e da linguagem, da modelagem mental e da manipulação simbólica. As metáforas espaciais podem ser expressas dinamicamente pela

gesticulação que acompanha um discurso oral ou, visualmente, por desenhos lógicos, como diagramas e gráficos. Em um nível mais geral, as metáforas espaciais informam, portanto, a linguagem humana, não como um “leito de Procusto” redutivo, mas como um organizador tópico, como um “doador de formas” para os pensamentos (Fenk, 1994, p. 57-58).

No mesmo sentido, Joseph Frank fala de “formas espaciais”, isto é, instrumentos de organização tópica da representação mental. O recurso a formas espaciais que reorganizam a sucessão de elementos em um arranjo concomitante não se dão somente através das configurações organizadas no espaço, mas também das configurações que dependem da temporalidade, como linguagem e literatura. A poesia e a prosa modernas, em particular, tendem a impor, segundo Frank, formas não sequenciais, nas quais a história é reorganizada no espaço. Assim, James Joyce traz à luz em seu *Ulisses*, através da perambulação ambulatória de Leopold Bloom, uma sinopse de Dublin; Proust consegue no *Em busca do tempo perdido* trazer à tona o passado em um presente eterno, em um espaço de simultaneidade de todos os engramas da memória; Djuna Barnes, em seu *Nightwood*, rompe a intriga em uma série cubista de pinturas que compõe uma poli-perspectiva. Como resultado, a literatura moderna transforma de certa forma a imaginação histórica em uma visão mítica, que abole a história e a temporalidade em uma apresentação de slides de personagens e eventos arquetípicos (Frank, 1991, p. 63-64 et seq).

Quanto aos padrões narrativos, convém evocar dois modelos, os de Frank Kermode e J. J. Hillis Miller. No seu *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*, Kermode defende que a estrutura básica da narrativa de toda ficção é a sucessão começo-gênese-fim (adotando assim a fórmula aristotélica da tragédia). Essa estrutura é resumida na expressão “tic-tac”, por meio da qual representamos a passagem do tempo. Pode-se perguntar por que as duas onomatopeias não são idênticas (tic-tic ou tac-tac), uma vez que os segundos em tempo real devem ser genericamente nomeados, eles não devem ser idênticos? Porque, segundo Kermode, organizamos intuitivamente e esquematicamente essa sucessão no modelo de um começo e de um término. Todo começo implica um fim, todo ato supõe um resultado (Kermode, 1967, p. 45).

Esse esquema organizacional possibilita a estrutura da intriga narrativa, das mais simples (como as ações-reações dos personagens) às mais complexas (como a configuração do vetor cristão da história e da Bíblia:

Gênesis-Apocalipse). A função do esquema imagético do tic-tac é dar sentido à história. O que na existência externa é uma simples sucessão de eventos indiferentes torna-se na narrativa uma progressão (ou regressão) que cria um destino. Através da “integração temporal” da ficção, o tempo aleatório do mundo se torna um tempo humano totalmente significativo, o *cronos* se torna *kairos* e o caos se torna cosmos (Kermode, 1967, p. 47). É verdade que, segundo Kermode, o impulso de encontrar padrões no tempo histórico, e mais ainda na reflexão teórica sobre a história, são invenções recentes e marcam a transição da concepção mítica do tempo para uma concepção histórica, e, consequentemente, filosófica (Kermode, 1967, p. 56).

A partir da forma física do livro, manuscrita ou impressa, J. Hillis Miller argumenta que a forma primitiva de organização discursiva é a “linha”. O diagrama da escrita, que liga letra após letra, oferece o padrão para a estruturação de níveis cada vez mais complexos: narração ou diegese, descrição linear dos caracteres (“linha da vida” etc.), relações interpessoais (parentesco etc.), terminologia econômica, topografia, ilustrações, linguagem figurativa e tropos, finalmente mimese e representação realista, como um espelho do mundo real (Miller, 1992, p. 21). A linha, como padrão narrativo, organiza os eventos em uma ordem causal e oferece assim à narrativa um significado global, um *logos*.

The model of the line is a powerful part of the traditional metaphysical terminology. It cannot be easily detached from these implications or from the functions it has within that system. Narrative event follow narrative event in a purely metonymic line, but the series tends to organize itself or to be organized in a causal chain. [...] The image of the line tends always to imply the norm of a single continuous unified structure determined by one external organizing principle. This principle holds the whole line together, gives it its law, controls its progressive extension, curbing or straight, with some *arché*, *telos*, or ground. Origin, goal, or base: all three come together in the gathering movement of the *logos*. (Miller, 1992, p. 18)

Esses esquemas são ativos não apenas no nível primário da linguagem, mas também no nível mais complexo do discurso e da retórica. É por isso que os críticos da corrente estruturalista foram capazes de empregar diretamente os termos e a linguagem da linguística, da gramática e da sintaxe, para descrever as estruturas da narração e do discurso. Na sequência do formalismo

russo, Vladimir Propp desenvolve uma *Morphologie du conte* (*Morfologia de Conto*), que estabelece um conjunto de 31 funções narrativas e sete categorias de caracteres, que são vinculadas na execução do texto pelo contador de histórias (Propp, 1965). A. J. Greimas transpõe esses conceitos para um plano paradigmático ainda mais abstrato da lógica estrutural e propõe, usando um “modelo constitucional”, descobrir a matriz geradora de narrativas e uma gramática universal da narração (Greimas, 1966, 1970, 1979). Por sua vez, Claude Bremond desenvolve, em *La Logique du récit* (1973), uma matriz triádica de narrativa, compreendendo os momentos de virtualidade, atualização e resultados de uma ação e os principais papéis narrativos. Roland Barthes, Tzvetan Todorov e Gérard Genette ampliaram ainda mais os conceitos e taxonomias da narração e do discurso⁹. Ao se perguntar se é legítimo extrapolar as estruturas da gramática, morfologia e sintaxe para as figuras da retórica, Paul de Man apenas afirma a existência de esquemas de organização em níveis superiores aos da linguística, como a poética cognitiva e a estética cognitiva (Man, 1979, p. 6-7).

Das formas mais elementares e simples às mais complexas e sofisticadas, a psicologia evolutiva, a neurociência, o cognitivismo, a teoria da Gestalt, o formalismo e o estruturalismo, todas essas teorias afirmam a existência de “primitivos”, de esquemas imagéticos, *schemata*, formas espaciais e temporais, sinopses e mapas mentais, módulos cognitivos, modo configurativo e sistemas esquemáticos, funções narrativas e estruturas do discurso. Consta-se facilmente que todas essas invariantes se referem a um nível “formal” de representação, a padrões que organizam a cognição e a compreensão, a gramática e a sintaxe, a retórica e a teoria. Referem-se ao todo, a um nível semiótico das narrativas.

Além disso, as sistematizações e taxonomias arquetípicas das décadas de 40 e 60 do século XX situam os invariantes no nível da semântica das narrativas, ou seja, da representação mental, da visão do mundo, do universo ficcional. Os arquétipos são categorias ou princípios que sistematizam as “ontologias” de mundos possíveis, da mesma forma que as categorias de física,

9 Ver Barthes. *Le Degré zéro de l'écriture*. Paris: Seuil, 1953; *Mythologies*. Paris: Seuil, 1957; *Éléments de sémiologie*. Paris: Denoël, Gonthier, 1965; S/Z. *Essai sur Sarrasine d'Honoré de Balzac*. Paris: Seuil, 1970; Tzvetan Todorov. *Littérature et Signification*. Paris: Larousse, 1967; *Grammaire du Décaméron*. Paris: Mouton, 1969; *Poétique de la prose*. Paris: Seuil, 1971 e Gérard Genette, os 5 volumes de *Figures*. Paris: Seuil, 1966-2002.

química, biologia ou zoologia mapeiam o mundo real. Transpõem as *realia* do mundo primário nas *nomina* dos mundos secundários. Mesmo quando se enraízam na psicologia, como as formas simbólicas de Ernst Cassirer, os arquétipos de C. G. Jung, as “categorias abissais” de Lucian Blaga ou os esquemas e regimes imaginários de Gilbert Durand, esses padrões desempenham um papel heurístico importante na classificação dos elementos da ficção, na estruturação do “conteúdo” da narrativa.

Ainda, vários filósofos, antropólogos, teóricos da literatura e historiadores de religiões ofereceram vastas sínteses arquetípicas, usando critérios de classificação emprestados da representação do macro e micro-universo. Gaston Bachelard evocou os quatro elementos de Aristóteles para fazer a “psicanálise” do fogo, da água, do ar e da terra, a fim de organizar as imagens e símbolos da literatura de acordo com os agrupamentos de “imaginação material”¹⁰. Northrop Frye (1957) organizou “modos de ficção” e gêneros literários de acordo com o padrão natural das quatro estações, primavera, verão, outono e inverno. Mircea Eliade (1964) atingiu, após uma redução fenomenológica dos símbolos religiosos, uma hierarquia topográfica, que desce do céu astral e atmosférico aos elementos terrestres, biológicos, zoológicos, mineralógicos, para finalmente chegar aos símbolos das profundezas ctonianas. Por fim, todas as tabelas e diagramas que organizam a realidade contingente ou metafísica, como, por exemplo, os sete planetas ou as doze casas do Zodíaco, as cores, as principais espécies minerais, vegetais ou animais etc., serviram ou poderiam servir para construir tipologias de mundos ficcionais.

As taxonomias, que foram usadas para a classificação de tipos psicológicos e personagens humanos, podem facilmente produzir arquetipologias que organizam a literatura e as artes. Os quatro tipos psicológicos ou os arquétipos do inconsciente coletivo (o ego, a sombra, o *animus* e a *anima*, o velho sábio, a *persona*, o eu etc.) definidos por Jung, permitiram aos historiadores religiões como Karl Kerényi analisar os deuses Zeus e Hera, Deméter e Perséfone, Dionísio ou Prometeu como personificações ou imagens do Pai e

10 Ver Gaston Bachelard. *La psychanalyse du feu*. Paris: Gallimard, 1938; *L'eau et les rêves*. Paris: José Corti, 1942; *L'air et les songes*. Paris: José Corti, 1943; *La terre et les rêveries de la volonté*. Paris: José Corti, 1948; *La terre et les rêveries du repos*. Paris: José Corti, 1948.

da Mãe, Mãe e Filha, Libido ou Ego humano¹¹. Joseph Campbell reuniu as variadas figuras dos heróis e deuses das maiores mitologias em sínteses sinópticas, como *The Hero with a Thousand Faces* e *The Masks of God*¹². Ou ainda, Gilbert Durand (1969, 1989, 1996), partindo dos reflexos primários do ser humano, organizou as constelações de símbolos coletivos em regimes imaginários.

As ciências cognitivas recuperaram e conceituaram dois grandes sistemas de organização, semióticos e semânticos, das obras mitológicas, literárias e artísticas, de seus universos ficcionais. Nesse sentido, Teun A. van Dijk faz distinção entre superestruturas e macroestruturas. As primeiras pertencem à análise semiológica, portanto, às estruturas formais do discurso, como foram analisados pelo formalismo, estruturalismo e cognitivismo. Levando em conta a exigência de Paul de Man de não sobrepor estruturas linguísticas a estruturas retóricas e estéticas, Dijk (2007) afirma:

Whereas stylistics and rhetoric were traditionally closely related to literature and grammar, there are other structures of text and talk that go far beyond the grammatical characterization of discourse, and which may be called “superstructures”, because they are abstract form-schemas that globally organize discourse across sentence boundaries.

As superestruturas unem os esquemas formais que possibilitam estruturar os diferentes níveis de organização dos textos, a partir da estrutura métrica da poesia e de tropos como metáfora, metonímia, ironia etc. As categorias narrativas propostas por V. Propp, A. J. Greimas, R. Barthes, Tzvetan Todorov, C. Bremond ou G. Genette são todas superestruturas. Em um nível ainda mais abstrato, as superestruturas garantem a configuração dos diferentes tipos de discurso, como a argumentação (premissas, desenvolvimento, conclusão), a

11 Ver Karl Kerényi, *Dionysos. Archetypal Image of Indestructible Life*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1965; *Eleusis: archetypal image of mother and daughter*. New York: Schocken Books, 1967; *Zeus and Hera: archetypal image of father, husband, and wife*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1975; *Goddesses of Sun and Moon: Circe, Aphrodite, Medea, Niobe*. Irving (Texas): Spring Publications, 1979; *Prometheus: archetypal image of human existence*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1997.

12 Joseph Campbell. *The Hero with a Thousand Faces*. New York: Pantheon Books, 1949; *The Masks of God*, v.I: *Primitive Mythology*. New York: The Viking Press, 1959; v.II: *Oriental Mythology*. New York: The Viking Press, 1962; v.III: *Occidental Mythology*. New York: The Viking Press, 1964 e v.IV: *Creative Mythology*. New York: The Viking Press, 1968.

narração (resumo, orientação, complicação, resolução, coda), o artigo acadêmico (título, resumo, palavras-chave), o artigo de imprensa etc. (Bell, 1998). Finalmente, as superestruturas fornecem as características definidoras dos gêneros literários (como a tragédia clássica ou a utopia) e a poética de uma corrente ou de uma época (Dijk; Kintsch, 1983, p. 235-236).

Uma macroestrutura é ainda “the semantic macrostructure that defines the overall meaning of a text” (Dijk, 1995, p. 385). Walter Kintsch e van Dijk partem do conceito de modelo mental definido por Johnson-Laird (*mental model*), para o qual eles fornecem como alternativa o modelo situacional (*situation model*) como uma rede mental de relações e de significados (causal, espacial, temporal) entre elementos representacionais (*tokens*), como personagens, objetos e eventos¹³. O modelo mental organiza as informações sucessivas de um discurso ou narrativa em uma representação global simultânea do universo ficcional ou, pelo menos, de um fragmento dele. Como tal, o modelo mental é uma estrutura analógica do universo real, oferecendo uma possibilidade de conhecimento por paralelismo e analogia entre o mundo primário e o mundo secundário (Dijk, 1995, p. 404-405).

As macroestruturas operam, portanto, no nível semântico, organizando os componentes referenciais em estruturas mentais unitárias e abrangentes, como mapas e mapas mundi, gráficos e esquemas sinópticos, resumos e sínteses. Os *Weltbildes* e *Weltanschauungen*, assim como o cronotopo definido por M. Bakhtin¹⁴, são modelos mentais dos mundos ficcionais, que apresentam sua ontologia imaginária, teogonia, cosmologia, geografia e história. As arquetipologias de Gaston Bachelard, Northrop Frye, Mircea Eliade, Joseph Campbell ou Gilbert Durand são macroestruturas sinópticas que organizam no nível mais geral as constelações de imagens, símbolos, figuras etc. usadas por criadores de universos mitológicos e de ficção.

13 Ver Valérie Gyselinck; Hubert Tardieu. “Illustration, Mental Models, and Comprehension of Instructional Texts”. In Schnotz; Kulhavy (1994, p. 139-140).

14 Mikhail M. Bakhtin. “Forms of time and of the chronotope in the novel”. In *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Michael Holquist (ed.). Austin: University of Texas Press, 1990, p. 84-258. Ver também Bart Keunen. “Bakhtin, Genre Formation, and the Cognitive Turn: Chronotopes as Memory Schemata”. In *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. Purdue University Press. v. 2, 2000.

Portanto, aqui os padrões mentais se manifestam em todos os níveis do psiquismo humano, do mais simples ao mais complexo. O quadro é construído de maneira ascendente e indutiva, partindo das estruturas básicas para as estruturas maiores. Assim, a psicologia evolucionista nos oferece o conceito de “primitivos”, universais inatos, necessários para a adaptação do cérebro humano às condições do Pleistoceno, possibilitando o mapeamento cognitivo do meio ambiente. A neurociência nos deu o correspondente orgânico em formações cerebrais e mapas neurais, que usam esquemas imagéticos para organizar “histórias” mentais, no espaço (*spatial stories*) ou no tempo (*event stories*). As disciplinas cognitivas ofereceram suportes empíricos mais complexos a esses modelos mentais e representações proposicionais, em formas espaciais e metáforas (como sinopses e gráficos) e em padrões narrativos (como o “tic-tac” ou a linha). No nível do “módulo linguístico”, esses *schemata* são responsáveis pela organização da gramática e da sintaxe, enquanto no nível do discurso fornecem os instrumentos para a retórica e a estética cognitiva. Finalmente, os conceitos de superestruturas e macroestruturas nos permitiram recuperar tanto as abordagens semióticas, que se preocupam com a organização formal das narrativas, quanto as abordagens semânticas, que lidam com cronotopos e taxonomias arquetípicas dos universos ficcionais.

De fato, na evolução da pesquisa contemporânea, essa progressão indutiva ascendente foi percorrida ao contrário. Uma arqueologia do conceito de esquema surgiu a partir das teorias macroestruturais e superestruturais de meados do século XX. Por um lado, nas décadas de 1940 e 1960, supostamente a partir do neokantismo e da psicanálise das profundezas, Bachelard, Campbell, Eliade, Frye e Durand elaboraram grandes sínteses arquetípicas da imaginação coletiva. Por outro lado, nos anos 1950 e 1970, sobre as bases da *Gestalttheorie* alemã e do formalismo Russo, estruturalistas como Propp, Greimas, Barthes, Todorov, Bremond ou Genette alegaram o fracasso das arquetipologias orientadas aos temas, assuntos e figuras do conteúdo e voltaram-se para as estruturas e configurações formais. A estrutura das fábulas, a morfologia do conto, a gramática do *Decameron* ou a lógica da história identificam os arquétipos nas seqüências de funções narrativas de cada gênero ou corpus de histórias.

Um pouco mais tarde, nos anos 1970 e 1990, a psicologia cognitiva, por sua vez, questionou a teoria dos arquétipos psicológicos, acusando-os de postular categorias não prováveis e, em última análise, inúteis. No entanto, a partir

dos anos 1990 (até agora), o cognitivismo passou por uma evolução interna, abandonando as estruturas “superficiais” investigadas no início e voltando-se para estruturas profundas: “The Zeitgeist has shifted from the shallow to the deep levels of comprehension” (Britton; Graesser, 1996, p.1). Com base nas teorias de Arnheim nas artes plásticas e Chomsky na linguística, o cognitivismo produziu os conceitos de modos de entendimento e categorias esquemáticas, como formas espaciais e padrões narrativos. Ao mesmo tempo, nas décadas de 1980 e 1990, a neurociência assumiu o controle e, em bases experimentais, apoiou as teorias cognitivas com os conceitos de mapas neurais, módulos cognitivos e esquemas imagéticos. Finalmente, os neo-evolucionistas deram uma estrutura ainda mais ampla, apresentando os “primitivos” como estruturas inatas do cérebro humano, produzidas pelas necessidades de adaptação de nossa espécie.

Todas essas linhas de pesquisa confirmam a existência de categorias inatas. Pode-se, evidentemente, argumentar que a maneira de definir as invariantes tenha mudado radicalmente, reiterando de certa forma a oposição entre as “ideias” e paradigmas de Platão e as formas e entelégia de Aristóteles, entre os universais transcendentais e os universais “Naturalistas”¹⁵. Os arquétipos recuaram da transcendência metafísica ou metapsíquica na imanência de estruturas e configurações do cérebro e da cognição. No entanto, temáticos ou formais, semânticos ou semióticos, os esquemas imagéticos, as macroestruturas e superestruturas, são entendidas, por essas disciplinas, como “primitivos” herdados (ao menos como possibilidades genéticas para agrupar neurônios em mapas cerebrais), e não como categorias adquiridas (embora a adaptação ao ambiente tenha um papel importante na configuração concreta desses padrões).

15 Ver a configuração assumida por essa oposição nos termos de um psicólogo evolucionista como Joseph Carroll (2011, p. 117): “Transcendental theorists postulate absolute spiritual realities – ultimate forms of beauty and of truth – and argue that literary works gain access to those ultimate realities. Naturalistic theorists postulate a common human nature – structure of motives, cognitive processes, and emotions that are common to all people – and they argue that literary works represent that common human nature”.

Referências

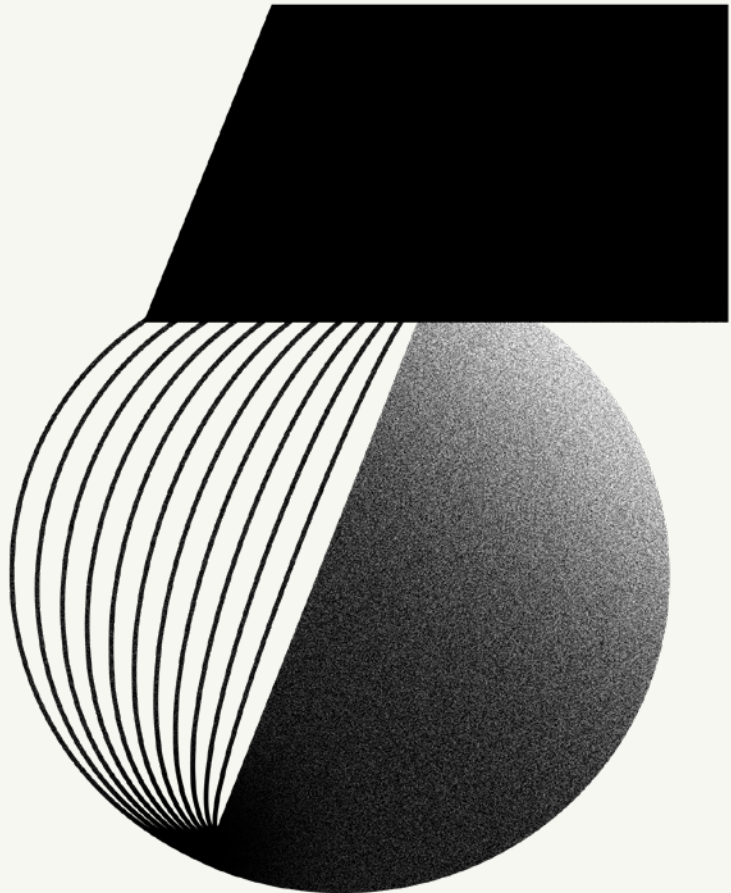
- ARNHEIM, Rudolf. *New Essays on the Psychology of Art*, Berkeley. Los Angeles & London: University of California Press, 1986.
- BELL, Allan. "The discourse structure of news stories". In Bell, A.; Garrett, P. (eds.). *Approaches to media discourse*. Oxford : Blackwell, 1998, p. 58-89.
- BRAGA, Corin. *10 studii de arhetipologie [Dix études d'archétypologie]*, Cluj-Napoca: Dacia, 2007, p. 5-23.
- BREMOND, Claude. *La Logique du récit*. Paris: Seuil, 1973.
- BRITTON, Bruce K.; GRAESSER, Arthur C. *Models of Understanding Text*. Mahwah (New Jersey): Laurence Erlbaum Associates Publishers, 1996.
- CARROLL, Joseph. *Literary Darwinism. Evolution, Human Nature, and Literature*. New York; London: Routledge, 2004.
- CARROLL, Joseph. *Reading Human Nature. Literary Darwinism in Theory and Practice*. State University of New York Press, Albany; New York, 2011.
- CARROLL, Joseph. "The deep structure of literary representations". In *Evolution and Human Behaviour*, v. 20, maio 1999.
- DAMASIO, Antonio R. *Descartes' Error. Emotion, Reason, and the Human Brain*. New York: A Grosset; Putnam Book, 1994.
- DIJK, Teun A. van (ed.). *Discourse Studies*. v. I. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore: Sage Publications, 2007.
- DIJK, Teun A. van. "On Macrostructures, Mental Models, and Other Inventions: A Brief Personal History of the Kintsch – van Dijk Theory". In WEAVER, Charles A.; MANNES, Suzanne; FLETCHER, Charles R. (eds.). *Discourse Comprehension. Essays in Honor of Walter Kintsch*. Hillsdale (New Jersey), Hove (UK), 1995.
- DIJK, Teun A. van; KINTSCH, Walter. *Strategies of Discourse Comprehension*. New York: Academic Press, 1983.
- DODGE, Ellen Dodge; LAKOFF, George. "Image schemas: From linguistic analysis to neural grounding". In HAMPE, B.; GRADY, J. E. (ed.). *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2005.
- DURAND, G. *Beaux-arts et archétypes. La religion de l'art*. Paris: P.U.F., 1989.
- DURAND, G. *Introduction à la mythodologie. Mythes et sociétés*. Paris: Albin Michel, 1996.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*. 12. ed. Prefácio de Jean-Jacques Wunenburger. Paris: Dunod, 2016.
- DURAND, Gilbert. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris-Bruxelles-Montréal: Bordas, 1969.
- ELIADE, Mircea. *Traité d'histoire des religions*. Paris: Payot, 1964.
- FENK, A. "Spatial Metaphors and Logical Pictures". In SCHNOTZ, W.; KULHAVY, R. W. (ed.). *Comprehension of Graphics*. Amsterdam, London, New York, Tokyo, North-Holland, 1994.

- FRANK, Joseph. *The Idea of Spatial Form*. New Brunswick; London: Rutgers University Press, 1991.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton (New Jersey): Princeton University Press, 1957.
- GREIMAS, A. J. *Sémantique structurale: recherche de méthode*. Paris: Larousse, 1966.
- GREIMAS, A. J. *Du sens, essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1970.
- GREIMAS, A. J. *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* (com Joseph Courtés). Hachette: 1979.
- JOHNSON, Mark. "The philosophical significance of image schemas". In HAMPE, Beate; GRADY, Joseph. *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Berlin & New York, Mouton de Gruyter, 2005.
- JOHNSON-LAIRD, P. N. *Mental Models. Towards a cognitive science of language, inference and consciousness*. Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sydney; Cambridge University Press, 1983.
- KERMODE, Frank. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*. London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1967.
- MAN, Paul de. "Allegories of Reading. Figural Language". In *Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, New Haven, London: Yale University Press, 1979.
- MINK, Louis O. *Historical Understanding*. FAY, Brian; GOLOB, Eugene O.; VANN, Richard T. Ithaca (ed.). London: Cornell University Press, 1987.
- MODELL, Arnold H. *Imagination and the Meaningful Brain*. Cambridge (MA); London: The MIT Press, 2003.
- PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Seuil, 1965.
- ROHRER, Tim. "Image schemata in the brain". In *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*. HAMPE, Beate; GRADY, Joseph E. (ed.). Berlin & New York: Mouton de Gruyter, 2005.
- STEVENS, Anthony. *Archetype Revisited. An Updated Natural History of the Self*. London: Taylor & Francis, 2004.
- SCHNOTZ, Wolfgang; KULHAVY, Raymond W. (ed.). *Comprehension of Graphics*. Amsterdam, London, New York, Tokyo, North-Holland, 1994.
- TALMY, Leonard. "The fundamental system of spatial schemas in language". In Beate Hampe (ed.). *From Perception to Meaning. Image Schemas in Cognitive Linguistics*. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 2005, p. 199-234.
- TALMY, Leonard. *Toward a Cognitive Semantics*. v. 1. *Concept Structuring Systems*. Cambridge (Massachusetts); London: A Bradford Book, The MIT Press, 2000.
- TURNER, Mark. *The Artful Mind. Cognition Science and the Riddle of Human Creativity*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- TURNER, Mark. *The Literary Mind*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1996.
- TURNER, Mark. *The Origin of Ideas. Blending, Creativity, and the Human Spark*. Oxford: Oxford University Press, 2014.

La logique qui sous-tend l'explication de la cognition au XVIII^e siècle : une analyse historico-génétique du sujet transcendantal kantien

David Sierra G.¹

¹ Professeur à l'École Supérieure d'Administration Publique (ESAP), Colombie. Docteur associé à l'équipe ISA (Imaginaire et Socio-Anthropologie) du laboratoire de recherche UMR 5316 Litt&Arts de l'Université Grenoble Alpes (UGA), France. Docteur en sociologie (2018) de l'UGA. Master 2 de recherche en sciences humaines et sociales, production et médiation des formes culturelles (2013), de l'UGA. Sociologue (2011) de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, Colombie. Membre du comité de rédaction et du secrétariat de rédaction de la Revue Internationale Sociologie de l'art – OPUS de la maison d'édition L'Harmattan. Il a de l'expérience en traduction de textes académiques et de recherche dans le domaine de l'histoire de la philosophie, l'histoire des sciences, la théorie de la connaissance et la sociologie de l'art. E-mail : david.sierrag86@gmail.com.



Introduction

Lorsque nous réfléchissons à toute action que nous entreprenons au quotidien, nous la comprenons ordinairement d'une manière particulière : l'action se concrétise toujours d'une origine vers une fin (Dux, 2012, p.106). La structure de l'action, une structure qui relie deux points (origine-fin), est une expérience mentale fondamentale de chaque être humain qui émerge, de façon constructive, très tôt dans la vie de tout être humain, dans le développement ontogénétique précoce de ses compétences pour agir. La raison en est le besoin dominant de construire les compétences pour interagir avec l'environnement à la naissance, et le fait que cette construction initiale est inévitablement médiée par l'interaction avec un autre social plus compétent². C'est grâce à cette structure mentale que, dans les conditions normalisées d'une société, nous pouvons planifier à l'avance et reconnaître par la pensée le cours normal des événements, afin d'accomplir nos objectifs quotidiens. Pour me rendre au travail depuis mon domicile, je dois, en tant que *sujet* à l'origine de l'action, quitter la maison à une certaine heure, m'approcher de la station de transport en commun pour prendre la ligne bleue du métro qui me permettra de descendre à la station la plus proche de mon lieu de travail et ainsi pouvoir y arriver à pied. Il se peut que cela ne soit pas le moyen le plus pratique d'atteindre l'objectif proposé. Je peux également ajouter beaucoup plus de détails sur le déroulement de l'action, et je peux même quitter le chemin prévu à mi-parcours pour en prendre un autre. Ces scénarios, et bien d'autres, sont possibles. Cependant, sans la structure mentale de l'action, avec laquelle l'action se concrétise mentalement d'une origine planifiée à une fin, l'action perd son sens, me laissant dans une pénible situation de confusion face à ce que je dois faire pour me rendre à mon lieu de travail.

Les effets de la structure mentale de l'action ne se réduisent pas au bon déroulement de nos objectifs quotidiens. Nous utilisons également cette structure, à des niveaux variables selon le degré de sécularisation de la société, pour interpréter de nombreux phénomènes que nous rencontrons – qu'ils soient

2 Pour ce qui nous intéresse ici, nous n'entrerons pas dans la description de ce développement précoce. Nous prendrons ici la structure de l'action comme donnée, en renvoyant le lecteur intéressé par le sujet au livre *Théorie historico-génétique de la culture* de Günter Dux (2012).

naturels, sociaux ou spirituels. J'appellerai ici l'usage explicatif de la structure de l'action, à la suite de Günter Dux, une *logique de l'action*. Avec elle, ce qui se passe ou se trouve dans le monde (*explicandum*) est renvoyé mentalement à une origine (*explanans*) à partir duquel on établit qu'il apparaît comme une dérivation nécessaire (Dux, 2012, p.106-107).

Le moyen que nous utilisons pour construire mentalement le monde, et que nous utilisons également pour agir dans celui-ci, montre de manière surprenante la logique de l'action : le moyen symboliquement médié de la pensée et du langage. La structure de base de tout langage, la phrase, porte la marque de sa genèse préverbale dans l'ontogenèse précoce : elle reproduit la structure de l'action. D'un point de vue strictement linguistique, dans la structure de la phrase présente dans 99% des 4000 ou 4500 langues connues (Dux, 2012, p.227), le sujet agit sur l'objet. C'est le cas lorsqu'on dit, par exemple, (a) « l'enfant boit de l'eau », (b) « le vent fait bouger l'herbe », (c) « l'inflation déstabilise l'épargne », etc. Examinons ces exemples plus en détail.

Dans les trois exemples, dans un sens linguistique strictement littéral, l'action trouve son origine dans le sujet et, lorsqu'elle se concrétise, affecte l'objet dans son déroulement : (a) l'enfant agit sur l'eau, (b) le vent agit sur l'herbe, (c) l'inflation agit sur l'épargne. Mais, lorsque nous utilisons un sens différent du celui linguistique pour comprendre les trois phrases, un sens *mental différencié*, il se passe quelque chose d'intéressant : l'interprétation reflète un type spécifique de variations. Ainsi, lorsque nous considérons les exemples dans le même ordre séquentiel – (a), (b), (c) –, l'affirmation linguistique selon laquelle le sujet agit sur l'objet commence à s'estomper progressivement pour les membres des sociétés modernes, dans la différence entre ce que nous appelons l'*objectif* et le *métaphorique*. Mais ce n'est pas tout. Si nous maintenons cet ordre séquentiel, nous pouvons également percevoir que les trois exemples passent, dans le mental, du *concret* à l'*abstrait*.

L'exemple (a) est facile à représenter objectivement : il suffit d'imaginer un enfant buvant de l'eau dans le cadre de la structure de l'action. Cela nécessite un certain degré d'abstraction, mais si l'on a fait l'expérience universelle de ce qu'est un enfant et de ce que c'est que de boire de l'eau, il suffit de recourir à des processus concrets de la mémoire pour le représenter. Dans ce cas, s'il n'y a pas d'intention implicite ou suggérée d'argumenter le contraire dans le cadre de l'énonciation, la phrase « l'enfant boit de l'eau » n'implique aucune sorte de

métaphore : elle représente une interprétation objective basée sur la structure de l'action : un sujet agissant sur un objet.

La représentation objective de l'exemple (b) commence déjà à se compliquer dans le cadre de la pensée séculière des sociétés modernes. En effet, pour imaginer objectivement ce qu'est le vent et la façon dont l'herbe se déplace sur son compte, la structure de l'action de l'exemple (a) ne peut plus être utilisée. Cela requiert une *logique systémique* : un degré plus élevé de connaissances systémiques – c'est-à-dire relationnelles-fonctionnelles – sur les processus naturels dépourvus de toute volonté (dans ce cas, liés au flux d'air produit dans l'atmosphère par les différences de pression et de température), ce qui implique à son tour un degré plus élevé d'abstraction. En d'autres termes, il faut avoir la compétence pour imaginer, à un niveau de réflexion abstraite plus élevé que dans l'exemple (a), un ensemble de relations fonctionnelles qui produisent la matérialité du phénomène dans son interaction. Lorsque ces conditions ne sont pas données, il se passe quelque chose de curieux : la logique de l'action réapparaît comme cadre interprétatif. Autrement dit, sans la connaissance systémique des processus naturels qui produisent le phénomène, et sans le degré de réflexion abstraite nécessaire pour pouvoir les représenter de manière systémique, la phrase revient, dans l'interprétation, à la structure de l'action : le vent – en tant qu'unité comprise comme un *sujet* à partir duquel l'action commence – agit sur l'herbe, la faisant bouger.

Cependant, quiconque, dans les sociétés séculières modernes d'aujourd'hui, cherche à reconnaître le processus en termes strictement objectifs est obligé d'admettre à un moment donné de sa réflexion que le processus ne peut pas se produire de cette manière. Car, par la nature même des connaissances modernes, il faut convenir que, dans les conditions réelles du processus, le vent n'a pas de « capacité d'action » intrinsèque, mais que l'ensemble du phénomène est le résultat d'une interaction systémique. L'expression peut être conservée, à des fins de simplification, et on peut faire en sorte qu'elle représente une métaphore de ce processus systémique qui se déroule réellement. C'est exactement ce qui est arrivé à Charles Darwin lorsqu'il a été critiqué pour son utilisation des concepts de « nature » et de « sélection naturelle ». Dans son magnum opus, *l'Origine des espèces*, il écrit :

Dans le sens littéral du mot, il n'est pas douteux que le terme de sélection naturelle ne soit un terme erroné ; [...] chacun sait ce qui signifient, ce qui

impliquent ces expressions métaphoriques nécessaires à la clarté succincte de la discussion. Il est aussi fort difficile d'éviter de personnifier le nom de nature ; mais, par nature, j'entends seulement l'action combinée et les résultats complexes d'un grand nombre de lois naturelles ; et par lois, la série des faits que nous avons reconnus. (Darwin, 1876, p.87)

L'exemple (c), en revanche, est beaucoup plus compliqué à représenter objectivement que les deux précédents : pour comprendre le sens de l'expression « l'inflation déstabilise l'épargne », il faut une connaissance systémique et un degré élevé de réflexion formelle abstraite, sans lesquels il n'est pas possible de comprendre ce qu'est le phénomène de variation des prix dans une économie monétaire, et comment ce phénomène affecterait la décision des gens de ne pas mettre leur argent en circulation dans l'économie. De cette réflexion, la référence objective est devenue très abstraite. En fait, la réflexion se déplace ici dans des abstractions formelles, d'une manière similaire à ce qui se passe en mathématiques. Ce n'est donc pas une coïncidence si la dynamique impliquée par l'expression « l'inflation déstabilise l'épargne » est également représentée en termes mathématiques. En tant que connaissance systémique qui a émergé dans les conditions sociales des sociétés de marché, il est très étrange de supposer que quelque chose qui s'appelle « inflation » agit comme un sujet sur ce quelque chose qui serait l'« épargne », de la même manière que l'enfant agit sur l'eau qu'il boit dans l'exemple (a). Cependant, là encore, si l'on ne dispose pas des connaissances et du niveau d'abstraction réfléchissante nécessaires pour représenter l'objectivité du phénomène, le sens de la phrase revient, sous la logique de l'action, à la structure interprétative de base : l'inflation déstabilise l'épargne par son action.

Ces trois exemples ne représentent qu'une comparaison abstraite qui sert à illustrer la différence entre l'interprétation strictement linguistique et l'interprétation mentale différenciée du sens exprimé dans une phrase. Mais la comparaison révèle au moins un aspect très intéressant qui nous intéresse particulièrement ici : nous reconnaissons que, lorsque les connaissances dans la société et l'abstraction formelle nécessaire à une interprétation systémique des phénomènes sont limitées, l'interprétation tend à se faire par le biais de la logique de l'action. En outre, le fait que les variations interprétatives aient lieu en fonction des connaissances disponibles dans la société est nécessairement lié à une compréhension sociologique particulière de la connaissance dans l'histoire. C'est à cette compréhension que je voudrais consacrer l'exposition suivante. Je vais essayer de montrer que (1) la façon dont Emmanuel Kant comprenait, au XVIII^e siècle, le phénomène de la

constructivité dans la science et l'art répondait à une image de la « nature » comprise comme sujet de l'action, et que, (2) à son tour, cette image répondait à l'état des connaissances sur les phénomènes naturels et humains dans sa société.

1. La constructivité scientifique et artistique dans la pensée d'Emmanuel Kant

1.1. La connaissance relationnelle comme sous-structure de la raison pure

Le but de la philosophie critique de Kant, comme on le sait, est de rendre compte de la condition de possibilité de toute connaissance. Kant la condense en ce qu'il appelle la *raison pure* : une faculté libre de toute détermination empirique (d'où la qualification de « pure ») qui contient en elle-même le système de principes qui rendent la connaissance possible. Selon le philosophe, si nous ne trouvons pas de traces d'expériences ou de sensations dans la raison pure, alors elle constitue une faculté absolument *a priori*. Kant a appelé la science qui étudie ce système de principes une critique de la raison pure, qui développe un système de concepts appelé philosophie transcendantale, qui tente, par la critique, de dépouiller les explications de tout contenu empirique pour arriver à la forme de la raison la plus « pure » (Kant, 2014). En d'autres termes, la philosophie transcendantale de Kant concentre ses efforts sur la description des facultés cognitives *a priori* qui rendent possible la construction de la connaissance. Cela signifie que, dans l'œuvre de Kant, une origine qualifiée de transcendantale, la raison pure, assume toute l'explication de la cognition humaine, et donc, tout ce que nous pouvons appeler connaissance converge en elle et seulement en elle.

La philosophie transcendantale de Kant a été l'une des premières tentatives significatives pour parvenir à un modèle systémique de la cognition humaine qui a trouvé son chemin dans la théorie moderne de la connaissance. Son influence sur la définition encore en vogue du sujet de la connaissance ne doit pas être sous-estimé³. Malgré cela, lorsqu'on examine de près le modèle de cognition décrit par Kant, une caractéristique spécifique devient évidente qui

3 Une série de critiques importantes sur la définition transcendantale ou immuable du sujet de la connaissance se trouve dans Weiler (2011).

limite la portée de la pensée systémique en termes relationnels-fonctionnels : tous les éléments de son système philosophique convergent logiquement en une seule origine. Kant lui-même en était bien conscient. On en trouve la preuve dans sa troisième critique, *La Critique du jugement*, publiée en 1790, où il aborde cette caractéristique dans son explication de la forme logique de tout système :

La forme logique d'un système consiste simplement dans la division de concepts universels donnés [...], à la faveur de laquelle on pense selon un certain principe le particulier [...], avec sa diversité, comme contenu sous l'universel. [...] Si on procède empiriquement et si on s'élève du particulier à l'universel, [on retrouve] une classification du divers, c'est-à-dire une comparaison entre plusieurs classes dont chacune se range sous un concept déterminé et, quand elles sont complètes selon le caractère commun, leur subsumption sous des classes supérieures (les genres), jusqu'à ce que l'on arrive au concept qui contient en lui le principe de la classification toute entière (et qui constitue le genre suprême). (Kant, 2015, p.104-105)

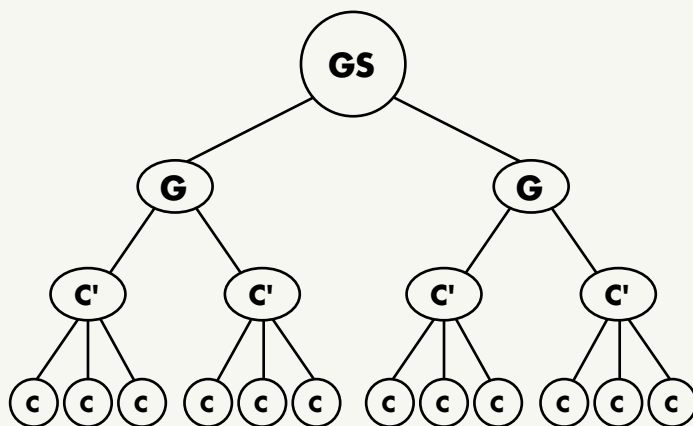


Figure 1 : Forme logique des systèmes selon Kant (1790). GS = Genre suprême ; G = Genre ; C' = Concept ; C = Classe.

La Figure 1 montre que son idée abstraite de ce qu'est un système n'est pas celle d'un complexe de relations fonctionnelles : il s'agit plutôt d'un système entièrement *dérivatif* dans lequel tous les éléments qui le composent convergent en une même origine. Toute classe, concept ou genre est directement lié au genre suprême, qui « contient en lui le principe de toute la classification ». Dans cet ordre d'idées, si nous descendons de l'universel au

particulier, alors les genres, les concepts et les classes, sont des classifications d'expériences à travers les principes contenus dans le genre suprême. Et si, comme l'exprime Kant dans la citation précédente, on s'élève du particulier à l'universel, alors les concepts sont une classification de classes tandis que les genres sont une classification de concepts. Les principes de classification de l'ensemble du système se trouvent dans le genre suprême. En d'autres termes, pour Kant, tout type de système adopte une structure arborescente descendante (divisions et subdivisions), une structure déterminée par une origine.

Lorsque Kant réfléchit sur les origines de la connaissance humaine à travers cette image mentale abstraite de ce qu'est un système, l'origine, le genre suprême du système, est occupée par la *raison pure*. Selon sa troisième critique, la raison pure est divisée en trois pouvoirs de la pensée humaine, à savoir : a) l'*entendement*, b) la *faculté de juger*, et c) la *raison* (Kant, 2015, p. 93). La faculté qui nous intéresse dans cet article est la première, que Kant a expliquée en détail dans sa première critique, la *Critique de la raison pure*, publiée en 1781. Selon le philosophe, la compréhension est un pouvoir de la pensée qui contient les principes de classification que nous utilisons tous pour ordonner les expériences. L'entendement, à son tour, est subdivisée en quatre principes ou catégories, qu'il appelait aussi les *concepts purs de l'entendement* : *quantité*, *qualité*, *relation* et *modalité* (Kant, 2014, p. 88).

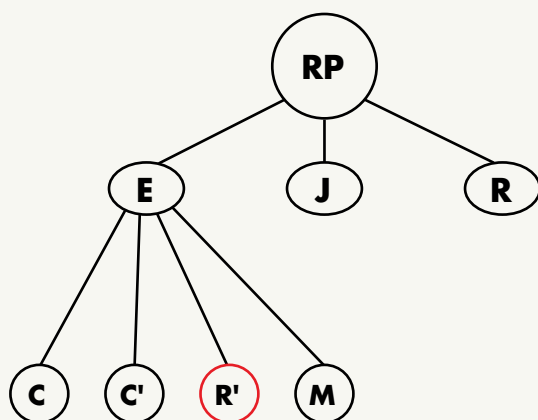


Figure 2: Concepts purs de l'entendement selon Kant (1781). RP = Raison pure ; E = Entendement ; J = Jugement ; R = Raison ; C = Qualité ; C' = Quantité ; R' = Relation ; M = Modalité.

Cette subdivision, en tant que thématization de sa compréhension de la cognition humaine, est d'une grande importance pour la présente discussion. Car, comme le montre la Figure 2, en subordonnant la possibilité mentale d'établir des relations aux « concepts purs de l'entendement », Kant soutient que la possibilité d'examiner le monde comme une constellation de relations (c'est-à-dire par une *logique systémique*) est subordonnée à l'examen du monde par des principes transcendants (c'est-à-dire par la *logique de l'action*). Autrement dit : dans l'architecture du système philosophique de Kant, la logique qui établit une relation mentale entre deux variables (origine-fin), la logique de l'action, reste le schéma cognitif qui détermine les objets et les événements du monde, puisque la connaissance systémique (relationnelle-fonctionnelle) n'est pas comprise comme un système autosuffisant mais comme une sous-structure de l'origine transcendantale, c'est-à-dire de la raison pure. Comme nous le verrons dans ce qui suit, la primauté de la logique de l'action sur la logique relationnelle-fonctionnelle est très claire dans les vues de Kant sur les origines mentales de la connaissance scientifique et artistique.

1.2. La constructivité dans la science selon Kant

Si l'on considère la Figure 1, c'est-à-dire la forme logique de tout système selon Kant, il est facile de remarquer en elle un trait caractéristique de la logique de l'action : une *logique d'identité*. Tout concept qui parvient à occuper le genre suprême adoptera la propriété de détenir en son sein « le principe de la classification toute entière » du système. Comme il a été souligné, pour Kant, la raison pure, en tant que concept qui explique la cognition humaine, occupe cette position. Mais lorsqu'il s'agit de rendre compte des phénomènes de la matière, le genre le plus élevé du système est occupé, pour le philosophe, par le concept de la *nature*. Par conséquent, en vertu de l'identité entre la raison pure et la nature dans le genre le plus élevé du système, les concepts scientifiques de la nature ont pour résultat le partage d'une même origine transcendantale. Cette idée est présentée par le philosophe dans son livre *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*, publié en 1783, dans lequel il indique que les jugements dans la science, en tant que règles données *a priori* par la logique, sont en même temps les lois universelles de la nature (Kant, 2000, p. XXIV). Deux ans plus tard, dans ses *Principes métaphysiques des sciences de la nature*, il a également exprimé que la construction des concepts scientifiques et mathématiques est liée à des principes métaphysiques :

[La construction mathématique] est l'affaire de la philosophie pure, laquelle n'emploie à cette fin aucune expérience particulière mais seulement ce qu'elle trouve dans le concept séparé de lui-même [...] et qui est en relation avec les intuitions pures de l'espace et du temps (d'après des lois qui se rattachent déjà essentiellement au concept de nature en générale). [...] Tous les philosophes de la nature qui ont voulu procéder mathématiquement dans leur entreprise ont ainsi toujours employé, et ont dû employer (quoique inconsciemment) des principes métaphysiques, même lorsqu'ils se gardaient solennellement de toute prétention de la métaphysique sur leur science. (Kant, 2017, p. 66)

Selon cet argument, une nature humaine métaphysique ou extra-empirique contient les principes qui permettent de créer une connaissance relationnelle-fonctionnelle ou, comme il le dit, « confèrent au divers des représentations empiriques [intuitions] une liaison ayant forme de loi par laquelle seule le divers peut devenir une connaissance empirique » (Kant, 2017, p. 67). Cela signifie que les grands philosophes de la nature, par exemple, Isaac Newton, n'auraient fait qu'utiliser les concepts purs de l'entendement (quantité, qualité, relation et modalité), qui avaient déjà déposés en eux par la nature en tant que sujets transcendants, pour construire leurs modèles scientifiques qui décrivent la dynamique de la nature. C'est un exemple clair de la façon dont la capacité de construction de la connaissance, en tant que caractéristique reconnue de la nature humaine par les penseurs de sa société (nous reviendrons bientôt sur ce point), se situait au-delà du monde empirique, et de comment le fond de la connaissance relationnelle-fonctionnelle sur les phénomènes de la nature dans sa société était interprété comme une sous-structure déterminée par une origine transcendantale. En termes de structure logique qui lie tout *explicandum* à une origine première, l'origine transcendantale ou extra-empirique contient les principes qui définissent le monde matériel. Kant, en cela, représente un exemple paradigmatique.

Il est significatif de noter qu'en plaçant l'explication de la capacité humaine de construction de la connaissance – ou de la *constructivité* humaine – en dehors du monde empirique, la nature humaine devient scientifiquement insondable. L'alternative que nous trouvons aujourd'hui dans l'étude de l'ontogenèse cognitive était encore hors de portée dans ce moment historique. Non seulement parce que les connaissances séculières sur l'évolution naturelle n'étaient pas encore disponibles dans leur société, ou en raison du poids de la normativité religieuse, mais aussi en raison de la logique utilisée dans l'explication. L'une des raisons pour

lesquelles l'ontogenèse humaine n'a pas été étudiée à l'époque pour comprendre la constructivité réside, à mon avis, dans une marque distinctive de la logique de l'action : une fois que le phénomène à expliquer est renvoyé à une origine première, la réflexion s'arrête et, comme résultat, l'exploration matérielle du phénomène est abandonnée, voire bloquée. C'est comme si l'on disait : « il n'est pas nécessaire d'étudier comment les êtres humains apprennent à connaître, puisque les structures de la connaissance sont données par la nature ». Le problème des barrières à la formation de nouvelles connaissances n'est pas seulement idéologique : il est aussi cognitif !

En fait, comme nous le verrons en détail plus tard, tout indique que c'est là le principal problème que les philosophes et les naturalistes du XVIII^e siècle avaient encore devant eux lorsqu'ils réfléchissaient à la constructivité humaine : d'où viennent les principes qui nous permettent, à nous les humains, de créer des connaissances scientifiques ? Pour Kant, ce sont des principes transcendants, et en tant que tels, ils ne sont pas inventés : ils sont simplement déjà là, assurés, selon ses termes, dans l'« essence du pouvoir même de penser » (Kant, 2017, p. 67). Rien de plus⁴. La question des causes d'une « essence du pouvoir même de penser », plus qu'une idéologie, représentait la limite même de la connaissance sur l'humain de son temps.

Nous sommes ainsi confrontés à une situation particulière à laquelle les penseurs de son temps ne pouvaient pas échapper – et que nous pouvons examiner avec plus de distance et de clarté grâce à la perspective que nous offre le développement historique. Lorsque les raisons des limites de la connaissance humaine sont devenues l'objet d'une réflexion à cette époque, une seule voie pouvait être perçue : il fallait demander la cause d'une cause métaphysique, et on ne pouvait répondre à cette question qu'en faisant appel à l'intentionnalité,

4 Cela avait déjà été perçu très clairement par Norbert Elias, comme il l'a démontré dans sa *Théorie des symboles* : « Il n'est pas nécessaire de chercher refuge dans l'hypothèse d'un raisonnement naturellement prédéterminé. Le terme « cause » et ses diverses utilisations est quelque chose que tous les membres normalement compétents d'une communauté linguistique contemporaine acquièrent par un processus d'apprentissage. Pourquoi Hume et Kant n'ont-ils pas trouvé cette solution évidente ? Probablement parce que ce n'était pas la solution à leur problème, au problème tel qu'il était posé aux individus formés dans la tradition philosophique. Ils attendaient une solution causale, liée à leur tradition individualiste » (Elias, 1994, p. 42). Bien que Elias ne fasse pas référence ici au subjectivisme caractéristique de ce type de solution causale, il y fait référence dans l'article « *Über die Natur* » (Elias, 2016), qu'il a publié dans la revue *Merkur*, en 1986.

c'est-à-dire en mettant l'accent de manière réflexive sur la logique de l'action, un exercice qui pouvait conduire à sa prise de conscience (mais pas à son explication systémique) dans un environnement social relativement séculier, tel que celui dans lequel Kant évoluait. Je crois que dans certains cas, le grand philosophe allemand a pris conscience de cette structure. Car dans sa troisième critique, il a développé deux idées très importantes qui le suggèrent, et que je préfère laisser sans suite pour l'instant afin de les analyser correctement dans un autre article : (1) l'idée selon laquelle il n'y a « pas lieu de considérer les phénomènes de la nature comme s'ils étaient déterminés par des êtres doués d'intelligence comme cela se produit avec les actions humaines qui sont organisées selon des fins » (Dux, 2012, p. 43), et ; (2) l'idée selon laquelle l'affirmation d'une intentionnalité de la nature correspond plutôt à la *faculté de juger réfléchissante* (Kant, 2015, p. 159). Cependant, si l'admirable rigueur de son système philosophique critique l'a empêché la plupart du temps d'affirmer que les œuvres de la nature répondaient à une intention – même si, dans sa jeunesse précritique, il a affirmé avec insistance le contraire, comme nous le verrons plus tard –, la nature métaphysique de son système l'a constamment amené à se confronter à cette contradiction, et plus d'une fois il s'est appuyé sur l'existence de cette intentionnalité pour donner sens, entre autres, à la constructivité dans l'art.

1.3. La constructivité dans l'art selon Kant

Pour Kant, comme on le sait, le pouvoir créatif de l'artiste réside dans la faculté d'imagination. Dès sa première critique, comme l'explique Hannah Arendt, l'imagination est, selon Kant, une fonction transcendantale de toutes les facultés cognitives qui met en relation la sensibilité et l'entendement (Arendt, 2003). Mais cette faculté représente, en outre, un « pouvoir de connaître productif » (Kant, 2015, p. 300). Certes, en tant que faculté de pensée, l'imagination est naturelle dans son sens transcendantal. Elle est néanmoins spéciale : « l'imagination [...] est, de fait, très puissante quand il s'agit de créer pour ainsi dire une autre nature à partir de la matière qui lui donne la nature effective » (Kant, 2015, p. 300).

En d'autres termes, Kant était conscient que la constructivité dans l'art ne correspondait pas parfaitement au modèle du sujet transcendantal qu'il avait à l'esprit lorsqu'il décrivait la constructivité dans la science. Le pouvoir cognitif naturel de l'imagination ne transforme pas la matière empirique en concepts de la nature, mais en quelque chose qui « dépasse la nature » (Kant, 2015, p. 300).

Par conséquent, le pouvoir cognitif productif de l'imagination est quelque part, selon ses termes, *libre*.

L'idée que l'art a pour but immédiat « le sentiment de plaisir » et non la connaissance « pure » des objets, ajoutée à l'idée que l'art est créé par une faculté mentale autonome ou libre, a posé de grandes questions à sa philosophie. La rationalité et l'esthétique ne semblaient pas partager une origine commune dans les principes de l'entendement, ce qui déstabilisait l'architecture logique de son système philosophique. Ainsi, pour assurer son équilibre logique (celui qui relie deux points), Kant a dû renvoyer la constructivité dans l'art directement à l'origine, c'est-à-dire à la nature, par la médiation d'un concept. Il attribue cette fonction au concept de génie. Voici son raisonnement :

Le concept des beaux-arts ne permet pas que le jugement sur la beauté de son produit soit dérivé d'une quelconque règle possédant un concept comme principe de détermination. Par conséquent, il ne permet pas que le jugement se fonde sur un concept de la manière dont le produit est possible. En ce sens, les beaux-arts ne peuvent pas se forger eux-mêmes la règle d'après laquelle ils doivent donner naissance à leur produit. Or, étant donné cependant que, sans une règle qui le précède, un produit ne peut jamais être désigné comme un produit de l'art, il faut que la nature donne à l'art la règle dans le sujet [...]; c'est dire que les beaux-arts ne sont possibles que comme produits du génie. (Kant, 2015, p. 293)

Son argument est assez clair : si la beauté d'une œuvre d'art ne peut être jugée avec des pouvoirs *a priori*, et qu'elle a encore besoin de règles pour devenir une œuvre d'art, alors les règles dans l'art doivent être données directement par l'origine, c'est-à-dire par la nature, à travers le génie. C'est précisément sa définition du concept :

Le génie est le talent (don naturel) qui donne à l'art ses règles. Dans la mesure où le talent, comme pouvoir de produire inné chez l'artiste, appartient lui-même à la nature, on pourrait aussi s'exprimer ainsi : le génie est la disposition innée de l'esprit (*ingenium*) par l'intermédiaire de laquelle la nature donne à l'art ses règles. (Kant, 2015, p. 293)

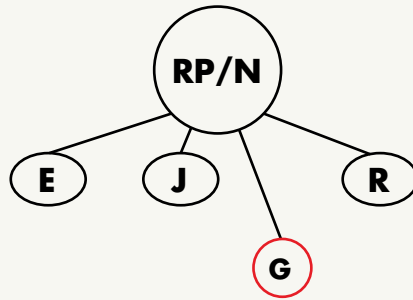


Figure 3 : Place du génie dans le système (1790). RP/N = Raison pure/Nature (logique d'identité) ; E = Entendement ; J = Jugement ; R = Raison ; G = Génie.

Une fois de plus, la constructivité, en tant que caractéristique reconnue de la nature humaine parmi les penseurs de sa société, a été placée au-delà du monde empirique au moyen de la logique de l'action. La principale différence avec le cas de la constructivité dans la science est celle-ci : en raison du concept de génie, le caractère subjectiviste de la logique de l'action est devenu plus transparent dans son explication de la constructivité dans l'art. La nature agit à travers le sujet : elle donne la règle à l'art, en réglant les pouvoirs cognitifs d'un sujet donné. Ces phrases représentent une explication directe du phénomène créatif humain, et non une représentation métaphorique d'un modèle systémique séculier de la nature. En d'autres termes, comme beaucoup d'autres dans sa société – par exemple, Johann Herder (Vratskidou, 2011, p. 46) –, Kant considérait vraiment que le génie est « directement conféré à chaque personne par la main de la nature » (Kant, 1987, p. 177). Il est clair que le concept de génie de Kant désigne une attribution de l'intentionnalité à ce qui, aujourd'hui, s'avère n'en avoir aucune : la nature. Il désigne même les détenteurs du génie comme « les favoris de la nature » (Kant, 2015, p. 295)!

Cognitivement, ce type de conclusion n'est possible que par une logique d'explication qui lie deux points dans l'explication, un *explanans* et un *explicandum*, dans lequel le second est envoyé mentalement au premier et présenté ensuite comme sa dérivation planifiée. Mais cela ne signifie pas que la description systémique en termes relationnels-fonctionnels était absolument absente de l'explication de Kant sur la constructivité dans l'art. S'il avait concentré son raisonnement exclusivement sur l'origine transcendante, il aurait ignoré la logique relationnelle-fonctionnelle qui caractérisait les connaissances scientifiques modernes disponibles, et qu'il avait lui-même thématiquée des années auparavant dans sa deuxième critique, la

Critique de la raison pratique, sous l'étiquette de « philosophie matérielle » (Kant, 1848, p. 3). Mais alors : comment Kant explique-t-il l'œuvre du génie avec une logique systémique relationnelle-fonctionnelle ?

Selon le philosophe, l'impulsion qui met en mouvement la constructivité dans l'art résulte d'une relation spécifique, et non d'un principe : elle résulte de l'indétermination causée par les idées esthétiques (qui appartiennent à la faculté d'imagination) aux concepts rationnels (qui appartiennent à la faculté de compréhension). Malgré la classification des idées esthétiques et des concepts rationnels en différentes facultés *a priori*, seule leur rapport provoque la dynamique créative de l'imagination. Selon ses propres termes :

Quand on subsume sous un concept une représentation de l'imagination qui appartient à sa présentation, mais qui, par elle-même, fournit l'occasion de penser bien d'avantage que ce qui ne peut jamais se comprendre dans un concept déterminé, et par conséquent élargit esthétiquement le concept lui-même de manière illimitée, l'imagination est alors créatrice, et elle met en mouvement le pouvoir des Idées intellectuelles (la raison) et cela d'une manière qui lui permet, à propos d'une représentation, de penser bien plus que ce qui en elle peut être appréhendé et rendu clair. (Kant, 2015, p. 301)

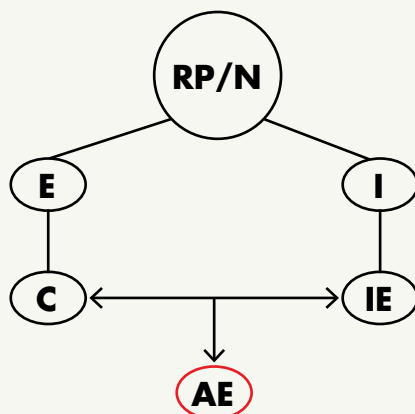


Figure 4 : Construction relationnelle des attributs esthétiques (1790). RP/N = Raison pure (logique d'identité) ; E = Entendement ; I = Imagination ; C = Concepts rationnels ; IE = Idées Esthétiques ; AE = Attributs Esthétiques.

Les formes d'art, que Kant appelle les attributs esthétiques, sont le résultat du processus qui met en mouvement le pouvoir créatif de l'imagination. Les attributs esthétiques permettent aux poètes (qui occupent le plus haut rang dans tous les arts pour le philosophe) de décrire une chose par les attributs d'une autre : « l'aigle qui tient la foudre entre ses serres est un attribut du puissant roi des cieux, et le paon, un attribut de sa magnifique épouse » (Kant, 2015, p. 267). Or, si seule la relation entre les idées esthétiques et les concepts rationnels peut mettre en mouvement l'activité créative artistique, alors le modèle kantien abandonne momentanément la structure qui relie deux points et devient systémique – bien que, selon les normes actuelles, il représente une description systémique très limitée de ce qu'est la constructivité. En d'autres termes, d'une part, Kant considère que la constructivité dans l'art se trouve dans le principe créatif (c'est-à-dire dans le génie) et, d'autre part, que la constructivité dans l'art découle d'un processus autonome. Kant a résolu la contradiction qui découle de la rencontre des deux logiques en intégrant la logique systémique comme sous-système de la logique de l'action.

La stratégie cognitive que Kant a employée ici n'est pas nouvelle. En réalité, le philosophe l'utilisait depuis sa jeunesse, du moins depuis son étape précritique. Pour comprendre la persistance de cette stratégie d'explication dans la pensée du philosophe allemand, il est nécessaire de la situer dans les conditions historiques de sa société.

2. Kant sous les conditions historiques de la modernité

2.1. La conscience moderne de la constructivité

La modernité est le processus social de sécularisation à plus grande échelle jamais observé dans l'histoire de l'humanité. À ses débuts, c'est-à-dire lors de la révolution des sciences naturelles aux XVI^e et XVII^e siècles, et des révolutions industrielles et politiques qui suivirent au cours des siècles suivants, les sociétés euro-occidentales ont pris bien conscience du caractère construit du monde. Cela a aussi eu ses antécédents. Il est possible de trouver, dès le Moyen Âge, un succès croissant du modèle de la machine comme matrice explicative du monde (Canguilhem, 2000, p. 101-128 ; Dux, 2012, p. 40-43)

qui fonctionne comme un indicateur clair des transformations sociales profondes – en particulier, la forme d'organisation urbaine et, plus tard, la formation des principautés – susceptibles de provoquer des transformations cognitives dans cette direction (Dux, 2012, p. 325-336). Le processus dans son ensemble présente d'innombrables particularités selon l'échelle historique adoptée, mais il est facile de repérer des observations historiques chez plusieurs exemples remarquables qui montrent que la conscience du caractère construit du monde était déjà largement établie dans la pensée philosophique du XVII^e siècle grâce à la croissante utilisation paradigmatique de la machine. Pour donner un exemple illustre, Thomas Hobbes, dans les premières lignes de l'introduction de son *Léviathan*, publié en 1651, écrit :

La nature (l'art par lequel Dieu a fait le monde et le gouverne) est si bien imitée par l'art de l'homme, en ceci comme en de nombreuses autres choses, que cet art peut fabriquer un animal artificiel. Car, étant donné que la vie n'est rien d'autre qu'un mouvement de membres, dont le commencement est en quelque partie principale intérieure, pourquoi ne pourrions-nous pas dire que tous les automates (des engins qui se meuvent eux-mêmes, par des ressorts et des roues, comme une montre) ont une vie artificielle ? Car qu'est-ce que le cœur, sinon un ressort, les nerfs, sinon de nombreux fils, et les jointures, sinon autant de nombreuses roues qui donnent du mouvement au corps entier, comme cela a été voulu par l'artisan. L'art va encore plus loin, imitant cet ouvrage raisonnable et le plus excellent de la Nature, l'homme. (Hobbes, 2000)

Cette interprétation mécanique a une valeur documentaire très importante : elle montre qu'à cette époque, Dieu, comme l'affirmaient les philosophes théologiens depuis des siècles, n'était plus la seule référence qui assurait l'origine de la connaissance. Depuis quelque temps, la divinité s'était progressivement éloignée de l'explication absolue convergente de la connaissance, laissant place à un autre point de convergence : l'Homme. Naturellement, la prise de conscience d'un mouvement de cette ampleur (de la subjectivité divine à l'homme) ne peut se faire sans conséquences graves. Progressivement, et surtout avec le développement croissant des sciences naturelles qui ont progressivement accru le contrôle des phénomènes naturels dans les sociétés occidentales – contribuant, à leur tour, à l'intensification des transformations importantes dans la structure de la société et dans sa compréhension –, les membres de ces sociétés ont pris conscience des déplacements causés par les transformations de la vie sociale et

le développement conséquent des connaissances séculières (Weiler, 2011, p.9). Des doutes sont apparus partout. Depuis cette époque, l'instabilité des connaissances traditionnelles n'a fait que s'accroître. Le système de pensée de René Descartes est un exemple paradigmatique de cette déstabilisation (Dux, 2005). Il a élevé le doute – déjà présent dans le siècle qui l'a précédé dans l'œuvre de Montaigne (Montaigne, 1987) – à la dignité d'une méthode philosophique (Descartes, 2009). Ses réflexions dans le cadre de cette méthode ont abouti à une conclusion bien connue : l'univers physique, ou *res extensa*, devait être expliqué dans l'immanence de sa propre dynamique et non par des spiritualités inaccessibles à la pensée humaine – du moins dans le programme, car il a fallu des siècles de transformations sociogénétiques et ontogénétiques pour réordonner la plupart des systèmes conceptuels en ces termes.

Malgré les innombrables réactions du système traditionnel de vision du monde au processus déclenché par de telles conclusions, une chose est néanmoins certaine : depuis l'avènement de la conscience moderne de la constructivité (c'est-à-dire la prise de conscience de la capacité humaine à créer des connaissances), le savoir dogmatique ne peut prétendre à une validité absolue sans l'inspection du monde des objets et des événements dans la théorie moderne de la connaissance (Dux, 2012, p. 49-50). Mais que pouvaient-ils dire au XVIII^e siècle sur le monde mental, spirituel, selon le langage du moment, dans lequel les êtres humains mènent leur vie ?

2.2. La nature humaine comme transcendance

Grâce à la sécularisation moderne, l'homme est progressivement devenu une *conditio sine qua non* de la théorie de la connaissance. « Comment connaître la source de l'inégalité parmi les hommes, si l'on ne commence par les connaître eux-mêmes » (Rousseau, 2008, p. 51) demande Jean-Jacques Rousseau au début de la préface de son *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, publié en 1755. Mais nous devons nous demander : au XVIII^e siècle, que savait-on de l'humanité ? Pas beaucoup. Rousseau a clairement documenté ce manque à son époque lorsqu'il a écrit dans les mêmes lignes de l'essai : « La plus utile et la moins avancée de toutes les connaissances humaines me paraît être celle de l'homme » (Rousseau, 2008, p. 51). Les stratégies disponibles pour l'explication naturaliste du monde physique – telles que les mathématiques ou la mécanique – étaient insuffisantes

pour trouver une explication naturaliste de la spiritualité humaine. L'une des tentatives les plus célèbres est celle proposée au siècle précédent par Hobbes dans son *Léviathan*. Cependant, comme on pouvait s'y attendre, son modèle n'a pas trouvé son chemin dans la théorie de la connaissance moderne. Car les sensibilités esthétiques, la causalité, l'intentionnalité, la moralité, etc., comment pourrait-on les expliquer par les principes de la géométrie, ou de la pression et de l'impulsion ?

Les conséquences de cette lacune en matière de connaissances furent assez importantes : sans un bagage de connaissances suffisamment développé pour permettre la formulation d'une explication relationnelle-systémique de la cognition, la logique qui, jusqu'alors, déterminait la compréhension traditionnelle du monde, la logique de l'action, persistait dans l'explication. Nous retrouvons cette logique consignée dans les textes historiques à travers une certitude ancienne qui revient avec insistance chez les penseurs de l'époque, et que nous avons déjà reconnue ici dans la pensée de Kant : Les qualités qui permettent la connaissance humaine proviennent de l'homme lui-même. La nature humaine doit les contenir en elle-même, quelque part, dès l'origine !

La récurrence de cette explication à ce moment historique est très significative pour la présente discussion. Car, dans sa structure, l'explication ne relie encore que deux points et, à ce titre, suit la logique de l'action. Il ne faut pas perdre de vue que sous cette logique, et surtout dans une société en voie de sécularisation, ce que l'on trouve dans le monde est compris comme existant déjà dans une origine transcendante. Par conséquent, à l'aube de la modernité, la constructivité humaine était constamment renvoyée à la nature, dont on suggérait qu'elle émanait. La « nature », cependant, n'était pas conçue à l'époque comme nous le faisons aujourd'hui, c'est-à-dire comme un ensemble de processus séculiers impersonnels dans le temps. Comme nous l'avons déjà vu chez Kant, la nature était comprise comme une harmonie transcendante, et je considère raisonnable de penser que la conscience croissante de la constructivité humaine a joué un rôle déterminant dans cette compréhension : car, comme je l'ai exprimé précédemment, de la logique de l'action résulte aussi une logique d'identité. Ainsi, lorsque l'on réfléchit à la capacité humaine de construction de la connaissance à travers une logique qui établit des relations d'identité dans une origine, au moins deux conséquences logiques étaient inévitables à l'époque :

- 1) D'une part, la constructivité humaine, comme *explicandum* a été renvoyée à une origine transcendante, c'est-à-dire située au-delà du monde empirique, un *explanans* qu'ils ont appelée nature ;
- 2) D'autre part, en y étant renvoyée, l'origine transcendante, c'est-à-dire la nature, a adopté les caractéristiques subjectives de la constructivité.

Cela peut être systématiquement prouvée dans les textes historiques : malgré l'irruption progressive de modèles mécaniques autonomes dans l'explication de l'univers physique, la nature, et surtout la partie vivante de la nature, était communément comprise dans la philosophie et le naturalisme du XVIII^e siècle comme une origine créative transcendante. Par conséquent, sous la logique de l'action, la « nature humaine » était comprise littéralement, et non métaphoriquement, comme une agence créative dotée de capacités d'action et de planification. Nous l'avons déjà vu lorsque nous avons examiné la constructivité dans la science et l'art selon Kant.

2.3. La sécularisation dans la philosophie allemande de la première moitié du XVIII^e siècle

Grâce au cadre général décrit ci-dessus, nous pouvons plus facilement comprendre l'impulsion séculière identifiée dans les courants philosophiques européens du XVIII^e siècle. Le cas de l'Allemagne est certainement significatif. Non pas parce que la pensée allemande soit devenue sévèrement séculière, mais précisément parce que cela n'a pas été le cas. Comme les historiens de la philosophie l'ont noté, contrairement à la philosophie française, anglaise ou néerlandaise, la philosophie allemande est restée profondément chrétienne tout au long du siècle (Belaval, 1973, p. 729). Il ne fait aucun doute que les croyances religieuses et le poids normatif de ses institutions sociales ont maintenu une empreinte significative sur la vie intellectuelle allemande. Mais ces croyances ont également été utilisées de manière pragmatique d'une certaine manière, notamment par les classes moyennes bourgeoises montantes. Il ne faut pas perdre de vue qu'au XVIII^e siècle, les penseurs allemands ne faisaient pas partie de l'aristocratie, mais « seront eux-mêmes fils de pasteurs ou d'artisans, plus rarement de fonctionnaires, de professeurs, de marchands » (Belaval, 1973, p. 729). L'abandon de la culture savante par les classes dominantes illustre leur situation de subordination spirituelle dans le contexte européen.

« Leibniz, raconte Norbert Elias, le seul philosophe de cour allemand, le seul grand Allemand dont la renommée se répand dans la vaste société de cour, parle et écrit en français ou en latin, rarement en allemand » (Elias, 2010, p. 90). Et cette subordination reflétait également un profond mépris des classes dominantes pour les classes moyennes et leurs efforts intellectuels. Frédéric II (qui accède au trône de Prusse en 1740), « enthousiaste de la civilisation française des *Lumières*, ne cachait pas son mépris pour l'état, à ses yeux 'barbare', de la culture allemande » (Belaval, 1973, p. 742-743). En 1746, il nomme Pierre Louis Moreau de Maupertuis Président de l'Académie des Sciences de Berlin, dont la tâche principale est la diffusion des sémantiques séculaires de la philosophie de la nature en Allemagne, notamment celle de Newton. Sa tâche a rencontré une grande résistance parmi les philosophes locaux, une résistance fondée sur des courants métaphysiques qui ne cachaient pas leurs racines religieuses depuis le début du siècle.

Peut-être que l'un des meilleurs exemples illustrant cette résistance au cours de la première moitié du siècle est la place de la mécanique newtonienne dans le système philosophique de Christian Wolff, dont la doctrine dominait, avec celle de Leibniz à la base – et, dans une moindre mesure, celles de Christian Thomasius et de Christian Cursius – les discussions de la philosophie allemande à cette époque. Malgré l'admiration de Wolff pour Newton en tant que mathématicien – considérant lui-même les mathématiques comme l'idéal méthodologique de la philosophie, mais sans lui attribuer l'explication causale des phénomènes de la nature comme le faisait Newton – la loi de l'attraction newtonienne n'a pas trouvé une place dans son système philosophique métaphysique. C'est le même cas chez Cursius, un philosophe anti-wolffiste, qui a également rejeté l'attraction newtonienne dans son livre *Physique*, publié en 1749, afin de donner la priorité à une explication du mouvement fondée, en définitive, sur l'essence de Dieu qui nous est cachée (Belaval, 1973, p. 141-142).

Ces exemples illustrent ce que j'essaie de montrer : les sémantiques les plus séculières de la philosophie de la nature disponibles et utilisées dans la première moitié du XVIII^e siècle pour étendre le contrôle sur le monde naturel dans les sociétés européennes, à savoir celles issues de la mécanique newtonienne, n'ont pas déstabilisé, dans leurs fondements, les systèmes conceptuels métaphysiques qui dominaient traditionnellement la philosophie allemande. Même les membres des jeunes générations des classes moyennes qui ont vraiment fait l'effort de concilier métaphysique et mécanisme n'étaient pas en

position cognitive d'aller plus loin. L'un d'eux était précisément le jeune Emmanuel Kant.

Dans son livre *Sur la véritable estimation des forces vives*, publié en 1749, c'est-à-dire à l'âge de 25 ans environ, Kant tente d'introduire l'attraction newtonienne en Allemagne en lui donnant une base métaphysique leibnizienne. En 1755, six ans plus tard, après avoir eu un contact plus étroit avec les développements de l'astronomie d'inspiration newtonienne (notamment avec l'ouvrage *Une théorie originale ou une nouvelle hypothèse sur l'univers* de Thomas Wright publiée en 1750), Kant publiera son *Histoire générale de la nature et théorie du ciel*, dans lequel il soutient que le mouvement autonome des systèmes planétaires, tel que décrit par le mécanisme, avait une origine divine, une origine qui remonte à la création (1984). Un rapide examen de la préface de ce livre nous permet de vérifier le genre de précautions qu'un jeune philosophe devait prendre dans sa société lorsqu'il décidait de faire place aux sémantiques les plus séculières disponibles dans la philosophie de la nature. Dans le texte, on trouve plusieurs formulations qui cherchent à dissiper tout doute sur ses convictions religieuses. Ainsi, il écrit à propos de sa proximité avec Epicure, Leucippe et Démocrite : « Tant de parenté avec une conception qui était la vraie théorie de la négation de Dieu dans l'antiquité ne conduit pas cependant la mienne à partager ses erreurs » (Kant, 1984, p. 70-71); ou encore à propos des arguments séculiers basés sur le mécanisme newtonien : « Voyons comment ces raisons dont on appréhende les dégâts dans les mains des adversaires sont bien plutôt des armes puissantes pour combattre ceux-ci » (Kant, 1984, p. 68).

On peut interpréter, comme l'historien Fred Spier (2010, p.13), que la défense de Dieu dans cette affaire était une tentative du jeune Kant pour « se protéger des accusations d'athéisme ». C'était très probablement le cas. Cela ne cache cependant pas le fait qu'à ce moment de sa vie, Kant cherchait vraiment à trouver une méthode pour concilier dans le même système de connaissance de l'univers les deux logiques d'explication développées dans sa société. Autrement dit : athée ou non, le philosophe allemand travaillait avec les connaissances disponibles dans sa société. Le système de l'univers qu'il propose dans son livre fonctionne mécaniquement, sans intervention divine directe, bien sûr. Cependant, tous les éléments qui le composent, ses propriétés essentielles, la première impulsion et toutes les dynamiques qui se manifestent au cours de son histoire répondent au plan du dessein divin. L'univers n'existerait et ne fonctionnerait point sans les actes de la force divine à l'origine de la création.

La façon dont Kant finit par concilier les logiques explicatives dans son livre est symptomatique de ce que j'essaie de démontrer : la persistance dans la pensée du philosophe d'une stratégie explicative dans laquelle la logique relationnelle-fonctionnelle est subordonnée à la logique de l'action. Pour le prouver, permettez-moi d'abord de vous présenter l'argument suivant du philosophe, avec quelques notes à ce sujet, puis de le commenter :

Était-il donc possible que tant de choses, chacune ayant sa nature indépendante des autres, dussent se déterminer d'elles-mêmes les unes les autres de telle sorte qu'un tout ordonné en surgisse? [*Logique systémique*] Et si elles le font, n'est-ce pas là une preuve indéniable de la communauté de leur première origine qui doit être un entendement suprême absolument autosuffisant, dans lequel les natures des choses ont été projetées suivant des intentions préétablies? [*Logique de l'action*]. (Kant, 1984, p. 71)

Il ne faut pas perdre de vue que dans le processus de sécularisation conduit par des évolutions sociales constantes, ce qui était considéré comme le résultat de l'action d'un agent subjectif dans le passé devient, une origine transcendante des phénomènes naturels (Dux, 2010). Dans des conditions favorables, les réflexions prennent les connaissances systémiques disponibles dans la société et les intègrent dans la vision du monde en tant que sous-structures du monde subordonnées au plan conçu dans l'origine. C'est seulement ainsi que la réalité pourra continuer à être planifiée et organisée depuis ses origines par un pouvoir extra-empirique ou transcendantal, et satisfaire aux exigences de la logique. C'est exactement ce que nous trouvons dans la citation précédente de Kant. Malgré sa connaissance de l'organisation mécaniste de l'univers, l'ordre de ce dernier est, pour lui, le produit d'une cause intentionnelle, prévoyante et agissante, à savoir Dieu – un dieu qui d'ailleurs se retire du monde et se réfugie dans un monde « derrière » la nature. Il l'exprime lui-même assez clairement :

La matière qui est la substance originaire de toutes choses est donc liée à certaines lois, et, laissée librement à ces lois elle doit produire nécessairement de belles combinaisons. Elle n'a pas la liberté de s'écarter de ce plan de la perfection. Puisqu'elle se trouve ainsi soumise à une intention suprêmement sage, elle doit nécessairement avoir été fixée dans de tels rapports harmonieux par une cause première régnante sur elle, et il y a un Dieu précisément pour cette raison que la nature, même dans le chaos, ne peut procéder autrement que de façon régulière et ordonnée. (Kant, 1984, p. 47)

Cette forme de cohabitation des logiques dans le système cognitif du jeune Kant, dans laquelle la logique systémique est subordonnée à la logique de l'action, est la même que l'on retrouve dans son explication de la constructivité dans la science et dans l'art lors de son étape critique. Avec cela, le Kant critique a fait un grand pas que les efforts de sécularisation de la nature avancés par les générations suivantes ont su lui reconnaître. Cela ne veut pas dire que le Kant critique et le précritique soutenaient les mêmes arguments. Le Kant de la période de maturité, de la période critique, affirme que rien ne permet de penser que les phénomènes naturels puissent être déterminés par des êtres dotés d'intelligence, ce qui est en totale contradiction avec l'origine volontaire extra-empirique qu'il met en avant dans sa théorie de l'univers de sa jeunesse. Cela ne l'a cependant pas empêché de maintenir dans sa période critique que la compréhension des phénomènes de la nature, comme celle des arts, avait une origine transcendante, diffusément volontaire, qui échappe au monde empirique. Seule une analyse basée sur la structure de la logique explicative peut révéler ce paradoxe.

Bibliographie

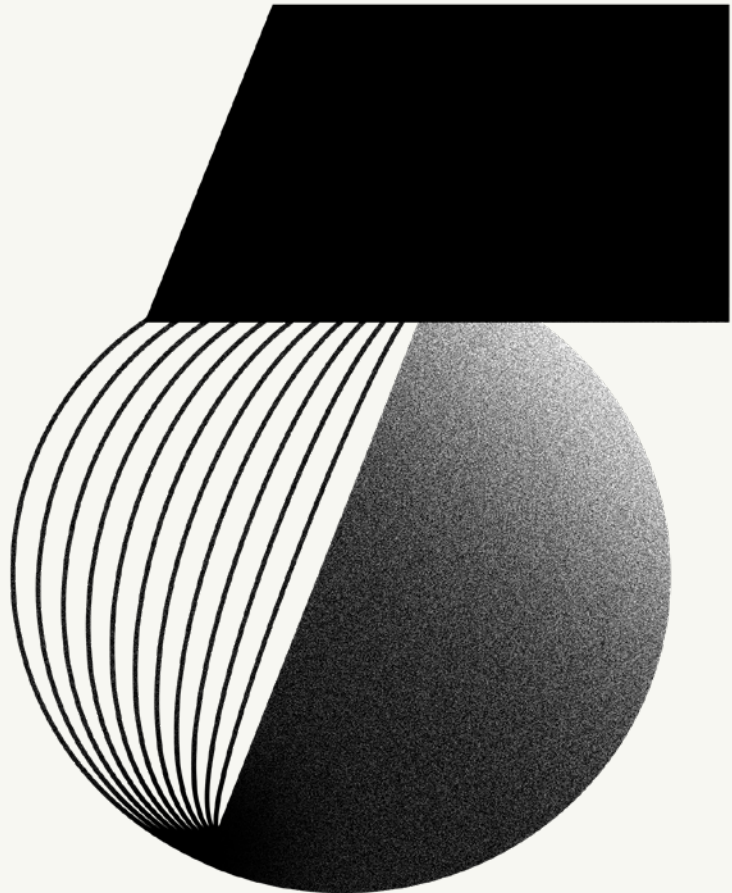
- ARENDDT, Hannah. "Imaginación." *In Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Buenos Aires : Paidós Editores, 2003.
- BELAVAL, Yvon. *Histoire de la philosophie* (v. 2). Paris : Gallimard, 1973.
- CANGUILHEM, Georges. *La connaissance de la vie*. Paris : Librairie Philosophique Vrin, 2000.
- DARWIN, Charles. *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle, ou la lutte pour l'existence dans la nature*. Paris : C. Reinwald, 1876.
- DESCARTES, René. *Méditations métaphysiques*. Paris : Flammarion, 2009.
- DUX, Günter. "Toward a Sociology of Cognition". *In STEHR, Nico ; MEJA, Volker* (dir.). *Society & knowledge : Contemporary perspectives in the sociology of knowledge & science*. New Brunswick : Transaction Publishers, 2005, p.117-150.
- DUX, Günter. "The Genesis of Philosophy in the History of Mind : A Cross-Cultural Comparison Between Classical Greece and China". *In DUX, Günter ; ULRICH VOGEL, Hans* (dir.). *Concepts of Nature : A Chinese-European Cross-Cultural Perspective*. Leiden, Boston : Brill, 2010, p.102-135.
- DUX, Günter. *Teoría histórico-genética de la cultura : La lógica procesual en el cambio cultural*. Bogotá : Ediciones Aurora, 2012.

- ELIAS, Norbert. *Teoría del símbolo: un ensayo de antropología cultural*. Barcelona: Ediciones Península, 1994.
- ELIAS, Norbert. *El Proceso de la Civilización: Investigaciones Sociogenéticas y Psicogenéticas*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- ELIAS, Norbert. *La dynamique sociale de la conscience*. Paris: La Découverte, 2016.
- HOBBS, Thomas. *Léviathan, ou, matière, forme et puissance de l'Etat chrétien et civil*. Paris: Gallimard, 2000.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pratique*. Paris: Librairie Philosophique de Ladrangé, 1848.
- KANT, Emmanuel. *Histoire générale de la nature et théorie du ciel*. Paris: Vrin, 1984.
- KANT, Emmanuel. *Critique of Judgment*. Indianapolis: Hackett Pub. Co., 1987.
- KANT, Emmanuel. *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*. Paris: Librairie Philosophique Vrin, 2000.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la raison pure*. Paris: PUF, 2014.
- KANT, Emmanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris: Flammarion, 2015.
- KANT, Emmanuel. *Principes métaphysiques de la science de la nature*. Paris: Vrin, 2017.
- MONTAIGNE, Michel. *Essais II*. Paris: Gallimard, 1987.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris: Flammarion, 2008.
- SPIER, Fred. *Big history and the future of humanity*. Chichester, Malden: Wiley-Blackwell, 2010.
- VRATSKIDOU, Eleonora. "Le génie chez Johann Gottfried Herder". In KREMER, Nathalie (dir). *Le génie créateur à l'aube de la modernité (1750-1850)*. Lille: Septentrion, 2011.
- WEILER, Vera. *Norbert Elías y el problema del desarrollo humano*. Bogotá: Ediciones Aurora, 2011.

La lógica subyacente a la explicación de la cognición en el siglo XVIII: un análisis histórico-genético del sujeto trascendental kantiano

David Sierra G.¹

- 1 Doctor asociado al equipo ISA (Imaginario y Socio-Antropología) del laboratorio de investigación UMR 5316 Litt&Arts de la Universidad Grenoble Alpes (UGA), Francia. Doctor en Sociología (2018) de la UGA. Master 2 de Investigación en Ciencias Humanas y Sociales, Producción y Mediación de Formas Culturales (2013), de la UGA. Sociólogo (2011) de la Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia. Miembro del comité y secretariado de redacción de la Revista Internacional *Sociologie de l'art – OPUS* de la editorial parisiense L'Harmattan. Profesor especial en la Escuela Superior de Administración Pública, Sede Bogotá, y contratista de la Dirección de Cultura Ciudadana de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte de la Alcaldía Mayor de Bogotá. Tiene experiencia como traductor de textos académicos, y de investigación en el campo de la historia de la filosofía, la historia de la ciencia, la teoría del conocimiento y la sociología del arte. E-mail: davidsierrag86@gmail.com.



Introducción

Cuando reflexionamos sobre cualquier acción que emprendemos cotidianamente, la entendemos de ordinario de un modo en particular: la acción siempre se concreta desde un origen hasta un fin (Dux, 2012, p.106). La *estructura de la acción*, una estructura que relaciona dos puntos (origen-fin), es una experiencia mental fundamental de todo ser humano que emerge constructivamente muy temprano en la vida, en el desarrollo ontogenético temprano de las competencias para actuar. La razón se encuentra en la necesidad imperante de construcción de las competencias para interactuar con el entorno al momento del nacimiento, y en el hecho de que dicha construcción inicial se encuentra ineluctablemente mediada por la interacción con un otro social más competente². Es gracias a esta estructura mental que, bajo las condiciones normalizadas de una sociedad, podemos planear de antemano el curso normal de los eventos mediante el pensamiento, de manera que podamos llevar a cabo nuestros propósitos cotidianos. Para llegar al trabajo desde mi hogar, yo, como sujeto al origen de la acción, debo salir de casa a una hora determinada, acercarme a la estación de transporte público para tomar la línea azul del metro que me permitirá bajarme en la estación más cercana al lugar de trabajo y poder así caminar hasta allí. Es posible que esta no sea la forma más práctica de dar con el fin propuesto. Puedo, además, colmar de muchos más detalles la trayectoria de la acción, e incluso puedo abandonar la trayectoria planeada a mitad de camino para tomar otra. Estos y muchos otros escenarios son posibles. Sin embargo, sin la estructura mental de la acción, en la que mentalmente la acción se concreta desde un origen planeado hasta un fin, la acción pierde su sentido, abandonándome en una penosa situación de desconcierto frente a lo que debo hacer para llegar a mi lugar de trabajo.

Los efectos de la estructura mental de la acción no se reducen al buen desenvolvimiento de nuestros propósitos cotidianos. También utilizamos dicha

2 Para efectos de lo que aquí nos interesa, no entraremos a la descripción de aquel desarrollo temprano. Tomaremos aquí la estructura de la acción como dada, remitiendo al lector interesado en profundizar en el tema al libro *Teoría Histórico-Genética de la Cultura* del sociólogo alemán Günter Dux (2012).

estructura, en diversos grados según el grado de secularización de la sociedad, para interpretar muchos fenómenos con los que nos cruzamos – sean naturales, sociales o espirituales. A la utilización explicativa de la estructura de la acción la llamaré aquí, siguiendo a Günter Dux, una *lógica de la acción*. Con ella aquello que sucede o es en el mundo (*explicandum*) es remitido mentalmente a un origen planeado (*explanans*) a partir del cual se establece que surgió como derivación necesaria (Dux, 2012, p.106-107).

El medio que utilizamos para construir mentalmente el mundo, y que también empleamos para actuar en él, registra de manera sorprendente la lógica de la acción: el medio simbólicamente mediado del pensamiento y el lenguaje. La estructura básica de todo lenguaje, la frase, ostenta la marca de su génesis preverbal en la ontogénesis temprana: ella reproduce la estructura de la acción. Desde el punto de vista estrictamente lingüístico, en la estructura de la frase presente en el 99% de las 4000 o 4500 lenguas conocidas (Dux, 2012, p.227), el sujeto actúa sobre el objeto. Es así cuando decimos, por ejemplo, (a) “el niño bebe agua”, (b) “el viento mueve el pasto”, (c) “la inflación desestabiliza los ahorros”, etc. Consideremos estos ejemplos más en detalle.

En los tres ejemplos, en un sentido estrictamente literal lingüístico, la acción encuentra su origen en el sujeto y, al concretarse, afecta en su transcurso al objeto: (a) el niño actúa sobre el agua, (b) el viento actúa sobre el pasto, (c) la inflación actúa sobre los ahorros. Pero, cuando empleamos un sentido diferente al literal lingüístico para entender las tres frases, un sentido *mental diferenciado*, algo interesante ocurre: la interpretación refleja un tipo específico de variaciones. Así, cuando consideramos los ejemplos en el mismo orden secuencial – (a), (b), (c) –, la aseveración lingüística de que el sujeto actúa sobre el objeto comienza a desdibujarse progresivamente para los miembros de las sociedades modernas, en la diferencia entre lo que llamamos lo *objetivo* y lo *metafórico*. Pero eso no es todo. Si mantenemos dicho orden secuencial, podemos también percibir que los tres ejemplos se mueven, en lo mental, de lo *concreto* a lo *abstracto*.

El ejemplo (a) es fácil de representar de manera objetiva: se necesita sólo imaginar a un niño que bebe agua en el marco de la estructura de la acción. Para ello es necesario un cierto grado de abstracción, pero si se ha tenido la experiencia universal de lo que es un niño y de lo que es beber agua se puede recurrir únicamente a procesos concretos de la memoria. En ese caso, si no hay intención implícita o sugerida en el contexto de enunciación de lo contrario,

la frase “el niño bebe agua” no implica ningún tipo de metáfora: representa una interpretación objetiva fundada en la estructura de la acción: un sujeto que actúa sobre un objeto.

La representación objetiva en el ejemplo (b) comienza ya a hacerse algo más complicada en el marco del pensamiento secular de las sociedades modernas. Pues para imaginar objetivamente lo que es el viento y la manera en la que el pasto se mueve por cuenta de este, ya no puede utilizarse la estructura de la acción como en el ejemplo (a). Para ello se necesita una *lógica sistémica*: un grado más alto de conocimientos sistémicos – es decir, relacional-funcionales – sobre procesos naturales carentes de cualquier tipo de voluntad (en este caso, relativos a la corriente de aire producida en la atmosfera por diferencias en la presión y en la temperatura), lo cual implica, a su vez, un mayor grado de abstracción. Es decir, se necesita la competencia de imaginar, en un nivel de reflexión abstracta más elevado que en el ejemplo (a), un conjunto de relaciones funcionales que producen la materialidad del fenómeno en su interacción. Cuando estas condiciones no están dadas, algo curioso sucede: la lógica de la acción reaparece como marco interpretativo. Sin los conocimientos sistémicos sobre procesos naturales que producen el fenómeno, y sin el grado de reflexión abstracta necesario para poderlos representar de esta manera, la frase regresa, en la interpretación, a la estructura de la acción: el viento – como unidad entendida como sujeto del cual parte la acción – actúa sobre el pasto, moviéndolo.

Sin embargo, cualquiera que en las sociedades modernas seculares de nuestros días busque reconocer el proceso en términos estrictamente objetivos, se ve obligado a admitir en algún momento de su reflexión que el proceso no puede suceder de esa manera. Pues, por la naturaleza misma de los conocimientos modernos se debe reconocer que, en las condiciones reales del proceso, el viento no tiene intrínsecamente “capacidad de acción” alguna, sino que el fenómeno entero es el resultado de una interacción sistémica. Se puede mantener la frase, para efectos de simplificación, y asegurar que se trata de una metáfora de aquel proceso sistémico que en realidad tiene lugar. Esto es exactamente lo que le sucedió a Charles Darwin cuando se enfrentó a las críticas de su uso de los conceptos de “naturaleza” y de “selección natural”. En su obra magna, el *Origen de las especies*, escribió:

En el sentido literal de la palabra, no es dudoso que el término de selección natural sea un término erróneo; [...] cada quien sabe lo que significan, lo que implican esas expresiones metafóricas necesarias a la claridad

sucinta de la discusión. Es también difícil evitar personificar el nombre naturaleza; pero, por naturaleza, entiendo solamente la acción combinada y los resultados complejos de un gran número de leyes naturales; y por leyes, la serie de hechos que hemos reconocido. (Darwin, 1876, p. 87)

El ejemplo (c), por su parte, es mucho más complicado de representar de manera objetiva que los dos anteriores: para entender el sentido de la frase “la inflación desestabiliza el ahorro” se necesitan los conocimientos sistémicos y el alto grado de reflexión abstracta formal sin los cuales no se puede entender lo que es el fenómeno de la variación de precios en una economía monetaria, y cómo dicho fenómeno afectaría la decisión de las personas de no poner en circulación su dinero en la economía. De esta reflexión el referente objetual se ha vuelto muy abstracto. De hecho, la reflexión se mueve aquí en abstracciones formales, de manera parecida a como sucede en las matemáticas. Por eso no es una casualidad que la dinámica que implica la frase “la inflación desestabiliza el ahorro” se represente también en términos matemáticos. Como conocimientos sistémicos que surgieron bajo las condiciones sociales de las sociedades de mercado, resulta muy extraño suponer que un algo llamado “inflación” actúa como un sujeto sobre ese algo que es el “ahorro”, de la misma manera que el niño actúa sobre el agua que bebe en el ejemplo (a). Sin embargo, de nuevo, si no se cuenta con los conocimientos y el nivel de abstracción reflexiva necesarios para representar la objetividad del fenómeno, el sentido de la frase regresa, bajo la lógica de la acción, a la estructura básica interpretativa: la inflación desestabiliza con su acción al ahorro.

Estos tres ejemplos no representan más que una comparación abstracta que sirve para ilustrar la diferencia entre la interpretación estrictamente lingüística y la mental diferenciada del sentido expresado en una frase. Pero la comparación revela al menos un aspecto hartamente interesante que interesa particularmente aquí: Con ella reconocemos que, cuando los conocimientos en la sociedad y la abstracción formal necesaria para una interpretación sistémica de los fenómenos escasean, la interpretación tiende a realizarse a través de la lógica de la acción. Así mismo, el hecho de que las variaciones interpretativas tengan lugar en función de los conocimientos disponibles en la sociedad conecta necesariamente con un cierto entendimiento sociológico del conocimiento en la historia. A este entendimiento quiero dedicar la exposición que sigue. Buscaré mostrar (1) que la manera como Immanuel Kant entendía en el siglo XVIII el fenómeno de la constructividad en la ciencia y en el arte

respondía a una imagen de la naturaleza entendida como sujeto de la acción, y que, (2) a su vez, dicha imagen respondía al estado del conocimiento sobre los fenómenos naturales y humanos en su sociedad.

1. La constructividad científica y artística en el pensamiento de Immanuel Kant

1.1. El conocimiento relacional como subestructura de la razón pura

El propósito de la filosofía crítica de Kant, como se sabe, es dar cuenta de la condición de posibilidad de todo conocimiento. Kant la condensa en lo que él llama una *razón pura*: una facultad libre de cualquier determinación empírica (de ahí la calificación de “pura”) que contiene en ella misma el sistema de principios que hacen posible el conocimiento. Según el filósofo, si no encontramos rastros de ninguna experiencia o sensación en la razón pura, entonces, esta constituye una facultad absolutamente *a priori*. Kant llamó a la ciencia que estudia este sistema de principios una *crítica de la razón pura*, que desarrolla un sistema de conceptos llamado *filosofía trascendental*, que trata, a través de la crítica, de despojar las explicaciones de todo contenido empírico para llegar a la forma “más pura” de la razón (Kant, 2014). En otras palabras, la filosofía trascendental de Kant concentra sus esfuerzos en la descripción de las facultades cognitivas *a priori* que hacen posible la construcción del conocimiento. Esto significa que, en la obra de Kant, un origen calificado como trascendental, la razón pura, asume toda la explicación de la cognición humana, y por lo tanto, todo lo que podemos llamar conocimiento converge en él y sólo en él.

La filosofía trascendental de Kant fue una de las primeras tentativas significativas en lograr un modelo sistémico de la cognición humana que encontró su camino en la teoría moderna del conocimiento. Su influencia en la definición todavía en boga de lo que es el sujeto de conocimiento no se debe pasar por alto³. A pesar de ello, cuando uno examina de cerca el modelo de la cognición descrito por Kant, se hace evidente una característica específica que

3 Una serie de críticas importantes a la definición trascendental o inmutable del sujeto de conocimiento se encuentra en Weiler (2011).

limita el alcance de un pensamiento sistémico en términos relacional-funcionales: Todos los elementos de su sistema filosófico convergen lógicamente en un origen. El propio Kant era muy consciente de ello. La prueba se encuentra en su tercera crítica, *La Crítica del Juicio*, publicada en 1790, donde tematizó esta característica en su explicación de la forma lógica de todo sistema:

La forma lógica de un sistema consiste simplemente en la división de conceptos universales dados [...], gracias a la cual pensamos según algún principio lo particular [...], en su diversidad, como contenido en lo universal. [...] Si procedemos empíricamente y nos elevamos de lo particular a lo universal, [encontramos] una clasificación de lo diverso, es decir una comparación entre varias clases, cada una de las cuales se clasifica bajo un concepto determinado y que, cuando están completas según su carácter común, se subsumen en las clases superiores (los géneros), hasta que llegamos al concepto que contiene en él el principio de la clasificación entera (y que constituye el género supremo). (Kant, 2015, p.104-105)

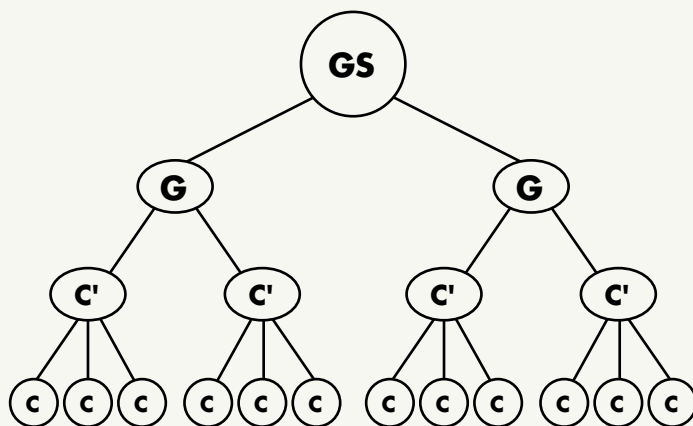


Figura 1: Forma lógica de los sistemas según Kant (1790). GS = Género supremo; G = Género; C' = Concepto; C = Clase.

La Figura 1 ilustra que la idea abstracta de lo que es un sistema para Kant no es la de un complejo de relaciones funcionales: se trata de un sistema enteramente *derivativo* en el que todos los elementos que lo componen convergen en un origen. Cualquier clase, concepto o género se encuentra conectado directamente con el género supremo, el cual “contiene en él el principio de la clasificación entera”. En ese orden de ideas, si descendemos

de lo universal a lo particular, entonces los géneros, conceptos y clases, son clasificaciones de las experiencias a través de los principios contenidos en el género supremo. Y si, como lo expresa Kant en la cita anterior, nos elevamos de lo particular a lo universal, entonces los conceptos son una clasificación de las clases al tiempo que los géneros son una clasificación de los conceptos. Los principios de clasificación de todo el sistema se encuentran en el género supremo. En otras palabras, para Kant, todo tipo de sistema adopta una estructura arbórea descendente (divisiones y subdivisiones), una estructura determinada por un origen.

Cuando Kant reflexiona sobre la cognición humana mediante esta imagen mental abstracta del sistema, el origen, el género supremo del sistema, es ocupado por la *razón pura*. Según su tercera crítica, la razón pura se divide en tres poderes del pensamiento humano, a saber: a) el *entendimiento*, b) el *juicio*, y c) la *razón* (Kant, 2015, p. 93). La facultad que nos interesa en este artículo es la primera, que Kant explicó en detalle en su primera crítica, la *Crítica de la Razón Pura*, publicada en 1781. Según el filósofo, el entendimiento es un poder de pensamiento que contiene los principios de clasificación que todos usamos para ordenar las experiencias. El entendimiento se subdivide, a su vez, en cuatro principios o *categorías*, a los que también solía llamar los *conceptos puros del entendimiento*: *cantidad*, *calidad*, *relación* y *modalidad* (Kant, 2014, p. 88).

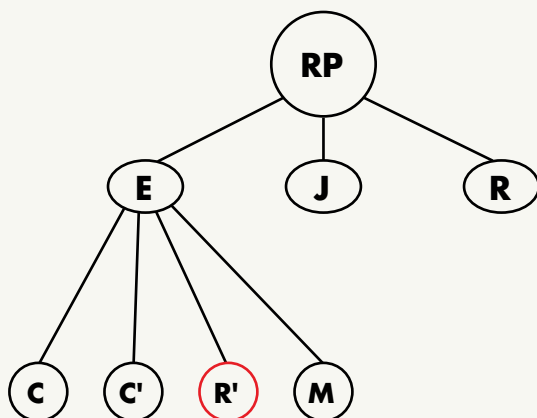


Figura 2: Conceptos puros del entendimiento según Kant (1781). RP = Razón pura; E = Entendimiento; J = Juicio; R = Razón; C = Cantidad; C' = Calidad; R' = Relación; M = Modalidad.

Esta subdivisión, como tematización de su comprensión de la cognición humana, es de suma importancia para la presente discusión. Pues, como se puede observar en la Figura 2, al subordinar la posibilidad mental de establecer relaciones a la facultad del entendimiento (como se puede ver la posición de R' en el sistema), Kant está argumentando que la posibilidad de examinar el mundo como una constelación de relaciones – es decir, a través de una *lógica sistémica* – se encuentra subordinada al examen del mundo a través de principios trascendentales – es decir, a través de la *lógica de la acción*. En otras palabras: En la arquitectura del sistema filosófico de Kant, la lógica que establece una relación mental entre dos variables (origen-fin), la lógica de la acción, sigue siendo el esquema cognitivo que determina los objetos y los eventos del mundo, ya que el conocimiento sistémico (relacional-funcional) no se entiende como un sistema autosuficiente sino como una subestructura del origen trascendental, es decir, de la razón pura. Como veremos a continuación, la primacía de la lógica de la acción sobre la relacional-funcional es bastante clara en los puntos de vista de Kant sobre los orígenes mentales del conocimiento científico y artístico.

1.2. La constructividad en la ciencia según Kant

Cuando tenemos en mente la Figura 1, es decir, la forma lógica de todo sistema según Kant, resulta sencillo notar en el sistema un rasgo característico de la lógica de la acción: una *lógica de identidad*. Cualquier concepto que logre ocupar el género supremo adoptará la propiedad de detentar en su interior “el principio de la clasificación entera” del sistema. Como fue recalcado, en el estima de Kant, la razón pura, como concepto que explica la cognición humana, ocupa dicha posición. Pero cuando se trata de explicar los fenómenos de la materia, el género más alto del sistema es ocupado, para el filósofo, por el concepto de *naturaleza*. Por lo tanto, en virtud de la identidad entre la razón pura y la naturaleza en el género supremo del sistema, los conceptos científicos de la naturaleza resultan compartiendo un origen trascendental. Esta idea el filósofo la presenta en su libro *Prolegómenos a Cualquier Metafísica Futura que Pueda Presentarse como Ciencia*, publicado en 1783, en el que indicó que los juicios en ciencia, como reglas dadas *a priori* por la lógica, son al mismo tiempo las leyes universales de la naturaleza (Kant, 2000, p. XXIV). Dos años más tarde, en sus *Principios Metafísicos de las Ciencias de la Naturaleza*, también expresó que la construcción de conceptos científicos y matemáticos se encuentra ligada a principios metafísicos:

[La doctrina del cuerpo] no puede ser una ciencia natural a menos que se le incorporen las matemáticas, y eso no puede suceder hasta que se haya proporcionado un análisis completo del concepto absolutamente general de la *materia*. Proveer dicho análisis es el objeto de la filosofía pura. [La filosofía pura] emplea sólo lo que encuentra en el concepto de materia que se relaciona con el espacio y el tiempo puros. [...] Todos los filósofos de la naturaleza que quisieron proceder matemáticamente en su empresa han así empleado siempre, y han debido emplear (aunque inconscientemente) principios metafísicos, incluso cuando se guardaban solemnemente de toda pretensión metafísica sobre su ciencia. (Kant, 2017, p. 66)

Según esta argumentación, una naturaleza humana metafísica o extra-empírica contiene los principios que permiten crear conocimiento relacional-funcional o, como él dice “que confieren a lo diverso de las *representaciones empíricas* [intuiciones] una conexión que tiene forma de ley, por la cual lo diverso puede volverse un *conocimiento empírico*” (Kant, 2017, p. 67). Esto significa que para construir sus modelos científicos que describen las dinámicas de la naturaleza, los grandes filósofos matemáticos de la naturaleza – por ejemplo, Isaac Newton – no habrían hecho otra cosa que utilizar los conceptos puros del entendimiento (cantidad, calidad, relación y modalidad) que ya habían sido depositados en ellos por la naturaleza misma. Este es un claro ejemplo de (1) cómo la capacidad de construcción de conocimiento, como característica reconocida de la naturaleza humana por los pensadores de su sociedad y de su época (pronto volveremos sobre este punto), se situaba más allá del mundo empírico, y de (2) cómo el fondo de conocimientos relacional-funcionales sobre los fenómenos de la naturaleza en su sociedad se interpretaba como una subestructura determinada por un origen trascendental. En los términos de una estructura lógica que une todo *explicandum* a un origen primero, el origen trascendental o extra-empírico contiene los principios que definen el mundo material. Kant, en ello, es un ejemplo paradigmático.

Es significativo señalar que al colocar la explicación de la capacidad humana de construcción de conocimiento – o *constructividad* humana – fuera del mundo empírico, la naturaleza humana se vuelve científicamente insondable. La alternativa que encontramos hoy en día en el estudio de la ontogénesis cognitiva todavía estaba fuera de alcance en ese momento histórico. No sólo porque los conocimientos seculares sobre la evolución natural todavía no estaban disponibles en su sociedad, o por el peso de la normatividad religiosa, sino también por

la lógica utilizada en la explicación. Una de las razones por las que en su momento no se estudiaba la ontogénesis humana para entender la constructividad, en mi opinión, se encuentra en una marca distintiva de la lógica de la acción: una vez que el fenómeno a explicar es remitido a un origen primero, la reflexión se detiene y, por lo tanto, se bloquea la exploración material del fenómeno. Es como si se dijera: “No se necesita estudiar cómo los seres humanos aprendemos a conocer, pues las estructuras del conocimiento se encuentran dadas por la naturaleza”. El problema de las barreras del conocimiento no es sólo ideológico: ¡también es cognitivo!

De hecho, como veremos en detalle más adelante, todo apunta a que este es el principal problema que los filósofos y naturalistas del siglo XVIII todavía tenían ante sí cuando reflexionaban sobre la constructividad humana: ¿De dónde provienen los principios que nos permiten a los humanos crear conocimiento científico? Para Kant, son principios trascendentales, y como tal, no son inventados: simplemente ya están ahí, asegurados, en sus palabras, en la “naturaleza esencial de nuestra facultad de pensamiento” (Kant, 2017, p. 67). Nada más⁴. La cuestión de las causas de una “naturaleza esencial de nuestra facultad de pensamiento”, más que una ideología representaba el límite mismo del conocimiento sobre el humano de su tiempo.

Lo anterior nos sitúa frente una situación particular de la que los pensadores de su tiempo no podían sustraerse – y que nosotros, con la perspectiva que nos brinda el desarrollo histórico, podemos examinar con mayor distancia y claridad. Cuando la pregunta sobre los límites del conocimiento sobre el ser humano se volvía objeto de reflexión en aquella época sólo podía percibirse un camino: había que preguntar por la causa de una causa metafísica, y esa pregunta sólo podía ser respondida apelando a la intencionalidad, es decir, enfatizando reflexivamente en la lógica de la acción, un ejercicio

4 Esto ya había sido percibido con mucha claridad por Norbert Elias, como lo demostró en su *Teoría del Símbolo*: “No hay ninguna necesidad de buscar un refugio en el supuesto de una forma de raciocinio predeterminada naturalmente. El término “causa” y sus diversos usos es algo que adquieren a través de un proceso de aprendizaje todos los miembros normalmente dotados de una comunidad lingüística contemporánea. ¿Por qué Hume y Kant no dieron con esta solución evidente? Probablemente porque no era la solución a su problema, al problema tal como se les planteaba a individuos formados en la tradición filosófica. Ellos esperaban una solución causal, conectada con su tradición individualista” (Elias, 1994, p. 42). Aunque Elias no hace referencia aquí al subjetivismo característico de este tipo de soluciones causales, sí lo hace en el artículo “*Über die Natur*” (Elias, 2016), que publicó en la revista *Merkur*, en 1986.

que podía llevar a su toma de conciencia (más no a su explicación sistémica) en un entorno social relativamente secular o en proceso de secularización, como en el que se movía Kant. Creo que en algunos casos el gran filósofo alemán llegó a estar al tanto de esta estructura. Pues en su tercera crítica desarrolló dos ideas muy importantes que así lo sugieren, y que prefiero dejar desatendidas por ahora para analizarlas adecuadamente en otro artículo: (1) la idea según la cual no existe “ningún sustento para considerar los fenómenos de la naturaleza como si fueran determinados por seres con intelecto como ocurre con las acciones humanas que se organizan de acuerdo a fines” (Dux, 2012, p. 43), y; (2) la idea según la cual la afirmación de una intencionalidad en la naturaleza corresponde más bien a la *facultad de juicio reflexivo* (Kant, 2015, p. 159). Sin embargo, aunque el admirable rigor de su sistema filosófico crítico le impedía la mayor parte del tiempo afirmar que las obras de la naturaleza respondían a una intención – así en su juventud precrítica haya afirmado enfáticamente lo contrario, como veremos más adelante –, la naturaleza metafísica de su sistema le llevó constantemente a enfrentarse a esta contradicción, y más de una vez se apoyó en la existencia de aquella intencionalidad para dar sentido, entre otras cosas, a la constructividad en el arte.

1.3. La constructividad en el arte según Kant

Para Kant, como es sabido, el poder creativo del artista se encuentra en la facultad de la imaginación. Ya desde su primera crítica, como bien lo explica Hannah Arendt, la imaginación es, según Kant, una función trascendental de todas las facultades cognoscitivas que interrelaciona sensibilidad y entendimiento (Arendt, 2003). Pero esta facultad representa, además, un “poder cognitivo productivo” (Kant, 2015, p. 300). Ciertamente, como facultad de pensamiento, la imaginación es natural en su sentido trascendental. Sin embargo, es especial: “la imaginación [...] es muy poderosa cuando crea, por así decirlo, otra naturaleza a partir de la materia que la naturaleza misma le da” (Kant, 2015, p. 300).

En otras palabras, Kant era consciente de que la constructividad en el arte no se correspondía perfectamente con el modelo del sujeto trascendental que tenía en mente cuando describía la constructividad en la ciencia. El poder cognitivo natural de la imaginación no procesa la materia empírica en los

conceptos de la naturaleza, sino “en algo que sobrepasa la naturaleza” (Kant, 2015, p.300). Por lo tanto, el poder cognitivo productivo de la imaginación es en alguna parte, en sus términos, *libre*.

La idea de que el arte tiene como propósito inmediato “el sentimiento de placer” y no el conocimiento “puro” de los objetos, sumado a la idea de que el arte se crea a través de una facultad mental autónoma o libre, planteó grandes interrogantes a su filosofía. La racionalidad y la estética no parecían tener un origen común en los principios del entendimiento, y esto desestabilizaba la arquitectura lógica de su sistema filosófico. Así, para asegurar su equilibrio lógico (el que relaciona dos puntos), Kant tuvo que referir la constructividad en el arte directamente al origen, a la naturaleza, a través de la mediación de un concepto. Atribuyó esta función al concepto de *genio*. He aquí su razonamiento:

El concepto de bellas artes no permite que el juicio sobre la belleza de su producto sea derivado de alguna regla que posee un concepto como principio de determinación. Por consiguiente, no permite que el juicio sea fundado sobre un concepto de la manera en la cual el producto es posible. En ese sentido, las bellas artes no pueden forjarse ellas mismas la regla a través de la cual deben dar nacimiento a su producto. Ahora bien, dado sin embargo que, sin una regla que le preceda, un producto no puede jamás ser designado como un producto del arte, es necesario que la naturaleza dé al arte su regla en el sujeto [...]; es decir que las bellas artes no son posibles sino como producto del genio. (Kant, 2015, p.293)

Su argumento es bastante claro: si la belleza de una obra de arte no puede ser juzgada con facultades *a priori*, y la obra sigue necesitando reglas para convertirse en una obra de arte, entonces las reglas en el arte deben ser dadas directamente por el origen, es decir, por la naturaleza, a través del genio. Esta es precisamente su definición del concepto:

El *genio* es el talento (don natural) que da al arte sus reglas. En la medida en que el talento, como poder de producir innato en el artista, pertenece a la naturaleza, se puede uno expresar igual así: el *genio* es la disposición innata del espíritu (*ingenium*) por intermedio de la cual la naturaleza da al arte sus reglas. (Kant, 2015, p.293)

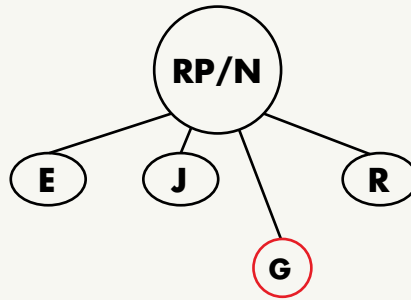


Figura 3: Posición del genio en el sistema (1790). RP/ N = Razón pura/ Naturaleza (lógica de identidad); E = Entendimiento; J = Juicio; R= Razón; G = Genio.

Una vez más, la constructividad, como característica reconocida de la naturaleza humana entre los pensadores de su sociedad, fue colocada más allá del mundo empírico a través de la lógica de la acción. La diferencia principal frente al caso de la constructividad en la ciencia es la siguiente: con el concepto de genio, el rasgo subjetivista de la lógica de la acción se hizo más transparente en su explicación de la constructividad en el arte. La naturaleza actúa a través del sujeto: Le *da* la regla al arte, al *afinar* los poderes cognitivos de un sujeto dado. Estas frases representan una explicación directa del fenómeno creativo humano, y no una representación metafórica de un modelo sistémico secular de la naturaleza – como vimos con el ejemplo del concepto de naturaleza de Darwin en la introducción. En otras palabras, como muchos otros en su sociedad – por ejemplo, Johann Herder (Vratskidou, 2011, p. 46) –, Kant realmente consideraba que el genio es “conferido directamente a cada persona por la mano de la naturaleza” (Kant, 1987, p.177). Como fruto de una lógica de identidad entre la razón pura y la naturaleza en el género supremo del sistema, es decir, en el origen, el concepto de genio de Kant denota una atribución de intencionalidad a aquello que en nuestros días se ha comprobado que no tiene ningún tipo de intencionalidad: a la naturaleza. ¡Incluso se refiere a los detentores del genio como “los favoritos de la naturaleza”! (Kant, 2015, p. 295).

Cognitivamente, este tipo de conclusión sólo es posible por una lógica explicativa que une dos puntos en la explicación, un *explanans* y un *explanandum*, en el que el segundo es enviado mentalmente al primero para luego ser presentado como su derivación planeada. Pero esto no significa que la descripción sistémica en términos relacional-funcionales estuviera absolutamente ausente en la explicación que Kant dio a la constructividad en el arte. Si hubiera centrado su razonamiento exclusivamente en el origen trascendental,

habría ignorado la lógica relacional-funcional que caracterizaba al conocimiento científico moderno disponible, y que él mismo había tematizado años antes en su segunda crítica, la *Crítica de la Razón Práctica*, bajo la etiqueta de “filosofía material” (Kant, 1848, p. 3). Pero, ¿cómo explica Kant la obra del genio a través de una lógica sistémica relacional-funcional?

Según el filósofo, el impulso que pone en movimiento la constructividad en el arte resulta de una relación específica y no de un principio: resulta de la indeterminación causada por las ideas estéticas (que pertenecen a la facultad de la imaginación) a los conceptos racionales (que pertenecen a la facultad del entendimiento). A pesar de la clasificación de las ideas estéticas y los conceptos racionales en diferentes facultades *a priori*, sólo su relación provoca la dinámica constructiva – o “productiva” en sus términos – de la imaginación. En sus palabras:

Quando se subsume bajo un concepto una representación de la imaginación que pertenece a su presentación, pero que, por ella misma, provee la ocasión de pensar mucho más que lo que no puede jamás entenderse en un concepto determinado, y que por consiguiente alarga estéticamente el concepto mismo de manera ilimitada, la imaginación es entonces creadora, y pone en movimiento el poder de las Ideas intelectuales (la razón) y esto de una manera que permite, a propósito de una representación, pensar más que lo que en ella puede ser aprehendido y clarificado. (Kant, 2015, p. 301)

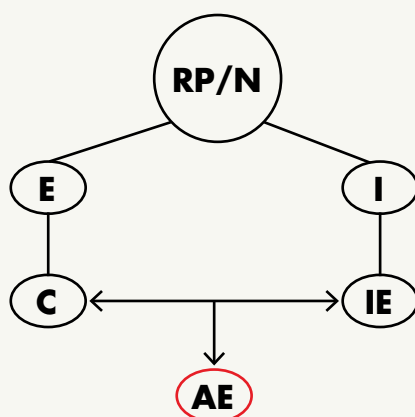


Figura 4: Construcción relacional de los atributos estéticos (1790). RP/N = Razón pura/ Naturaleza (lógica de identidad); E = Entendimiento; I = Imaginación; C= Conceptos racionales; IE = Ideas estéticas; AE = Atributos estéticos.

Las formas artísticas, que Kant llama *atributos estéticos*, son el resultado del proceso que pone en movimiento el poder creativo de la imaginación. Los atributos estéticos permiten a los poetas (que tienen el rango más alto en todas las artes para el filósofo) describir una cosa por los atributos de otra: “El águila de Júpiter que sostiene el relámpago entre sus garras es un atributo del poderoso rey del cielo, y el pavo real es un atributo de su magnífica esposa” (Kant, 2015, p. 267). Ahora bien, si sólo la relación entre las ideas estéticas y los conceptos racionales puede poner en marcha la actividad creativa artística, entonces el modelo kantiano abandona momentáneamente la estructura que une dos puntos y se vuelve sistémico – aunque, bajo los estándares actuales, representa una descripción sistémica muy limitada de lo que es la constructividad. En otras palabras, por un lado, Kant considera que la constructividad en el arte se encuentra en el principio creativo (es decir, en el genio) y, por otro lado, que la constructividad en el arte surge de un proceso autónomo. Kant resolvió la contradicción que surge del encuentro de ambas lógicas integrando la lógica sistémica como subsistema de la lógica de la acción.

La estrategia cognitiva que empleó Kant aquí no era nada nueva. De hecho, el filósofo ya venía utilizándola desde su juventud, por lo menos desde su etapa precrítica. Para entender la persistencia de esta estrategia de explicación en el pensamiento del filósofo alemán, resulta necesario situarlo en las condiciones históricas de su sociedad.

2. Kant bajo las condiciones históricas de la modernidad

2.1. La conciencia moderna de la constructividad

La modernidad es el proceso social de larga escala que más ha incurrido en un proceso de secularización en la historia de la humanidad. En sus albores, es decir, a lo largo de la revolución de las ciencias naturales de los siglos XVI y XVII, y de las revoluciones industriales y políticas que se apoyaron en ella en los siglos siguientes, las sociedades euro-occidentales fueron adquiriendo una conciencia bastante fuerte del carácter construido del mundo. Esto también tiene sus antecedentes. Es posible encontrar ya durante la Edad Media un éxito creciente del modelo de la máquina como matriz explicativa del mundo

(Canguilhem, 2000, p.101-128; Dux, 2012, p.40-43) que funciona como un claro indicador de transformaciones sociales profundas – en particular, la forma de organización urbana y después la formación de principados – susceptibles de impulsar transformaciones cognitivas en esa dirección (Dux, 2012, p.325-336). El proceso en su conjunto muestra innumerables particularidades según la escala histórica que se adopte, pero es fácil localizar observaciones históricas en varios ejemplos notables que muestran que la conciencia del carácter construido del mundo ya estaba ampliamente establecida en el pensamiento filosófico del siglo XVII gracias al creciente uso paradigmático de la máquina. Por dar un ejemplo ilustre entre muchos otros, Thomas Hobbes, en las primeras líneas de la introducción de su *Leviatán*, publicada en 1651, escribió:

La Naturaleza (el arte con que Dios ha hecho y gobierna el mundo) está imitada de tal modo, como en otras muchas cosas, por el arte del hombre, que éste puede crear un animal artificial. Y siendo la vida un movimiento de miembros cuya iniciación se halla en alguna parte principal de los mismos ¿por qué no podríamos decir que todos los autómatas (artefactos que se mueven a sí mismos por medio de resortes y ruedas como lo hace un reloj) tienen una vida artificial? ¿Qué es en realidad el corazón sino un resorte; y los nervios qué son, sino diversas fibras; y las articulaciones sino varias ruedas que dan movimiento al cuerpo entero tal como el Artífice se lo propuso? El arte va aún más lejos, imitando esta obra racional, que es la más excelsa de la Naturaleza: el hombre. (Hobbes, 2000, Introducción)

Esta interpretación mecánica encierra un valor documental muy importante: muestra que, en aquella época, Dios, como lo habían afirmado durante siglos los filósofos teólogos, ya no era el único referente que aseguraba el origen del conocimiento. La divinidad se había estado moviendo gradualmente durante algún tiempo de la explicación convergente absoluta del conocimiento, dejando espacio para otro punto de convergencia: el Hombre. Naturalmente, la toma de conciencia de un desplazamiento de esta magnitud (de la subjetividad divina al hombre) no puede tener lugar sin consecuencias graves. Gradualmente, y sobre todo con el creciente desarrollo de las ciencias naturales que fue aumentando progresivamente el control de los fenómenos naturales en las sociedades occidentales – contribuyendo, a su vez, a la intensificación de importantes transformaciones en la estructura de la sociedad y en su comprensión –, los miembros de estas sociedades tomaron conciencia

de los desplazamientos provocados por las transformaciones de la vida social y el consiguiente desarrollo del conocimiento secular (Weiler, 2011, p.9). Las dudas aparecieron por todas partes. La inestabilidad de los conocimientos tradicionales sólo ha aumentado desde entonces. El sistema de pensamiento de René Descartes es un ejemplo paradigmático de esta desestabilización (Dux, 2005). Elevó la duda – ya muy presente el siglo que le precedió en la obra de Montaigne (Montaigne, 1987) – a la dignidad de método filosófico (Descartes, 2009). Sus reflexiones bajo este método llevaron a una conclusión bien conocida: el universo físico, o *res extensa*, tenía que ser explicado en la inmanencia de su propia dinámica y no por espiritualidades inalcanzables al pensamiento humano – al menos en el programa, pues se necesitaron siglos de transformaciones sociogenéticas y ontogenéticas para reordenar la mayoría de los sistemas conceptuales en esos términos.

A pesar de las innumerables reacciones por parte del sistema de visión de mundo tradicional al proceso desencadenado por este tipo de conclusiones, algo es sin embargo seguro: desde el advenimiento de la conciencia moderna de la constructividad (es decir, la toma de conciencia de la capacidad humana de crear el conocimiento), el conocimiento dogmático no puede reivindicar validez absoluta sin inspección sobre el mundo de los objetos y los acontecimientos en la teoría moderna del conocimiento (Dux, 2012, p. 49). Sin embargo, ¿qué podían decir en el siglo XVIII sobre el mundo mental, espiritual según los términos del momento, en el que los humanos conducen sus vidas?

2.2. La naturaleza humana como trascendencia

A través de la secularización moderna, entonces, el Hombre se convirtió gradualmente en una *conditio sine qua non* de la teoría del conocimiento. “Porque, ¿cómo puede conocerse la fuente de la desigualdad entre los hombres si no se empieza por conocer a los hombres mismos?” (Rousseau, 2008, p. 51) pregunta Jean-Jacques Rousseau al comienzo del prefacio de su *Discurso Sobre el Origen de la Desigualdad Entre los Hombres*, publicado en 1755. Pero hay que preguntarse: En el siglo XVIII, ¿qué se sabía de la humanidad? No mucho. Rousseau documentó claramente esta carencia en su época cuando en las mismas líneas del ensayo escribió: “El más útil y menos avanzado de todos los conocimientos humanos me parece que es el del hombre” (Rousseau, 2008, p. 51). En efecto, las estrategias disponibles para la explicación

naturalista del mundo físico – como las matemáticas o la mecánica – eran insuficientes para encontrar una explicación naturalista de la espiritualidad humana. Uno de los intentos más famosos de esto fue el propuesto el siglo anterior por Hobbes en su *Leviatán*. Sin embargo, como era de esperar, su modelo no llegó a consolidarse en la teoría del conocimiento. Pues las sensibilidades estéticas, la causalidad, la intencionalidad, la moralidad, etc., ¿cómo podrían explicarse a través de los principios de la geometría, o de la presión y la impulsión?

Las consecuencias de este vacío de conocimiento fueron bastante significativas: sin un trasfondo suficientemente desarrollado de conocimiento necesario para la formulación de una explicación relacional-sistémica de la cognición, la lógica que hasta entonces determinaba la comprensión tradicional del mundo, la lógica de la acción, persistió en la explicación. Encontramos esta lógica consignada en los textos históricos a través de una antigua certeza que insistentemente regresaba entre los pensadores de la época, y que ya reconocimos aquí en el pensamiento de Kant: Las cualidades que permiten el conocimiento humano derivan del hombre mismo. ¡La naturaleza humana debía contenerlas en sí misma, en algún lugar, desde el origen!

La recurrencia de esta explicación en ese momento histórico es muy significativa para la presente discusión. Pues en su estructura, la explicación relaciona todavía únicamente dos puntos (origen-fin), y como tal, sigue la lógica de la acción. No hay que perder de vista que, bajo esta lógica, y sobre todo en una sociedad que atraviesa un proceso de secularización, lo que se encuentra en el mundo se entiende como ya existente en un origen trascendental (Dux, 2010). Por lo tanto, en aquel momento de los albores de la modernidad, la constructividad humana se remitía constantemente a la naturaleza, de la que se sugería que había emanado. La “naturaleza”, sin embargo, no era concebida en aquel entonces como lo hacemos hoy, es decir, como un conjunto de procesos seculares impersonales en el tiempo. Como ya lo vimos con el caso de Kant, la naturaleza se entendía como una armonía trascendental, y considero razonable pensar que la creciente conciencia de la constructividad humana jugó un papel determinante en esta comprensión: Pues, como ya se mostró con el ejemplo de la constructividad en la ciencia y en el arte según Kant, la lógica de la acción es también una *lógica de identidad*. Por ello, al reflexionar sobre la capacidad humana de construcción del conocimiento a través de una lógica que establece relaciones de identidad, al menos dos consecuencias lógicas fueron inevitables en su momento:

1) Por una parte, la constructividad humana era remitida a un origen trascendental, es decir, situado más allá del mundo empírico, un origen que llamaban *naturaleza*;

2) Al ser remitida allí, por otra parte, el origen trascendental, la naturaleza, adoptó las características subjetivas de la constructividad.

Esto es algo que se puede probar sistemáticamente en los textos históricos: A pesar de la irrupción gradual de modelos mecánicos autosuficientes en la explicación del universo físico – que encontró su máxima formulación paradigmática con la *Philosophiae naturalis principia mathematica* de Newton, en 1687 – la naturaleza, y sobre todo parte la parte viva de la naturaleza, era comúnmente entendida en la filosofía y el naturalismo del siglo XVIII como un origen creativo trascendental. Por lo tanto, bajo la lógica de la acción, la “naturaleza humana” fue entendida literalmente, no metafóricamente, como una agencia creativa dotada de capacidades de acción y planeación. Ya lo hemos visto más arriba cuando examinamos la constructividad en la ciencia y en el arte según Kant.

2.3. La secularización en la filosofía alemana de la primera mitad del siglo XVIII

Gracias al marco general descrito anteriormente, podemos comprender más fácilmente el impulso secular identificado en las corrientes filosóficas europeas del siglo XVIII. El caso alemán es ciertamente significativo. No porque el pensamiento alemán se haya vuelto severamente secular. Sino precisamente porque no lo hizo. De hecho, como ha sido reseñado por los historiadores de la filosofía, a diferencia de la filosofía francesa, inglesa, u holandesa, la filosofía alemana siguió siendo profundamente cristiana a lo largo del siglo (Belaval, 1973, p. 729). No cabe duda de que las creencias religiosas y el peso normativo de sus instituciones sociales mantuvieron una impronta significativa en la vida intelectual alemana. Pero también se utilizaron dichas creencias pragmáticamente de cierta manera, sobre todo por parte de las clases medias burguesas en ascenso. No hay que perder de vista que, en el siglo XVII-II, los pensadores alemanes no hacían parte de la aristocracia, sino que eran “hijos de pastores o artesanos, más raramente de funcionarios, profesores y comerciantes” (Belaval, 1973, p. 729). El abandono de la cultura sapiente por parte de las clases dominantes ilustra su situación de subordinación espiritual

en el contexto europeo. Como recuerda Norbert Elias: “Leibniz, el único filósofo cortesano de Alemania, el único gran alemán de la época, cuyo nombre tiene fama en la más amplia sociedad cortesana, habla y escribe francés o latín y poco alemán” (Elias, 2010, p.90). Y esa subordinación reflejaba también un profundo desprecio de las clases dominantes por las clases medias y sus esfuerzos intelectuales. Federico II (que accede al trono de Prusia en 1740), el “rey filósofo, entusiasta de la civilización francesa de las *Lumières*, no ocultaba su desprecio por el estado, a sus ojos ‘bárbaro’ de la cultura alemana” (Belaval, 1973, p.742-743). En 1746, nombró a Pierre Louis Moreau de Maupertuis presidente de la Academia de Ciencias de Berlín, cuya tarea principal era la difusión en Alemania de las semánticas seculares de la filosofía de la naturaleza, sobre todo la newtoniana. Su tarea encontró una gran resistencia entre los filósofos locales, una resistencia fundada en corrientes metafísicas que no ocultaban sus raíces religiosas desde principios de siglo.

Quizás uno de los mejores ejemplos que ilustran esta resistencia durante la primera mitad del siglo es el lugar de la mecánica newtoniana en el sistema filosófico de Christian Wolff, cuya doctrina dominó, junto con la de Leibniz en el fondo – y, en menor medida, las de Christian Thomasius y Christian Cursius –, las discusiones de la filosofía alemana durante dicho periodo. A pesar de la admiración de Wolff por Newton como matemático – considerando la matemática como el ideal metodológico de la filosofía, pero sin atribuirle la explicación causal de los fenómenos de la naturaleza como lo hizo Newton –, la ley de la atracción newtoniana no encontró lugar en su sistema filosófico metafísico. Es el mismo caso de Cursius, filósofo anti-wolffista, quien también rechazó la atracción newtoniana en su libro *Física*, publicado en 1749, para dar prioridad a una explicación del movimiento fundada, en última instancia, en la esencia de Dios que permanece oculta para nosotros (Belaval, 1973, p.141-142).

Estos ejemplos ilustran lo que estoy tratando de mostrar: Las semánticas más seculares de la filosofía de la naturaleza disponibles y utilizadas en la primera mitad del siglo XVIII para extender el control sobre el mundo natural en las sociedades europeas, a saber, las que provenían de la mecánica newtoniana, no desestabilizaron, en sus fundamentos, los sistemas conceptuales metafísicos que tradicionalmente dominaban la filosofía alemana. Incluso los miembros de las jóvenes generaciones de las clases medias que realmente hicieron el esfuerzo de conciliar la metafísica con el mecanicismo no estaban en

una posición cognitiva para ir más allá. Uno de ellos era precisamente el joven Immanuel Kant.

En su libro *Pensamientos Sobre la Verdadera Estimación de las Fuerzas Vivas*, publicado en 1749, es decir, aproximadamente a sus 25 años, Kant intenta introducir la atracción newtoniana en Alemania dándole una base metafísica leibniziana. En 1755, seis años más tarde, luego de haber tenido un contacto más estrecho con los desarrollos de la astronomía de inspiración newtoniana (especialmente con la obra *Una Teoría Original o una Nueva Hipótesis Sobre el Universo* de Thomas Wright publicada en 1750), Kant publicará su *Historia General de la Naturaleza y Teoría del Cielo*, en la que argumenta que el movimiento autónomo de los sistemas planetarios, tal como lo describe el mecanicismo, tuvo un origen divino, un origen que se remonta a la creación (1984). Un rápido examen del prefacio de este libro nos permite verificar el tipo de precauciones que un joven filósofo debía tomar en su sociedad al decidir dar un espacio a las semánticas más seculares disponibles en la filosofía de la naturaleza. En el texto encontramos varias formulaciones que buscan disipar cualquier duda sobre sus convicciones religiosas. Así escribe sobre su proximidad a Epicuro, Leucipo y Demócrito: “Tanto parentesco con una concepción que era la verdadera teoría de la negación de Dios en tiempos antiguos no me lleva a compartir sus errores” (Kant, 1984, p. 70-71); O sobre los argumentos seculares basados en el mecanismo newtoniano: “Veamos cómo estas razones para infligir daño en las manos de los oponentes son armas bastante poderosas para luchar contra ellos” (Kant, 1984, p. 68).

Uno puede interpretar, como el historiador Fred Spier (2010, p. 13), que la defensa de Dios en este asunto fue un intento por el joven Kant de “protegerse de las acusaciones de ser ateo”. Es probable que este haya sido el caso. Esto, sin embargo, no oculta el hecho de que en ese momento de su vida Kant realmente estaba tratando de encontrar un método para reconciliar las dos lógicas de explicación desarrolladas en su sociedad en el mismo sistema de conocimiento del universo. En otras palabras, ateo o no, el filósofo alemán estaba trabajando con el conocimiento disponible en su sociedad. El sistema del universo que plantea en su libro funciona mecánicamente, sin intervención directa divina, ciertamente. Sin embargo, todos los elementos que lo componen, sus propiedades esenciales, la impulsión primera, y todas las dinámicas que surgen en el curso de su historia responden al plan del designio

divino. El universo no existiría ni funcionaría en absoluto sin los actos de la fuerza divina en el origen de la creación.

La forma en que Kant termina reconciliando las lógicas explicativas en su libro es sintomática de lo que estoy tratando demostrar: la persistencia en el pensamiento del filósofo de una estrategia explicativa en la que la lógica relacional-funcional es subordinada a la lógica de la acción. Para probarlo, permítanme primero mostrar el siguiente argumento del filósofo, con un par de anotaciones al respecto, para luego comentarlo:

¿Era posible que tantas cosas, cada una teniendo su naturaleza independiente de las otras, debieran determinarse ellas mismas las unas a las otras, de tal suerte que un todo ordenado surgiera? [*Lógica sistémica*] Y si lo hacen, ¿no es ello la prueba innegable de la comunidad de su primer origen que debe ser un entendimiento supremo absolutamente autosuficiente, en el cual las naturalezas de las cosas han sido proyectadas según intenciones preestablecidas? [*Lógica de la acción*]. (Kant, 1984, p. 71)

No hay que perder de vista que en el proceso de secularización impulsado por desarrollos sociales constantes, lo que se consideraba como el resultado de la acción de un agente subjetivo en el pasado se convierte gradualmente con el tiempo en un origen trascendente de los fenómenos naturales (Dux, 2010). En condiciones favorables, las reflexiones toman el conocimiento sistémico disponible en la sociedad y lo integran a la visión de mundo como subestructuras del mundo subordinadas al plan concebido en el origen. Solo así la realidad puede seguir siendo planificada y organizada desde sus orígenes por un poder extra-empírico o trascendental, y satisfacer las exigencias de la lógica. Esto es exactamente lo que encontramos en la cita anterior de Kant. A pesar de su conocimiento de la organización mecanicista del universo, el orden de este último es, para él, producto de una causa intencional, previsor y actuante, a saber, Dios – así se trate de un dios que se retira del mundo y se refugia en un mundo “detrás” de la naturaleza. Él mismo lo expresa con bastante claridad:

La materia, que es la substancia originaria de toda cosa, está entonces ligada a ciertas leyes, y, abandonada libremente a ellas, debe producir bellas combinaciones necesariamente. No tiene la libertad de desviarse de este plan de la perfección. Ya que se encuentra así sumisa a una

intención supremamente sabia, debe necesariamente haber sido fijada en tales relaciones armoniosas por una causa primera que reina sobre ella, y hay un Dios precisamente por esta razón: la naturaleza, incluso en el caos, no puede proceder sino de manera regular y ordenada, y no de otra manera. (Kant, 1984, p. 47)

Esta forma de cohabitación de las lógicas en el sistema cognitivo del joven Kant, en la que la lógica sistémica se encuentra subordinada a la lógica de la acción, es la misma que encontramos en su explicación de la constructividad en la ciencia y en el arte en su etapa crítica. Con esto, el Kant crítico dio un gran paso que los esfuerzos de secularización de la naturaleza adelantados por las siguientes generaciones supieron reconocerle. Esto no quiere decir que el Kant crítico y precrítico sostuvieran los mismos argumentos. El Kant del periodo maduro, del periodo crítico, plantea que nada permite pensar que los fenómenos naturales pudieran ser determinados por seres con intelecto, lo cual va en completo contrasentido con el origen voluntarioso extra-empírico que planteó en su teoría del universo de su juventud. Esto, sin embargo, no le impidió sostener en su periodo crítico que el entendimiento de los fenómenos de la naturaleza, al igual que los de las artes, tuviera un origen trascendental, difusamente voluntarioso, que escapa al mundo empírico. Sólo un análisis basado en la estructura de la lógica explicativa permite revelar esta paradoja.

Bibliografía

- ARENDDT, Hannah. "Imaginación." *In Conferencias sobre la filosofía política de Kant*. Buenos Aires: Paidós Editores, 2003.
- BELAVAL, Yvon. *Histoire de la philosophie*. v. 2. Paris: Gallimard, 1973.
- CANGUILHEM, Georges. *La connaissance de la vie*. Paris: Librairie Philosophique Vrin, 2000.
- DARWIN, Charles. *L'origine des espèces au moyen de la sélection naturelle, ou la lutte pour l'existence dans la nature*. Paris: C. Reinwald, 1876.
- DESCARTES, René. *Méditations métaphysiques*. Paris: Flammarion, 2009.
- DUX, Günter. "Toward a Sociology of Cognition". *In STEHR, Nico; MEJA, Volker (dir.). Society & knowledge: Contemporary perspectives in the sociology of knowledge & science*. New Brunswick: Transaction Publishers, 2005, p. 117-150.

DUX, Günter. "The Genesis of Philosophy in the History of Mind: A Cross-Cultural Comparison Between Classical Greece and China". In DUX, Günter; ULRICH VOGEL, Hans (dir.). *Concepts of Nature: A Chinese-European Cross-Cultural Perspective*. Leiden, Boston: Brill, 2010, p.102-135.

DUX, Günter. *Teoría histórico-genética de la cultura: La lógica procesual en el cambio cultural*. Bogotá: Ediciones Aurora, 2012.

ELIAS, Norbert. *Teoría del símbolo: un ensayo de antropología cultural*. Barcelona: Ediciones Península, 1994.

ELIAS, Norbert. *El Proceso de la Civilización: Investigaciones Sociogenéticas y Psicogenéticas*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 2010.

ELIAS, Norbert. *La dynamique sociale de la conscience*. Paris: La Découverte, 2016.

HOBBS, Thomas. *Léviathan, ou, matière, forme et puissance de l'Etat chrétien et civil*. Paris: Gallimard, 2000.

KANT, Immanuel. *Critique de la raison pratique*. Paris: Librairie Philosophique de Ladrance, 1848.

KANT, Immanuel. *Histoire générale de la nature et théorie du ciel*. Paris: Vrin, 1984.

KANT, Immanuel. *Critique of Judgment*. Indianapolis: Hackett Pub. Co., 1987.

KANT, Immanuel. *Prolégomènes à toute métaphysique future qui pourra se présenter comme science*. Paris: Librairie Philosophique Vrin, 2000.

KANT, Immanuel. *Critique de la raison pure*. Paris: PUF, 2014.

KANT, Immanuel. *Critique de la faculté de juger*. Paris: Flammarion, 2015.

KANT, Immanuel. *Principes métaphysiques de la science de la nature*. Paris: Vrin, 2017.

MONTAIGNE, Michel. *Essais II*. Paris: Gallimard, 1987.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Paris: Flammarion, 2008.

SPIER, Fred. *Big history and the future of humanity*. Chichester, Malden: Wiley-Blackwell, 2010.

VRATSKIDOU, Eleonora. "Le génie chez Johann Gottfried Herder". In KREMER, Nathalie (dir). *Le génie créateur à l'aube de la modernité (1750-1850)*. Lille: Septentrion, 2011.

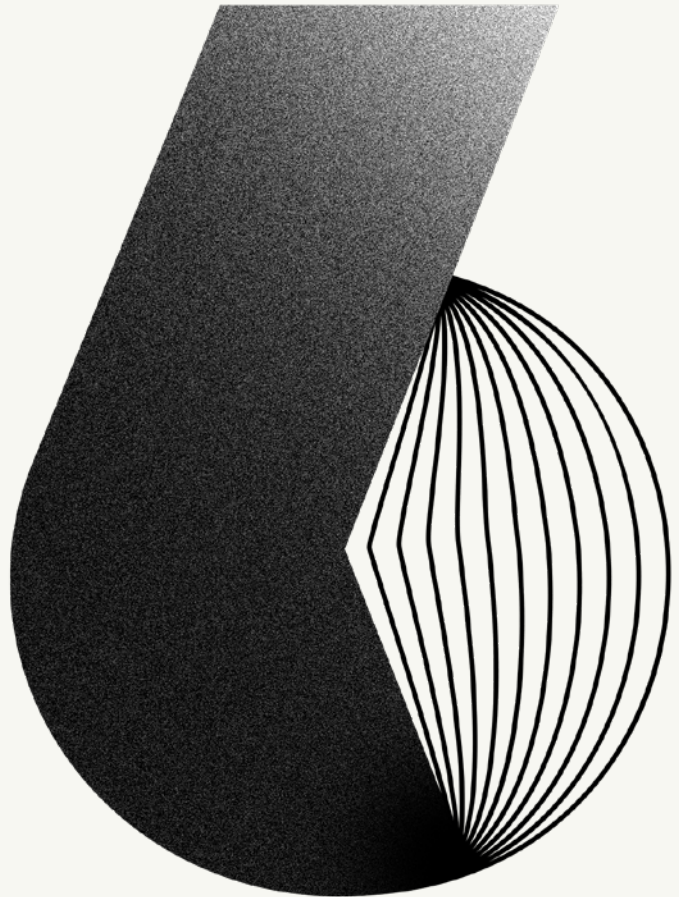
WEILER, Vera. *Norbert Elías y el problema del desarrollo humano*. Bogotá: Ediciones Aurora, 2011.

Imaginario y experiencia de pensamiento: lo narrativo y la intuición entre la ciencia y la literatura

Florent Gaudez¹

Traducción de David Sierra G.

- 1 Socio-antropólogo. Profesor universitario de la Universidad de Grenoble Alpes, Francia. Investigador del Laboratorio Litt&Arts (Arts & Pratiques du Texte, de l'Image, de l'Écran & de la Scène) – UMR CNRS 5316. Director del Master CISA (Comparatisme, Imaginaire & Socio-anthropologie), Ex profesor de la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales de París. Ex Vicepresidente de la Asociación Francesa de Sociología. Director de publicación de la Revista Internacional de Sociologie de l'Art – OPuS. Director de la serie Littératures et société y de la serie SocioAnthropo-Logiques de la colección Logiques sociales, de la editorial L'Harmattan. E-mail: florent.gaudez@univ-grenoble-alpes.fr.



La creatividad en la ciencia como en el arte no puede ser organizada. Surge espontáneamente del talento individual. Los laboratorios bien administrados pueden fomentarla, pero la organización jerárquica, reglas burocráticas inflexibles y montañas de burocracia innecesaria pueden matarla. Los descubrimientos no se pueden planear, surgen de los rincones inesperados

Max Perutz²

Un enfoque científico se caracteriza por el hecho de que al encontrar nuevos objetos desarrolla nuevos métodos. Exactamente igual que la forma de arte se caracteriza por el hecho de que al conducir a nuevos contenidos desarrolla nuevas formas. Solamente para una mirada exterior la obra de arte tiene una forma y una sola forma, y el tratado tiene un método y un solo método.

Walter Benjamin, 1989, p.490

2 Max Perutz (1914-2002), Premio Nobel de Química en 1962. Director del Laboratorio de Biología Molecular de Cambridge (Gran Bretaña), a cuyos miembros se les concedieron otros ocho Premios Nobel, entre ellos Crick y Watson por descifrar el código genético.

Para alimentar esta reflexión desde un punto de vista heurístico, tomé como punto de partida las reflexiones de un bioquímico y un filósofo crítico: Max Perutz y Walter Benjamin. Pero como también hay que recurrir aquí a las fuentes de la sociología, me gustaría utilizar a R. A. Nisbet como base epistemológica, quien en un artículo de 1962 ya explica por qué y cómo los sociólogos son también artistas (1962). Seamos claros, mi propósito no es en ningún momento pretender confundir el Arte y la Ciencia, sino más bien mostrar cómo, dentro de cada uno, hay modalidades y procesos comunes, particularmente los cognitivos, tanto en términos de experimentación como de intuición, imaginación o creación, por ejemplo.

Nisbet, a propósito de las fuentes de la imaginación sociológica, insiste en dos puntos:

- por un lado en los fundamentos morales sobre los que se ha establecido la sociología moderna;
- y por otro lado en el marco de pensamiento intuitivo o racional del que nacen los conceptos que están en el corazón de esta ciencia.

En particular, subrayó que las grandes ideas de las ciencias sociales siempre tienen una base moral. Por muy abstractas que puedan llegar a ser estas ideas, por muy neutrales que acaben pareciendo a los estudiosos y teóricos, nunca pierden su origen moral, explica, añadiendo que no son fruto de una reflexión puramente científica, sin ningún sesgo moral. Nisbet cree, por tanto, que no disminuye el valor científico de autores como Weber o Durkheim el señalar que trabajaron sobre material intelectual (ya sean valores, conceptos o teorías) al que nunca habrían tenido acceso de no ser por los conflictos morales que agitaron todo el siglo XIX. Incluso en los escritos de Weber y Durkheim, es decir, un siglo después de que estas ideas nacieran, el elemento moral sigue presente. “Estos grandes sociólogos nunca dejaron de ser moralistas”, dice, apresurándose a añadir que tampoco dejaron de ser artistas. Lo que Nisbet quiere enfatizar es que ninguna de las ideas que están en el centro del pensamiento sociológico contemporáneo nacieron de lo que comúnmente llamamos “la reflexión sobre un problema”. Según él, todas, sin excepción, son el resultado de procesos mentales, ya sea en el ámbito de la imaginación, de la visión o de la intuición, que son tan propios del artista como del científico. Nisbet insiste en este punto

simplemente porque, dice, vivimos en una época³ en la que los elocuentes y bienintencionados profesores de sociología y otras ciencias sociales insisten en que lo que es científico (y por lo tanto serio) en su disciplina es simplemente el resultado del pensamiento que procede primero *por definición*, y luego *por resolución de problemas* (como lo veremos más abajo en Kuhn, 1990). De la misma manera, Max Weber (1992) ya señaló la necesidad de que el sociólogo se sitúe en relación con la actividad creativa, cuando describió la lógica de posicionamiento de Goethe en el campo artístico de su tiempo. Para puntualizar y completar este prolegómeno desde el punto de vista de la estética, recuerdo la famosa observación de Constable⁴ (retomada más tarde por Gombrich y luego por Goodman): “Painting is a science [...] of which pictures are but experiments”, en otras palabras, la pintura es una ciencia en la que las imágenes no son más que experimentos, es decir, en la que la cuestión de la representación hace las veces de experimento.

La lógica matemática que subyace a la construcción de las obras de Bach es bien conocida, así como el hecho de que Einstein trabajó más como artista que como científico, construyendo una teoría no tanto por deducciones experimentales como por intuición (ver Hofstadter, 1985). Así, es posible estudiar ciertos paralelismos entre la producción artística y la investigación científica. En el espacio simbólico del arte, es la formulación de un enigma lo que desencadena en el espectador un trabajo de interpretación que *potencialmente* transforma el enigma en una refiguración del dato simbólico. La intersubjetividad trabajo/lector-espectador se tiene así en cuenta como un operador de transformaciones, siendo la obra parte de una lógica cognitiva en la que lo posible se beneficia de un estatus comparable al que lo real ocupa en la lógica de la ciencia. Como explica N. Everaert-Desmedt (2006, p. 21), la ciencia, al igual que el arte, relaciona las tres categorías siguientes: infiltración de lo posible, modificación del simbolismo y nuevo conocimiento de lo real, pero la orientación del proceso es diferente. El objetivo del investigador es ampliar el conocimiento de la realidad, para dominar más la realidad.

3 Eso fue hace más de 40 años (1962), ¿podemos considerar que no es así en absoluto ahora?

4 John Constable (1776-1837), pintor británico; Ernst H. Gombrich (1909), historiador de arte inglés de origen austriaco: cuestiones metodológicas sobre las facultades de representación: “El arte no tiene existencia propia... Sólo hay artistas” (Modus operandi, modus operari); Nelson Goodman, (1906-1998), Filósofo del arte americano que rechazando la problemática tradicional “¿Qué es el arte?” en favor de la pregunta “¿Cuándo hay arte?”, defendió la tesis de que el arte es una forma de conocimiento (concepción cognitiva del arte).

Cuando una pieza demasiado importante de lo real aparece irreducible, elusiva en lo simbólico existente, se apela a lo posible para modificar el marco teórico, a fin de dar mejor cuenta de lo real. Al aprehender la obra de arte como una fuerza de resimbolización, se construye entonces como una forma de conocimiento, es en este sentido que R. Brown la pone en relación con la ciencia e indica que:

[...] más allá de su especificidad, cada sistema simbólico, ya sea artístico o científico, tiene como objetivo hacer el mundo inteligible. No se trata aquí de juzgar las motivaciones de tal o cual artista, sino de evaluar la influencia de cualquier obra de arte en la forma en que pensamos, sentimos y miramos después. [...] Shakespeare cambia tanto como lo hizo Newton la forma en que procesamos nuestras experiencias. (Brown, 1989, p. 63)⁵

Pero el arte es una forma de conocimiento “por enigmas”, es decir, donde lo conocible lo es en forma *hipotética*.

Definir, junto con Jacques Leenhardt, la obra como resimbolización, es entender que el artista piensa en ella, y *HACE pensar*. De esta manera se une en un movimiento dialéctico la esfera de la observación/sensación con la de la cogitación/reflexión. En otras palabras, el *cogito*⁶ de la reflexión intelectual, y el *specula*⁷ de la observación (participante). Cocteau (1948) dijo que “los espejos harían bien en reflexionar [*réfléchir*] un poco antes de devolvernos las imágenes”. Aquí nos enfrentamos al encuentro de dos paradigmas: Mirar/Ver/Sentir vs. Especular/Reflexionar/Pensar. Esta cogitación participante se constituye doblemente, tanto como reflexión reflexiva como especulación. Vemos inmediatamente como la vieja oposición de razonar por un lado y narrar por el otro es falsa, la narrativa piensa, escribir es argumentar, es pensar. Las categorías narrativas funcionan como categorías conceptuales de descubrimiento, como argumentación. En este caso, el artista está “trabajando”, es decir, trabaja en condiciones sociales dadas, la relación que es para

5 Ensayo filosófico y epistemológico con un contenido altamente teórico. El autor es un sociólogo, poeta y novelista estadounidense. Siguiendo los pasos de Karl Mannheim, trata de aplicar modos estéticos de aprehensión a la sociología, para contrarrestar las corrientes de pensamiento positivistas.

6 *Cogitatio*: pensar, representar, pensamiento, imaginación.

7 *Specula*: observación; *speculator*: espía; *spéculum*: espejo.

él la más fundamental de sus relaciones sociales: su relación con el lenguaje, con su historia lingüística o literaria. En este sentido, anticipa/prepara esta resimbolización.

Anuncié en mi título la unión de dos espacios: la ficción literaria y la narración científica. Mi intención aquí es considerar la ciencia como narrativa, como ficción, por un lado, y la literatura como una forma de conocimiento, por el otro. En otras palabras, hablaré aquí de la *cognición literaria* y la *ficción científica*. Para ilustrar mi punto, he convocado cuatro casos (dos por cada espacio).

Para el espacio de la ficción literaria:

- por un lado, el caso de E. A. Poe, quien en toda su obra pone a prueba el tema de la ciencia experimental con el objetivo de hacernos cuestionar el funcionamiento de la naturaleza;

- y por otro lado, el caso de Julio Cortázar (que también fue el traductor de Poe), quien plantea el tema de la vida social más cotidiana de una manera neo-fantástica, con el objetivo de hacernos cuestionar el funcionamiento de esta vida social.

Para el espacio de la narración científica:

- por un lado, el caso de T.-S. Kuhn, quien aborda esta cuestión a través de la entrada de las ciencias naturales (denominadas explicativas, para utilizar la distinción weberiana) construyendo el concepto de *experiencia de pensamiento*;

- y, por otro lado, el caso de Jean Duvignaud, quien aborda esta cuestión a través de la entrada de las ciencias culturales (llamadas comprensivas, para usar la distinción weberiana) elaborando el concepto de *reconstrucción utópica*.

Para explicar de forma sencilla y rápida la forma en que E.-A. Poe (1809-1849) pone en escena el tema de la ciencia experimental en su obra de ficción literaria, me basaré aquí en la obra de Nicolas Witkowski (2003, p. 187-193), a cuya lectura me remito para más detalles. Witkowski muestra en particular cómo la ciencia, la novela y la poesía están estrechamente

entrelazadas en Edgar Poe y cómo sus cuentos son maquinarias de alta precisión donde nada se deja al azar:

Gran admirador de Coleridge y Byron, Poe forjó en el curso de sus cuentos (ver Poe, 1989) una “ciencia romántica” muy particular en la que se puede escuchar inimitablemente la desesperada burla que tocó los corazones de sus dos traductores franceses, Baudelaire y Mallarmé.

Witkowski señala que Poe, gran amante de los enigmas matemáticos, el esoterismo, las “revelaciones magnéticas”, las momias y la alquimia, cita al místico Swedenborg (1688-1772), al mago Robert Fludd y a la utópica Campanella, así como al físico Arago y al químico Humphry Davy, y que según el propio Gastón Bachelard la novela *Las aventuras de Arthur Gordon Pym* es “uno de los grandes libros del corazón humano”, o que Stephen Jay Gould le dedicó un capítulo en sus *Crónicas de Historia Natural* (1995) titulado “El mayor logro de Poe”, (de hecho, es el único de sus libros que fue reeditado en vida). Witkowski explica cómo en 1848 y 1849 apareció *Eureka*, luego *Mellonta Tauta*, el apogeo de la ciencia de Poe donde el poeta dejó el papel de comentarista para “hacer” realmente ciencia. Según el historiador Edward Harrison: “*Eureka* es una contribución muy importante e interesante a la cosmología [...] y contiene la primera anticipación de una solución formalmente correcta” (Harrison, 1990).

Witkowski también muestra la claridad de la posición epistemológica de Poe: Poe toma posición contra los “viejos topos sectarios”, Aristóteles y Francis Bacon, a quienes caricaturiza como Aries Tottle – la tortuga – y Hogg – el cerdo:

Nunca existió sobre la faz de la tierra una clase de fanáticos y tiranos más intolerante y más insoportable que estos individuos, repentinamente elevados por la filosofía de Hogg a un rango para el cual no fueron hechos, transportados de la cocina a la sala de ciencias (y de la oficina al púlpito). Su credo, su texto, su sermón consistía en una sola palabra: ¡hechos!

En contra del empirismo científico, Poe prefirió promover la intuición de Kepler – quien “adivinó, imaginó” la ley de la gravitación mucho antes que

Newton, o de Champollion – quien descifró los jeroglíficos. Según Witkowski⁸, “los verdaderos y únicos pensadores” son para Poe “esos hombres de imaginación ardiente que construyen teorías”, y para informar la esclarecedora evaluación del astrónomo británico Arthur Eddington (1882-1944), quien verificó una de las predicciones cosmológicas de Einstein:

Poe sólo podía ser considerado por los investigadores de su época como un excéntrico. Pero *Eureka* no es un trabajo descabellado, ni tampoco el trabajo de un cerebro trastornado. Es, creo, la obra de un hombre que intenta conciliar la ciencia de su tiempo con las más altas aspiraciones filosóficas y espirituales... (dotado con el cerebro de un matemático, no podía permitirse fórmulas aproximadas). (1988)

Como ha indicado Jacques Leenhardt, la cuestión pasa una vez más del campo de la epistemología comparada (la sociología dice la verdad, la literatura miente) al campo de la epistemología antropológica, cuya pregunta esencial sería: ¿cómo formulan y aprenden las sociedades – y los hombres que las componen – verdades sobre sí mismas?

¿Cómo puede esta literatura saber lo que es más profundo ya que es una mentira? Aquí nos enfrentamos a las paradojas que surgen espontáneamente de las dicotomías, es decir, las simplificaciones excesivas. Entre el conocimiento y la mentira, las sociedades producen discursos que juegan un papel esencial en su dinámica, es decir, en su relación con su propio futuro. Sin embargo, un discurso que incluya el futuro no puede

- 8 “La suya, al menos en un punto, sigue una de las hipótesis de Kepler. Este último había señalado la famosa ‘paradoja de la noche oscura’: si el universo es infinito y las estrellas que contiene son eternas, entonces nuestra mirada debe cruzar en todas las direcciones una estrella, y la noche debe ser más brillante que el día. Kepler resolvió la paradoja optando por un universo finito. Poe tampoco cree en un universo infinito, pero en *Eureka*, un ‘poema en prosa’ dedicado a Humboldt, sugiere una solución diferente: ‘... la única manera de explicar los vacíos que nuestros telescopios encuentran en innumerables direcciones es asumir que el fondo invisible [Poe también se refiere a las ‘paredes doradas’ del universo] están tan prodigiosamente lejos que ningún rayo podría alcanzarnos’. Argumentando la finitud de la velocidad de la luz, es el primero en dar una solución ‘moderna’ a la vieja paradoja. Como Goethe encontró un hueso intermaxilar que ningún anatomista había visto todavía, Poe viene al rescate de los cosmólogos pensando fuera de lo normal. La Paradoja de la Noche Oscura es ahora entendida de una manera un poco más compleja dentro del marco de las teorías cosmológicas actuales, lo que no resta mérito a Poe” (Witkowski, 2003, p. 191).

ser ni verdadero ni falso; es regulador, práctico y el lugar de nacimiento de la realidad social. (Leenhardt, 1997, p. 80)

Consideremos ahora el concepto de experiencia del pensamiento, sabiendo que siempre me sitúo en la postura de una sociología de la literatura que abarca un espacio particular de la sociología del arte, a su vez inscrita en una sociología del conocimiento en cuanto tiene en cuenta el proceso de creación. Por lo tanto, tomo prestado de T.-S. Kuhn el concepto de *Experimento Gedanken* (o experimento de pensamiento) tal como lo define en *La tensión esencial* (Kuhn, 1990, p. 323-355), es decir, como un razonamiento que describe los procedimientos experimentales que no se han llevado a cabo para sacar conclusiones que puedan ser verificadas. Por lo tanto, no se trata de producir nuevos conocimientos, sino de inducir a otra organización (otro *agenciamiento* diría Deleuze) de conocimientos previos, y como tal, el experimento de pensamiento no requiere ningún dato empírico adicional. Se basa únicamente en la información que ya está disponible y, como explica Kuhn, “(da) acceso a la información que, en un sentido, está al alcance de la mano y, en otro, es inaccesible” (Kuhn, 1990, p. 350). Por lo tanto, estamos en este caso en presencia de la idea de la *apuesta*, de la toma de riesgos intelectuales, es decir, de un fuerte uso de la imaginación.

Ahora el método propuesto por Duvignaud parte de la experimentación directa registrada por todos los métodos de investigación posibles hasta una reconstrucción global. Es una cuestión de invención, “imaginación según lo verdadero” dice Duvignaud (1968, p. 19), “la suma de estos múltiples indicios ha alimentado la reconstrucción que hemos esbozado. Fue corregida en la medida en que los investigadores, en el curso de numerosas discusiones, analizaron y criticaron ellos mismos las observaciones que habían hecho, aunque sólo fuera para eliminar rastros de interpretación personal” (Duvignaud, 1968, p. 13). Esta reconstrucción es utópica en el sentido en que: uno se ve obligado a usar la *imaginación sociológica* (en el sentido de Mills) para proponer coherencia, y que, este conjunto es una proposición *hipotética* cuya veracidad es problemática.

“En este sentido, tal reconstrucción es una apuesta por la vida colectiva” (Duvignaud, 1968, p. 18). Jean Duvignaud pretende ir más allá de la idea de Mauss del “fenómeno social total”, es decir, “superar los conflictos desde puntos de vista parciales o subjetivos, integrar los distintos elementos en el

movimiento global de creación continua que es un todo social vivo”, pero una idea que, según Duvignaud, corre el riesgo de quedarse en palabras si uno se limita a observar para “concluir” que los hechos examinados tienen sentido en una organización en un todo y que este conjunto informa los distintos aspectos que abarca. En otras palabras, una perogrullada, dice (Duvignaud, 1968, p.17). La única manera de entenderlo es “reconstruir este todo”. Como la “clase” de Karl Marx, o el “tipo” de Max Weber, modelos ideales que la experimentación nunca aísla en su pureza. Es aquí donde empezamos a vislumbrar una conexión con lo que Kuhn definió como experiencia de pensamiento. Kuhn desarrolla esta idea desde la historia de la ciencia.

Los *Experimentos Gedanken* (experimentos de pensamiento) han sido a menudo históricamente decisivos, especialmente en el campo de las ciencias físicas. Por ejemplo, Kuhn cita el modelo del tren alcanzado por un rayo, que fue desarrollado por Albert Einstein, y también analiza casos de Piaget, Galileo y Aristóteles. En resumen, podemos decir que el experimento de pensamiento presenta una situación “normal”, es decir, el experimentador se siente bien preparado en base a la experiencia previa. Se trata de una situación imaginaria, cuyos elementos le son familiares al experimentador antes del experimento. No utiliza nada que no sea conocido por el mundo, pero sobre todo le da al científico algo sobre su aparato mental corrigiendo los errores conceptuales anteriores. Por último, el simple hecho de señalar el desajuste entre el mundo y un concepto anterior nos ayuda a conocer mejor el mundo en sí mismo, dice Kuhn (1990, p. 350): “Pueden indicar formas específicas en las que es necesario revisar tanto las expectativas como la teoría”, y Kuhn añade que:

una de las razones por las que la investigación científica parece pasar constantemente de un problema resuelto a otro (para utilizar la expresión de Nisbet, véase más arriba) es que los investigadores limitan su atención a los problemas definidos por las técnicas conceptuales e instrumentales ya disponibles. Si bien este modo de selección de problemas hace que los éxitos a corto plazo sean probables, también garantiza los fracasos a largo plazo, que a su vez tienen consecuencias aún mayores para el progreso científico. (Kuhn, 1990, p.351)

Nisbet toma, entre otros ejemplos, la visión del hombre y la sociedad que subyace al famoso estudio de Durkheim sobre el suicidio para mostrar que,

fundamentalmente, esta es *la visión tanto de un artista como de un científico*. Y añade que lo mismo ocurre con la forma en que Simmel concibe y aborda los problemas: *Simmel es en muchos sentidos el gran sociólogo en el que la imaginación y la intuición juegan el mayor papel*, dice. La forma en que trata el miedo, el amor, la conformidad, el poder y la amistad muestra que su mente funciona como la de un artista o ensayista, y uno puede colocarlo correctamente al lado de maestros como Montaigne o Bacon. Elimina la dimensión artística de su análisis del extraño, la diada o el papel del secreto y habrás eliminado todo lo que da vida a su trabajo. Según Nisbet, lo que es maravilloso de Simmel es la tensión entre los aspectos concretos y estéticos, por un lado, y los aspectos generales y filosóficos que siempre están contenidos en una gran obra. Este elemento estético es lo que permite que el contenido sociológico de la obra de Simmel sea retomado por una teoría sistemática y anónima. Pero para comprender realmente su pensamiento, hay que volver a la lectura de la obra misma: como en el caso de Darwin y Freud (puede añadirse Marx), Nisbet (1962) afirma que “siempre será posible extraer de esta lectura elementos importantes que no se pueden encontrar en una formulación teórica de las ideas que expresa”.

También he tenido la oportunidad (Gaudéz, 1992, 1994, 1995, 1996, 1996a) de basarme en los relatos de Julio Cortázar, que en su simplicidad temática e incluso en su aparente banalidad cotidiana, no ofrecen por sí mismos ninguna información nueva sobre el mundo, no nos enseñan nada que no conozcamos ya y, sin embargo, nos empujarán a revisar nuestras expectativas, para mostrarnos que la naturaleza no se ajusta a nuestras expectativas sobre la base de un conocimiento previo. Existe, además, una dimensión que Jacques Leenhardt ya había identificado en J. Cortázar (1986, p. 77): “*Esta narración fantástica podría calificarse de experimental*, en la medida en que la experiencia producida en la narración sirve para revelar la esencia de la socialidad, el fondo de los corazones, el fondo de las cosas: el precio de un vaso de agua, de una mirada, de una atención”. Estamos atrapados discutiendo sobre argumentos, es una especie de figura, una metáfora⁹. Las pequeñas narraciones, los cuentos, los relatos cortos, *tienen un valor experimental real*, un poco como los experimentos de pensamiento (*Experimento Gedanken*) como extractos, como narración, de los que habla T.-S. Kuhn (1990), explicando que siempre pensamos que el laboratorio (como lugar de investigación) produce lo real, y que de

⁹ Véase también la idea de la argumentación figurativa en Ítalo Calvino.

la misma manera, la narración experimental también produce lo real, o de la misma manera lo que René Thom llama “catástrofe”, es decir un salto continuo de una dimensión a otra inferior (1977). Calvino (1984) también desarrolla una idea similar:

La literatura no conoce la realidad, sólo los niveles. La literatura no puede decidir si la realidad (de la cual los diversos niveles son sólo aspectos parciales) existe, o si sólo hay niveles. La literatura conoce la realidad de los niveles, y quizás conoce esta realidad mejor de lo que nosotros podemos conocerla a través de otros *procesos cognitivos*. Lo cual ya es mucho.¹⁰

Por lo tanto, la literatura no debe ser comparada con la ciencia, sino yuxtapuesta a ella, dice J. Leenhardt, en un análisis global del arsenal simbólico con el que se están dotando las sociedades, y en particular las modernas, que tiende a sustituirlo por las representaciones más estáticas que proporcionan las mitologías religiosas:

Aquí es donde nos encontramos trabajando hacia una sociología de la literatura, o del arte, que tiene en cuenta el hecho social esencial de que las sociedades necesitan desarrollar patrones dinámicos de pensamiento que complementen y sitúen el saber, que trata sobre lo que es. (Leenhardt, 1997)

De la misma manera Jean Duvignaud (1968, p.14-15) explica cómo el pueblo de *Chebika* encuentra un idioma (su idioma) a través de los cuestionarios como una dramatización que permite a los aldeanos “jugar” papeles sociales tradicionales o no tradicionales que habían perdido el significado: “*Chebika* (el objeto) se ha transformado por nuestras preguntas y nuestra investigación”; “Esta toma de conciencia forma parte del estudio en la medida en que se ha convertido en objeto de análisis y en objeto de posibles acciones”; “Desde los primeros contactos, quedó claro que los enfoques estadísticos no sólo eran insuficientes

10 Recordemos también que Jacques Lacan explicó que “el lugar de lo real, que va del trauma al fantasma – porque el fantasma no es nunca más que la pantalla que oculta algo bastante primario, de importancia decisiva en la función de la repetición – es lo que hay que detectar ahora. [...] Es más allá del sueño que tenemos que buscar lo real – en lo que el sueño ha arropado, envuelto, escondido de nosotros, detrás de la falta de representación, de la cual sólo hay un lugar de sujeción” (Lacan, 1973, p.58-59).

sino también engañosos” (Duvignaud, 1968, p.11-12)¹¹. Ahora bien, la idea de la experiencia del pensamiento en la obra de T.-S. Kuhn consiste en decir que el conocimiento puede ser producido a partir de la narración, *cualquiera que sea el tipo de narración*, ya sea científica, ficticia u otra, *con la ayuda del mismo modelo* que es el modelo narrativo. En el caso de una narración ficticia, la narración puede ser utilizada para contar las emociones de una persona, pero también puede ser utilizada para la experiencia del pensamiento, el mecanismo cognitivo es el mismo. Lo que T.-S. Kuhn finalmente nos dice es la idea de que, en la experiencia del pensamiento, la dimensión narrativa tiene valor *ontológico, describe/construye* la realidad ni más, ni menos, ninguna otra cosa. Durante mucho tiempo se creyó que el conocimiento era sólo un razonamiento, pero ahora se comprende que el conocimiento es también narrativo, pero el conocimiento narrativo no se compone simplemente de lo que nos dicen los eventos del *experimento de Gedanken*, sino también del orden de la pasión y de la creencia. Ahora el Arte tiene que ver con la pasión y la creencia (cf. Nisbet arriba), el conocimiento narrativo está bastante del lado del Arte. Existe una “tensión esencial” muy fuerte (Kuhn) entre la dimensión artística, el gesto romántico, por ejemplo, y la dimensión cognitiva (es el cuento que es la inteligencia y el conocimiento narrativo). En este sentido, el texto induce una especie de “re-motivación” de los signos *más allá* de lo que parece significar o decir simplemente en el nivel superficial de la superficie estrictamente textual.

Nisbet entonces nos interpela de nuevo: ¿Puede uno creer que la tipología de la *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* desarrollada por Tönnies, esa *racionalización* tal como la imaginó Weber, que la metrópoli analizada por Simmel, y que el acercamiento de Durkheim a la anomia son el resultado de un análisis lógico empírico como lo entendemos hoy en día?

Hacer esta pregunta ya constituye una respuesta, para él es obvio que estos autores no estaban trabajando en problemas que previamente habían

11 Luego continúa lamentando que los libros que cumplen con esta exigencia hoy en día son escasos: o buscan establecer una teoría; o son pura e impresionista especulación literaria; o buscan en las matemáticas un lenguaje que sustituya a la imaginación sociológica. En cuanto a los que dan motivos de esperanza: terminan “abandonando el camino de la modernidad por el de un positivismo anticuado o un expresionismo literario discreto”. La obra de J. Cortázar es también una invitación al lector a cuestionar este pasaje del pensamiento plástico resonante y emotivo, constitutivo de la obra como experiencia narrativa del pensamiento, al razonamiento y la motivación del pensamiento especulativo razonante, y viceversa.

definido con claridad, y que no se dedicaban de ninguna manera a la resolución de problemas. Todos, dice Nisbet, reaccionaron al mundo que les rodeaba con intuición e imaginación, al igual que el *artista*, y como el artista, objetivaron estados de ánimo personales y sólo parcialmente conscientes.

En *Chebika*, Jean Duvignaud explica cómo: “La imaginación del novelista que inventa un personaje femenino como Madame Bovary es una obra de experiencia utópica [*de pensamiento*] que reconstituye una totalidad viva [...]. Balzac, Proust o Joyce demostraron que era posible llevar a cabo la misma empresa con la mente misma, el Ego y las variaciones complejas” (Duvignaud, 1968, p.19). Y añade más adelante que: “El escritor descubrió que la invención según la verdad podía tomar como punto de partida la existencia real de los hombres situados, colocados en posiciones bastante específicas (atípicas o anómicas) para asumir el valor de los símbolos, incluso de los mitos” y que

esta es sin duda una de las razones que hacen que la antropología y la sociología estén tan vivas y atractivas hoy en día: la vida diferente (o simplemente distante por la misma extrañeza que conlleva la familiaridad extrema) se convierte en la matriz y el pretexto para una reconstrucción en la que la expresión literaria encuentra a menudo su propia recompensa. (Duvignaud, 1968, p.19-20)

De esta manera, estamos tocando un punto sensible de la teoría, una cuestión que se desliza lenta pero inexorablemente hacia el corazón de los debates de la teoría del arte. Así, es en este sentido que Jacques Mandelbrojt (Pintor y Físico) propuso en un simposio en Le Mans en 1992, que:

[...] inspirado en la mecánica cuántica, donde las nociones de partícula y onda son sustituidas por la noción única de onda-partícula, para hablar no de creación científica y descubrimiento artístico, sino para sustituir los conceptos de descubrimiento y creación tanto para el arte como para la ciencia por el de *creación-descubrimiento*, apareciendo cada uno de ellos a veces como creación, a veces como descubrimiento. (Mandelbrojt, 1993, p.147)

En cuanto a Duvignaud, insiste en el hecho de que la novela del siglo XIX, como suele ser el caso de la novela contemporánea, apunta a una totalidad que integra elementos sociológicos y que, al proceder a *reconstrucciones*

utópicas, la sociología compite como actividad intelectual con la literatura (Duvignaud, 1968, p. 19). Se trata de una idea desarrollada más tarde por Pierre Bourdieu (1992, p. 178):

Los sociólogos pueden encontrar en las obras literarias indicaciones o direcciones para la investigación que están prohibidas u ocultas por la censura propia del campo científico – especialmente cuando siguen dominadas, como hoy en día en las ciencias sociales, por una filosofía positivista.

Nisbet (1962) no está lejos de esto cuando explica lo importante que es tener en cuenta, aunque sea para protegerse del vulgarismo científico, que ninguna de las ideas que le preocupan aquí (y que, subraya, siguen estando en el corazón del pensamiento sociológico contemporáneo) surgió de lo que nos gusta llamar hoy en día “reflexión sobre un problema”. Todos ellos, sin excepción, son el resultado de procesos mentales, ya sea en el ámbito de la imaginación, la visión o la intuición, que son tanto del dominio del artista como del científico. Describe cómo, como señalamos al principio de este texto, vivimos en una época en que los elocuentes y bienintencionados profesores de sociología y otras ciencias sociales insisten en que lo que es científico (y por lo tanto serio) en su disciplina es el resultado sólo del pensamiento de “solución de problemas”. En el mismo sentido, Pierre Bourdieu (1980, p. 27) advierte a todos los investigadores sociológicos contra la simple mecánica de las analogías, cuyo uso por parte de la sociología espontánea convertiría al investigador en un “ingeniero social”:

Un buen número de los que se autodenominan sociólogos o economistas son ‘ingenieros’ sociales cuya función es proporcionar ingresos a los directivos de empresas y administraciones privadas. Ofrecen una racionalización del conocimiento práctico o semiconsiente que los miembros de la clase dominante tienen del mundo social.

De hecho, la *reconstrucción utópica* de Jean Duvignaud propone una cierta distribución de los elementos de la encuesta “en un conjunto que toma la forma de una relación, o incluso de una narración”. Precisamente en este espíritu, Nisbet subraya que, así como una relectura cuidadosa de la obra de Dostoievski o de James será siempre rica en enseñanzas para el novelista (ya sea que aprenda el significado del desarrollo y la construcción de la narración, o

que se inspire personalmente en ella), así, según él, una relectura de la obra de un Weber o de un Simmel siempre enriquecerá al sociólogo. Y esto es lo que diferencia a la sociología de algunas de las ciencias físicas. Después de todo, hay un límite a lo que el joven físico puede aprender, incluso del propio Newton, dice Nisbet: una vez entendió los puntos principales desarrollados en los *Principios*, una relectura no le aportará mucho, aunque pudiera ser útil para el historiador de la ciencia. Pero la relación del sociólogo con un Simmel o un Durkheim es bastante diferente: siempre tendrá algo que recoger de una lectura directa de su trabajo, algo que ampliará el alcance de su reflexión y puede llevarlo a nuevas ideas. Según Nisbet, exactamente lo mismo se aplica al artista contemporáneo que vuelve al estudio de la arquitectura medieval, el soneto isabelino o la pintura de Matisse. Esto es lo que constituye la esencia de la historia del arte, y explica por qué la historia de la sociología difiere tanto de la historia de las ciencias. Es en este sentido que Jean Duvignaud propuso lo que él llama una *sociomorfología del imaginario* (Duvignaud, 1979, p. 159-198)¹², partiendo de la observación de que la experiencia humana orientada hacia el *imaginario* es una *especulación* permanente sobre las posibilidades y aperturas que están contenidas en el germen en cualquier tipo de sociedad, sea cual sea. Por ejemplo, es construyendo el concepto de lo imaginario como un dispositivo simbólico para ayudar a la gente a actuar, que D. Desjeux (2004) muestra cómo una innovación técnica se desarrolla según un proceso más o menos complejo en el laberinto de códigos, normas y fronteras que moviliza a su vez lo *racional* y lo *imaginario*, en una coexistencia alternada. Basándose en su trabajo en la antropología de la electricidad, muestra cómo ha sido capaz de observar la coexistencia de todas estas dimensiones. Pero añade que su movilización en el juego social varía y que, por lo tanto, pueden mobilizarse a su vez o aparecer simultáneamente en determinadas ocasiones. La movilización del sentido o del interés evoluciona así a medida que se desarrolla el proceso de difusión y el curso de las actividades cotidianas. Por último, la oposición binaria entre lo *racional* y lo *emocional*, o entre significado e interés, o incluso entre regalo y

12 "Se trata de abrir la conciencia, cerrada por códigos e instituciones, contenida, incluso sofocada, por la 'reproducción social' (iniciación, educación en todas sus formas), a una experiencia virtual, una anticipación, ¿en el sentido que Ernst Bloch da a este término? Los que se dedican a esta investigación no traducen la creación en un discurso, sino que intentan recrear un acto en su génesis, y que finalmente da lugar a otras creaciones. En cuanto no reduzcamos las manifestaciones imaginarias a la abstracción de lo 'bello' o de un 'medio', al juego de influencias o ideologías, podremos ver la creación de formas como tantas solicitudes abiertas que nunca serían prisioneras de las explicaciones que proporcionamos".

mercancía, puede ser a veces más o menos visible debido a la perspectiva dinámica y micros social adoptada, o por otra parte en la microeconomía o en los enfoques antiutilitarios de Mauss por ejemplo. Para Duvignaud, la práctica de elaborar *formas* a través del espacio se cruza así a veces con modelos propios de una civilización (“eflorescencia” en Oriente, “condensación” en Occidente, cf. J. Berque), a veces inventa un nuevo sistema de representación simbólica (el espacio cerrado, tridimensional, con una perspectiva profunda, nacido de las investigaciones de Brunelleschi y Alberti en Florencia), a veces *juega con* las extensiones latentes en un grupo a veces ignorado por la conciencia común, pero en el que se reconoce después. Podríamos entonces añadir con R. Nisbet (1962)¹³ que “la forma así definida, cualquiera que sea el pretexto o el propósito, abre un campo de experimentación hasta ahora desconocido dentro de la vida cotidiana y taladra como un agujero en medio de los determinismos impuestos por la tradición y las instituciones”.

Esta perspectiva nos permite indicar cómo piensa la narración, cómo escribir es argumentar, es pensar. Las categorías narrativas funcionan como categorías conceptuales de descubrimiento, como argumentación. El arte y la ciencia aparecen a veces como creación, a veces como descubrimiento. Como una resimbolización del dado simbólico, la obra actúa como si se tratara de comportamientos que simbolizan la realidad social, es decir, los traduce a un lenguaje, y al postular la obra como significativa en el nivel simbólico le da una función social e histórica. La cuestión general que se plantea aquí es la de la relación arte/conocimiento y su reapropiación por la socio-antropología.

- 13 La inevitable “alienación” humana es, por lo tanto, la matriz de esta infinita e impredecible proliferación. Los llamados “hechos” son entonces siempre polivalentes y no se reducen a la nomenclatura histórica o a las divisiones institucionales, tal como las entienden los sociólogos de la tradición Durkheimiana. Estos “paquetes de significado”, estos átomos de significado se refieren a conjuntos de significados, a totalidades virtuales en busca de su significado, y este significado es immanente a la forma misma. Estos conjuntos aparecen de este modo como perpetuamente inacabados. Corresponden a lo que se denominan fenómenos “a-estructurales” cuya estructura aparente es sólo provisional, ya que cada generación o público posterior propone una comprensión diferente de los mismos. Por lo tanto, es apropiado incluir en una forma todas las interpretaciones que se les han dado porque proporcionan tantas maneras de habitar la realidad perecedera así propuesta. ¿No abren las formas un hueco que ningún concepto podrá llenar?

Bibliografía

- BENJAMIN, Walter. *Paris capitale du XIXème siècle*. Paris: Editions du Cerf, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. "L'objectivation du sujet objectivant". In *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*. Paris: Le Seuil, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *Questions de sociologie*. Paris: Minuit, 1980.
- BROWN, Richard. *Clefs pour une poétique de la sociologie*. Arles: Actes sud, 1989.
- CALVINO, Ítalo. "Les niveaux de la réalité en littérature". In *La machine littérature*. Paris: Seuil, 1984, p. 85-100.
- COCTEAU, Jean. *Le sang d'un poète (Scenario de film)*. Monaco: Editions du rocher, 1948.
- DESJEUX, Dominique. *Les sciences sociales*. Paris: PUF, 2004.
- DUVIGNAUD, Jean. *Chebika. Etude sociologique*. Paris: Gallimard, 1968.
- DUVIGNAUD, Jean (dir.). *Sociologie de la connaissance*. Paris: Payot, 1979.
- EVERAERT-DESMEDT, Nicole. *Interpréter l'art contemporain*. Bruxelles: De Boeck, 2006.
- GAUDEZ, Florent. "Continuité des champs: Du Texte comme sujet anthropologique". *UTINAM*, n. 4, 1992, p. 33-48.
- GAUDEZ, Florent. "De la narration à la connaissance: Continuité et réversibilité dans 'La nuit face au ciel' de Julio Cortázar", *Bastidiana, Cahiers d'Études Bastidiennes*. n. 15, 1996a.
- GAUDEZ, Florent. "Du texte, objet littéraire et sujet de connaissance. Contribution au problème du Texte en Sociologie de la Littérature". *UTINAM*, n. 14-15, 1995, p. 55-74.
- GAUDEZ, Florent. "Ipséité et altérité dans 'Axolotl': Du sujet pathique au sujet épistémique", *L'amour de l'image*, Champs visuels, n. 3. 1996. p. 83-98.
- GAUDEZ, Florent. "Julio Cortázar: Penser la forme comme forme de pensée". In *Le texte, l'œuvre, l'émotion*. Bruxelles: La lettre volée, 1994, p. 237-252.
- GOULD, Stephen Jay. *Les quatre antilopes de l'Apocalypse*. Paris: Seuil, 1995.
- HARRISON, Edward. *Le noir de la nuit*. Paris: Seuil, 1990.
- HOFSTADTER, Douglas. *Gödel, Escher, Bach. Les Brins d'une Guirlande Eternelle*. Paris: Dunod, 1985.
- KUHN, Thomas Samuel. "La fonction des expériences par la pensée". In KUHN, Thomas. *La tension essentielle. Tradition et changement dans les sciences*. Paris: Gallimard, 1990, p. 323-355.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire. Livre XI*. Paris: Seuil, 1973, p. 58-59.
- LEENHARDT, Jacques. "Qu'est-ce que la littérature? Remarques sur Les Règles de l'art de Pierre Bourdieu". *UTINAM*, n. 24, 1997, p. 69-80.
- LEENHARDT, Jacques, "Un chemin de la connaissance: les autonautes de la cosmoroute". In *Lo lúdico y lo fantástico en la obra de Cortázar*. Madrid: Editorial fundamentos, 1986, p. 77-84.

MANDELBJROJT, Jacques. "Création scientifique et découverte artistique". In *L'art est-il une connaissance?* Paris: Le Monde éditions, 1993.

NISBET, Robert. "Sociology as an Art Form". *Pacific Sociological Review*, v. 5, n. 2, 1962, p.67-74.

POE, Edgar Allan. *Contes, Essais, Poèmes*. Paris: Robert Laffont, 1989.

THOM, René. *Stabilité structurelle et morphogénèse. Essai d'une théorie générale des modèles*. Paris: Interéditions, 1977.

WALTER, Georges. *Enquête sur Edgar Allan Poe*. Phébus, 1998.

WEBER, Max. "Etudes critiques pour servir à la logique des sciences de la Culture". In

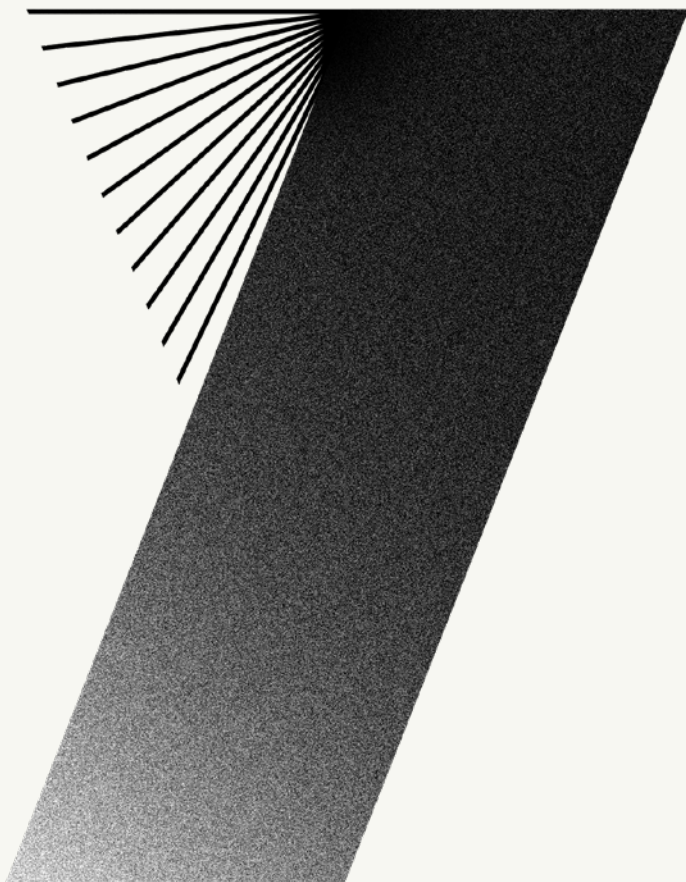
WEBER, Max. *Essais sur la théorie de la science*. Paris: Pocket Agora, 1992, p.203-299.

WITKOWSKI, Nicolas. "La science d'Edgar Poe". In *Une histoire sentimentale des sciences*. Paris: Seuil, 2003.

Estructura constitutiva y estructura significativa de la experiencia ficcional: el sentido lúdico de una forma imaginaria e inofensiva de aprehender el mundo

Pablo Salvador Venegas
De Luca¹

- 1 Profesor contractuel de la Universidad Grenoble-Alpes. Doctor asociado UMR 5316 Litt&Arts, Universidad Grenoble-Alpes. Se ha desempeñado como profesor contractuel y vacataire del departamento de Sociología y del departamento de Literatura y Civilización Hispanoamericana de la Universidad Grenoble-Alpes desde el año 2010. Sus líneas de investigación son la sociología del conocimiento del sentido común, la sociología de las artes y de la literatura. E-mail: pablo-salvador.venegas-de-luca@univ-grenoble-alpes.fr.



Soñar juntos, convocados por las palabras de otro soñador, para de este modo conjurar nuestros miedos y escapar a nuestras frustraciones, realizar nuestros anhelos recónditos, burlar a la vejez y vencer a la muerte, y vivir el amor, la piedad, la crueldad y los excesos que nos reclaman los ángeles y demonios que arrastramos con nosotros.

Vargas Llosa, 2008, p. 65

Introducción: Breve análisis retrospectivo de nuestro enfoque de investigación. Por una sociología constructivista y fenómeno-comprensiva de la experiencia ficcional

A través de esta investigación buscábamos comprender el sentido y la significación – la estructura significativa – que los sujetos-actores confieren a aquello que designan y califican, en el contexto de sus vidas cotidianas, como ficcional o en cuanto que ficción. Dado que no estábamos interesados en las definiciones *consagradas* y *legítimas* sobre esta materia – provenientes del campo de la filosofía y de los estudios literarios² –, sino que nos motivaba una comprensión sociológica de este fenómeno, decidimos examinar los usos reales y efectivos que nuestros entrevistados hacían del concepto *ficción* dentro del contexto de sus *conocimientos de sentido común* sobre el tema. Esto se explica dado que, según nuestro enfoque investigativo, sería en el lenguaje corriente que se estabilizaría el universo de *imaginarios – representaciones³ subjetivas e intersubjetivas* – que los sujetos-actores tendrían sobre la *experiencia ficcional*. En este sentido, y dicho ahora de forma más precisa, lo que hicimos fue centrarnos en la significación que nuestros entrevistados asignaban a este *tipo de experiencias*, y por consiguiente nos focalizamos sobre las *experiencias significativas* – subjetivas – que estos poseían sobre aquello que designaban como

- 2 Aunque hayamos utilizado diversas nociones teóricas, propias a estos campos de conocimiento, éstas han sido insertadas en un discurso innegablemente sociológico.
- 3 Al hablar de *representaciones* lo hacemos teniendo en mente el siguiente punto: El hecho de tomar conciencia de *lo real*, o de un fragmento de *lo real*, equivaldría a construirlo y/o, inversamente, construir una realidad sería lo mismo que conocerla, ya que tanto la experiencia de conocer como la de construir se definirían (ambas) en el proceso de representación. En este sentido, toda la dimensión social se manifiesta positivamente en esta experiencia de aprehensión ya que el hecho de tomar conciencia de *lo real* – o de un fragmento de *lo real* – se definiría, en última instancia, en el proceso de representación. Este último no consiste en un mero aprehender algo – objetos, acontecimientos o estado de cosas – ya presente, lo cual expresaría una *re-presentación* – en el sentido de una duplicación de una presencia – sino que más bien correspondería a un acto de aprehensión realizado por un sujeto-actor que posee una reserva de conocimiento construida socialmente. Esto significaría que cuando el sujeto-actor convoca a esta reserva de conocimiento para aprehender el mundo, es toda una sección del mundo social la que es actualizada a través de esta respuesta fenomenal que produce el sujeto-actor.

ficción o *ficcional*. Por consiguiente, buscábamos describir y analizar la estructura significativa de estas experiencias subjetivas – que poseen también validez no solamente intersubjetiva sino que también social – como un conjunto de *experiencias de sentido* que nuestros sujetos-actores entrevistados designaban, de una manera u otra, como consistentes y compatibles entre sí, vale decir perteneciente a un *ámbito de sentido* específico y propio a un estilo particular de vivencia: aquel de las *experiencias ficcionales*.

Para lograr este objetivo elaboramos, mediante un enfoque sociológico constructivista y fenómeno-comprensivo, una *construcción de segundo grado*⁴ (Schütz, 2008, p. 79) sobre la *experiencia ficcional*, en la cual articulamos un modelo de este *segmento del mundo social* propio a este tipo de experiencias. En este modelo remplazamos los *objetos de pensamiento* construidos por el sentido común, relativos a lo que nuestros entrevistados designan como *ficcional* (o ficción), por *acontecimientos ficcionales tipificados*, vale decir un *modelo de interacción típico-ideal* – relativo a la *experiencia ficcional* – “según la significación que este puede tener para el tipo de actores que presumiblemente están en su origen” (Schütz, 2008, p. 80). *In ultima*, metodológicamente hablando, lo que hicimos no fue más que adoptar el *principio de interpretación subjetivo* de Max Weber – en cuanto búsqueda del “sentido subjetivo perseguido por el agente” (Weber, 1965, p. 165) –, pero en su versión reestructurada por Alfred Schütz, lo cual significa que intentamos elaborar una *construcción de sentido típico-ideal* a partir de *construcciones de sentido tipificadas*⁵ (Noschis; Caprona, 1987, p. 256-258) ya elaboradas por los sujetos-actores en el contexto de sus vidas cotidianas. Sin embargo, para lograr elaborar nuestra *construcción de segundo grado*

- 4 “Los *objetos de pensamiento* construidos por el científico social, para aprehender la realidad social, deben basarse en *objetos de pensamiento* construidos por el sentido común de los hombres que viven diariamente en el mundo social. De este modo, las construcciones de las ciencias sociales son, por así decirlo, *construcciones de segundo grado*, es decir, construcciones hechas a partir de construcciones realizadas por los actores de la escena social, cuyo comportamiento el investigador debe observar y explicar de acuerdo a las reglas de procedimiento de su ciencia” (Schütz, 2008, p. 79).
- 5 “Schütz nos muestra cómo el *tipo ideal* personal está presente en nuestra actividad social diaria. En este sentido nos propone que el *tipo ideal* puede ser una construcción hecha por investigadores, tal como Weber lo plantea, sin embargo este proceso conceptual también puede operas en otros ámbitos sociales [...]. Según Schütz todos utilizamos *los tipos ideales* en nuestra vida cotidiana: Los construimos subjetivamente para un uso personal, dado que nos permiten aprehender el sentido subjetivo de las acciones de nuestros contemporáneos. El científico social también busca definir estos mismos *tipos ideales*, pero no para un uso personal sino que más bien para aumentar y completar el complejo significado objetivo de la ciencia” (Noschis; Caprona, 1987, p. 256-258).

sobre la *experiencia ficcional* – con el fin de describir y analizar la *estructura significativa* de esta – fue fundamental para nosotros poder discernir el elemento cohesivo que permitía, a nuestros sujetos-actores entrevistados, amalgamar un sinfín de experiencias (objetos, manifestaciones y/o situaciones extremadamente diversas) en un conjunto de *experiencias de sentido* que ellos mismos designaban como consistentes y compatibles entre ellas, como pertenecientes a un *ámbito de sentido* específico y propio a un estilo particular de vivencia que los sujetos-actores connotaban y designaban como *ficcional*. La búsqueda de un tronco común, o eje transversal invariable y constante, que conectara (y entrelazara) a todas las *construcciones de significado* que nuestros sujetos-actores entrevistados nos proporcionaban – cuando se referían a sus *experiencias ficcionales* ficticias –, tuvo el efecto (inesperado) de ampliar el espectro de nuestra investigación hacia nuevas pistas teórico-prácticas, dado que – a partir de aquel momento – ya no se trataba únicamente de describir el sentido y el significado (la estructura significativa) que la experiencia ficcional tenía para los sujetos-actores, sino que también queríamos encontrar la estructura constitutiva del conjunto total de este tipo de experiencias vividas.

En nuestra búsqueda por develar la *estructura constitutiva*, como así también las *reglas constitutivas*, de las experiencias ficcionales, fuimos llevados a investigar sobre el *modus operandi* – o modo de funcionamiento – de la *experiencia ficcional* en el contexto de acciones e interacciones cotidianas de los sujetos-actores, y por lo tanto en *situaciones* ficcionales típicas de su vida cotidiana. Esta forma de proceder se deba a que pensábamos que comprendiendo el modo de funcionamiento de este tipo de experiencias podríamos discernir y aprehender su *estructura constitutiva*, lo que en última instancia nos permitiría entender la comprensión (el sentido y la significación)⁶ que los sujetos-actores tenían de éstas. Para alcanzar este objetivo, hicimos uso de algunas herramientas inherentes a la sociología fenómeno-constructivista de Peter Burger y Thomas Luckman (2010), así como también algunos elementos del socio-pragmatismo de John Searle (1997), los cuales nos ayudaron a identificar y dar cuenta de la dimensión institucional de la manera en que funciona la experiencia ficcional, así como a descubrir la presencia de aspectos institucionalizadores en el proceso de constitución, transmisión e interiorización de la significación sociocultural de este tipo de experiencias. En forma paralela, también utilizamos

6 La *estructura significante*.

algunos elementos específicos de la sociología de los marcos interpretativos de Erving Goffman (2006) para intentar determinar, ahora desde una perspectiva más *microsociológica*, la estructura constitutiva de las experiencias ficcionales. Este enfoque de investigación nos permitió acceder y aprehender toda la dimensión lúdica de estas *situaciones ficcionales típicas*, así como también describir esta parte central – de este tipo de experiencia – a partir de las *formas de compromiso* de los sujetos-actores en estas últimas. Adicionalmente, utilizamos algunos elementos específicos del enfoque cognitivo-pragmático de Jean-Marie Schaeffer (2002a), lo cual que nos ayudó a describir la dimensión representativa de las experiencias ficcionales, pero más precisamente a desarrollar la especificidad de la *experiencia ficcional* como representación.

Sin embargo, independientemente de las diversas herramientas heurísticas que nos han ayudaron a lo largo de nuestra investigación – de las cuales acabamos de mencionar las fuentes principal –, es esencial subrayar el hecho de que esta tesis estuvo atravesada de principio a fin por una doble apuesta sociológica. Esta radica, en primer lugar, en el desafío teórico-práctico que hemos asumido para aprehender y construir el objeto de la *experiencia ficcional* como fenómeno social, y por tanto – según el enfoque teórico-práctico que escogimos – como experiencia vivida por los sujetos-actores, y esto en el contexto de las acciones e interacciones de su vida cotidiana.

Esta postura nos situó, desde el inicio de nuestra investigación, en oposición a los planteamientos que conciben la ficción no en términos de experiencia vivida, sino que pura y exclusivamente en términos de experiencia estética solipsista⁷, como un encuentro cara a cara entre un individuo y una obra de ficción. Estos tipos de planteamientos serían inherentes a los procedimientos de los llamados enfoques clásicos de la ficción, y provendrían – tal

7 Aunque en la mayoría de los casos la experiencia ficcional es vivida por un individuo aparentemente solo, toda la dimensión social se manifiesta positivamente en esta experiencia de aprehensión ya que el hecho de tomar conciencia de *lo real* – o de un fragmento de *lo real* – se definiría, en última instancia, en el proceso de representación. Este último no consiste en un mero aprehender algo – objetos, acontecimientos o estado de cosas – ya presente, lo cual expresaría una *re-presentación* – en el sentido de una duplicación de una presencia – sino que más bien correspondería a un acto de aprehensión realizado por un sujeto-actor que posee una reserva de conocimiento construida socialmente. Esto significaría que cuando el sujeto-actor convoca a esta reserva de conocimiento para aprehender el mundo, es toda una sección del mundo social la que es actualizada a través de esta respuesta fenomenal que produce el sujeto-actor.

como señalamos al principio de este artículo – de la tradición académica⁸ de esta última, propias al campo de la filosofía y los estudios literarios.

En este sentido, se trataba de aprehender sociológicamente un objeto al que la sociología se interesa muy raramente⁹ (Caïra, 2011), un campo en el que esta disciplina sigue apareciendo “como una disciplina minoritaria, en comparación con el trabajo de la filosofía, la lingüística, la crítica literaria, teatral o cinematográfica, la antropología, las matemáticas, e incluso la historia de la ciencia y del derecho” (Caïra, 2011, p.20).

En segundo lugar, y como extensión directa del punto anterior, la apuesta sociológica de esta tesis reside también – y fundamentalmente – en nuestro propio enfoque sociológico, es decir, en los fundamentos epistemológicos que articularon el tipo de sociología que quisimos practicar. Esto se debe a que, al situarnos en la huella trazada por la noción de *construcción de segundo grado*, queríamos renovar los vínculos entre el sentido común y el conocimiento erudito sobre la *experiencia ficcional*, no para parafrasear literalmente el sentido común, ni para poner en un pie de igualdad las interpretaciones del sentido común y las construcciones científicas, como podría hacernos creer una lectura bourdieusiana¹⁰ del enfoque fenómeno-comprensivo¹¹ (Javeau, 2003, p.93)

- 8 Definiciones *consagradas* y *legítimas* sobre esta materia, provenientes del campo de la filosofía y de los estudios literarios.
- 9 El sociólogo francés Olivier Caïra, basándose en los propuestas de Nathalie Heinich, atribuye esta falta de interés a tres causas: “En primer lugar, la *tradición positivista* que *tiende a limitar las ciencias sociales al análisis de los hechos reales*; en segundo lugar, la *importancia del enfoque crítico* que desacredita las ficciones en tanto que obras no documentales y por lo tanto como construcciones ilusorias; por último, la *división académica de los campos disciplinarios* que pone la ficción en la órbita de la literatura y los laboratorios de cine” (Caïra, 2011, p. 19-20).
- 10 Pierre Bourdieu veía en Alfred Schütz un peligroso promotor de la igualdad de condiciones entre las interpretaciones de sentido común y las construcciones científicas. Algo inconcebible para quien todavía era el ferviente defensor la famosa *ruptura epistemológica*.
- 11 “Si el tipo ideal desarrollado por el sociólogo difiere cualitativamente del tipo ideal utilizado en la vida cotidiana por los agentes sociales ordinarios, no se debe a una misteriosa transubstanciación. Schütz nos pide que distingamos entre estar *en una situación ordinaria* y estar en una *situación científica*. El primero da por sentado el mundo, mientras que el segundo, como parte de una tradición que encontró su codificación en Europa a principios del siglo XVII, lo aborda críticamente, lo que significa que lo cuestiona mucho más, además ponerlo en duda” (Javeau, 2003, p. 93).

de Alfred Schütz¹² (Bourdieu, 1992, p.52-53). Lo que hicimos fue más bien intentar una reconciliación entre el conocimiento (práctico y/o formalizado) que los sujetos-actores desarrollan en su vida cotidiana y nuestra propia explicación sociológica, para “aprehender, a través de un sistema de conocimientos objetivos, estructuras de significados subjetivos” (Bourdieu, 1992, p.53) que nos permitieran construir un *corpus* de experiencias ficcionales que pudieran ser estudiadas, sin despojar completamente a los sujetos-actores de la última palabra en la materia.

En este sentido, se trataba fundamentalmente de no olvidar que lo que podríamos llamar el hecho social ficcional es irreductiblemente cosa y significado al mismo tiempo, y que “una sociología sólo puede ser verdaderamente objetiva, es decir, fiel a su objeto, que es la sociedad de los hombres, siguiendo un método subjetivo-objetivo” (Merleau-Ponty, 1981, p.158). En consecuencia, no hay ninguna *ruptura epistemológica*¹³ (Bachelard, 1977, p.19) en nuestro enfoque sociológico, o más bien ninguna ruptura en el sentido que le da la tradición sociológica francesa¹⁴ (Bourdieu; Chamboredon; Passeron, 1977, p.75) a esta noción, donde:

La sociología pretende revelar un significado oculto, completamente diferente, del cual los actores serían incapaces de ser conscientes; el discurso científico se percibe como el opuesto absoluto del conocimiento común, y pone de relieve su carácter de falso conocimiento, de ilusión. (Kauffman, 2008, p.23-24)

- 12 “Estoy de acuerdo en que hay una primera experiencia de lo social, que, como lo han demostrado Husserl y Schütz, se basa en una relación de creencia inmediata que nos lleva a aceptar el mundo como algo evidente. Este análisis es excelente como descripción, pero debemos ir más allá de la descripción y hacer la pregunta de las condiciones de posibilidad de esta experiencia dóxica. Vemos entonces que la coincidencia entre estructuras objetivas y estructuras incorporadas, que crea la ilusión de una comprensión inmediata, es un caso particular en el universo de relaciones posibles en el mundo, es aquel de la experiencia primigenia” (Bourdieu, 1992, p.52-53).
- 13 “La primera experiencia o, para ser más precisos, la primera observación, es siempre un primer obstáculo para la cultura científica. En efecto, esta primera observación se presenta con un lujo de imágenes; es pintoresca, concreta, natural, fácil. Todo lo que tienes que hacer es describirlo y sorprenderte. Entonces creemos que lo entendemos. Comenzaremos nuestra investigación caracterizando este obstáculo y mostrando que hay una ruptura y no continuidad entre la observación y la experimentación” (Bachelard, 1977, p.19).
- 14 “El hecho es conquistado contra la ilusión del conocimiento inmediato” (Bourdieu; Chamboredon; Passeron, 1977, p.75).

Este intento de reconciliación nos permitió entablar una discusión constante y prolongada – de comprensión y distanciamiento, continuidad y discontinuidad – entre el conocimiento erudito sobre la *experiencia ficcional* y el conocimiento de sentido común¹⁵ (Javeau, 2003, p. 93-94) que los sujetos-actores tenían sobre el tema.

Este *doble movimiento* – como señala Daniel Cefaï (1998, p. 190) – específico del enfoque fenómeno-comprensivo, nos llevó a realizar constantemente un “retorno al *hombre olvidado de las ciencias sociales*, al actor cuyo hacer y sentir están en el fondo de todo sistema” (Schütz, 2008, p. 94) y articular una *comprensión* no como sinónimo de distancia – “una operación que iría en la dirección opuesta a la de la vida constitutiva y que le sería posterior” (Gadamer, 1996, p. 50), sino como una aprehensión de las regularidades en las formas de comprensión específicas del sentido común del hombre ordinario.

Esta forma de entender la *comprensión* implicó un contacto más esencial y constitutivo, que nos recordó que “la relación del observador con lo observado, en las ciencias humanas, es siempre un tipo de relación del hombre hacia el hombre, de mí hacia ti” (Lyotard, 1995, p. 80), y que la sociología sólo puede tratar de comprender el mundo social según el postulado de la “comprensibilidad del hombre por el hombre” (Lyotard, 1995, p. 81), y por lo tanto, en el caso de nuestro enfoque, a partir de las representaciones del hombre ordinario en su actitud natural.

En este sentido el sociólogo Patrick Pharo nos dice que:

El proyecto sociológico no puede de ninguna manera emanciparse de este hecho primario que constituye la interpretación de lo social por sus miembros (así como el físico no puede emanciparse de la realidad de los hechos físicos que analiza. (Pharo, 1985, p. 140)

15 “El *logos* científico difiere del *logos* cotidiano, no en su naturaleza sino en su grado. El primero no es ajena al segundo. Simplemente sucede que algunos agentes, adoptando un punto de vista particular sobre el mundo, desestructuran su evidencia y la reconstruyen en la idea (y a veces también idealmente, de ahí la proximidad, a menudo ignorada o negada, de la utopía y la ciencia)” (Javeau, 2003, p. 93-94).

Estructura constitutiva y estructura significativa de la experiencia ficcional: El sentido lúdico de una forma imaginaria e inofensiva de aprehender el mundo y la agradable despreocupación de saber que la realidad está entre paréntesis

Si durante nuestra investigación articulamos nuestra *construcción de segundo grado*, sobre la experiencia ficcional, de forma adosada y opuesta – al igual que las dos caras de una misma moneda – a la forma en que los sujetos-actores aprehenden y construyen significativamente su experiencia del *mundo de la vida cotidiana* – “mundo de significados socialmente elaborados y transmitidos” (Zaccai-Reyners, 1996, p.41) que éstos designan en cuanto *realidad* –, fue debido a la siguiente razón: A diferencia de los sociólogos que utilizamos para abordar el *conocimiento de sentido común* (u ordinario) sobre *la realidad*, tales como Alfred Schütz, Erving Goffman, o Peter Berger y Thomas Luckmann – quienes comparten una visión pragmática de *la realidad*, refiriéndola ya sea a una *zona ideal típica de la acción práctica intencional* o a *marcos socio interpretativos* ya existentes y al juego entre estos mismos, “concediendo un lugar a la ficción en cuanto derivado de un núcleo *más real*” (Petitat, 2006, p.90) –, nosotros pensamos que la experiencia ficcional es tan primigenia y constitutiva como aquello que podríamos denominar como nuestro *ser-en-el mundo*, es decir, aquello que los sujetos-actores significan – y designan – como *la realidad*. Esto se debería a que, tal como lo expresamos previamente, la experiencia ficcional, en cuanto que experiencia vivida, no sería sólo un derivado de una aprehensión primaria de un mundo de base, donde “la ficción simplemente se inserta en la relación referencial con la realidad neutralizando algunas de las restricciones que la rigen” (Schaeffer, 2002a, p.165), tal como lo proponen los sociólogos que acabamos de evocar, si no que – al contrario – los sujetos-actores entablarían su primera relación al mundo, en su primera infancia, a partir de una estructura cognitiva dual, “por una parte, una relación a la acción a partir de un referente real, y por otra a partir de un referente imaginario” (Martuccelli, 2014, p.23), trazando así una frontera entra “las representaciones imaginarias, y aquellas que designan elementos o procesos reales” (2014, p.23), un límite entre la que sucede *de verdad* y aquello que pasa *de mentira*, tal y como como suelen decir los niños. En este sentido, la “apertura cognitiva al mundo” (Martuccelli, 2014, p.24) de los sujetos actores durante su primera infancia, vale decir la génesis de la primera relación entre el recién nacido y aquello que podríamos llamar *la realidad*, “no es constituyente solo de un mundo común (el mundo vivido)” (p.24), si no que se efectuaría en paralelo, y simultáneamente, con la instauración de la actividad

lúdica imaginativa categorizada en cuanto tal¹⁶, ya que el establecimiento de este territorio de la ficción lúdica favorecería la construcción de una barrera divisoria entre lo que podríamos llamar – de una manera muy simplificada – el *mundo subjetivo* y el *mundo objetivo*, lo cual no sería otra cosa que – tal como nos dice Jean-Marie Schaeffer – el “distanciamiento originario que da origen conjuntamente al Yo y a la *realidad*” (Schaeffer 2002a, p.325) del sujeto-actor en su primera infancia. Por lo tanto, el hecho de que este último aprenda progresivamente – mediante la interacción con sus *otros significativos* – a jugar a través de la construcción de *mundos imaginarios* (representaciones endógenas ya categorizadas como tales) que imitan representaciones exógenas, cristalizará en él, por contraste y en oposición a sus *contenidos mentales endógenos*, “un universo independiente y autónomo – un universo *que es lo que es* y que tiene los medios para hacérselo saber cuándo intenta verlo de forma diferente a lo que es” (Schaeffer, 2002a, p.326), un mundo que más tarde aprenderá a significar y designar, mediante diversos y consecutivos procesos de socialización (y su intrínseco *doble movimiento de interiorización desde el exterior y exteriorización desde el interior*¹⁷), como *la realidad*.

- 16 Proceso interaccional específico de aquello que hemos denominado *la socialización primaria a las experiencias ficcionales*, y que hemos explicado a través de las nociones de *objetos y fenómenos transicionales* de Winnicott, la de *otro significativo* de Berger y Luckmann, y finalmente la noción de *otro generalizado* de Mead. Véase, respectivamente, Winnicott, 1975; Berger y Luckmann, 2010; Mead, 1968.
- 17 En aquello que podríamos denominar como el *doble movimiento de la dialéctica social* encontraríamos, conjuntamente, dos tipos de *externalizaciones* (que también podríamos entender como *materializaciones* o *construcciones*): Por un lado, los productos de las construcciones significativas realizadas por nuestros predecesores y, por otro lado, los procesos en constante reestructuración significativa. En este sentido, *la realidad significativa del mundo de la vida cotidiana* sería comprendida por los actores como construcciones históricas (realizadas por mis predecesores) y elaboraciones diarias (co-construidas diariamente con mis contemporáneos), que pueden darse tanto a nivel individual como colectivo. En este contexto, sería a través del proceso de socialización – y de su respectivo aprendizaje – que la *interiorización* de los universos externos sería posible, mientras que las prácticas individuales y colectivas conducirían a la *objetivación* de los universos internos. En este sentido, Peter Berger y Thomas Luckmann explican esta continua dialéctica de la vida social a través del proceso de *institucionalización*, el cual constaría de tres fases: Una primera fase de *externalización*, durante la cual las instituciones se desprenderían de los individuos que les dieron origen; una segunda fase de *objetivación*, mediante la cual las instituciones adquirirían para los actores una apariencia de realidad objetiva; y una tercera fase llamada *internalización*, al final de la cual las instituciones serían internalizadas por cada actor. En este enfoque las dos primeras fases pondrían de relieve un gran espectro de significados reificados, través de los cuales los fenómenos humanos serían aprehendidos como hechos no humanos que escaparían a su voluntad y control. En la tercera fase – de *internalización* – el mundo social objetivado retornaría a la conciencia del actor a través de la socialización (definida como la inducción amplia y coherente de un individuo al mundo objetivo de una sociedad o de uno de sus sectores), permitiéndole comprender y aprehender el mundo como una realidad ordenada, significativa y social.

Por otra parte, las diversas formas que adopta la ficción¹⁸ – durante la vida adulta del sujeto-actor – nunca pierden sus vínculos con esta forma lúdica de aprehender el mundo, una forma que – recordemos – se articula y se constituye durante la socialización primaria del sujeto-actor, y que hemos calificado como la *estructura constitutiva* de la experiencia ficcional. Esta *estructura constitutiva* es la que hemos designado – utilizando y fusionando las nomenclaturas de Erving Goffman y Jean-Marie Schaeffer – como *marco pragmático de fingimiento lúdico compartido*, el cual articularía y delimitaría un territorio lúdico tanto a nivel de las experiencias ficcionales lúdicas infantiles como también aquel que hemos llamado *experiencias institucionalizadas de la ficción*. La naturaleza de las actividades que utilizan este marco sería representacional¹⁹, pero más precisamente – y esto obviamente según el enfoque teórico que hemos elegido para abordar nuestro objeto de estudio – la experiencia ficcional sería “un uso lúdico de la actividad representacional” (Schaeffer, 2002a, p.329), un juego con *representaciones imaginarias* que imitan las diversas modalidades mediante las cuales los sujetos-actores tienen acceso a lo que ellos llaman *realidad*²⁰ (Schaeffer, 2002b), y que simulan las maneras en que los sujetos-actores aprehenden perceptivamente su mundo cotidiano.

Sin embargo, no trataremos aquí de describir el modo de funcionamiento de la *estructura constitutiva de la experiencia ficcional* – cosa ya hecha algunos párrafos más arriba –, sino que ahondaremos un poco más en la *estructura significativa* de este tipo de experiencias vividas, y por lo tanto nos interrogaremos sobre el sentido y el significado lúdico que los sujetos-actores atribuyen a este tipo de experiencias, a través de afirmaciones tales como: *La ficción sirve para evadirse, para pasarlo bien, o para pasar un momento agradable*. En este sentido, especificaremos la dimensión lúdica de estas experiencias típicas pero únicamente a partir de la oposición que nuestros entrevistados plantean

- 18 Recordemos los diversos tipos de *marcos pragmáticos de fingimiento lúdico compartido* que abordamos anteriormente.
- 19 En el sentido de que, tanto las *experiencias lúdicas de ficción infantiles* como las *experiencias institucionalizadas de ficción*, implican *modulaciones (keyings)* – en el sentido goffmaniano del término – y por lo tanto implican un componente representativo.
- 20 “La relación de similitud se establece entre el modelo ficcional y nuestros modelos serios (de lo real), y no directamente entre el universo de la ficción y el universo real: En la mayoría de sus formas, la ficción no imita la realidad, sino que imita nuestros modos de representarla. En la medida en que establecemos una identificación tácita entre nuestros modelos de realidad y la realidad misma, el atajo que nos hace decir que la ficción imita a la realidad no plantea ningún problema particular” (Schaeffer, 2002b).

entre estas últimas y aquello que ellos mismos designan y significan como *la realidad*, enfocándonos en un aspecto fundamental: El componente *placentero* que tendrían este tipo de experiencias para los sujetos-actores, vale decir, la *satisfacción* que experimentarían al situarse dentro el marco pragmático de las *experiencias ficcionales*. Para graficar esta idea analizaremos dos extractos de entrevistas, efectuadas durante nuestra investigación doctoral:

A veces tomamos un libro, un libro de ficción – una historia que sabemos que es totalmente imaginada –, y lo leemos para entrar en una historia y salir de nuestra historia. De la misma manera, podemos ver que todos tienen una televisión en si casa. En la tarde, cuando sales del trabajo, está cansado – extenuado – y quieres salir de tu realidad, de este mundo real. Por lo tanto, vas a ver una película, una película de ficción para entrar en esa ficción y huir de nuestro propio mundo, de nuestra realidad. Vas a buscar algo a través de las ficciones. Es por eso que, si te fijas, te darás cuenta que en la televisión siempre están dando ficciones. Todo el tiempo. A veces también dan documentales, pero mayoritariamente son series y películas... Ficciones. Porque nos hemos dado cuenta que... Finalmente, el Hombre necesita ficciones para vivir. ¿Es una necesidad que tenemos? Es la pregunta que deberíamos hacernos [...]. (Entrevista n. 6)

Estamos en una sociedad donde hay muchas ficciones. Muchas obras que podemos leer si, por ejemplo, queremos evadirnos. Para hacer funcionar nuestra cabeza vamos a leer un libro que sabemos que es una ficción, nos es más que una ficción. Vamos a leerlo para poder evadirnos a través de una historia rocambolesca o simplemente bella. Vamos a leerlo para que nuestro espíritu pueda evadirse o pasar el tiempo. Leeremos una ficción, generalmente, durante las vacaciones, cuando queremos acostarnos bajo el sol con los pies en el agua (risas). (Entrevista n. 11)

Tras leer estos dos extractos de nuestras entrevistas podemos comprender que, para este sujeto-actor, *las experiencias institucionalizadas de la ficción* – en este caso la experiencia de leer un libro de ficción y ver una película de ficción – le darían la posibilidad de “evadirse” de “su historia” a través de “una historia totalmente imaginada”, permitiéndole de esta forma “huir de nuestro propio mundo” – su realidad – “para que nuestro espíritu pueda evadirse o pasar el tiempo” y “salir de nuestra realidad”. Este “salir”, “huir” o “evadirse” de “nuestra historia” expresaría claramente – según nosotros – la *puesta entre*

paréntesis lúdica del mundo de la vida cotidiana – la realidad significativa de los sujetos-actores –, lo cual no sería más que la dimensión *placentera* de la experiencia de poner entre paréntesis “la zona ideal típica de la acción práctica intencional” (Petitat, 2006, p.89), vale decir la puesta entre paréntesis del accionar cotidiano de los sujetos-actores en el marco del *mundo de la vida cotidiana* como así también de las exigencias pragmáticas que este último impone a los sujetos. Esta esencia pragmática – o *motivo pragmático* – de los sujetos actores, con respecto al *mundo de la vida cotidiana* (la *actitud natural*)²¹ (Berger y Luckmann, 2010, p.39; Schütz y Luckmann, 2009, p.26-27), implicaría que el accionar de estos últimos modificaría al mundo a través de las acciones e interacciones que lo transformarían debido a los objetivos – *acciones intencionales* – que los sujetos-actores querrían alcanzar. Esto, dado que los sujetos-actores no actuarían solamente *en* el mundo, sino que también actuarían *sobre* el mundo, produciendo en este último transformaciones que los haría responsables – *a posteriori* – de sus actos.

En este contexto, pensamos que la dimensión placentera de la experiencia ficcional se situaría en el hecho de que los sujetos actores sabrían conscientemente que estas “representaciones mentales desvinculadas de toda preocupación de veracidad o falsedad” (Schaeffer, 2011, p.7) – propias a los marcos pragmáticos de fingimiento lúdico compartido, vale decir inherentes a las experiencias ficcionales – no poseen incidencia alguna sobre el mundo de la vida cotidiana. Esto, dado que estas representaciones pueden ser reordenadas con total libertad, poseyendo por lo tanto cierta reversibilidad simbólica virtual dado que los sujetos-actores podrían – si lo desean – “cancelar todo este proceso de operaciones mentales si el resultado no cumple con sus expectativas”

21 “La actitud natural es la actitud de la conciencia del sentido común, precisamente porque se refiere a un mundo que es común a muchos hombres. El conocimiento del sentido común es el que comparto con otros en las rutinas normales y auto-evidentes de la vida cotidiana” (Berger y Luckmann, 2010, p.39). “[...] en la actitud natural de la vida cotidiana se presupone sin discusión lo siguiente: a) la existencia corpórea de otros hombres; b) que esos cuerpos están dotados de conciencias esencialmente similares a la mía; c) que las cosas del mundo externo incluidas en mi ambiente y en los de mis semejantes son las mismas para nosotros y tienen fundamentalmente el mismo sentido; d) que puedo entrar en relaciones y acciones recíprocas con mis semejantes; e) que puedo hacerme entender por ellos (lo cual se desprende de los supuestos anteriores); f) que un mundo social y cultural estratificado está dado históricamente de antemano como marco de referencia para mí y mis semejantes, de una manera, en verdad, tan presupuesta, como el “mundo natural”; g) que, por lo tanto, la situación en que me encuentro, en todo momento, es solo en pequeña medida creada exclusivamente para mí” (Schütz y Luckmann, 2009, p.26-27).

(Schütz, 2008, p. 114). Este hecho lo podemos observar, por ejemplo, cuando un sujeto-actor-niño deja de sentirse a gusto durante un juego de hacer-como-si con sus amigos, o cuando mirando una película o leyendo una novela de ficción, este se da cuenta que esta experiencia ya no le es placentera. Frente a esta situación, ¿qué puede hacer? Sencillamente puede parar de jugar, apagar el televisor o cerrar el libro, y hasta puede – si así lo desea – retomar esta actividad ulteriormente. En este sentido, para los sujetos-actores, el hecho de saber que en el contexto de estos marcos pragmático-lúdicos no se insertarán en los engrajes del mundo de la vida cotidiana, dado que se encontrarán en “un mundo cerrado y protegido a la vez” (Esquenazi, 2009, p. 193), “separado del flujo de acontecimientos en curso mediante paréntesis convencionales” (Goffman, 2006, p. 246), y por consiguiente sabiendo que no habrá impacto alguno ni consecuencias – que habría que asumir – en esta “realidad exterior en la cual [...] hay que adaptarse y ajustarse” (Winnicott, 1975, p. 127), permitiría a los sujetos-actores efectuar una toma de distancia de aquello que ellos mismos designan como la realidad. De acuerdo con esto, y si evocamos aquello que Erving Goffman propone a este respecto, podemos comprender que esta toma de distancia – de aquello que los sujetos-actores significan en cuanto realidad – sería aquella que podrían efectuar cuando saben con exactitud que se encuentran frente a un “marco transformado”²² (Cefai; Gardella, 2012, p. 250) vale decir cuando reconocen la experiencia ficcional – gracias a los “paréntesis convencionales”²³ (Cefai; Gardella, 2012, p. 251) inherentes a este tipo de “situación”²⁴ (Goffman, 2006, p. 146) – en cuanto “modulación o transposición de

- 22 “Describir la experiencia compartida en una interacción implica comprender la pluralidad de significados implicados, los intereses en juego, las modalidades de compromiso y los grados de reflexividad. Dado que la propiedad primaria de la experiencia es ser ‘vulnerable’, la herramienta principal para el análisis del marco es el concepto de ‘transformación’. Una actividad a menudo cambia (y se transforma) en el camino. Puede ser tomada como un modelo y transformada en una especie de clon, cuyo significado ya no es el mismo. [...] Los mismos puntos de apoyo en la situación concreta, los mismos gestos y/o los mismos discursos transmiten entonces un significado diferente” (Cefai; Gardella, 2012, p. 250).
- 23 “Estos paréntesis convencionales delimitan la actividad a lo largo del tiempo dándole un antes y un después. Para caracterizar un marco, primario o secundario, es necesario, por lo tanto, describir las operaciones de transformación que actúan como paréntesis: estos paréntesis rituales, saludos y despedidas, [que] establecen y ponen fin a la participación conjunta, abierta y oficial, es decir, a la participación ratificada” (Cefai; Gardella, 2012, p. 251).
- 24 “Yo definiría una situación como un ambiente de posibilidades mutuas de control, en el que un individuo se encontrará en todas partes accesible a las percepciones directas de todos aquellos que están presentes y que son igualmente accesibles para él” (Goffman, 2006, p. 146).

claves (keyings)²⁵ (Goffman, 2006, p.46-47) lúdica, en la cual los sujetos-actores pueden sumergirse en un universo imaginario, viviendo – en el sentido amplio del término – experiencias de mentira, haciendo-como-si²⁶ estas fuesen de verdad.

Por lo tanto, el hecho de que los sujetos-actores estén al tanto de que esta toma de distancia – que pueden establecer al momento de aprehender esta *modulación lúdica*, distancia que les permitiría “bromear, engañar, experimentar, repetir, soñar o fantasear” (Goffman, 2006, p. 551), vale decir distanciarse y no aprehender *el mundo* tal como se les presenta a primera vista – sería lo que haría posible que los sujetos-actores puedan aprehender las *experiencias ficcionales lúdico-infantiles*, así como también las *experiencias institucionalizadas de la ficción*, como “momentos de recreación” (Entrevista n. 6), que les “procuraría placer” (Entrevista n. 11), precisamente porque saben “que no es la realidad” (Entrevista n. 6) *de verdad* sino que se trata únicamente de “una realidad de mentira”²⁷, una realidad que podríamos catalogar como *eufemizada*. Esta última, que para ser más precisos deberíamos designar como un *segmento eupemizado de la experiencia de la realidad*, puede ser una situación que para los sujetos actores podría parecerse en todos los aspectos a una situación – o experiencia – concreta *del mundo de la vida cotidiana*, tanto a nivel sensible como perceptivo. Sin embargo, este *segmento de la experiencia de la realidad* estaría *suavizado y atenuado* dado que este no tendría consecuencias pragmáticas directas sobre el *mundo de la vida cotidiana*, ya que sería vivido dentro de un marco lúdico que “suspende las sanciones de la realidad” (Zaccaï-Reyners, 2005), por lo cual sería experimentada en calidad de juego con *imaginarios representacionales* que imitan las diversas modalidades mediante las

25 “[...] un concepto central en el análisis del marco: la clave (*key*). Me refiero aquí al conjunto de convenciones mediante las que una actividad dada, dotada ya de sentido en términos de cierto marco de referencia primario, se transforma en algo pautado sobre esta actividad, pero considerado por los participantes como algo muy diferente. Al proceso de transcripción puede denominárselo cambio o transposición de claves (*keyings*). Con ello se busca una analogía musical aproximada” (Goffman, 2006, p. 46-47).

26 Observemos cuidadosamente la *modulación* pragmática en este proceso de *hacer-como-sí*, la cual implicaría directamente una suspensión de las sanciones de la realidad.

27 Que imita (o simula) las formas en que los sujetos-actores perciben y se acercan a su mundo cotidiano.

cuales los sujetos-actores tienen acceso a aquello que llaman *la realidad*²⁸ (Schaeffer, 2002b). Este hecho, implicaría que el sentido y la significación que los sujetos-actores asignan a este tipo de experiencias inducirían la distancia, o no distancia, que esta situación tendrá respecto a *la realidad*, y por lo tanto el tipo – y grado – de *compromiso lúdico placentero* que los sujetos-actores tendrán durante la experimentación de estas.

Bibliografía

- BACHELARD, Gaston. *La formation de l'esprit scientifique*. Paris: Vrin, 1977.
- BERGER, Peter; LUCKMANN, Thomas. *La construction sociale de la réalité*. Paris: Armand Colin, 2010.
- BOURDIEU, Pierre. *Réponses*. Paris: Le Seuil, 1992.
- BOURDIEU, Pierre; CHAMBOREDON, Jean-Claude; PASSERON Jean-Claude. *Le métier de sociologue*. Paris: EHESS, 2004.
- CAÏRA, Olivier. *Définir La fiction. Du Roman au jeu d'échecs*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011.
- CEFAÏ, Daniel. *Phénoménologie et sciences sociales. Alfred Schütz. Naissance d'une anthropologie philosophique*. Genève et Paris: Droz, 1998.
- CEFAÏ, Daniel; GARDELLA, Edouard. "Comment analyser une situation selon le dernier Goffman ?". In CEFAL, Daniel; PERREAU, Laurent (dir.). *Erving Goffman et l'ordre de l'interaction*. Paris: PUF, 2012, p. 233-266.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre. *La vérité de la fiction*. Paris: Lavoisier, 2009.
- GADAMER, Hans-Georg. *Le problème de la conscience historique*. Paris: Le seuil, 1996.
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis. Los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones sociológicas y Siglo XXI, 2006.
- JAVEAU, Claude. *La société au jour le jour : écrits sur la vie quotidienne*. Paris: La lettre volée, 2003.
- KAUFMANN, Jean-Claude. *L'entretien compréhensif*. Paris: Armand Colin, 2008.
- LYOTARD, Jean-François. *La phénoménologie*. Paris: PUF, 1995.

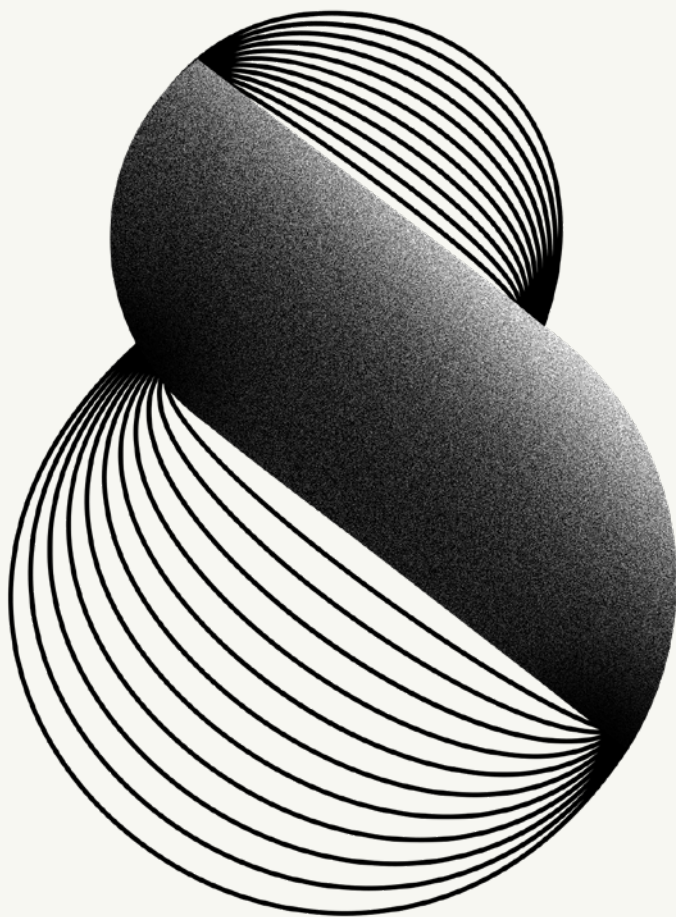
28 "La relación de similitud se establece entre el modelo ficcional y nuestros modelos 'serios' (de lo real), y no directamente entre el universo de la ficción y el universo real: En la mayoría de sus formas, la ficción no imita la realidad, sino que imita nuestros modos de representarla. En la medida en que establecemos una identificación tácita entre nuestros modelos de realidad y la realidad misma, el atajo que nos hace decir que 'la ficción imita a la realidad' no plantea ningún problema particular" (Schaeffer, 2002b).

- MARTUCCELLI, Danilo. *Les sociétés et l'impossible. Les limites imaginaires de la réalité*. Paris: Armand Colin, 2014.
- MEAD, George Herbert. *Espíritu, persona y sociedad*. Buenos Aires: Paidós, 1968.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Résumé de cours, Collège de France, 1952-1960*. Paris: NRF-Gallimard, 1981.
- NOSCHIS, Kaj; CAPRONA, Denys. "Postfacio". In SCHÜTZ, Alfred. *Le chercheur et le quotidien*. Paris: Klincksieck, 1987.
- PETITAT, André. "Fiction, pluralité des mondes et interprétation". *A contrario*, Lausanne, v. 4, n. 2, 2006, p. 85-107.
- PHARO, Patrick. "Problèmes empiriques de la sociologie compréhensive". *Revue française de sociologie*, Paris, v. 26, n. 1, 1985, p. 120-149.
- SCHAEFFER Jean-Marie. *¿Por qué la ficción?*. España: Lengua de Trapo, 2002a.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. "De l'imagination à la fiction", *Vox-Poetica. Lettres et Sciences Humaines*, 2002b. En línea: <www.vox-poetica.org/t/articles/schaeffer.html>. Consultado el 16 de diciembre 2015.
- SCHAEFFER Jean-Marie. "Prefacio". In CAÏRA Olivier. *Définir La fiction. Du Roman au jeu d'échecs*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2011.
- SCHÜTZ, Alfred. *Le chercheur et le quotidien*. Paris: Klincksieck, 2008.
- SCHÜTZ, Alfred; LUCKMANN, Thomas. *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu, 2009.
- SEARLE, John. *La construcción de la realidad social*. Barcelona: Paidós, 1997.
- TELLIER, Frédéric. *Alfred Schütz et le projet d'une sociologie phénoménologique*. Paris: PUF, 2003.
- VARGAS LLOSA, Mario. *El viaje a la ficción*. Madrid: Alfaguara, 2008.
- WEBER, Max., *Essais sur la théorie de la science*. Paris, Plon, 1965.
- WINNICOTT, Donald. *Jeu et Réalité. L'espace potentiel*. Paris: Gallimard, 1975.
- ZACCAÏ-REYNERS, Nathalie. *Le monde de la vie. 2. Schütz et Mead*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1996.
- ZACCAÏ-REYNERS, Nathalie. "Fiction et typification", *Methodos*, n. 5, 2005. En línea: <<https://journals.openedition.org/methodos/378>>. Consultado el 11 de octubre 2014.

A estranheza de Flusser

Marcos N. Beccari¹

- ¹ Doutor em Educação pela USP. Professor adjunto do Setor de Artes, Comunicação e Design da UFPR e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Design UFPR. Coordenador do Grupo de Estudos Discursivos em Arte e Design da UFPR (<http://nedad.ufpr.br/>). Influenciado principalmente por Nietzsche e Foucault, dedica-se a pesquisar discurso e visualidade. E-mail: contato@marcosbeccari.com.



Estrangeiro (e estranho) é quem afirma seu próprio ser no mundo que o cerca. Assim, dá sentido ao mundo, e de certa maneira o domina. Mas o domina tragicamente: não se integra. O cedro é estrangeiro no meu parque. Eu sou estrangeiro na França. O homem é estrangeiro no mundo.

Flusser, 2011, p. 52

Introdução

Nascido em Praga em 12 de maio de 1920², Vilém Flusser viveu sua infância e juventude sob a tênue paz do Tratado de Versalhes e no seio de uma família de intelectuais judeus – seu pai Gustav Flusser fora um notório professor universitário de matemática e física. Começa a estudar filosofia em 1938, na Karls-Universität, mas no ano seguinte, mediante a invasão nazista, Vilém decide fugir para Londres junto com Edith Barth, sua namorada desde a infância. Na fuga, porém, ele é detido na fronteira da Holanda por não ter visto inglês. Edith chega à capital inglesa e, não sem dificuldades, consegue forjar um visto para Flusser, apresentando-o como combatente que não teria sido aceito em decorrência da cegueira (verdadeira) de um dos olhos. Após Paris ter sido tomada, o casal teme que a Inglaterra fosse o próximo país a ser invadido, e decide cruzar o oceano para se refugiar no Brasil. Ao desembarcar, em 1940, no porto do Rio de Janeiro, Flusser recebe a notícia de que seu pai havia morrido no campo de Buchenwald. Os demais familiares (avós, mãe e irmã) morreram todos em Auschwitz, em 1942.

Vilém e Edith casam-se no Rio de Janeiro e logo fixam-se em São Paulo, onde teriam três filhos. Impedido de frequentar a universidade brasileira – as escolas tchecas não eram reconhecidas em São Paulo, o que o obrigaria a recomeçar toda a escolaridade desde o antigo primário –, Flusser passará mais de dez anos trabalhando na empresa do sogro, a IRB (Indústrias Radioelétrônicas do Brasil Ltda.), prosseguindo em paralelo com seus estudos autodidatas. Seu primeiro artigo é publicado em 1957, na Revista Brasileira de Filosofia. No início dos anos 1960, torna-se professor de filosofia na Escola de Arte Dramática (EAD), no Instituto Tecnológico de Aeronáutica (ITA) e na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), instituição esta que ele ajudou a fundar. Em 1967, passa a lecionar filosofia da

2 As informações biográficas aqui resumidas seguem os registros de Gustavo Bernardo Galvão Krause, biógrafo de Flusser e um de seus principais estudiosos. Para referenciá-lo, adoto a nomenclatura original de suas publicações, cuja autoria é designada ora como Bernardo ora como Krause.

ciência na Universidade de São Paulo (USP), numa curta e conturbada passagem até 1970, quando seria exonerado³.

Apesar de sua ativa participação na vida intelectual de São Paulo – escrevendo regularmente ao Suplemento Literário do jornal *O Estado de S. Paulo*, e assinando depois a coluna diária “Ponto Zero” no jornal *Folha de S. Paulo* –, Flusser figurou como um estranho personagem desde o Golpe de 1964, à medida que evitava se posicionar à esquerda ou à direita – o que o tornava suspeito de ambos os lados. Ele já trouxera de Praga influências controversas: Marx e Wittgenstein – uma vez que seu pai fora, durante décadas, membro do partido socialista, até conhecer e se associar ao Círculo de Viena. A partir da leitura de Ortega y Gasset, Flusser descobre Nietzsche e mergulha em sua obra, reconhecendo ali suas próprias ideias sobre arte e linguagem⁴. Ou seja, para continuar trafegando entre correntes tão diversas, Flusser precisava manter-se intelectualmente “migrante”, estrangeiro, nômade. Em 1972, não obstante, face ao regime instalado pelo AI-5, Flusser rescinde de suas aulas e decide retornar à Europa⁵.

- 3 Neste ano, a reforma universitária da USP reconduziu todos os professores de filosofia à FFLCH, e Flusser, que era professor da Escola Politécnica, não teve o contrato renovado por falta de comprovação de títulos acadêmicos. Gustavo Bernardo (2002, p. 34) relata que “sua passagem pela USP foi bastante conflitiva. Flusser brigava com os colegas à esquerda e à direita, não apresentando a formação pós-graduada que dele se exigia; em lugar disso, entregava um currículo cada vez mais extenso e qualificado”.
- 4 Novamente conforme Bernardo (2002, p. 44), que também relata que, em carta a Paulo Leminsky, de 1964, Flusser revela seu entusiasmo com Albert Camus (p. 36); e que, em 1965, ele presencia uma aula de Foucault na USP e se alegra ao ouvir do pensador francês que “as filosofias de Heidegger e Wittgenstein são uma e a mesma filosofia”. Sobre suas relações com Foucault, ver: Beccari, 2019a. Sobre a assimilação de Nietzsche por Flusser, ver o posfácio de Daniel B. Portugal no livro *Língua e realidade*, a ser relançado ainda em 2020 pela É Realizações na coleção “Biblioteca Vilém Flusser”.
- 5 Flusser (2007, p. 197) assim o relata em sua autobiografia: “a juventude mudava rápida e radicalmente. Dividia-se em dois grupos que não são sequer opostos. [...] *Minha tarefa de professor tinha cessado*. Abandonei os jovens com coração pesado” (grifos no original). Posteriormente, em carta a Maria Lília Leão em 1983, lemos o seguinte testemunho: “Quanto aos fios que me prendem a pessoas, tenho duas experiências opostas. Todas as pessoas às quais fui ligado em Praga morreram. Todas. Os judeus nos campos, os tchecos na Resistência, os alemães em Stalingrado. As pessoas às quais fui ligado (e continuo ligado) em São Paulo, em sua maioria, continuam vivas. Embora, pois, Praga tenha sido mais ‘misteriosa’ que São Paulo, o nó górdio cortado foi macabramente mais fácil” (Flusser, 1998, p. 11).

Vilém e Edith passam pouco tempo na Itália, estabelecendo-se na França, onde o filósofo não é bem recebido⁶. Será ao longo dos anos 1980, morando então na Alemanha, que Flusser adquire a fama de “filósofo das mídias” – o primeiro livro que publicou em alemão, *Für eine Philosophie der Fotografie*⁷, foi traduzido em dez línguas e reeditado na Alemanha cinco vezes antes da morte de Flusser. O auge de sua carreira se exprime na publicação, em 1990, de *Überflusser* (“Sobre Flusser”), uma antologia organizada por Volker Rapsch que reúne ensaios de vários intelectuais europeus em comemoração ao septuagésimo aniversário do filósofo tcheco-brasileiro.

A estranheza, porém, permanecia: os otimistas o consideravam muito pessimista, enquanto os pessimistas não o entendiam, pois ele contestava o humanismo que amparava ambos. Enquanto Jean Baudrillard, por exemplo, lamentava que a realidade havia sido trocada por sua própria imagem – o que chamava de “simulacro”⁸ –, Flusser não reconhecia diferença significativa entre imagem e realidade, motivo pelo qual também não aprovava a noção de “simulacro”, que supõe uma noção duvidosa de “real”. Mas, como observa Gustavo Bernardo (2002, p. 129), os primeiros leitores de Flusser “precisavam não entender as questões ambivalentes daquele desmancha-prazeres”. Donde eu deduzo: liam-no por ser estranho.

Em novembro de 1991, poucos dias após ter debatido com Baudrillard em um congresso da Universität Duisburg-Essen, Flusser profere uma conferência no Instituto Goethe de Praga. Esta foi a primeira vez, após cinco décadas desde quando fugira dos nazistas, que Vilém retornara à sua cidade natal. Pensou em abordar o tema “o perigo dos nacionalismos”, mas optou por “mudanças de paradigma”. Diante do auditório lotado, Flusser empolgou-se a ponto de alternar, sem perceber, o tcheco, o alemão e o português. Por sua vez, a

6 Conforme expõe o artista Fred Forest (*apud* Krause; Mendes, 2000, p. 48): “Brilhante, excessivo e extático, ele teve todas as qualidades necessárias para assustar os intelectuais de gabinete em seus ternos e gravatas. É por isso que ele foi marginalizado na França. Sua personalidade, seus paradoxos e seus gestos diferiam muito das afetações acadêmicas na terra de Descartes”.

7 *Por uma Filosofia da Fotografia*. A primeira edição brasileira deste livro, em 1985, já se intitulava *Filosofia da caixa preta* (Flusser, 1985).

8 Grosso modo, fenômeno em que o signo absorve o referente para se tornar mais real que o real em si: o simulacro converteria, de maneira irreversível, o real em sua própria sombra (Baudrillard, 1991).

audiência atordoava-se com sua digressão frenética sobre o mundo digital e a cibernética: “mas só agora começamos a usar o telefone!”⁹.

No dia seguinte, antes de partirem, Vilém e Edith fizeram um piquenique no bosque em que se conheceram quando crianças. Partindo de volta à Alemanha, Edith, que estava dirigindo, bateu o carro contra um caminhão branco estacionado no meio da densa neblina. Ela quebrou a clavícula, e seu marido faleceu no ato. Flusser foi enterrado no Novo Cemitério Judeu de Praga, a poucos metros do túmulo de Franz Kafka, e sob uma inscrição em três idiomas: hebraico, tcheco e português¹⁰. Edith Flusser, que desde 1939 garante os deslocamentos do marido pelo mundo, o acompanhou por toda a vida e, após o acidente nefasto, dedicou-se integralmente à organização e à publicação de sua obra. Ela foi enterrada ao seu lado em 2014.

A fenomenologia do estranho

[...] procurarei remover a neblina metafórica que encobre a neblina matinal, para tentar vê-la em sua concreticidade.

Flusser, 2011, p. 139

Flusser foi certamente alguém estranho, talvez mais até do que estrangeiro¹¹. Não que ele o tenha deliberado, nem que lhe fosse cômodo ou incômodo de algum modo. A estranheza era o seu “estilo” (para não dizer “natureza”) e, como tal, lhe era inevitável. É ao menos o que se depreende da superfície de seus textos: ele não escrevia para não ser compreendido – o que em si já é um

9 Como relata Andreas Ströhl (2016, p.77, tradução do autor), então diretor do Instituto Goethe de Praga, Flusser “não se deixou desequilibrar nem pelos gritos de socorro dados pelo público fascinado, indefeso e pasmo, ‘nós aqui chegamos no momento apenas ao nível do telefone’”.

10 De acordo com Eva Batlickova (2019, p.62), “os textos em hebraico e em tcheco têm o mesmo significado. Trata-se da primeira parte do versículo de Oseias, 14:10: ‘Quem é sábio compreenda isto, quem é inteligente reconheça-o!’. A frase em português, por sua vez, possui uma atmosfera completamente diferente: ‘Não morremos conjugados. ‘Nós’ nunca morremos. Porque apenas eu e tu, a solidão é para a morte’”.

11 Acho curioso que, em alemão, “estrangeiro” e “estranho” são uma mesma palavra: *fremd*.

tanto estranho à tradição filosófica –, mas justamente para ser o mais claro possível. Só que ele não conseguia não ser estranho. Flusser partia de ideias familiares para, gradualmente, desmontá-las e retraduzi-las. Como vimos, ademais, ele passou a vida toda sendo “estranhado”; não por acaso sua autobiografia intitulou-se *Bodenlos*: sem chão, apátrida, sem descendência.

Mas o que particularmente mais me estranha em Flusser é sua tão constante estima para com a fenomenologia de Husserl, este idealista que acreditou ter desvendado nada menos que o fundamento de toda a filosofia. Esse importuno entrave à minha leitura de Flusser levou-me a assunir amiúde certa petulância como aquela de Anatol Rosenfeld, que, no famoso debate de 1964 em torno de *Língua e realidade*, considerava seus argumentos “esplêndidos, conquanto errados”¹². Afinal, embora a fenomenologia tenha ganhado notável sobrevida ao longo do século XX (Heidegger, Sartre, Merleau-Ponty), muito do que marcou o pensamento francês a partir dos anos 1960 – em relação ao qual Flusser não estava alheio¹³ – provém da insatisfação para com a teoria fenomenológica, à guisa de três grandes vertentes: a linguística, a psicanálise e Nietzsche.

Sob o prisma nietzschiano-foucaultiano pelo qual eu me situo, o que há de inconveniente na fenomenologia é não apenas sua convicção de, pela suspensão dos juízos (*epoché*), ter-se acesso ao gesto fundador (intencionalidade) de todo conhecimento possível, mas antes a primazia assim subsumida do sujeito do conhecimento, princípio arraigado no pensamento ocidental desde Descartes. Como Foucault bem assinala em *As palavras e as coisas*, a fenomenologia não fez mais que reativar o cogito cartesiano no registro do impensado, de modo que o “penso” não mais conduz à evidência do “existo”, mas às condições kantianas da possibilidade de se pensar¹⁴. Por conseguinte, duvida-se da natureza, mas não do sujeito; duvida-se dos alicerces epistemológicos, mas não do domínio ontológico do impensado (o “ser” pós-kantiano). Em suma – e nisso se alinham Descartes, Kant e Husserl –, duvida-se para superar a dúvida.

12 Ver, a este respeito: Bernardo (2002, p. 149-154).

13 Ver, a este respeito: Beccari, 2019a.

14 Ver: Foucault (2000, p. 448-449).

Flusser, no entanto, não poderia deixar de fazer um uso *estranho* dessa dúvida – num ceticismo irônico, de acordo com Gustavo Bernardo (2002), ou numa fenomenologia especulativa, nos termos de Rachel Costa, para quem Flusser teria operado “uma espécie de atualização pós-estruturalista da fenomenologia de Husserl” (Costa, 2018, p.182). Ainda que ele próprio talvez não o admitisse, Flusser duvidava do duvidar *per se*, sabendo da necessidade de se suspender a própria suspensão do juízo caso se queira conservar, justamente, a dúvida. Dito de outro modo, “Flusser transforma a ausência de fundamento em modelo para construção de fundamento” (Costa, 2018, p.186).

Equivoca-se, pois, a leitura que se atém ao nível literal do que Flusser chamava de “fenomenologia”, assim como também se equivoca aquela que, como inicialmente eu o lia, não suspende o juízo prévio de enquadrá-lo na tradição fenomenológica. É preciso adotar uma leitura não literal e, ao mesmo tempo, não presumir qualquer coerência prévia – o estranho, afinal, reside precisamente entre o familiar e o contraditório. Somente assim pode fazer algum sentido a distinção que, em *Natural:mente*, Flusser estabelece entre metafísicos e fenomenologistas: como atitudes opostas de, respectivamente, buscar a profundidade e elogiar a superficialidade. Ora, uma asserção como “o pensamento profundo me parece ser mais superficial que o pensamento que procura captar a superfície das coisas” (Flusser, 2011, p.138) jamais seria endossada por Husserl, até porque se aplica muito bem como crítica à sua filosofia. Portanto, se a concepção flusseriana de “fenomenologia” mostra-se alheia a qualquer literalismo ou coerência, talvez seja em decorrência da estranheza que lhe era impossível de ser posta em suspenso.

Quando o natural mente

Caso se possa atenuar, ou pôr em suspenso, esse tipo de entrave, podemos tentar compreender como, “no esforço de confirmar ou refutar sua suspeita, o autor submetia as suas experiências com coisas naturais a testes sucessivos” (Flusser, 2011, p.151). A suspeita é a de que, como insinua o título de seu livro, o natural “mente”. Não que o não-natural possa falar a verdade, ou mesmo que exista algo não-natural, sequer uma natureza. A questão é que Flusser passa ao largo de dicotomias do tipo natureza-artifício ou verdade-mentira para privilegiar a ambivalência: é melhor consultar um mapa

para se orientar na paisagem ou consultar a paisagem para se orientar no mapa? Há alguma diferença?

Em *Natural:mente*, Flusser desenha um anti-mapa para uma paisagem outra: um mapa em que as vacas aparecem como “máquinas eficientes para a transformação de erva em leite” (Flusser, 2011, p. 53), e uma paisagem quase inacessível, dada a ausência de um locus comum entre coisas como pássaros, chuva e a falsa primavera. Aqui, portanto, não é a natureza que está em jogo, mas a condição traiçoeira dos mapas. É nesse sentido que o natural “mente”: porque nunca houve nada de natural na natureza ou em qualquer outro lugar. O natural é o princípio ficcional dos mapas – tanto quanto o ideal de objetividade o é em relação às ciências e, sobretudo, à fenomenologia que as criticava¹⁵.

Termos tão amplos ameaçam se tornarem vazios e isentos de significado. Está possivelmente na hora de abandonarmos o termo “natureza” em favor dos termos mais modestos e mais significativos. Tal proposta é obviamente utópica porque o termo “natureza” está tão fundamentalmente enraizado nas nossas línguas e no nosso pensamento que continuará a atrapalhar nossa vivência e os nossos atos. (Flusser, 2011, p. 152-153)

Seria fácil, mediante asserções como essa, atribuir à Flusser a pecha de relativista. Mas ao indagar a falsa naturalidade dos mapas (teóricos, científicos, filosóficos etc.), Flusser não nega a realidade do mundo nem a dimensão política ou ética da ação humana. A questão é que os mapas são, a um só tempo, os limites e as condicionantes de toda realidade humana. E o anti-mapa de Flusser, por sua vez, toma a desorientação como bússola, obrigando-nos a dar um passo atrás para elaborarmos nossos próprios mapas. Porque é preciso orientar-se em todo caso, mas sem perder de vista a arbitrariedade das coordenadas. Não se trata de relativismo, apenas de desnaturalismo.

15 Afinal, nos termos de Foucault (2000, p. 449), a fenomenologia “jamais pôde conjurar o insidioso parentesco, a vizinhança ao mesmo tempo prometedora e ameaçante com as análises empíricas sobre o homem; [...] o projeto fenomenológico não cessa de se resolver numa descrição do vivido que, queira ou não, é empírica”.

Desse ponto de vista, aliás, o relativista ainda estaria imerso na busca pelo que supostamente há por trás ou no fundo dos fenômenos, por mais que se negue uma explicação universal. Eu diria mesmo que a fenomenologia é a apoteose filosófica do relativismo. Bem diferente é o reconhecimento dos mapas enquanto ficções. Sendo a ficção, portanto, não uma imitação dissimuladora de realidade, mas antes a tessitura, senão do real, de seu desenrolar cartográfico. Nos estudos flusserianos, ademais, já não é novidade a prerrogativa acerca da condição ficcional de toda filosofia, bem como a assunção de uma “ficção filosófica”¹⁶ – não no sentido de ficção da filosofia (o que seria análogo à ficção científica), mas de filosofia como ficção.

Embora Flusser tenha recebido tal epíteto de bom grado, certamente sabia que não havia nele qualquer ineditismo ou valor elevado. No artigo “Da ficção”, escrito em 1966¹⁷, Flusser lembra como, dos platônicos aos impressionistas, passando pelo cristianismo medieval, pelo renascimento, pelo barroco e pelo romantismo, a ficção explica a realidade. Na sequência, Flusser articula Husserl com Wittgenstein, tecendo um atordoante argumento para concluir que, apesar da contradição lógica, “realidade é ficção, e ficção é realidade” – sem admitir, porém, o caráter ficcional de suas premissas filosóficas. Não obstante, Flusser se rende à dicotomia: “Tudo isto é loucura. Tudo isto é fingimento. A nossa época se finge de louca. [...] De tanto fingirmos acreditar na ficção da vivência e da razão, acabamos perdendo a fé na realidade”.

Naquele momento, Flusser ainda não conseguia enxergar a ficção de seus próprios mapas. Reconhecimento este que vai depender de uma longa trajetória que, insistindo numa cartografia lógico-fenomenológica, mergulhará em uma contradição jamais resolvida. Nesse sentido, pois, Flusser mantinha-se refém da ficção, a começar pela de si mesmo: sua estranheza, suas mentiras, suas omissões¹⁸. Mas, ao mesmo tempo, talvez desconfiasse de que,

16 Um ano antes da morte de Flusser, Abraham Moles, professor da famosa escola de design *Hochschule für Gestaltung d’Ulm*, cunhou o termo “ficção filosófica” em seu ensaio “Philosophiefiktion bei Vilém Flusser” (“A ficção filosófica nos escritos de Vilém Flusser”). Em 1998, a Edusp publicou *Ficções Filosóficas*, reunindo ensaios em que Flusser investiga como a ficção está na base do pensamento poético, histórico e científico. Ver, a este respeito: Moles (1990), Flusser (1998), Bernardo (2008).

17 Disponível em: <<http://flusserbrasil.com/art2.html>>. Acesso em: mar. 2020.

18 Ver, a este respeito: Bernardo; Guldin (2017).

afinal, as ficções sejam realidade (mais do que o inverso). Pois, como insistia Juan José Saer (2009, p. 2), “ao dar o salto em direção ao inverificável, a ficção multiplica ao infinito as possibilidades de tratamento. Não dá as costas a uma suposta realidade objetiva: muito pelo contrário, mergulha em sua turbulência”. Tanto como também o sabia Foucault, que não temia dizer-se ficcional:

Quanto ao problema da ficção, para mim é um problema muito importante; tenho consciência de que sempre escrevi somente ficções. Nem por isso quero dizer que isso esteja fora da verdade. Parece-me que há possibilidade de fazer trabalhar a ficção na verdade, de induzir efeitos de verdade com um discurso de ficção, e provocar, de algum modo, que o discurso de verdade suscite, fabrique alguma coisa que ainda não existe, que, então, “ficcione”. “Ficciona-se” a história a partir de uma realidade política que a torna verdadeira, “ficciona-se” uma política que ainda não existe a partir de uma verdade histórica. (Foucault, 2014, p. 43)

É sob a égide desse nexos ficcional que Flusser (2011, p. 158) poderá definir, em *Natural:mente*, algo como uma “verdadeira atitude científica pós-objetiva”, que passa por “admitir que o nosso interesse pelas coisas, embora imposto sobre nós por elas, as torna coisas”. Lógica que é bem similar à de Bruno Latour (2014, s. p.), ao afirmar, em 2008, que as “questões de fato agora claramente se tornaram questões de interesse”. No original em inglês, Latour utiliza o termo *matter*, que pode significar tanto “questão” quanto “matéria”. As expressões *matters of fact* e *matters of concern* brincam com tais acepções, uma vez que a matéria enquanto “questão de fato” remete a algo objetivo, ao passo que a matéria enquanto “questão de interesse” diz respeito a interesses igualmente objetivos. O raciocínio de Flusser segue na mesma trilha:

Enquanto o saber científico perambulava por regiões extra-humanas, nas quais o homem não está existencialmente interessado, era possível manter a ficção do conhecimento objetivo. Mas agora, quando o saber científico está penetrando regiões nas quais o homem está implicado (interessado), tal distinção fictícia entre o objeto conhecível e sujeito conhecedor se torna insustentável. (Flusser, 2011, p. 155-156)

Não por acaso Flusser gostava de citar o postulado de Wittgenstein segundo o qual as ciências nada descobrem, mas inventam. Isso nos leva a

ponderar sobre uma questão que Flusser parece ter deixado em aberto: quais são, no campo científico, as consequências não das ficções, mas de admiti-las enquanto tais? Até que ponto, dito de outro modo, o natural “mente”? E o que implica “desmenti-lo”? No caso de Latour, não houve escapatória. Em meados da década de 1990, o físico polemista Alan Sokal convidou aqueles a quem ele denomina “construcionistas sociais”, como Latour, a pularem do topo de um prédio de vinte andares, a título de pôr à prova o quanto a ciência é de fato socialmente construída¹⁹ ou, nos termos de Flusser, de fato ficcional.

Claro que, para o cultivado leitor de Flusser ou Latour, esse tipo de provocação só revela uma completa incompreensão das ficções filosóficas. Mas, ao mesmo tempo, não foram poucos os filósofos e sociólogos que consideraram Latour um dos culpados da chamada “pós-verdade”²⁰, como se ele tivesse reaberto a caixa de Pandora do criacionismo, do terraplanismo, da antivacina etc. Ora, isso só faria sentido, em primeiro lugar, se Latour fosse minimamente lido em tais comunidades, o que infelizmente é improvável. E, em segundo lugar, só faria sentido se Latour fosse um relativista – juízo de uma leitura apressada, tal como vimos em relação à Flusser. Em terceiro lugar, se o conhecimento científico é, por definição, falível e parcial, por que preocupar-se tanto com Latour (cujos questionamentos contribuem, nesse sentido, com a ciência) e não com aqueles que, de saída, preferem se fiar a um modelo alternativo?

Fato é que tais modelos alternativos são menos uma derivação das ideias de Latour do que uma *validação* delas. Pois assim como fizeram Flusser, Foucault e tantos outros, Latour apenas forneceu um “prognóstico” que hoje se comprova à medida que certo mapa “natural” passou a ser questionado e atacado, da mesma maneira que alguém só constata estar doente a partir de seus sintomas. Logo, culpar Latour pela pós-verdade é como imputar ao médico ou à vacina a causa da doença – eis a paranoia de Sokal.

19 Ver: <https://physics.nyu.edu/sokal/lingua_franca_v4/lingua_franca_v4.html>. Acesso em: mar. 2020. Ademais, Bruno Latour nunca falou em termos de “construção social”, apenas argumentou que os fatos científicos deveriam ser vistos, antes de tudo, como um produto de procedimentos científicos.

20 Ver, a este respeito: <www.nytimes.com/2018/10/25/magazine/bruno-latour-post-truth-philosopher-science.html>. Acesso em: mar. 2020.

Ademais, não se pode ignorar que, desde *A vida de laboratório*, seu primeiro livro, Latour sempre se manteve trabalhando junto a diversos cientistas (biólogos, geólogos, físicos etc.), chegando a contribuir diretamente em suas pesquisas. E desde *Políticas da natureza* até *Down to Earth*, Latour vem insistindo na necessidade de mobilizar a sociedade quanto às drásticas mudanças climáticas em curso – o que requer, segundo ele, maior clareza de como a ciência funciona (a partir de pessoas, investimentos, instituições etc.) em detrimento do mito de que ela esteja alheia ou “acima” da esfera política e cotidiana, como se os cientistas tivessem algum acesso privilegiado à realidade. Curiosamente, hoje a filosofia de Latour é mais lida e aplicada por cientistas do que por filósofos, razão pela qual muitos o consideram, na contramão da “pós-verdade”, o filósofo do *antropoceno* – conceito gravado na virada do século para designar uma nova era em que a ação humana tornou-se o principal motor das transformações geológicas.

Os críticos de Latour poderiam delatar, de maneira novamente apressada, um percurso contraditório: um dos principais críticos do cientificismo agora emprega seus esforços em defesa da ciência. Mas o que escapa a tal juízo – ou o que nele se deseja fenomenologicamente suspender – é o fato de que Latour nunca questionou, por exemplo, a existência da gravidade ou a forma esférica da Terra. O que ele fez e continua a fazer é algo muito mais sutil: *mapear* as condições pelas quais o conhecimento científico torna-se propriamente conhecido – ou, pela mesma lógica, ignorado.

Com isso podemos finalmente responder à questão: em que medida o natural “mente”? Apenas na medida em que evitamos desmenti-lo. É nesse sentido que Flusser insistia em evidenciar a ficção do natural. Por mais estranho que possa parecer, desmentir o natural não implica negar a natureza, e sim devolver ao natural a sua condição ficcional – que, como vimos, não equivale a irreal. Nossos mapas são reais e, ao mesmo tempo, podem mentir. Estranhamente, portanto, há uma verdade que se revela quando o natural mente: a de que essa mentira não tem nada de natural.

Um ceticismo especular

Mas tais fábulas não podem ser meras teias secretadas por pesadelos e sonhos. Devem recorrer às redes das ciências, que são os únicos órgãos dos quais dispomos

atualmente para orientarmo-nos nas profundezas. Não é que tais fábulas devam ser “ficções científicas”, isto é: científicas a serviço de pesadelos e sonhos. Devem ser “ciências fictícias”, isto é: superações da objetividade científica a serviço de um conhecimento concretamente humano.

Flusser, 2012, p. 131

O que há em comum entre Flusser e Latour é o ceticismo. Não se trata propriamente de uma questão epistemológica, pois os cétricos indagam-se menos sobre os modos de conhecer do que se haveria, antes, algum conhecimento possível. Isso não implica duvidar do real; a dúvida cética dirige-se tão somente às condições de possibilidade do que se diz “verdadeiro”. O que também não implica perguntar qual é a “verdade da verdade” – uma contradição por petição de princípio. O cético joga com as verdades sem as perscrutar (como na fenomenologia) nem as denegar (como no niilismo), atentando apenas a quais ficções são postas em jogo. Eis o horizonte cético: o que existe são jogos, relações de força; os jogos *mapeiam* o real, mas também são mapeáveis; e se tudo existe enquanto jogo/mapa, embaralham-se as fronteiras entre ficção e realidade.

Sob esse viés, contudo, o que dizer sobre o uso “desonesto” da ficção, como nas *fakenews* ou nos revisionismos do Holocausto? A ressalva é pertinente, mas os exemplos são ruins. Porque tais ficções ou se creem verdadeiras ou pressupõem o dogma niilista de que tudo é mentira – em todo caso, portanto, pautam-se numa certeza “factual”, não ficcional. Mas a ressalva é pertinente na medida em que nos permite distinguir ceticismo de cinismo: reconhecer ceticamente a dimensão ficcional do real não implica camuflá-la, mas justamente *explicitá-la*, o que invalida as consequências cínicas presumidas na ressalva. Daí que Flusser defendia não apenas “que todo discurso fosse uma ficção, mas também que todo discurso precisaria explicitar a sua condição ficcional” (Bernardo, 2008, p. 132). Já o discurso nazista foi uma ficção que nunca se assumiu com tal (também por isso as suas consequências foram tão nefastas); na mesma toada, os revisionismos do Holocausto e, por extensão, o que hoje chamamos de *fakenews* investem no relativismo cínicos de que, sendo tudo mentira, tudo pode ser verdade.

Em contrapartida, tomemos o adágio nietzscheano, que Flusser gostava de repetir, segundo o qual a arte é melhor do que a verdade. Entendendo arte como ficção assumida da verdade, e esta como um mapa já dado, a arte é melhor do que a verdade na medida em que explicita o caráter ficcional da realidade

e de seus mapas²¹. Ao ler Nietzsche em alemão, Flusser sabia que, na sentença “*Kunst mehr werth ist als die Wahrheit*” (“A arte é mais valiosa que a verdade”)²², o termo *kunst* deriva do verbo *koennen*, que significa “poder”, no sentido de ser capaz ou saber fazer. Arte é, então, o produto da capacidade ou do poder de criar algo, ao passo que a verdade é algo que se supõe já verdadeiro (*warh*, “verdadeiro” + *heit*, “unidade”) e que, portanto, não pode ser criado. Se na lógica platônica, como se sabe, a verdade é a correspondência entre o mundo das aparências e o mundo das ideias, para Flusser e para Nietzsche o mundo das ideias é nada, e Platão, um niilista; logo, a verdade só pode surgir da e pela arte, tornando-se obra ou então nada.

Não há verdade prévia à ficção. Mesmo a verdade científica só advém de hipótese e experimentação. Para realizar um experimento sobre o movimento, muitas vezes o físico precisa desconsiderar coisas como a força da gravidade e a resistência do ar. É *como se* tais coisas não existissem – mas o cientista sabe que existem –, e desse modo a ciência cria e depende de mapas ficcionais para designar os fenômenos. Nenhum problema nisso, pois nem poderia ser de outro modo. O problema é quando se passa a crer que os mapas *espelham* os fenômenos, o que equivale a um retorno husserliano às “coisas mesmas”. Nesse ponto, já não se trata de consultar o mapa para se orientar no mundo ou o inverso, mas de trocar um pelo outro. É um pouco como a anedota, contada por Gombrich (1995, p. 39), de uma senhora que visita o ateliê de Matisse e, diante de um quadro, comenta: “Mas o braço dessa mulher está comprido demais!”. Ao que o artista responde: “Madame, a senhora está enganada. Isso não é uma mulher, é um quadro”.

De um lado, não há problema em se emocionar assistindo a um filme, quando o que se vê são apenas feixes luminosos. De outro, Nietzsche (2006, III, § 5) já nos advertia: “receio que não nos livraremos de Deus, pois ainda cremos na gramática”.

21 Ou, conforme argumenta Nietzsche (2009, III, § 25) em *Genealogia da moral*, a arte “tem a boa consciência a seu favor, opõe-se bem mais radicalmente do que a ciência ao ideal ascético”. Sobre as considerações nietzscheanas sobre arte e ciência, ver: Beccari, 2017.

22 Localizada em um dos fragmentos póstumos da primavera de 1888. Ver o fragmento #21 do grupo 14 do ano de 1888 no arquivo completo de obras e cartas de Nietzsche: <www.nietzschesource.org/eKGWB/index>. Acesso em: abr. 2020.

Bem diferente é a recorrência em Flusser da noção de *speculum*: não tanto como reflexo e espelhamento, mas antes como inversão formal que produz uma visada de contradição incessante²³. No ensaio “Do espelho”, de 1966, o filósofo argumenta que, embora toda a história do pensamento possa ser contada em termos de variantes especulares²⁴, hoje já “não estamos mais tão interessados na face reflexiva do espelho. O nosso interesse está na outra face, naquela que está coberta pelo nitrato de prata. Estamos invertendo espelhos” (Flusser, 1998, p. 67). Ora, esse tipo de diagnóstico duvidoso, porquanto inverificável, era um estranho modo de Flusser demarcar o *seu* interesse em particular – qual seja, pelo lado “avesso” dos espelhos.

Por isso ele pensa as imagens técnicas, por exemplo, como o inverso da representação tradicional, portanto não como espelhos ou janelas do mundo, mas como “virtualidades concretizadas” (Flusser, 2019, p. 29). Nesse sentido, as telas luminosas sobre as quais repousamos diariamente os nossos olhos são imagens técnicas não pelo que espelham ou representam, mas por possibilitarem um modo de ver e estar no mundo *em rede* que só se realiza por meio delas. Com efeito, partindo da premissa cética de que a “concretude” das coisas não é alheia ao modo como as vemos e interpretamos, Flusser sustenta que imagens técnicas explicitam esse processo ao serem vistas: tal como em Sodomia e Gomorra, elas concretizam o nosso olhar²⁵.

A inevitável dificuldade desse tipo de “reflexão” talvez seja atenuada se voltarmos ao gesto ficcional de sua filosofia. Em *Vampyrotheutis Infernalis*²⁶ – que, para Abraham Moles (1990), é a obra que melhor expressa a ficção filosófica

23 Vale acrescentar que, no léxico médico, o “espéculo” é um instrumento para manter aberto algum orifício do corpo humano, permitindo ao operador uma visão direta da área de interesse e a possibilidade de realizar intervenções, como a biópsia. Creio que Flusser também opera tal ferramenta, ao menos em seu estilo ensaístico: cada texto abre uma “brecha” lógica e a esgarça até o ponto de arrebentar.

24 Conforme levou a cabo Richard Rorty, em seu célebre *A filosofia e o espelho da natureza*. Para Foucault, no entanto, esse modo de correlação epistêmica pautado no espelhamento entre as coisas e suas representações se dissolve no umbral do classicismo à modernidade (Foucault, 2000, p. 70-80).

25 Ver, a este respeito, o meu posfácio no livro *Elogio da superficialidade: o universo das imagens técnicas*, de Vilém Flusser (2019, p. 301-316).

26 O título desse livro é o nome científico de uma espécie rara do gênero octopodal (lulas e polvos) que vive em regiões abissais do oceano. Noutro momento, eu delineio a atualidade desta fábula filosófica de Flusser mediante o cenário político-midiático contemporâneo. Ver: Beccari, 2019b.

de Flusser –, lemos uma fábula que faz uso ostensivo da taxonomia biológica e é acompanhada por quinze pranchas ilustradas pelo biólogo e artista plástico Louis Bec e carimbadas pelo fictício “Instituto Científico de Pesquisa Paranaturalista”. Diante desse livro, qualquer biólogo certamente se constrangeria (assim como fenomenólogos dariam passos atrás perante a fenomenologia flusseriana). Mas, pelo simples fato de a fábula assumir-se como tal, não é o caso de pseudociência – trata-se, no lugar, de espelhamento:

[...] o *Vampyrotheutis* vai surgindo como nosso próprio espelho. Como antípoda nosso, no qual todos os nossos aspectos são invertidos. Pois contemplar tal espelho, a fim de reconhecer-se nele, e a fim de poder alterar-se graças a tal reconhecimento, é o propósito de toda fábula, inclusive desta. (Flusser, 2012, p.134)

Esse tipo de espelhamento abrevia o que talvez seja um dos principais artifícios de Flusser: refletir sobre a reflexão como um aparato de espelhos retorcidos, tentando com isso captar o momento em que se dá a inversão especular. Mas o artifício é ficcional, vale insistir, pois a fábula comparece no lugar do fenômeno que se está a refletir para que este possa, assim, tomar forma e materialidade. No caso de *Vampyrotheutis Infernalis*, Flusser opera uma reflexão até o ponto em que a estrutura biológica do molusco passe a espelhar a estrutura do mundo humano. Ao fim do livro, o autor relata o seu embarço quando, no aquário de Banyuls, ele encarava fixamente o molusco, que igualmente o encarava atônito. Essa cena ecoa, como assinala Gustavo Bernardo (2002, p.133), o conto “Axolotl” que Julio Cortázar escrevera em 1956, onde lemos a história de um escritor que visita diariamente um aquário público para observar um anfíbio ali exposto. O observador fica tão envolto com o que vê que, em determinado momento, descobre-se no corpo do axolotle, vendo seu ex-rostro do lado de fora do aquário.

Tal sorte de inversão especular também nos remete à metamorfose kafkiana²⁷. No artigo “Esperando por Kafka”, Flusser enaltece a estranheza de seu compatriota – um pouco à maneira como estou a fazer aqui –, argumentando

27 Ao menos em relação à figura popular que Gregor Samsa passou a representar no imaginário moderno. Mas, como se sabe, em *A metamorfose* o termo “inseto monstruoso” aparece apenas na primeira frase; dali em diante, não há mais nenhuma menção à metáfora inicial.

que a “mensagem” kafkiana ainda não teria sido decifrada. Isso porque, segundo o filósofo, essa mensagem talvez seja o inverso do que se depreende dos textos: “Kafka é a existencialização de Nietzsche” (Flusser, 2002, p. 81), pois a atmosfera repulsiva e absurda de seus textos funcionaria como um espelho do eterno retorno e, portanto, do imperativo nietzscheano de afirmação da vida. Noutros termos, a obsessão pela angústia e pelo tédio seria um modo estranho de Kafka transmutar todo “foi assim” em “assim eu quis”.

Ora, novamente, mais provável é que tal leitura seja o estranho modo de Flusser afirmar a sua própria condição de estranho/estrangeiro. Uma condição que, justamente por não ter sido jamais escolhida, precisava ser escolhida dia após dia.

Considerações finais

Migrar é situação criativa. Mas dolorosa. [...] Quando fui expulso de Praga (ou quando tomei a decisão corajosa de fugir) vivenciei o colapso do universo. É que confundi o meu íntimo com o espaço lá fora. Sofri as dores dos fios amputados. Mas depois, na Londres dos primeiros anos da guerra, e com a premonição do horror dos campos, comecei a me dar conta de que tais dores não eram as de operação cirúrgica, mas de parto. Dei-me conta de que os fios cortados me tinham alimentado, e que estava sendo projetado para a liberdade. Fui tomado pela vertigem da liberdade, a qual se manifesta pela inversão da pergunta “livre de quê” em “livre para fazer o quê”. E assim somos todos os migrantes: seres tomados de vertigem.

Flusser, 1998, p. 14-15

O que Flusser designa, no trecho acima, por “vertigem da liberdade” faz alusão direta, embora não referenciada, a uma conhecida passagem de Nietzsche (2011, p. 61): “Livre de quê? Que importa isso a Zaratustra! Mas teus olhos devem claramente dizer: livre *para* quê?”. A questão “livre de quê?” remete ao significado mais corriqueiro de liberdade, isto é, como o reverso de algo que aprisiona; já o segundo sentido, “livre para quê?”, liga-se a um horizonte propositivo, e não a uma condicionante negativa.

Tal distinção esclarece o que eu dizia há pouco: se em Kafka pode haver algo de afirmativo, conforme a leitura de Flusser, é somente como reverso de

um registro opressor, e não como “vertigem da liberdade” que Flusser associa à condição de migrante. Note-se, pois, como o espelho flusseriano é sempre um modo de refletir-se a si mesmo. Gustavo Bernardo (2002, p. 94), nesse sentido, chega a “reverter os atributos encontrados por Flusser na narrativa e no pensamento de Kafka, atribuindo-os ao texto e ao pensamento do próprio Flusser”. Sob essa lógica, quando Flusser nos convida a esperar por Kafka, no fundo ele estaria nos convidando a esperar por ele mesmo. Isso explicaria o esquecimento de Flusser no Brasil: “pode ser menos uma típica ingratidão nacional do que, antes, decorrência do seu pensamento” (Bernardo, 2002, p. 91).

Concordo com a última asserção, mas não tanto com a mensagem “codificada” sob a sombra de Kafka; por mais que Flusser pudesse tê-lo em mente, aceitar seu “truque” implica confundir o mapa com a paisagem, ou o retrato com o retratado, mesmo que se trate de um autorretrato disfarçado. Pois o mapa flusseriano é o da estranheza cética, e não o da profecia gnóstica²⁸, assumindo sempre a ficção enquanto gesto fundante. Claro que, no entanto, Flusser carregava nas tintas: “As frases muito diretas, os verbos predominantemente no presente do indicativo, a ausência de auxiliares, tudo parece caminhar para uma revelação que se basta a si mesma, quase para uma fala profética” (Bernardo, 2002, p. 54). Mas, apesar dessa maneira seca e “sincopada” que ele tinha de se expressar – o que salta aos olhos tanto nos textos quanto em suas aulas e conferências²⁹ –, o seu modo de pensar é menos austero do que generoso, no sentido etimológico do termo: aquele que gera e engendra outros pensamentos.

Outra coisa talvez elucide o seu estilo: em vez da escrita manual, Flusser preferia redigir diretamente na máquina de escrever. Precisava da resistência das teclas. Chegou a ganhar de presente um computador, mas nunca abdicara da mecânica datilográfica. Em *The shape of things*, Flusser (1999,

28 Mesmo em Kafka, ademais, não vejo a hermenêutica gnóstica que não raro é atribuída à sua obra. Vale lembrar, quanto a isso, um personagem da novela *Na colônia penal*: o “oficial” que carrega consigo uma pasta com supostas sentenças escritas pelo seu antigo comandante. Ocorre que tais sentenças são meros “rabiscos” (*gekritzelt*) – termo que, aliás, Kafka também adotava para descrever os seus próprios textos –, ou seja, nada nos autoriza a pressupor que há realmente algo escrito ali. Em minha leitura, pois, as sentenças decifradas pelo oficial provêm somente do seu desejo em sentenciar; por conseguinte, acredito que as supostas “mensagens” de Kafka nunca derivam de seus “rabiscos”.

29 Ver, por exemplo, a gravação do curso “Simulacro de felicidade”, ministrado no MASP em 1983, um dos raros registros de Flusser falando em português. Disponível em: <<https://youtu.be/Uy5mskJSmA>>. Acesso em: abr. 2020.

p.62-65) indaga-se por que as máquinas de escrever fazem “clique”, em vez de deslizarem suavemente como a caneta sobre o papel. A partir de seu habitual nexos especulativo, o filósofo explica que máquinas em geral fazem “clique” porque gaguejam e funcionam aos saltos, do mesmo modo que tudo o que está vivo no mundo também gagueja e vive aos saltos.

A estranheza de Flusser, a despeito da fluidez que seu nome insinua, era o meio “truncado” pelo qual ele se permitia *saltar* entre os diversos campos, línguas e ficções. Saltar requer usar a resistência do chão; donde Flusser tomava como impulso enunciados firmes, nunca suaves. A opção pelo ensaio, por sua vez, é um meio de implicar-se no que se diz, comprometer-se, não tirar o corpo fora. Ele sabia que, sem a maestria necessária – isto é, sem saber jogar o jogo que os outros jogam –, um ensaio facilmente se passa por leviano e inoportuno. Mas Flusser (1998, p.95) assumia o risco como quem blefa inadvertidamente: “começo a perder o meu assunto por ter-me identificado com ele. E simultaneamente começo a perder-me nele [...] E o estilo do meu ensaio pasará a espelhar, a articular, a formular este meu empenho de corpo e alma”.

No léxico científico, “ensaio” designa o processo laboratorial empregado para identificar a atividade de um organismo ou substância. Sob esse prisma, Flusser operaria algo como um “meta-ensaio” – não somente porque seu objeto sempre é, no fundo, ele próprio (tanto o autor quanto o procedimento em si), mas principalmente por evidenciar que a resultante do ensaio é desde o início *ensaiada*. É um pouco nessa toada que, em *Contra o método*, Paul Feyerabend (2007, p.350) tecia suas aporias: “Desvios ocasionados pela segunda lei da termodinâmica não são verificáveis, pois os instrumentos de medida estão sujeitos aos mesmos desvios das coisas que eles buscam medir”.

Não é preciso ser anarquista como Feyerabend, ou quase fenomenólogo como Flusser, para saber que os mapas não espelham os fenômenos (antes o contrário). Basta ter em mente que todo espelho produz a inflexão das coordenadas refletidas. E isso, devo insistir, não invalida a ciência, mas apenas explicita a sua vocação em “produzir fatos”, como Bruno Latour gosta de dizer³⁰. Para este filósofo francês, afinal, o que enfraquece a ciência é tão somente a visão “clássica” de ciência: a suposição de que os fatos falam por si mesmos e

30 Ver, a este respeito: Kofman, 2018.

que, portanto, podem ser constatados da mesma maneira por todos. Admitir, por outro lado, que a ciência “produz fatos” – ainda que, de imediato, isso possa soar conspiratório – significa apenas reconhecer ceticamente que os fatos só se tornam propriamente factíveis à guisa de uma elaboração ficcional.

Voltando a Flusser, o espelhamento é o procedimento pelo qual ele refletia sobre como, para nos situarmos no mundo, precisamos mapeá-lo por meio das ficções. Ao operar, aos saltos, uma tal reflexão vertiginosa, seu intento era o de provocar e desdobrar novas reflexões. Por esse caminho, Flusser não apenas afirmava a estranheza; esta lhe servia também para *firmar* algum solo, posto que o migrante carecia de chão (*bodenlos*). Quanto a isso, aliás, arrisco-me a dizer que, se havia algo em comum entre Flusser e Kafka – além do fato de ambos terem sido judeus que nasceram e morreram em Praga – é a ausência de “fundo”. Pois mesmo quando se crê, pelo velho ímpeto da decifração, ter encontrado alguma “mensagem” em seus textos, isso não prova que haja ali qualquer correspondência. Ambos nos mostram, afinal, que talvez não haja fundo no mundo. Não havendo fundo, resta-nos (a)fundar novos mapas indefinidamente.

Talvez por isso que ainda hoje escutamos ressoar o barulho derradeiro do carro chocando-se contra um espelho branco, vemos a neblina dissipar-se no chão de asfalto e, apesar de tudo, seguimos cultivando essa bela promessa de estranhamento.

Referências

BATLICKOVA, Eva. *O drama Saul: diálogo como um princípio descentralizador na obra de Vilém Flusser*. Tese de Doutorado em Letras. São Paulo: FFLCH-USP, 2019.

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BECCARI, Marcos N. “A ciência é ascética, não cética: considerações nietzschianas sobre arte e verdade”. *Revista Não Obstante*, v. 2, n. 1, ago./dez. 2017, p. 6-14.

BECCARI, Marcos N. “Língua e discurso em Flusser e Foucault: um diálogo à espreita?”. *Intexto*, v. 46, n. 1, 2019a, p. 1-18.

BECCARI, Marcos N. “O abismo através do espelho: a atualidade de Vampyroteuthis Infernalis de Vilém Flusser”. *Visualidades*, v. 17, 2019b, p. 14-25.

BERNARDO, Gustavo. *A dúvida de Flusser: filosofia e literatura*. São Paulo: Globo, 2002.

BERNARDO, Gustavo. "Ciência como ficção". In BERNARDO, Gustavo; FINGER, Anke; GULDIN, Rainer. *Vilém Flusser: uma introdução*. São Paulo: Annablume, 2008, p.125-144.

BERNARDO, Gustavo; GULDIN, Rainer. *O homem sem chão: A biografia de Vilém Flusser*. São Paulo: Annablume, 2017.

COSTA, Rachel Cecília de Oliveira. "Ficção como fruto da falta de fundamento: a fenomenologia especulativa de Vilém Flusser". *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. XII, n. 23, p.177-188, jul./dez. 2018.

FEYERABEND, Paul. *Contra o método*. São Paulo: Editora UNESP, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FLUSSER, Vilém. *Ficções Filosóficas*. São Paulo: Edusp, 1998.

FLUSSER, Vilém. *The Shape of Things: A Philosophy of Design*. London: Reaktion Books, 1999.

FLUSSER, Vilém. *Da religiosidade: a literatura e o senso de realidade*. São Paulo: Escrituras, 2002.

FLUSSER, Vilém. *Bodenlos: uma autobiografia filosófica*. São Paulo: Annablume, 2007.

FLUSSER, Vilém. *Natural:mente: vários acessos ao significado de natureza*. São Paulo: Annablume, 2011.

FLUSSER, Vilém. *O elogio da superficialidade: o universo das imagens técnicas*. São Paulo: É Realizações, 2019. Col. Biblioteca Vilém Flusser.

FLUSSER, Vilém; BEC, Louis. *Vampyroteuthis Infernalis*. São Paulo/Coimbra: Annablume/Imprensa da Universidade de Coimbra, 2012.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FOUCAULT, Michel. "As relações de poder passam para o interior dos corpos". In *Ditos & Escritos IX: Genealogia da ética, subjetividade e sexualidade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, p.35-43.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Arte e ilusão*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

KOFMAN, Ava. "Bruno Latour, the Post-Truth Philosopher, Mounts a Defense of Science". *The New York Times Magazine*, 25 out. 2018. Disponível em: <www.nytimes.com/2018/10/25/magazine/bruno-latour-post-truth-philosopher-science.html>. Acesso em: abr. 2020.

KRAUSE, Gustavo Bernardo; MENDES, Ricardo (orgs.). *Vilém Flusser no Brasil*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

LATOURE, Bruno. "Um Prometeu cauteloso? Alguns passos rumo a uma filosofia do design (com especial atenção a Peter Sloterdijk)". Tradução de Daniel B. Portugal e Isabela Fraga. *Agitprop: revista brasileira de design*, v. 6, n. 58, jul./ago. 2014.

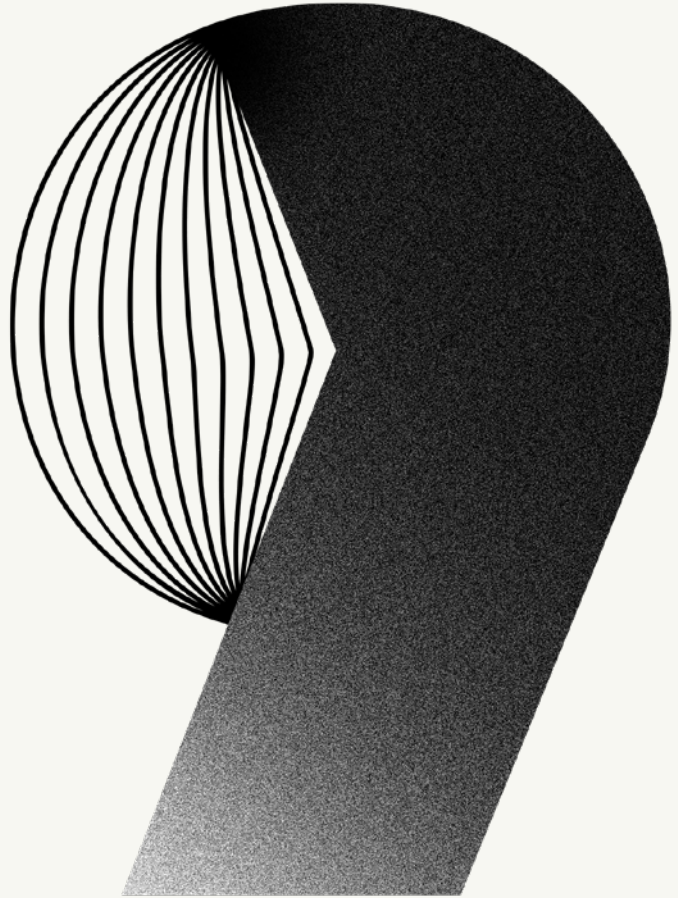
MOLES, Abraham. "Philosophiefiktion bei Vilém Flusser". In RAPSCH, Volker (ed.). *Überflusser: die Fest-schrift zum 70. von Vilém Flusser*. Braunschweig: Stephan Bollmann Verlag, 1990, p.53-61.

- NIETZSCHE, Friedrich. *Crepúsculo dos ídolos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Genealogia da moral: uma polêmica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- SAER, Juan José. “O conceito de ficção”. *Sopro*: panfleto político cultural. Agosto de 2009. Disponível em: <www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>. Acesso em: abr. 2020.
- STRÖHL, Andreas. *Vilém Flusser: Fenomenologie komunikace*. Praha: Argo, 2016.

O imaginário da imortalidade na era tecnológica: em torno de Borges, Machado e Houellebecq

Rogério de Almeida¹

- 1 Professor Associado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP). Coordena o Laboratório Experimental de Arte-Educação e Cultura (Lab_Arte) e o Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura (GEIFEC). É editor da Revista Educação e Pesquisa (FEUSP) e editor colaborador da Revista Machado de Assis em Linha. Trabalha com temas ligados a cinema, literatura, filosofia trágica e imaginário. E-mail: rogerioa@usp.br.



**Quem de vocês merece
a vida eterna?**

Michel Houellebecq

Introdução

O pesquisador inglês Aubrey de Grey afirmou que “a primeira pessoa que vai chegar aos 1000 anos de idade já nasceu”¹. Embora nada nos permita garantir que tal hipótese se verificará, é cada vez mais frequente a difusão dos avanços científicos que têm permitido aos humanos prolongar suas vidas. Jeanne Calment morreu em 1997 com 122 anos, Jiroeman Kimura morreu em 2013 com 116. Não só estavam velhos, como estavam velhos há muito tempo. É por isso que, mais do que prolongar a vida, a ciência tem buscado meios de retardar o envelhecimento, com técnicas que visariam rejuvenescer o corpo.

Harari (2017, p.278) nos lembra que nos últimos dois séculos, “comprimidos, injeções e operações sofisticadas nos salvam de uma enxurrada de doenças e ferimentos que um dia significaram uma inevitável sentença de morte”. A expectativa de vida saltou de 40 para 80 anos e a mortalidade infantil diminuiu intensamente.

Engenheiros genéticos recentemente prolongaram em seis vezes a expectativa de vida média dos vermes *Caenorhabditis elegans*. Por que não fazer o mesmo pelo *Homo sapiens*? Especialistas em nanotecnologia estão desenvolvendo um sistema imunológico biônico composto de milhões de nanorobôs, que habitariam nossos corpos, abririam vasos sanguíneos obstruídos, combateriam vírus e bactérias, eliminariam células cancerosas e até mesmo reverteriam processos de envelhecimento. Alguns pesquisadores sérios sugerem que, por volta de 2050, alguns humanos terão se tornados amórtais (não imortais, porque ainda poderiam morrer em decorrência de algum acidente, mas amórtais, o que significaria que, na ausência de um trauma fatal, suas vidas poderiam ser indefinidamente estendidas. (Harari, 2017, p.280)

A imortalidade, que sempre se manifestou como desejo ou ficção, parece ser não só viável, como estar cada vez mais próxima, o que nos autoriza

1 Cf.: <<https://tab.uol.com.br/edicao/futuro-da-morte#tematico-1>>. Acesso em: ago. 2020.

a investigar como o imaginário da imortalidade se renova a partir dos recentes avanços da tecnologia no campo da genética, da neurociência e da inteligência artificial.

Não é intuito deste capítulo considerar se a ciência tem ou não condições de prolongar por tempo indefinível a vida humana, mas especular sobre *como* imaginamos uma eventual condição de imortalidade. Desse modo, o olhar não está direcionado para os resultados concretos da ciência (o fato, por exemplo, de que vivemos mais que nossos antepassados), mas para os efeitos da ciência no imaginário, especificamente no imaginário da imortalidade, como aparece em Jorge Luis Borges, Machado de Assis e, mais especificamente ainda, em *A possibilidade de uma ilha*, de Michel Houellebecq.

Publicada originalmente em 2005 (com tradução de André Telles para a Record em 2006), o romance situa-se num futuro distante, cerca de dois milênios adiante, mas se detém sobre o relato de vida do humorista Daniel, que se passa nos dias que correm. Daniel atingiu a imortalidade por meio da ciência genética, que, com o aperfeiçoamento da clonagem, repõe a consciência do antigo corpo num corpo novo. O que lemos no romance são os comentários de Daniel²⁴ e Daniel²⁵ acerca do relato de vida de Daniel¹. A questão que o livro coloca é justamente sobre como seria a vida nessa situação de imortalidade.

Considerando que parte da ciência contemporânea crê na possibilidade de atingir o que se pode chamar de *amortalidade*, resta ver como a arte imagina a possibilidade dessa nova condição humana. É o que propõe este capítulo – investigar o imaginário da imortalidade em decorrência da intervenção científica –, não sem antes percorrer genealogicamente o imaginário da vida eterna.

Imaginário da vida eterna

A tecnologia é uma extensão dos sonhos humanos. Derivados da técnica, os aparatos tecnológicos prolongam não só o corpo como principalmente os desejos. De um lado, as escavadeiras e guindastes são dispositivos complexos que derivam de ferramentas mais simples, como as pás e as cordas, que por sua vez materializam os gestos de cavar e puxar. Por outro lado, o avião é o resultado de um longínquo sonho de voar, o cinema liga-se às pinturas

rupestres, os livros codificam as narrativas orais, enfim, as tecnologias prolongam materialmente os aspectos simbólicos da condição humana, sua característica de organizar no tempo os resíduos do vivido e as expectativas do viver, medos e esperanças, flagelos e delícias.

Se de fato a tecnologia é uma extensão dos sonhos humanos, ela não poderia ignorar, no seu horizonte de ambições, a concretização de um dos sonhos mais antigos: a imortalidade.

Na epopeia suméria de mais de quatro milênios, o rei Gilgamesh, após a morte de seu amigo Enkidu, decide que não quer morrer e trava uma luta no submundo para conquistar a imortalidade, sem sucesso. No imaginário de então, regido por deuses, a morte aparecia como uma fatalidade imposta pela divindade e contra a qual nada restaria a fazer, a não ser aprender a conviver com a finitude.

É possível conjecturar, portanto, que a consciência da morte é o grande evento disparador do que podemos chamar de cultura humana. Não podemos afirmar com muita precisão o que se passa na consciência dos animais, se sabem ou não que vão morrer, se têm alguma noção de tempo futuro, se são capazes de pensar sobre si mesmos e uma série de outras operações mentais que nos são corriqueiras, embora o medo, constante na maior parte das espécies, parece mostrar uma tendência da vida, independente do grau de consciência do indivíduo, de autopreservação. No caso dos hominídeos, a constatação da morte parece disparar um mecanismo que vai, entretanto, além da preservação física instintiva, manifestando-se de maneira abstrata, por meio de uma ideia, a da negação da morte.

É o que especula Edgar Morin (1973) ao considerar, nos rituais funerários dos neandertais, os primeiros indícios de que a morte era, de alguma maneira, significada. Quando algum deles morria, em vez de deixar o corpo apodrecer, como as demais espécies animais, o grupo parava sua marcha, cavava um buraco, e o enterrava, não sem antes dispor seus pertences organizados junto ao corpo, como a sinalizar uma possível crença na imortalidade ou transmortalidade da alma. Estaria aí, possivelmente, as raízes da cultura humana.

Gilbert Durand (1997) caminha na mesma direção ao arquitetar as estruturas antropológicas do imaginário. Enraizada no corpo, portanto muito

além de uma mera atividade intelectual ou do espírito, a imaginação é o contínuo e dinâmico exercício humano de combate à morte e ao tempo que passa. Objetos, símbolos, tecnologias, costumes, instituições, a própria história, enfim, todo engendramento humano é, para além da coisa em si, uma tentativa de eufemizar a morte e os sofrimentos a ela associados.

A imortalidade pode ser assim simbolicamente atingida por meio da prole, com a ideia de que os filhos prolongam em seus filhos o nome e a memória dos pais e avós; com grandes feitos que perduram na história, como as cartas de Sêneca ou as peças de Shakespeare; pela institucionalização, por meio de monumentos, nomes de rua, prédios públicos; pela própria história, que registra os nomes daqueles que não morrem e os propagam em livros escolares, documentários etc.

Outro meio de obter simbolicamente a vida eterna é pela via das crenças religiosas, já que as correntes mais difundidas consideram que há algo no indivíduo que não se extingue com a morte – sua consciência, sua alma –, perdurando em outra dimensão da existência. As variações do destino da alma – paraíso, inferno, reencarnação etc. – passam, então, a guiar a vida presente, com a dissociação entre finitude e morte, já que esta não passaria de uma etapa, um meio para se atingir a *verdadeira* vida eterna, que não seria corporal, mas da alma ou do espírito. É curioso observar que essa imortalidade não prescinde da permanência da consciência, pois não bastaria ao humano seguir vivo *de qualquer maneira*, é preciso saber que segue vivo, como triunfo último sobre a morte.

Se considerarmos que a arte é, entre muitas outras coisas, uma espécie de exercício de futuro, pelo qual recorreremos, como constata Steiner (2003), a cláusulas condicionais hipotéticas, então ela nos ajuda, não necessariamente a antever o futuro, mas a imaginar diversas possibilidades de futuro. A arte coloca em jogo virtual o que não existe, o que não existe ainda, as numerosas possibilidades de responder à pergunta: “e se?”.

Desse modo, podemos indagar o que nos aconteceria se atingíssemos a imortalidade. Como seria ser imortal?

Algumas implicações foram testadas pela ficção. Uma das mais interessantes é o conto “O Imortal” de Jorge Luis Borges (1998, p. 593-606).

O conto começa com a oferta, em junho de 1929, da *Iliada* de Pope (1715-1720) feita à princesa de Lucinge pelo antiquário Joseph Cartaphilus. Como chega a notícia de sua morte quatro meses depois, não temos como saber sobre a origem do manuscrito que foi encontrado no último tomo da coleção. O manuscrito narra a aventura de um guerreiro romano do século III que, depois de enfrentar uma série de obstáculos, encontra a secreta e abandonada Cidade dos Imortais, que pretensamente seria habitada por homens que atingiram essa condição depois de beber a água de um rio secreto.

Marco Flamínio Rufo, o guerreiro romano, bebe a água do rio, torna-se imortal e, finalmente, depois de vencer uma série de labirintos, encontra a Cidade dos Imortais, mas completamente abandonada. Durante o percurso, havia convivido com os trogloditas, homens nus de pele cinzenta, barba desleixada, devoradores de serpente e que não falavam. Um desses selvagens segue o romano e, depois de um tempo convivendo, num dia chuvoso, ele restitui não só sua fala como sua memória. Ficamos sabendo, então, que os trogloditas eram, na verdade, os imortais, e aquele imortal específico era ninguém menos que o próprio Homero, nascido há 1100 anos (o texto se passa no século III).

O narrador nos faz observar, então, que ser imortal é insignificante, pois todas as criaturas, com exceção do homem, o são, já que ignoram a morte. Outra coisa, no entanto, é saber-se imortal, condição terrível, pois em um prazo infinito todas as coisas ocorrem a todos os homens. O interesse pelo mundo físico, pelo destino, pelo corpo vai pouco a pouco se extinguindo, e os imortais se tornam inertes, entregues aos próprios pensamentos.

Entretanto, como creem que o mundo é regido por um sistema complexo de compensações, partem em busca de um rio cuja água tenha efeito oposto àquele que lhes deu a imortalidade. É o que ocorre cerca de 1600 anos depois, já no século XX, quando Marco Flamínio Rufo bebe a água de um rio na costa da Eritreia e se torna novamente mortal. É por essa razão que decide registrar sua história: “Eu fui Homero; em breve, serei Ninguém, como Ulisses; em breve, serei todos: estarei morto”.

Posta de lado a trama labiríntica engendrada por Borges para a concepção do conto, encontra-se no seio da narrativa uma poderosa tese, ainda que implícita, a de que nossa condição humana – linguagem, arte, cultura, sistema de valores, práxis etc. – advém justamente da consciência da finitude. Os

animais vivem como imortais, é o que o conto afirma, porque não sabem que vão morrer, o que suprime qualquer dívida com o tempo. Já os homens não ignoram sua condição de mortal, razão pela qual lutam contra o tempo em favor de qualquer possibilidade de permanência, de retorno ou repetição.

A morte (ou sua alusão) torna preciosos e patéticos os homens. Estes comovem por sua condição de fantasmas; cada ato que executam pode ser o último; não há rosto que não esteja por dissolver-se como o resto de um sonho. Tudo, entre os mortais, tem o valor do irrecuperável e do inditoso. (Borges, 1998, p. 603)

Entretanto, mais terrível que a mortalidade, de acordo com o conto, é a condição de saber-se imortal, pois se tudo que pode ocorrer certamente ocorrerá, não há por que agir, não há razão para escolha. Tudo se torna indiferente.

Entre os Imortais, ao contrário, cada ato (e cada pensamento) é o eco de outros que no passado o antecederam, sem princípio visível, ou o fiel presságio de outros que no futuro se repetirão até a vertigem. Não há coisa que não esteja como que perdida entre infatigáveis espelhos. Nada pode ocorrer uma só vez, nada é preciosamente precário. O elegíaco, o grave, o cerimonioso, não vigoram para os Imortais. (Borges, 1998, p. 603)

É por isso que os imortais se tornam trogloditas, isto é, pessoas que moram em cavernas, não utilizam a fala e não interagem entre si, indiferentes à dimensão simbólica dos gestos, dos atos e da linguagem. Estão absortos num mundo sem tempo. Saber-se mortal é o que desencadearia a criação dos sistemas de linguagem, de produção de imagens, narrativas e ficções, de organização social, é o que motivaria a fabricação de ferramentas e utensílios, o pastoreio e a agricultura, a invenção tecnológica, científica, religiosa etc.

Não surpreende, portanto, que o conto, logo em seu início, afirme que os filósofos “sentiram que prolongar a vida do homem era prolongar sua agonia e multiplicar o número de suas mortes” (Borges, 1998, p. 594). A consciência do tempo que passa nos faz ver que os instantes morrem, uns após os outros, e com eles, pensamentos, sonhos, desejos, hábitos, valores, enfim, tudo aquilo que nos faz humanos. Até que, por fim, morremos nós. Se não morrêssemos, é provável que também não cultivássemos esses instantes preciosos, que o são justamente por sua transitoriedade.

Tese parecida foi defendida por Machado de Assis no conto “O Imortal”: a repetição eterna de flagelos e delícias terminaria por enfastiar, entediar, aborrecer, de tal maneira que a morte seria preferível, um benefício à vida. Com seis capítulos, foi publicado em *A Estação*, de julho a setembro de 1882. Entretanto, há uma versão menos elaborada, com o mesmo personagem e enredo parecido, intitulada “Ruy de Leão” e publicada no *Jornal das Famílias*, em 1872. Do ponto de vista literário, é interessante observar o amadurecimento do escritor. A segunda versão se vale de estratégias de verossimilhança e suspense que não há na primeira, além de escandir as aventuras vividas pela personagem e intensificar o aspecto negativo da vida eterna.

Sobre as estratégias de verossimilhança, a mais relevante é colocar a narrativa na boca de um personagem interessado, no caso, o Dr. Leão, médico homeopata, que requeria o reconhecimento científico da nova ciência. Assim, terminada a narrativa, não sabemos – e o narrador faz questão de enfatizar isso – se o médico era louco ou se “apenas quis propagar a homeopatia” (Assis, 1994)². O fato é que se se reconhece a possibilidade de a narrativa ser (in)verídica, não se anula, entretanto, a tese defendida e demonstrada, de que a vida eterna seria insuportavelmente enfadonha.

Para os interesses desta investigação, não importa recuperar a trama do conto, que mesmo resumida consumiria um bom par de páginas, mas se ater ao arco principal. A história se passa por volta de 1850, quando o Dr. Leão narra ao coronel Bertioiga e ao tabelião João Linhares as aventuras de seu pai, nascido em 1600, portanto há dois séculos e meio de então. Ao casar-se com a filha do pajé, recebeu deste um elixir que brindaria quem o bebesse com a vida eterna. Seu pai não acreditou, mas quando se encontrou à beira da morte, resolveu experimentá-lo, sob alegação de que a “ciência de um século não sabia tudo; outro século vem e passa adiante. Quem sabe, dizia ele consigo, se os homens não descobrirão um dia a imortalidade, e se o elixir científico não será esta mesma droga selvática?” (p. 5).

Bebida a metade do elixir, conseguiu ele não só se curar, mas a vida eterna. O conto passa então a enumerar aventuras ao redor do mundo, com a

2 Consulto a versão disponível no site *Domínio Público*, em formato A4 e com 17 páginas, as quais podem ser consultadas pelo link: <www.dominiopublico.gov.br/download/texto/fs000183.pdf>. Acesso em: ago 2020.

participação do pai do Dr. Leão em intrigas políticas, combates, tramas amorosas, episódios históricos etc. Casa-se numerosas vezes, tem várias amantes, viaja o mundo todo. Enfim, como ele mesmo argumenta, “o melhor modo de atravessar a eternidade era variá-la” (p. 11).

Como o tempo não tinha fim, aprendeu muitas línguas e ciências: “filosofia, jurisprudência, teologia, arqueologia, química, física, matemáticas, astronomia, botânica; sabia arquitetura, pintura, música. Sabia o diabo” (p. 14), o que não impediu, no entanto, que se aborrecesse com “tanta paixão má, tanta miséria, tanta calamidade” (p. 14). Abatido por uma tristeza profunda, testemunha ao filho que a vida eterna “era o mais atroz dos suplícios”, pois “tinha provado tudo, esgotado tudo; agora era a repetição, a monotonia, sem esperanças, sem nada” (p. 16).

Na simetria machadiana, o mortal quer a vida eterna e o imortal a morte pela mesma razão, embora manifesta em vetores invertidos. Enquanto o primeiro ambiciona repetir eternamente os prazeres da vida, o imortal se enfada com as misérias. A constatação lembra a sentença de Sileno, que ao ser indagado sobre o que é o melhor para o homem responde: “não ter nascido, não ser, nada ser. Depois disso, porém, o melhor para ti é logo morrer” (Nietzsche, 1992, p. 36). Entretanto, como o próprio Sileno reconhece, o melhor para o homem é inatingível, pois para ser humano é preciso antes ter nascido. E uma vez vivente, não é fácil se desvencilhar da vida, como atesta um outro conto de Machado sobre o tema: “Viver!”³.

Trata-se de um diálogo entre Ahasverus, o judeu errante, condenado a vagar pela terra sem conhecer a morte, e Prometeu, o titã criador da humanidade, castigado por roubar o fogo dos deuses. Duas águias voam no céu enquanto as personagens conversam. Estamos no fim dos tempos e finalmente Ahasverus poderá morrer. Em conversa com Prometeu, amaldiçoa-o por ter criado os homens, a quem tantos sofrimentos são impingidos. Prometeu pondera:

3 Disponível em: <www.dominiopublico.gov.br/download/texto/bv000271.pdf>. Acesso em: ago. 2020.

Os outros homens leram da vida um capítulo, tu leste o livro inteiro. Quem sabe um capítulo de outro capítulo? Nada; mas o que os leu a todos, liga-os e conclui. Há páginas melancólicas? Há outras joviais e felizes. À convulsão trágica precede a do riso, a vida brota da morte, cegonhas e andorinhas trocam de clima, sem jamais abandoná-lo inteiramente; é assim que tudo se concerta e restitui. Tu viste isso, não dez vezes, não mil vezes, mas todas a vezes; viste a magnificência da terra curando a aflição da alma e a alegria da alma suprimindo a desolação das cousas; dança alternada da natureza [...]. (p. 3)

Essa concepção de que o mundo é alternância de “flagelos e delícias” e que a condição humana é a da “eterna contradição” aparece ao longo da obra machadiana, como atestam o capítulo VII de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* e o conto “A Igreja do Diabo”⁴. Preso à contemplação da alternância das tendências humanas por séculos e séculos, Ahasverus se vê entediado de tamanha repetição e se rejubila por saber que finalmente morrerá. Mas a intenção de Prometeu é ludibriar Ahasverus para que este o liberte de seus grilhões. E logra êxito justamente ao prometer a Ahasverus uma nova vida, depois da extinção desta, quando então será rei no mundo eterno. Uma das águias que acompanhavam a cena, lamenta o último homem, que mesmo morrendo ainda sonha com a vida. A outra responde: “Nem ele a odiou tanto, senão porque a amava muito” (p. 6).

Na visão machadiana, a justa medida é impossível para o humano. Alternando entre o infinitamente grande e o infinitamente pequeno de Pascal (1995, p. 143) – “o fim das coisas e o seu princípio estão para ele [o humano] invencivelmente ocultos num segredo impenetrável; igualmente incapaz de ver o nada de onde foi tirado e o infinito que o absorve” –, o humano é contradição, daí o mortal ambicionar a imortalidade e o imortal desejar a morte.

Deste modo, quando a imortalidade – ou amortalidade, para sermos rigorosos com o termo – passa a habitar o horizonte contemporâneo como uma possibilidade factível, não deixa de ser elucidativo ver como a arte da ficção e o pensamento filosófico são reticentes quanto aos benefícios de tal conquista.

4 Cf. Almeida (2020).

Saramago (2005), em *As intermitências da morte*, narra os infortúnios que um país fictício sofre quando a morte cessa suas atividades e ninguém mais morre. O caos se instaura, as instituições entram em colapso, e as reações do Governo, da Igreja, dos filósofos, dos jornalistas, das funerárias etc. mostram como a sociedade moderna se organiza em torno da morte.

Outro exemplo recente é a comédia de horror *Os mortos não morrem* (2019), filme de Jim Jarmush que resgata o mito dos zumbis para ironizar os modos de vida contemporâneos e seus impactos ambientais. No filme, surpreende menos os mortos retornarem à vida que os vivos, de fato, não viverem, ou viverem como se estivessem mortos. A imortalidade, no extremo, conduziria a um entorpecimento da vida.

A possibilidade de uma ilha

Sagaz, sarcástico e polêmico, Michel Houellebecq tem se dedicado, em seus romances, a pintar com cores fortes a sociedade europeia contemporânea. Tal qual Balzac, escritor que admira, registra os costumes de personagens das classes mais abastadas e, por mais que descreva as práticas de consumo e da sexualidade – com detalhes sobre as marcas de roupa, de carro, de celular, utilizando vocabulário corriqueiro e, por vezes, obsceno –, sua literatura revela a miséria existencial da humanidade e a violenta mediocridade do mundo contemporâneo.

Autor dos romances *Extensão do domínio da luta*, *Partículas Elementares*, *Plataforma*, *A possibilidade de uma ilha*, *O mapa e o território*, *Submissão* e *Serotonina*, publicados entre 1994 e 2019, Houellebecq é hoje um dos escritores mais lidos e discutidos, atravessado por uma visão negativa do homem e do mundo. Explora temas-tabu, como os expressos pelo humorista Daniel, de *A possibilidade de uma ilha*: “Racismo, pedofilia, canibalismo, parricídio, atos de tortura e barbárie: em menos de uma década eu sugara a quase totalidade dos segmentos promissores” (Houellebecq, 2006, p.155), mas sem perder a profundidade psicológica das personagens, cujas consciências são cuidadosamente escrutinadas pelo escritor, sem que, no entanto, ceda a um viés moralizante. A aliança entre o mal e o riso que caracteriza o tipo de humor feito por Daniel, em *A possibilidade de uma ilha*, parece indicar o procedimento estilístico do próprio

autor. Ao emular uma linguagem descuidada, vulgar, violenta, o romancista dá conta, entre jocoso e sarcástico, do espetáculo das sociedades atuais. *Submissão*, por exemplo, de 2015, imagina que a eleição francesa de 2022 elegerá um presidente da República muçulmano, impondo assim elementos de sua religião e cultura aos europeus. O protagonista é um professor de literatura que alterna a narrativa entre sua vida sexual, cultivada entre prostitutas mais jovens, e a indefinição de sua carreira após as transformações políticas pelas quais passa o país.

Em linhas gerais, o esquema de Houellebecq parece residir na escolha de protagonistas que enriquecem rapidamente e sem grandes sacrifícios, o que os libera do jogo pela sobrevivência. Sem precisar se submeter às pressões sociais impostas pela necessidade de trabalho e dinheiro, tais personagens tornam-se donos de seu próprio tempo e podem usufruí-lo à vontade. É aí que o estudo da condição humana entra em cena. O autor não tem como alvo a crítica às desigualdades sociais ou qualquer outra de suas mazelas, embora se valha das circunstâncias e dos efeitos do capitalismo neoliberal para melhor sondar os interesses humanos mais arraigados, que podem vir à tona livremente e com toda força quando o animal humano se vê liberado da luta pela sobrevivência.

Assim, em *O Mapa e o Território* (2012), o artista Jed Martin enriquece com uma série de fotografias de mapas da Michelin, após ter sua exposição patrocinada pela própria Michelin, que o auxilia também na venda dessas reproduções fotográficas. Assim, a representação geográfica do mapa, cuja relação inicial é de orientação sobre o território representado, passa a ser representada *esteticamente* pela fotografia do mapa. Essa representação da representação, devidamente conduzida pelos mecanismos de marketing e relações públicas, exercerá seu fascínio e tornará Jed Martin uma celebridade. Posteriormente, o próprio escritor Michel Houellebecq torna-se personagem, ao ter seu retrato pintado pelo artista, que passara a se dedicar à pintura a óleo. Temos, novamente, uma representação da representação retomando a dicotomia mapa-território, com o escritor tornando-se personagem de sua própria obra. Por fim, Jed Martin compra a casa dos avós paternos e se isola definitivamente do parco convívio social que mantinha, dedicando-se a acelerar o processo de deterioração de objetos de fabricação humana na era industrial, sua última obra, uma espécie de representação do fim da própria sociedade da qual se isolara.

Em seu último romance, *Serotonina* (2019), a fórmula se repete. Florent-Claude Labrouste abandona sua carreira de engenheiro agrônomo, tendo trabalhado para a Monsanto e o Ministério da Agricultura da França, vende seu apartamento em Paris e, com dinheiro suficiente para sobreviver sem trabalhar, passa a deambular pela França, testemunhando a decadência dos agricultores, que se debatem em violentos e inúteis protestos. Entretanto, mesmo com antidepressivos, o protagonista não consegue se livrar de seu sofrimento psíquico, agravado pela impotência sexual decorrente do uso dos medicamentos e pela infelicidade de suas relações amorosas. A própria existência se torna miserável e, desfeita as ilusões de felicidade, tanto amorosas quanto hormonais (a serotonina que dá título ao romance), o único consolo é o pensamento da morte, a possibilidade do fim.

Esse esquema de Houellebecq nos ajuda a esquadrihar *A possibilidade de uma ilha*, romance que nos interessa aqui para a compreensão do imaginário da imortalidade. De maneira semelhante, nesta obra Daniel enriquece em poucos anos, atuando como humorista, com espetáculos racistas e sexistas como “Preferimos as surubas com as palestinas”. Alçado à condição de celebridade por conta da crueldade e acidez de seu humor, Daniel decide interromper sua carreira para viver isoladamente numa mansão em Almería, sul da Espanha, onde se relaciona com Isabelle e, depois, Esther.

Seu sucesso como humorista não se limita aos espetáculos, migrando também para o cinema, onde consegue um público ainda maior, com filmes como “Chupe minha faixa de gaza”, que combinam “astuciosamente as vantagens comerciais da pornografia com as da ultraviolência” (Houellebecq, 2006, p. 157). Mas aos 47 anos de idade Daniel se cansa do trabalho e se afasta. É quando passa a se envolver, inicialmente por curiosidade, com a seita dos elohimitas, que vislumbram atingir a imortalidade por meio da ciência e da manipulação genética e neuronal. Embora não partilhe das mesmas crenças, Daniel participa de um retiro com o grupo, até que, ao testemunhar o assassinato do profeta da seita, se vê diretamente implicado e, em troca de seu silêncio, Daniel ingressa no seito grupo que se tornará imortal, por meio da clonagem. O diálogo de Daniel com Cientista explicita o método:

Encorajado, puxei então um assunto que desde o início me preocupava: a promessa de imortalidade feita aos elohimitas. Eu sabia que eram extraídas algumas células da pele de cada adepto e que a tecnologia

moderna permitia uma preservação ilimitada; não tinha dúvida alguma de que as dificuldades secundárias que impediam atualmente a clonagem humana seriam cedo ou tarde superadas; mas e a personalidade? Como o novo clone teria, por pouco que fosse, a lembrança do passado de seu ancestral? E em que medida, caso a memória não fosse conservada, teria o sentimento de ser o mesmo ser, reencarnado?

[...]

– Suponho que se lembre do que falei no primeiro dia do retiro a respeito dos circuitos de neurônios... Pois bem, a reprodução de tal dispositivo é exequível não nos computadores como os reconhecemos, mas em determinada máquina de Turing, se assim podemos chamar os autômatos de conexão difusa, sobre os quais trabalho no momento. Ao contrário das calculadoras clássicas, os autômatos de conexão difusa são capazes de estabelecer conexões variáveis, evolutivas, entre unidades de cálculo adjacentes; são portanto capazes de memorização e aprendizagem. Não há limite *a priori* para o número de unidades de cálculo que podem ser relacionadas, e portanto para a complexidade dos circuitos exequíveis. A dificuldade nesse estágio, e ela é considerável, consiste em estabelecer uma relação bijetora entre os neurônios de um cérebro humano extraídos poucos minutos após sua morte, e a memória de um autômato não-programado. Sendo praticamente ilimitada a duração de vida deste último, a etapa seguinte consiste em reinjetar a informação no sentido inverso, em direção ao cérebro do novo clone; é a fase do *download*, que, estou convencido, não apresentará dificuldade particular, uma vez que o *upload* terá sido aperfeiçoado. (Houellebecq, 2006, p.128-130)

A equação da imortalidade soma clonagem celular e memória neuronal ou, em termos analógicos, *hardware* e *software*. O corpo pode ser então continuamente renovado por meio da cópia genética, enquanto a memória, o *self*, o *eu* é transferido, como se transferem dados digitais, de uma base neuronal a outra, por meio de uma operação de *download* e *upload*. Desse modo, a consciência de si permanece intacta depois da mudança de corpo.

O romance de Houellebecq está estruturado de modo a alternar a narrativa de Daniel¹ e de seus clones genéticos Daniel²⁴ e Daniel²⁵. Separados por dois mil anos, lemos o relato original de Daniel e os comentários feitos por

Daniel²⁴, um neo-humano autotrópico que, em determinado momento da narrativa, é substituído pelo corpo de Daniel²⁵, que não apenas segue os comentários do clone anterior como termina por quebrar a corrente, saindo de casa e se aventurando por um mundo pós-apocalíptico, no qual os humanos regrediram a selvagens erráticos, depois de uma série de calamidades climáticas, radioativas e guerras étnicas e religiosas.

A superioridade dos neo-humanos se deve à engenharia genética, que eliminou a necessidade de obter energia por meio de alimentos. Nessa nova condição, não precisam comer (basta ingerir sais minerais) e consequentemente não defecam. Estão livres também do desejo sexual, vivem isolados, sem contato social, a não ser por meio de mensagens digitais. Entretanto, ainda creem tanto na Irmã Suprema, a líder espiritual que os dirige, quanto no advento dos Futuros, uma espécie de neo-humanos aperfeiçoados.

Ao final do romance, descobrimos que Daniel¹ se suicidou após rejeição de Esther. Clonado e transferido sucessivamente, geração após geração, dois mil anos depois Daniel²⁵, inspirado por Marie²³, quebra a regularidade da sucessão de clones e decide partir, abrindo mão assim da segurança de seu isolamento e da imortalidade. Daniel²⁵ não sabe se encontrará uma comunidade de neo-humanos ou mesmo de humanos, mas aparece apaziguado com o futuro vazio à sua frente. Se antes a vida era controlada e protegida, agora a “vida era real” (Houellebecq, 2006, p.478).

A distopia proposta por Houellebecq concatena temas diversos, como sociedade, política, religião, crença, sexualidade, tecnologia etc., aspectos da vida que aparecem subordinados a uma espécie de *condenação biológica ao sofrimento*. Zygmunt Bauman (2014), em diálogo com Leonidas Donskis, reconhece que *A possibilidade de uma ilha* concebe o futuro do mundo como consequência da *modernidade líquida*, desregulamentada, consumista e individualizada, em que os atuais esforços para nos isolarmos do que é problemático, impertinente e angustiante é plenamente realizado pelos neo-humanos, que se dedicam exclusivamente às suas propriedades em meio a um mundo bárbaro e selvagem. Além disso, estão livres do medo da morte, podendo se dedicar a uma existência livre de preocupações.

Nesse sentido, como aponta Donskis, *A possibilidade de uma ilha* filia-se ao mito de Fausto, ao imaginário da imortalidade, mas não mais obtida pelo

pacto com Satã e sim pela fabricação da vida pela ciência e pela tecnologia. Fox, o cão de estimação de Daniel, ilustra bem isso. Companheiro de todas as horas, a quem devota regular afeto, é continuamente reposto, como um pacote de vida entregue pela transportadora tão logo a morte do antecessor se consuma. A vida é, assim, regularmente reposta, do mesmo modo como os *gadgets*.

O que chama atenção, no entanto, em relação ao imaginário da imortalidade neste romance de Houellebecq é que ele não é concebido como uma continuidade da vida que temos, já que, para suportarmos a ideia de seguir vivendo indefinidamente, é preciso extirpar o sofrimento que seria inerente à nossa condição biológica e, por decorrência, aos impulsos sexuais. Esta passagem é ilustrativa:

Segundo a Irmã Suprema, o ciúme, o desejo e o apetite sexual de procriação têm a mesma origem, que é o sofrimento do ser. É o sofrimento do ser que nos faz procurar o outro como um paliativo; temos que superar essa fase a fim de atingir o estado em que o simples fato de ser constitua por si só uma ocasião permanente de alegria. (Houellebecq, 2006, p. 371)

A concepção é inegavelmente schopenhaueriana – a existência é a própria origem do sofrimento – e a solução parecida, já que a abolição do desejo é chave para a cessação da dor de ser, a diferença é que os neo-humanos a atingem suprimindo dos laços sociais. Nesse sentido, Daniel é o *Zaratustra da classe média*, como se autointitula em determinado momento do romance, aquele que descreve o *último dos homens* nietzschiano, consumido pelo niilismo passivo, já sem forças para afirmar a vida ou se revoltar, que se extingue passivamente, preferindo o nada de vontade a uma vontade de nada (Nietzsche, 2018). Em outras palavras, nem mesmo a morte ou o fim é desejado (vontade de nada), já que a passividade torna-se imperante (nada de vontade).

Nesse sentido, em comparação com o imaginário da vida eterna, como configurado por Jorge Luis Borges ou Machado de Assis, Houellebecq reforça a mesma inaptidão humana para a longa duração. Para que seja possível viver por dois mil anos, é necessário extirpar os laços sociais, as relações sexuais e, por fim, as próprias pulsões. A libido, que aparece ao mesmo tempo como excesso de energia e falta de meta – “o sofrimento do ser que nos faz procurar o outro como um paliativo” –, é finalmente domesticada pelo nada de vontade, pelo isolamento social.

Entretanto, a diferença – ainda em comparação com o imaginário da vida eterna – é que a imortalidade (ou amortalidade) é imaginada por Houellebecq não mais pela via mágico-naturalista (o rio secreto de Borges ou a erva xamânica de Machado), mas pela manipulação tecnológica da natureza humana, representada pelo sequenciamento genético e pelas redes neuronais. É essa manipulação que torna possível a extinção da necessidade de alimentação e defecação, um *aperfeiçoamento* da genética que, para nos transformar em humanos *melhores* nos torna *menos* humanos, já que o ato de comer e defecar – os mais elementares para a sobrevivência física – estão diretamente ligados ao prazer libidinal, portanto, à vida psíquica. Em outras palavras, a imortalidade, que parece insuportável ao humano, torna-se prazerosa justamente pela anulação do humano e, mais especificamente, pela denegação do prazer, como contrapartida à eliminação do sofrimento do ser.

Houellebecq realiza, nas palavras de Slavoj Žižek (2012), uma *dessublimação* radical, com a redução da sexualidade à apatia. Embora sua interpretação refira-se ao romance *As partículas elementares* (1999), o esquema é semelhante: a desilusão com a sexualidade não se dá pela falta, o que geralmente tende a intensificá-la, ao menos no plano da fantasia, mas por seu excesso. Num mundo permissivo, o sexo desenfreado vai paulatinamente cedendo lugar ao tédio, ao desinteresse, à apatia e ao niilismo. No caso deste romance, Bruno e Michel, dois meio-irmãos, seguem caminhos distintos, com o primeiro entregando-se a uma prática sexual insaciável, enquanto o segundo aparece emocionalmente esgotado. No final, Bruno, passado já dos 40 anos, termina em um hospital psiquiátrico, e Michel inventa um novo gene autorreprodutivo para uma entidade pós-humana dessexualizada, primeiro passo para que, em 2040, os humanoides se vejam definitivamente, isto é, biologicamente livres das paixões. Há aqui, tanto quanto em *A possibilidade de uma ilha* – ou em qualquer outro de seus romances –, a hipótese subentendida de que a contenção da sexualidade e dos prazeres (de consumo, alimentação etc.) nos torna mais sociáveis do que sua liberação, que, se num primeiro momento possibilita uma certa euforia (prazer do excesso), no seguinte tende ao esgotamento e à passividade (excesso de prazer), redundando num esgarçamento dos laços sociais (convivência, afeto, sexo, solidariedade etc.).

De certo modo, Houellebecq parece nos dizer que os laços comunitários se assentam na economia das paixões (prazeres e sofrimentos), numa certa regulação histórica de oferta e demanda libidinal, a qual se desregula

pelas políticas neoliberais contemporâneas. É evidente que, de um lado, se a propagação dos prazeres do consumo atinge a todos (no que tange à fantasia), de outro, a efetiva realização do consumo é acessível a poucos. Isso explica sua opção por protagonistas endinheirados. Eles podem consumir o que quiserem e, de fato, consomem, mas não obtêm com isso nenhum prazer adicional dentre aqueles que são prometidos pelo consumo. Ao contrário, provam o efeito colateral do isolamento social e da perda de libido, ou seja, veem aumentar o sofrimento.

E aqui está a questão central do pensamento de Houellebecq: o sofrimento humano, do ponto de vista moral, social, psicológico, religioso e cultural, é incontornável, já que sua origem é biológica. A energia sexual da juventude, as paixões, os bens de consumo etc. podem proporcionar um certo êxtase, mas à medida que o tempo passa e a energia sexual arrefece, já não há mais como evitar o sofrimento: não são só as paixões que minguam, a própria vontade de viver se esgota.

É, portanto, pela própria condição biológica que o homem estaria fadado ao fracasso social. Vale a pena ilustrarmos essa questão com uma passagem de *A possibilidade de uma ilha*, em que Daniel conversa com Vincent, que lhe diz:

– Há uma frase célebre que divide os artistas em duas categorias: os revolucionários e os decoradores. Digamos que eu escolho o campo dos decoradores. [...] Suponho que os revolucionários são aqueles capazes de assumir a brutalidade do mundo e de lhe responder com uma brutalidade maior. Eu simplesmente não tinha esse tipo de coragem. Entretanto, era ambicioso, e é possível que no fundo os decoradores sejam mais ambiciosos que os revolucionários. Antes de Duchamp, o artista tinha como objetivo primordial propor uma visão de mundo ao mesmo tempo pessoal e exata, isto é, comovente; já era uma ambição enorme. Depois de Duchamp, o artista não se contenta mais em propor uma visão de mundo, ele busca criar seu próprio mundo; ele é exatamente o rival de Deus. [...] sou um garotinho frágil, muito doente, incapaz de viver. Sou incapaz de assumir a brutalidade do mundo; simplesmente não consigo.

[...] Assim como o revolucionário, o humorista assumia a brutalidade do mundo e lhe respondia com uma brutalidade maior. O resultado de sua ação, porém, não era transformar o mundo, mas torná-lo aceitável ao

metamorfosar a violência necessária a toda ação revolucionária, em *riso* – além de, acessoriamente, dar uma boa grana. Em suma, como todos os bufões desde a origem, eu era uma espécie de *colaboracionista*. Evitava o mundo das revoluções dolorosas e inúteis – uma vez que a raiz de todo mal era biológica e independente de qualquer transformação social imaginável; estabelecia a clareza, proibia a ação, erradicava a esperança; minha concordata estava atenuada. (p.153-155)

Houellebecq, tendo como base a brutalidade do mundo, monta uma equação inversamente proporcional entre a ação do artista revolucionário e a do humorista: o primeiro buscava uma *visão de mundo*, enquanto o segundo, assim como os decoradores, se constitui como *colaboracionista*, isto é, age para a manutenção da (des)ordem do mundo, embora o faça do mesmo modo que o primeiro, respondendo à brutalidade do mundo com uma brutalidade maior. O feio, o abominável, o estranho, o brutal, o grotesco, todas as categorias da crueldade que eram então escondidas sob o verniz civilizacional – as boas ações dos cidadãos de bem – entraram em circulação no mundo contemporâneo, não mais para perturbá-lo ou desafiá-lo, mas justamente para apaziguá-lo, liberando esses mesmos cidadãos, outrora guardiães da moral e dos bons costumes, para todos os excessos, inclusive os selváticos e bestiais. Como mais um item na prateleira, a brutalidade circula livremente no mercado, ao gosto do freguês, não como índice de decadência, mas aparição do *demasiado*. A ironia houellebecquiana é que a anulação do revolucionário não aparece como perda, mas como uma espécie de ganho às avessas, ao nos poupar de dores, ações e esperanças inúteis. Isso porque a raiz de todo mal não é social, mas biológica.

Para concluir, cabe indagar se a imortalidade figurada em *A possibilidade de uma ilha* resolve essa questão biológica e atinge a “ocasião permanente de alegria”. A resposta é negativa. O que há de permanente na imortalidade é a passividade contínua – uma espécie de tautologia para expressar que a vida não morre porque não está viva. Há aqui uma inversão de Heráclito: em vez de *tudo muda exceto a mudança*, temos que *nada muda apesar da mudança*. Efetivamente, os corpos mudam (envelhecem, param de funcionar e são substituídos), mas a consciência permanece a mesma, inerte, passiva, indiferente, como a dos trogloditas de Borges. Não à toa, Daniel²⁵ opta por retornar ao mundo real e viver o tempo que tem até a morte. Saber que há um prazo para a vida parece intensificá-la. Ao menos foi essa a constatação de Daniel¹, no último poema que escreveu:

*Totalmente dependente,
 Conheço o terremoto do ser,
 A hesitação em morrer,
 O sol que fustiga a semente*

*E o amor, sítio das maravilhas,
 Onde tudo é dado no momento;
 Existe no meio do tempo
 A possibilidade de uma ilha. (Houellebecq, 2006, p. 426)*

Essa ilha no meio do tempo parece ser o próprio instante que pode ser, mais do que vivido, afirmado, não como promessa de permanência, mas justamente pela certeza de sua fugacidade:

O sabor da existência é o do tempo que passa e muda, do não-fixo, do jamais certo nem acabado; aliás, a melhor e mais certa “permanência” da vida consiste nessa mobilidade. Ter gosto por isso implica necessariamente em se ficar alegre precisamente com o fato de ela ser por essência, indistintamente, perecível e renovável, e de modo algum deplorar uma ausência de estabilidade e de perenidade. (Rosset, 2000, p. 20)

Referências

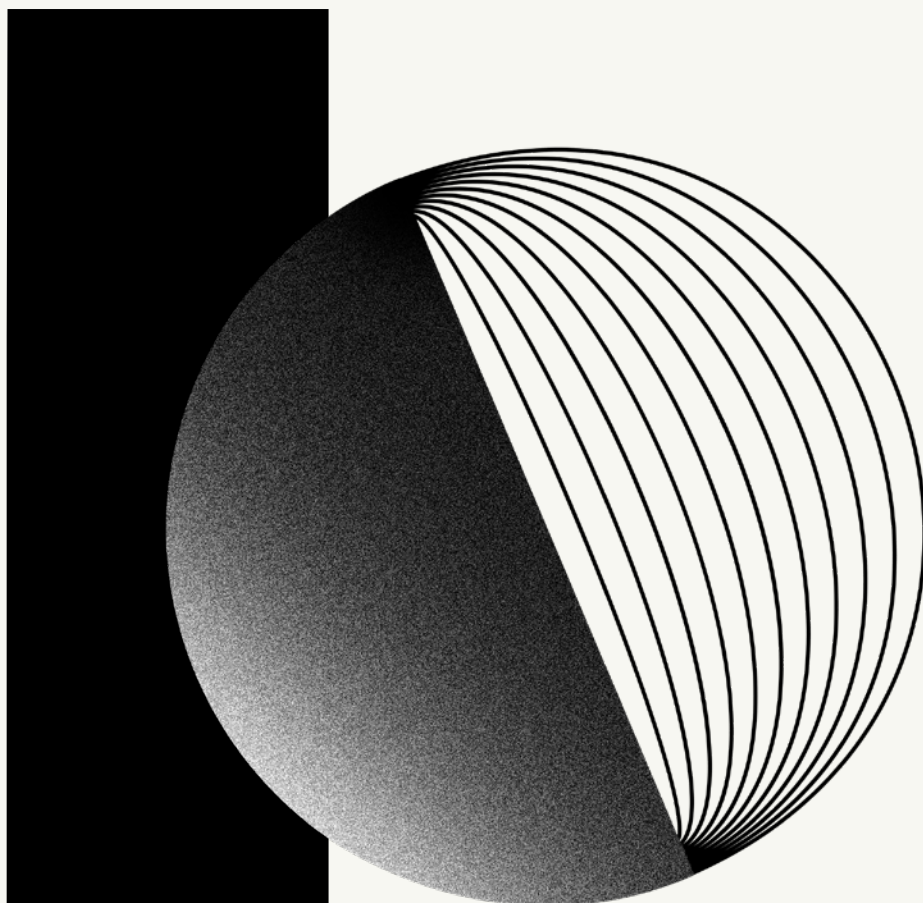
- ALMEIDA, Rogério de. *O imaginário trágico de Machado de Assis: elementos para uma pedagogia da escolha*. 2. ed., São Paulo: FEUSP, 2020. Disponível em: <www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/454>. Acesso em: set. 2020.
- BAUMAN, Zygmunt; DONSKIS, Leonidas. *Cegueira moral: a perda da sensibilidade na modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. v. 1. São Paulo: Globo, 1998.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- HARARI, Yuval Noah. *Sapiens – uma breve história da humanidade*. Porto Alegre/RS: L&PM, 2017.
- HOUELLEBECQ, Michel. *A possibilidade de uma ilha*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2006.

- HOUELLEBECQ, Michel. *As partículas elementares*. Tradução de Juremir Machado. Porto Alegre/RS: Sulinas, 1999.
- HOUELLEBECQ, Michel. *O mapa e o território*. Tradução de André Telles. Rio de Janeiro: Record, 2012.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Serotonina*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Alfaguara, 2019.
- HOUELLEBECQ, Michel. *Submissão*. Tradução de Rosa Freire Aguiar. São Paulo: Alfaguara, 2015.
- MORIN, Edgar. *O paradigma perdido: a natureza humana*. Lisboa: Europa-América, 1973.
- MORTOS não morrem, Os [*The Dead Don't Die*]. Direção de Jim Jarmush. Produção de Animal Kingdom, Film i Väst. EUA, 2019, 104 min.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra: um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da tragédia. Ou os gregos e o pessimismo*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PASCAL, Blaise. *Pensamentos*. Bauru/SP: Edipro, 1995.
- ROSSET, Clément. *Alegria: a força maior*. Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2000.
- SARAMAGO, José. *As intermitências da morte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- STEINER, George. *Gramáticas da criação*. Rio de Janeiro: Globo, 2003.
- ZIZEK, Slavoj. *O amor impiedoso (ou: sobre a crença)*. Tradução de Lucas Mello Carvalho Ribeiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

O lugar ontológico em *San Junipero*: tecnologia, mito e distopia¹

Valéria Cristina Pereira da Silva²
Givaldo Ferreira Corcinio Junior³

- 1 Investigação vinculada ao projeto de pesquisa: Cidade e Imaginário: arte e sensibilidade na cultura contemporânea, desenvolvido junto à Universidade Federal de Goiás (UFG).
- 2 Professora doutora da Universidade Federal de Goiás (UFG), vinculada ao Instituto de Estudos Sócio-Ambientais (IESA) e ao Laboratório de Imaginário Criatividade e Arte (Lagiciarte). Coordenadora do grupo de Estudos de Imaginário, Paisagem e Transculturalidade (GEIPaT), onde pesquisa os temas: imaginário da cidade, geografia, literatura, cultura, sensibilidades e ontologia do espaço. E-mail: vpcsilva@hotmail.com.
- 3 Doutor em História pela Faculdade de História da UFG e Mestre em Comunicação pela Faculdade de Informação e Comunicação da UFG. Historiador vinculado à Agência Brasil Central de Comunicação, empresa do governo do Estado de Goiás, e ao Laboratório de Imaginário Criatividade e Arte (Lagiciarte). Vice-coordenador do grupo de Estudos de Imaginário, Paisagem e Transculturalidade (GEIPaT), onde pesquisa os temas: religiosidades populares e imaginário. E-mail: givaldo@gmail.com.



Introdução

San Junipero é uma cidade virtual, mas não apenas isso. É também uma espécie de paraíso virtual, de paraíso artificial, ao modo da *Matrix*⁴, na série *Black Mirror*⁵. Buscamos compreender fenomenologicamente esse espaço ficcional de *San Junipero*, pleno do imaginário. Como sabemos, nossos sonhos contêm as mais densas realidades; nossas fantasias nos dizem quem somos, o que esperamos, narram os nossos medos e as nossas loucuras. Ali é, portanto, um espaço, no plano da ficção, constituído, em parte, do antigo mito do paraíso e, em parte, do mito contemporâneo da capacidade tecnocientífica em perpetuar a existência. As duas versões do mito são, porém, um sonho de eternidade, de juventude, de lucidez, de preservação da memória e da identidade, mesmo depois que não haja mais a vida biológica.

Há ruas e autoestradas, casas confortáveis, automóveis, há o mar e a praia, há a boate e o espaço *underground* denominado *Quagmire*, pois San Junipero é apresentada como uma cidade baladeira. Mas ela não é cartografável, pois trata-se de um grande software, no qual as “pessoas” são bancos de dados para um sistema de simulação computacional. San Junipero é um sistema de realidade virtual que simula a vida tal qual na terra. Na narrativa, tratar-se-ia de “um sistema terapêutico” e “um mundo de memórias” criado para aliviar doentes terminais, que visitavam o lugar nos últimos estágios de sua “existência terrestre”. Nesses doentes são conectados dispositivos que os induzem à realidade simulada, como se fosse um sonho; quando retirados dos aparelhos e acordados retornam à realidade da velhice, da doença, do hospital ou do asilo. Em San Junipero, entretanto, voltam a ser jovens e não podem se ferir ou morrer, assemelhando-se

4 *Matrix* (1999) foi uma produção americana que apresentava um mundo distópico onde a realidade percebida pelos humanos era de fato uma simulação (da qual vem o nome da trilogia), gerada por máquinas sencientes para manter a humanidade, utilizada como fonte de energia para elas, sob controle.

5 A série *Black Mirror* foi produzida e transmitida inicialmente pelo Channel 4 da Inglaterra, entre os anos de 2011 e 2014. A partir de 2016, a produção e difusão da série ficou a cargo do serviço de streaming Netflix, o que possibilitou a ampliação do acesso à série pelo público de fora da Inglaterra. Adiante serão discutidos alguns aspectos das histórias apresentadas na produção.

este espaço ao paraíso grego ou o céu cristão. Mas para aquele que morre no espaço real e comunicou, antecipadamente, a decisão de ser residente permanente, trata-se de um céu, em forma urbana, programado, visto e testado.

O episódio narra a história de Kelly e Yorkie, que se encontram em San Junipero e vivem um romance mesmo com suas diferenças. No mundo real, Kelly e Yorkie são duas senhoras idosas em estágios terminais. Kelly é negra, bissexual e vive num asilo, diagnosticada com um câncer agressivo e metastático. Yorkie é branca, tetraplégica, pois sofreu um acidente de carro logo depois de contar aos pais sobre sua homossexualidade. Há quarenta anos vive hospitalizada, esperando um casamento para sair da tutoria da família e, enfim, se submeter a eutanásia e residir definitivamente em San Junipero. A narrativa sugere que a eutanásia é o modo de controle e possibilidade de transferir tais consciências de modo permanente e seguro para o “céu” virtual.

O episódio põe em marcha a exposição de tabus e preconceitos da nossa sociedade – estes elementos são os mais instigantes – posto que muitos tabus são colocados de uma só vez, em síntese, num único quadro: o relacionamento homoafetivo de duas idosas que se casam e praticam eutanásia para viverem juntas num paraíso virtual. Em San Junipero não há interditos: é um lugar do prazer, mesmo que os dramas humanos ainda estejam lá. Tal enredo torna o episódio vibrante e, de maneira sintética, também sugere a intrínseca relação entre realidade e simulação e, para além disso, a possibilidade de um paraíso virtual versus um paraíso mítico.

Tal como problematiza W. Benjamin (1989), a partir do anjo de Baudelaire (2010, p.117), um paraíso virtual significaria perder a auréola pela segunda vez? Compreendemos que é preciso acessar esse espaço ficcional de maneira ontológica para entender melhor o imaginário contemporâneo e os seus sintomas. Esse episódio, como um dos mais destacados da série, coloca-nos numa encruzilhada entre nossos sonhos, arquétipos, narrativas míticas e a distopia contemporânea que ampla e fragorosamente ocupa o lugar das utopias, tomando-lhe o espaço. O arcabouço teórico-metodológico para abordar o tema terá como amparo as teorias do imaginário presentes em G. Bachelard (1993, 1997) e G. Durand (1992, 1995, 1996) e será apoiado também por autores como S. Bonnet (2016), J. Campbell (1990), entre outros, perspectivando compreender a ontologia do espaço em San Junipero e a relação entre o imaginário tecnocientífico, a mitologia e a distopia.

1. Ontologia do espaço

Aceitamos o pacto ficcional: estamos em San Junipero. A série *Black Mirror*, que traz temas de distopia, calcados tanto no nosso presente como no possível futuro tecnológico, nos leva a San Junipero. Mas, nos perguntamos, primeiramente: que lugar é este? Qual a sua ontologia? E uma vez problematizada essa questão, nos perguntamos: já não estamos em San Junipero?

A personagem Kelly ao ser transportada para a realidade virtual afirma que ser “enviada à nuvem é como se fosse o paraíso”. Mas, toda consciência é também consciência de um espaço. A cidade de San Junipero é como uma cidade qualquer da pós-modernidade, com efeitos climáticos: chove e é possível ver refletida a lua numa poça d’água. Mas, em se tratando de “um paraíso” no qual as pessoas podem ficar eternamente, não há nenhuma transcendência. Os personagens que para lá se dirigem carregam suas lembranças, seus dramas humanos, embora todos sejam jovens num estranho sonho de imortalidade.

A ontologia de San Junipero, vem do antigo sonho de imortalidade que alma humana alimenta e tem duas fontes imaginárias antagônicas, mas que se cruzam na origem desta obra de ficção, na construção desse lugar ficcional e imaginário. Uma é aquela produzida pela narrativa mítica do paraíso edênico, arquetípica e cultural para o qual a alma retornaria após a morte, e outra advinda dos avanços tecnocientíficos e da possibilidade de dominar a natureza, dominar a vida e a morte e que inclui os avanços da inteligência artificial e as pesquisas biomédicas, como a clonagem e a criogenia. Vamos seguir examinando essa segunda fonte, a tecnociência, e apresentando o pensamento de Jean Baudrillard (2001) sobre a ilusão vital. Embora Jean Baudrillard seja muito criticado por seu iconoclasmo, ainda que consideremos tais críticas, esta obra nos parece muito coerente para abordar o tema acima mencionado.

A questão que envolve a clonagem é a questão da imortalidade. Todos almejamos a imortalidade. É nossa fantasia final, uma fantasia que também está em curso em todas as nossas ciências e tecnologias modernas – em curso, por exemplo, no congelamento profundo da suspensão crônica e na clonagem, em todas as suas manifestações. [...] Atualmente, em Phoenix, Arizona (o local predestinado para a Ressurreição), somente as cabeças são congeladas, porque é a partir das células do cérebro – visto como

um núcleo do ser individual – que os cientistas esperam reconstituir os mortos em sua completude corporal. (Baudrillard, 2001, p. 9)

A imortalidade, porém, não é apenas a nossa fantasia final, mas, em muitas culturas, é nossa mitologia primordial, que alimenta as cosmogonias mágico-religiosas e também literárias. Quando, porém, isso passa a ser uma ambição científica, parafraseando a frase de Goya: o sonho da razão é que parece produzir monstros! Em relação a esse tópico, Baudrillard (2001) acrescenta que a busca pela imortalidade só atesta o nosso retrocesso, pois o organismo que não morre é um câncer, pois só este se esquece de morrer.

Existe algo oculto em nós: a morte. Mas algo está escondido, aguardando-nos dentro de cada uma de nossas células: o esquecimento da morte. Nossa imortalidade repousa, esperando por nós. Costuma-se falar da luta da vida contra a morte, mas existe um perigo inverso. E precisamos lutar contra a possibilidade de não morrermos. [...] Contrariamente a tudo o que parece óbvio e “natural”, as primeiras criaturas da natureza eram imortais. Foi só ao obtermos o poder de morrer, à força de uma luta constante, que nos tornamos os seres vivos que somos hoje. Cegamente, sonhamos em sobrepujar a morte por meio da imortalidade, quando o tempo todo a imortalidade é o mais terrível dos destinos possíveis. Codificado na vida mais primitiva de nossas células, este destino está agora reaparecendo em nossas vidas, por assim dizer, com o advento da clonagem. (Baudrillard, 2001, p. 11-12)

Não se trata de uma apologia à finitude, mas de conservar o que é humano em nós. As duras e perspicazes palavras de Jean Baudrillard (2001) mostram também o absurdo das experiências que criam corpos sem cabeça como reservatório de órgãos, que se juntam com as cabeças congeladas da criogenia. Sobre a criogenia também a investigação de Nunes (2018, p. 103) traz a reflexão sobre o “cérebro eterno” ao examinar o caso, divulgado na imprensa, de Kim Souzzi, uma jovem falecida aos 23 anos em virtude de um tumor cerebral, que teve o seu cérebro preservado por meio de criogenia a fim de que no futuro, quando fosse ressuscitada, suas memórias estivessem preservadas. Nunes (2018) afirma que não há nenhuma garantia de eficácia sobre o resultado dessas práticas e métodos. Mas o interessante na abordagem de Nunes (2018) é o cruzamento desses discursos científicos estabelecidos entre as narrativas em torno da inteligência artificial, as experiências biológicas e a ficção científica para tecer o conteúdo antropológico do processo em curso:

“*Black Mirror*”? Empresa quer conectar cérebros e computadores. O artigo da revista *Veja* trata de um assunto bastante polêmico e comum em ficção científica, que veio à tona em 2017, o que é, implantes neurais para pessoas se comunicarem com dispositivos sem uma interface física, em outras palavras, trata-se de uma tecnologia capaz de conectar o cérebro humano a máquinas. Essa tecnologia, que de acordo com o artigo recebeu o nome de “laços neurais”, consiste de pequenos eletrodos que, instalados no cérebro humano, fariam download das informações contidas nesses cérebros a computadores. A aplicação dessa tecnologia seria voltada à medicina em um primeiro momento, no tratamento de epilepsia e depressão. O mais interessante de tudo isso, é que a mente por trás dessa ideia é a de Elon Musk, da já mencionada companhia de carros elétricos Tesla, e da SpaceX. A empresa de Elon Musk responsável pela tecnologia de “laços neurais” é a Neuralink. (Nunes, 2018, p. 96-97)

Esses paralelos do pensamento científico sobre a inteligência artificial, a simulação e as pesquisas de domínio genético, biológico e neurocientífico também se cruzam nas teorias de Jean Baudrillard, sobretudo, quando estes têm um fim comum que é a busca da imortalidade, seja ela técnica ou biológica. Todavia, quando olhamos para este patamar científico, o que parece fabuloso na realidade simulada em San Junipero – o *upload* da consciência e, junto com ela, a projeção do sujeito e do espaço – torna-se um lugar comum. Ou seja, a realidade, por vezes, é sempre maior do que aquilo que a ficção apresenta. Não raramente, uma alimenta a outra.

Traçado esse panorama inicial da gênese de San Junipero, vamos agora abordar mais profundamente sua ontologia.

San Junipero, enquanto uma espécie de céu ou paraíso criado pela tecnologia, sofre um paradigmático arrefecimento simbólico. Primeiro porque não existe um ritual de passagem, tampouco uma experiência da travessia, há um esvaziamento da alma, na qual a consciência apenas segue para uma reprodução de mundo conhecido, repetido e superficial. Nesse paraíso, a felicidade ainda depende do consumo: numa casa à beira-mar, as personagens ainda necessitam de carros para se locomover e alcançar os espaços de fruição. Além disso, a memória presente ali não pode ser entendida como simples continuação da vida. Ela significa simplesmente uma retenção do que fora vivido até ali, numa repetição indefinida das lembranças em um programa de diversões

frívolas. Trata-se, assim, de um paraíso excludente, superficial, baseado nas sensações. Contudo, nada garante que tais sensações sejam apenas partes de um banco de dados eletrônico, programado de modo alheio às vivências dos indivíduos, mas ainda assim oferecendo um “universo desejado em vida”. O espaço de San Junipero é restrito, uma vez lá definitivamente, não existe outro espaço, outro mundo. E perguntamos: o que se torna uma consciência limitada a um espaço tão restrito e sem futuro?

O tempo volta-se para o pretérito e é marcado pelo consumo, por propagandas e produtos que sinalizam as décadas e suas respectivas estéticas, assim, se revive os anos 1980, os anos 1990, os anos 2000. As personagens nesse espaço delimitado e nesse tempo restrito de pouca imaginação confinam-se num “céu” igualmente limitado da sociedade de consumo, tecnocientífica, americana e pós-moderna.

Como representação do paraíso, esse espaço está mais para um paraíso distópico e, como distopia, está aquém da filmografia sobre o tema, como o filme o *Livro de Eli*⁶, ou a série *Wayward Pines*⁷. Como imagem de um paraíso tecnocientífico, consiste numa imagem degradada, pois concordamos com Durand (1995, p. 25) quando discorre sobre a mentalidade científica, a experiência simbólica contemporânea e a condição do símbolo e do imaginário na nossa sociedade ocidental, plena de técnicas, mas igualmente cheia de imagens e mitos descontrolados.

Quando observamos San Junipero como narrativa de um espaço e um tempo culturalmente pobres e esvaziados de mistério e de sentido, o reconhecemos como imagem da mentalidade científica do ocidente, como descreveu Durand (1995):

- 6 Filme estrelado por Denzel Washington, lançado em 2010, trata de um herói que deve atravessar o deserto de um mundo pós-apocalíptico enfrentando senhores da guerra para levar um livro sagrado (uma bíblia cristã) para um centro de recuperação e divulgação da tradição escrita.
- 7 Série exibida pelo canal FOX (no Brasil) entre 2015 e 2016 (duas temporadas), é baseada na série de livros intitulada *Pines*. Versa sobre a tentativa de estabelecimento de uma comunidade por parte de integrantes de uma experiência de criogenia, dois mil anos após a crise ambiental final, que força a vida humana na terra a evoluir transformando-se em aberrações chamados *Abbies*.

Se pudermos demonstrar que a “mentalidade científica e técnica” contemporânea não passa, no fundo de tênue ficção pedagógica, ocupando as camadas mais superficiais do comportamento mental, veremos o problema deslocar-se: o obstáculo à simbolização não reside mais diretamente na pressão pedagógica da época, mas sobretudo na clandestinidade em que se encontra hoje o poder da imagem [...] Pode-se dizer que a mentalidade do Ocidente instaura um duplo iconoclasmo: de um lado, pela refração pedagógica dos símbolos, em benefício dos fatos materiais e dos signos objetivos: do outro, pela inflação patológica de imagens desorientadas, carentes a priori de qualquer valor hermenêutico, caracterizando a imaginação criadora. (Durand, 1995, p. 26)

O céu ou o paraíso representado na cultura, por exemplo, na narrativa mítica greco-romana, cristã ou mesmo celta está repleto de imagens de profundidade, uma imensa constelação de signos, de símbolos. Vejamos algumas dessas imagens.

Na mitologia grega a ideia de outra vida ou uma vida além do cotidiano percebido, de acordo com Brandão (1986), era resultante de vários sincretismos que vão de Homero aos neoplatônicos. Desse modo, na Grécia, o culto aos deuses era tema de cidadãos comuns, poetas e pensadores, já que não havia um livro sagrado e tampouco dogmas. Segundo Brandão (1986, p. 311), compreende-se que, na narrativa, o universo foi compartimentado em três: o Olimpo, morada dos deuses, destinado a Zeus; a Poseidon, o domínio do mar; e a Hades, as entranhas da terra. Era para essas paragens, as quais emprestavam o nome de seu donatário, que se dirigiam a alma de todos mortais e alguns deuses. Ela também tinha sua geografia e repartições:

Na Grécia, ao que tudo indica, somente a partir do Orfismo, lá pelo século VII-VI a.C, é que o Hades, o Além, foi dividido em três compartimentos: Tártaro, Érebo e Campos Elisios. [...] Quanto à localização, o Hades era um abismo encravado nas entranhas da Terra, e cuja entrada se situava no Cabo Tênaros (sul do Peloponeso) ou numa caverna existente perto de Cumas, na Magna Graecia (sul da Itália). Também na literatura babilônica, na epopeia de Gilgamesh, nos mitos de Nergal e Ereshkigal, a descida de Ishtar para os Infernos, estes são um lugar debaixo da Terra, além do oceano cósmico. Há dois caminhos para se chegar lá: descendo na terra ou viajando para o extremo ocidente; mas antes de

atingir o Além, é necessário transpor o rio dos mortos, “as águas da morte”. (Brandão, 1986, p. 313)

Como observamos, a ida ao mundo do além necessitava de uma longa viagem e um conjunto de ritos que antecedia o sepultamento para que a alma pudesse chegar ao rio dos mortos. Conforme Brandão (1986), a cabeça do morto era coroada de flores, talvez daí derive, ainda hoje, a tradição de coroa de flores em funerais. Em alguns ritos colocava-se, ao lado do morto, um bolo de mel para que pudesse controlar Cérbero, o guardião da porta de Hades. A alma necessitava de vários artefatos para a sua difícil travessia, inclusive um tipo de moeda, o óbolo:

O sepultamento, todavia, depende de certos ritos preliminares: o cadáver, após ser ritualmente lavado, é perfumado com essências e vestido normalmente de branco, para simbolizar-lhe a pureza. Em seguida, é envolvido com faixas e colocado numa mortalha, mas com o rosto descoberto, para que a alma possa ver o caminho que leva à outra vida. [...] Em certas épocas se colocava na boca do morto uma moeda, óbolo destinado a pagar ao barqueiro Caronte, para atravessar a alma pelos quatro rios infernais. [...] Sepultado ou cremado o corpo, a psique era conduzida por Hermes, deus psicopompo até a barca de Caronte. Recebido o óbolo, o robusto demônio da morte permitia a entrada da alma em sua barca, que a transportava para o além dos quatro temíveis rios infernais, Aqueronte, Cocito, Estige e Piriflegetonte [...]. Já do outro lado, após passar pelo cão Cérbero [...] Julgada, a alma passava a ocupar um dos três compartimentos: Campos Elísios, Érebo ou Tártaro. Neste último eram lançados os grandes criminosos, mortais e imortais. Era o único local permanente do Hades [...]. (Brandão, 1986, p. 317-318)

Na tradição monoteísta do Oriente Médio, o céu tem uma descrição bastante impactante e a possibilidade de ascensão a ele demanda uma jornada. Segundo Feuillet (2010), o céu tem uma conotação especial dentro do judaísmo e do cristianismo enquanto *locus*, pois

na tradição bíblica onde Deus não é nomeado a não ser como metáfora, o Céu é uma maneira de dizer Deus [...]. Os Céus são o lugar de reunião do divino e do humano como confirma o Apocalipse: “Ele me mostrou

a Cidade Santa, Jerusalém, que desceu do céu, da casa de Deus”. (Feuillet, 2010, p.30)⁸

O vislumbre do céu como espaço comparece em escritos evangelísticos e teológicos, de modo a valorizar essa ideia de caminho a ser trilhado que está latente no cristianismo. E se o céu é um lugar, é preciso viajar para chegar a ele. Assim, faz sentido a concepção de que “A morte é uma viagem e a viagem é uma morte” (Bachelard, 1997, p.77), pois todos os rios desembocam no rio dos mortos. Bachelard (1997) trata a imagem de Caronte, o barqueiro das almas, como um complexo cultural que apresenta mais de mil formas na cultura, diversas variações da imagem, mas com garantida consistência de uma unidade onírica plena de simbolismo e mistério. De acordo com Bachelard (1997), trata-se do simbolismo do além. Também conforme Lucas (1989, p.85), todos os sonhos que se ligam à viagem e levam ao paraíso ou ao inferno relacionam-se ao rio, com escolhas que implicam em temporalidades e perigos. E o tema do barqueiro, segundo Lucas (1989), estaria presente também na hagiografia de São Cristóvão, São Nicolau ou mesmo Santo Heleno⁹, que transporta viajantes nos ombros ou supera as águas para alcançar outras margens – todos trazem o signo de Caronte e o símbolo do além.

Novamente olhando para a vertente grega-romana, na alegoria de Cupido e Psiquê, conforme Bulfinch (2018), a jovem Psiquê é punida por Vênus, devido sua beleza equiparar-se a da deusa. Vênus envia seu filho Cupido para puni-la, mas ele se apaixona pela jovem. Porém, nada será fácil para a mortal Psiquê alçar o céu. Dentre várias provas duras, uma será caminhar com os próprios pés até o Érebo, ou seja, ao reino de Plutão ou Hades, passar por Cérbero, o cão de três cabeças, e persuadir Caronte, o barqueiro, a atravessá-la no rio dos mortos, bem como trazê-la de volta. E lá no Érebo, no palácio de

8 Esse trecho é uma tradução livre do francês feita por G. Corcinio para esse artigo.

9 A hagiografia (estudo da vida dos santos) de São Cristóvão diz que, em determinado momento de sua vida, o santo serviu como “atravessador” de pessoas em um rio muito forte e que, num dia muito chuvoso, um menino pediu para que fosse atravessado. Apesar da relutância, São Cristóvão, com muita dificuldade e quase afogando-se, atravessou o menino que ao chegar na outra margem se identificou como Cristo; Santo Heleno atravessa um rio montado em um dragão (ou num crocodilo, variando de lugar para lugar); no caso de São Nicolau, sua ligação com a imagem do barqueiro está presente na narrativa em que acalmou uma tempestade com orações durante uma travessia rumo a Palestina ou que voltou do mar depois de ter vencido o “antigo inimigo”, sendo que ele é considerado padroeiro dos marheiros na região do mar Mediterrâneo Oriental. Cf. Miranda (2018).

Prosérpina (ou Perséfone), tem que resistir ao delicioso banquete que lhe é oferecido, contentando-se com um pão integral, e fazer a jornada de volta em busca do céu, do amor e da liberdade.

Em geral, a fábula de Cupido e Psiquê é considerada alegórica. O nome grego para borboleta é Psiquê, e a mesma palavra significa alma. Não há ilustração de imortalidade da alma que seja tão bela e impressionante quanto uma borboleta irrompendo em asas cintilantes da tumba na qual jazia, após ter uma existência enfadonha como lagarta. Ela flutua no brilho do dia e se alimenta das criações mais perfumadas e delicadas da primavera. Psiquê, então, adquire a alma humana que é purificada com sofrimentos e desventuras, estando assim preparada para apreciar a pura e verdadeira felicidade. (Bulfinch, 2018, p.103)

Quando observamos que essa geografia mítica do paraíso ou do inferno, plena de territórios, de hidrografia e paisagens, de símbolos e sentidos que contêm a travessia, a viagem arquetípica, a chegada, os estratagemas, os instrumentos de entrada, identificamos igualmente a carência simbólica de San Junipero como espaço ontológico e como paraíso ou além, pois tem seu esvaziamento torna-o uma distopia do paraíso; sem fundamento também como inferno, posto que se apresenta igualmente vazio de imagens e sem pedagogia, ao contrário do inferno representado, por exemplo, pela pintura de Bosch¹⁰. Um paraíso sem nostalgia¹¹ onde a imagem plástica do mar e dos pássaros não convencem, já que as inquietações da vida ali estão presentes. As personagens de San Junipero levam consigo os seus sofrimentos, por isso, na narrativa, as personagens testam os prazeres mais “radicais”, como a luta livre ou o sexo nas suas mais variadas vertentes, e por fim chegam ao extremo radical, ensaiando algumas vezes o suicídio, que não acontece, porém, nesse “céu virtual”. Não há esquecimento, as almas não bebem de nenhum Lete:

Do Érebo, que é temporário, elas ou mergulharão no Tártaro ou subirão para outra impermanência, os Campos Elísios, único local de onde poderiam partir os candidatos à reencarnação ou à metempsicose. Em se tratando do último nível ctônio, em que estão os poucos que lá

10 Em o *Jardim das delícias terrenas*.

11 Nostalgia do paraíso (Eliade).

conseguiram chegar, os Campos Elísios [...] como um paraíso terrestre em plena idade de ouro. Lá residem os melhores, em opulentos banquetes nos gramados, cantando em coro alegres canções nos perfumados bosques de loureiros. Lá estão os que já passaram por uma série de provas e purgações. Mas, decorridos mil anos, após se libertarem totalmente das “impurezas materiais”, as almas serão levadas por um deus às águas do rio Lete e, esquecidas do passado, voltarão para reencarnar-se. (Brandão, 1986, p. 319)

Os Campos Elísios presentes na narrativa grega assemelham-se, por sua vez, ao céu cristão, descrito como sendo composto tanto pela cidade, a Jerusalém Celeste, como pelo jardim, o Éden. Lucas (1989) afirma que a visão da cidade celeste é a construção de um espaço sagrado, enquanto centro do mundo, onde vive a felicidade e há uma conexão entre narrativas em torno da cidade celeste, advinda de várias culturas e várias civilizações.

Já no final do livro de Ezequiel, Jerusalém nos surge como a cidade-templo que prenuncia a cidade celeste no Apocalipse de S. João “Nelas não vi nenhum templo, porque o Senhor Deus Onnipotente, é seu templo, bem como o Cordeiro” (21,22). É esta nova Jerusalém que espera o homem justo, imagem comum às três famílias da “religião do Livro”: israelita, cristã e islâmica, no dizer de Henry Corbin. (Lucas, 1989, p. 93)

Também à cidade celeste não se chega facilmente, sem uma longa jornada. O imaginário está repleto de símbolos de transcendência, o qual San Junipero é uma narrativa da ausência. *Campos Elísios*, tela de Carlos Schwabe¹², é uma alegoria do Éden. Um vergel onde uma bela e elegante mulher, com um véu e toda de verde segura uma lira. Observamos na obra que tanto o paraíso, como o inferno, contêm instrumentos musicais. Em San Junipero não é diferente, mas predomina a música eletrônica. Tal presença pode ser compreendida mais como um direcionamento, uma força na narrativa, não como um som subjacente ao próprio *locus*. A música ali presente deseja envolver o indivíduo, direcioná-lo às sensações e às experiências que estão gravadas em sua memória, repetindo indefinidamente o que já viveu.

12 Carlos Schwabe era o pseudônimo de Emile Martin Charles Schwabe (1866-1926), pintor simbolista e ilustrador de livros nascido na Alemanha, que viveu na Suíça e na França até o fim dos seus dias, requisitado na produção de livros de Baudelaire.



Figura 1: *Campos Elísios*, de Carlos Schwaben, 1903. Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Champs_elysees.jpg>. Acesso em: 6 abr. 2020.

A cultura – que compreende o imaginário nas suas várias formas de manifestação, tais como a literatura, a religião ou o mito – está repleta de símbolos, imagens, narrativas multiplicadas e arquetípicas sobre os espaços que a consciência compreende como céu, paraíso, jardim ou a cidade celeste, em sua ontologia e fenomenologia. Estes consistem num profundo legado da experiência, do sonho, da jornada, daquilo que nos liga ao mistério, à vida e à morte.

San Junipero, é um céu para o qual se vai sem asas e que se estabelece sem simbologia, expiação ou experiência. A travessia eletrônica não convence

o próprio indivíduo e a cidade capitalista também não capta a energia transcendente que se percebe nas mitologias quando apresentam a narrativa dessa passagem. A verdadeira existência de um espaço se dá na nossa consciência, seja ele real ou imaginário pela pregnância de sentido.

2. Transitar entre os dois lados do espelho: mito e distopia

Na busca de superação do sofrimento que o homem presencia e do qual é vítima no seu cotidiano, não é apenas o paraíso sonhado que é o objeto das narrativas transcendentais e que falam de um pós-vida auspicioso, mas também o processo para alcançar esse *locus* tão especial é um elemento-chave no processo de superação do incômodo com a imagem de si oferecida pelo “espelho cativante e ilusório”. A própria descrição desse lugar ímpar é elemento importante para a constituição das narrativas que buscam romper com os incômodos que Bonnet (2016) descreve e que podemos presenciar nas ações dos personagens de San Junipero.

A ideia de um paraíso, espaço de prazer e gozo, apresenta-se como elemento importante nas construções de diversas religiões e é objeto de narrativas míticas que sustentam parte do edifício devocional e filosófico delas. Vislumbramos essa perspectiva não só na tradição greco-romana, mas na tradição judaico-cristã e no islamismo, cada qual com sua narrativa calcada num mundo de justiça, paz e abundância para os indivíduos que estão inseridos nos ditames e preceitos das tradições.

Como um exemplo desse “ambiente de prazeres”, a mitologia nórdica apresenta o “céu” que contém o palácio do deus Odin, onde se encontram diversões desmedidas (banquetes, bebidas e combates) especialmente reservadas para aqueles que tivessem uma morte gloriosa em batalha. Nesta narrativa, as Valquírias buscam os valentes que merecem estar no Valhala, o palácio de Odin (ou seja: são elas, como identifica seus próprios nomes, que decidem quem vai morrer no campo de batalha). Segundo a narrativa sagrada nórdica, elas voam com cavalos alados e levavam os mortos em batalha pelos céus para a festa no Valhala (Bulfinch, 2018, p. 340). Nas diversas versões das narrativas sobre as Valquírias, ora elas viajam em cavalos alados, ora elas próprias têm

asas, e essas asas, numa perspectiva sintética durandiana, são formas racionalizadas que unem o feminino, o heróico e o noturno. São mensageiras da morte, mas também encarnam a figura do cisne, de anjos, de protetoras.

As distopias também lidam com mundos imaginados que se apresentam como uma pós-vida ou pós-história, devido a alguma ruptura significativa que levou o elemento da esperança a um desajuste. O mundo distópico é aquele que o futuro fracassou, ao passo que o mundo mítico é o que se reorganiza para uma figuração de superação e concretização de um projeto feliz.

San Junipero se apresenta como uma representação visual desse ambiente de festa, mas num ambiente distópico, que capta uma noção de temporalidade destoante da realidade ordinária que vivemos, mas também dos diversos “paraísos” das narrativas míticas. Tenta oferecer uma espécie de pós-vida que pode ser desfrutada antecipadamente, já que os “turistas”¹³ podem ficar por um período de tempo limitado nesse “paraíso cibernético”. Nas diversas narrativas míticas, um dos elementos que cria a transição entre o mundo dos indivíduos e aquele do pós-vida ou do além, em que os seres sagrados podem ser encontrados, é a ausência do tempo – e seu cavaleiro, a morte.

O tempo é um dos elementos utilizados para definir a diferença do espaço ocupado pelos seres sagrados e os humanos, de modo que a passagem do tempo é algo que faz parte das características latentes dos seres mortais. Assim, o ente divino está para além do tempo e, por vezes, alheio a ele. O envelhecimento e a morte, elementos que apontam para a passagem do tempo, a limitação da condição humana e a finitude do indivíduo são questões que aparecem nas narrativas míticas justamente para marcar a transição entre o mundo humano e o celeste, ou sagrado. A eternidade ou a possibilidade de encontrar um meio de se manter jovem indefinidamente é uma benesse que não estaria ao alcance de todos, pois apenas os seres divinos, ou os mortais, que por ventura fossem separados pela divindade por algum motivo, teriam essa dádiva.

13 Segundo a narrativa apresentada no episódio, existem dois grupos cujo acesso ao software é facultado: os “turistas” (indivíduos que ainda não morreram e, portanto, não fizeram o *upload* de suas consciências para a base de dados do sistema) e os “residentes” (aqueles que fizeram o *upload*).

Sendo uma espécie de reconfiguração desse espaço celestial e elevado presentes numa sociedade tecnológica, San Junipero têm uma estrutura (burocrática) que limita o acesso ao “visto de residência”. O *upload* da consciência, fazendo com que homem e máquina tornem-se um, não poderia ser feito por pessoas que não tivessem sua finitude concretizada, abrindo mão dos cuidados paliativos aos quais são submetidos no espaço humano do hospital ou da casa de repouso¹⁴. Aqueles que visitam esse “paraíso” só podem fazê-lo quando em estado de êxtase, durante um tempo limitado pois, conforme dito por um dos personagens, “as pessoas enlouqueceriam”. Nas narrativas sagradas, do mesmo modo, não é possível passar pelos portões do paraíso sem que se complete o ciclo da finitude humana. Aqueles que de algum modo podem se aproximar desse limiar entre mundos são os que entram em transe e temporariamente colocam sua interação com o mundo cotidiano em um estado de suspensão, passando a dialogar nesse estado de fronteira entre os homens e os entes divinos. E quando não conseguem fazer o caminho de volta, perdem-se nesse entremeio. Mas esse caminho não é mediado pelos mesmos elementos que se fazem comuns no cotidiano dos homens. Campbell (1986) mostra isso quando apresenta narrativas sagradas de diversos povos. Nelas, os animais falam, dão conselhos, se comportam como seres humanos e esses têm que se confrontar com os deuses.

Nas narrativas em que os seres humanos (mortais e temporais) são tocados pelos seres divinos (intemporais), a morte aparece como intermediário que controla o tempo e também esse acesso. Nas narrativas transcendentais, quem morre e vai para o paraíso compreende que a vida é passagem e jornada para essa transcendência. Mas San Junipero configura-se como sendo um espaço de manutenção de uma sensibilidade e de um estado de estar permanentemente no lugar lembrado. A vida pregressa ainda existe na vivência do “residente”, tanto uma vida individual como uma espécie de vivência memorial coletiva, na qual se vislumbram marcas de distinção que possibilitam aos seres ali inseridos compreenderem-se dentro de uma determinada época.

Desse modo, podemos compreender que o universo no qual San Junipero insere-se está vinculado ao de um futuro tecnológico distópico no

14 A narrativa não se preocupa em oferecer ao espectador uma solução para aqueles que não estariam sob tais cuidados, morrendo em condições externas aos espaços médicos.

aspecto da vivência transcendente. Não é dada aos indivíduos a experiência final de descolamento da realidade, ou uma perspectiva de reconstrução do tempo numa nova perspectiva, como é comum nas tradições asiáticas, ou um descolamento entre o tempo e a espacialidade profana/secular e o seu paralelo sagrado. Assim, a realidade oferecida pela distopia é a de um futuro fracassado, em que as propostas de ascensão e superação das limitações da vida humana desenharam um resultado diverso, visto em geral como negativo. Já as narrativas sagradas, pelo contrário, oferecem um vislumbre auspicioso do futuro, quando toda a experiência humana transcorre dentro de métricas desejadas e alcançando objetivos preestabelecidos de justiça, coragem, retidão ou honra. San Junipero é um espelho daquilo que os indivíduos já tiveram em vida e querem repetir, entrando no espelho para ter acesso a esse teatro catrótico que não se preocupa com a transcendência, ou um “novo mundo”, que é continuação do já vivido.

3. Espelhos negros, tecnociência e magia

Black Mirror é um conjunto de histórias cujo papel é apresentar a nossa sociedade tecnológica. O espelho vem como alegoria da ação e do refletir sobre ela. No geral, as narrativas demonstram que, cercados do poder e da invenção da tecnologia, apenas aumentamos nossa desumanidade, não porque nos tornamos máquinas, mas porque nossa falha de caráter, de dignidade, de honestidade parecem ser potencializadas. Cada episódio é um compilado de imagens no espelho que refletem o que temos de pior e, ao lado disso, a maneira como os espelhos mágicos aumentam a visão deletéria do mundo em que vivemos, que se torna cada vez mais, num duplo sentido, pós-humano. Podemos definir, então, que *Black Mirror* configura-se como narrativas que nos colocam diante de um verdadeiro espetáculo e, assim, lembramos a relação entre as palavras espetáculo e espelho, as quais têm proximidade etimológica: aquilo que nos permite ver e por em perspectiva.

O espelho está presente em várias fontes imaginárias, contos, lendas e mitos com significativa relevância, como no mito de Narciso ou de Perseu e Medusa. Eco (1989), ao abordar sobre os espelhos, estabelece que estes dizem a verdade de modo eficaz, duro, ainda que existam diversos tipos de espelhos

como os teatros catóptricos ou os espelhos deformantes que, invés de refletirem a realidade, criam para nós uma fábula divertida. Desse modo, “a magia dos espelhos consiste no fato que sua extensividade-intrusividade não somente nos permite olhar melhor o mundo mas, também ver-nos como nos vêem os outros” (Eco, 1989, p.18). Tal jogo de olhar e fazer ver, ou ainda, colocar em hipérbole a visão, talvez seja a intencionalidade de *Black Mirror*, pois exagera os dramas humanos e esvazia o espaço simbólico, como no exemplo do episódio “San Junipero”¹⁵.

Eco (1989) nos diz que o espelho não é signo, porque a imagem especular que associamos a ele é a presença de um referente que não está ausente. Tomando essa afirmação semiótica como sentido metafórico para o presente contexto que analisamos, *Black Mirror* coloca o espectador diante de um espelho, reiterando a presença e o pertencimento desse mesmo espectador como sociedade tecnológica e científica. Usa um espelho deformante com funções alucinatórias num complexo jogo para revelar nossa própria imagem e tal reflexo torna-se assim, ao mesmo tempo, uma imagem interior e uma parábola moralizante. A ausência simbólica do episódio “San Junipero” é compensada pelo excesso do espelho como fenômeno simbólico.

O espelho negro bem pode ser considerado como uma analogia para os nossos telefones celulares e suas telas escuras que, hoje, já dominam nossas ações, mediam nossas relações e uma série de elementos da nossa vida, que vai do trabalho ao consumo. Para além das possibilidades do simples comunicar, o espelho negro parece ser também nosso portal para o futuro¹⁶. O espelho e suas rachaduras figuram como um mito ao contrário, pois, ao passo que Perseu mostra o espelho para Medusa e ela vira pedra com sua própria imagem, *Black Mirror* lança diante de nós o espelho não para que nós nos transformemos em pedra, mas para que acordemos do sonho da tecnociência e voltemos a visão para nossa humanidade, assim como o tema benjaminiano de buscar

15 O episódio “San Junipero” é o quarto da terceira temporada (11º no câmputo geral de episódios da série). Foi disponibilizado para os assinantes do serviço Netflix em 21 de outubro de 2016, juntamente com os outros cinco episódios da temporada.

16 O episódio “Queda Livre” (primeiro episódio da terceira temporada) apresenta vividamente o cenário onde os indivíduos avaliam e são avaliados por meio de aplicativos de celular e o status que obtêm possibilitam (ou restringem) acesso a determinados lugares e serviços. Jornais e revistas apontam que iniciativas de algum modo semelhantes já estão em curso no mundo inteiro (Chiu, 2019; Hatton, 2015).

na alegoria do poeta ou no anjo da história para que pudéssemos despertar do sonho da modernidade e do progresso:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso. (Benjamin, 1994, p. 226)

Espelhos também são portais: a literatura e o cinema estão repletos de histórias nas quais a personagem entra pelo espelho para viver na fantasia, como é o caso da Alice de Lewis Carroll (2002), ou de monstros e fantasmas que saem de espelhos. Por vezes, esses portais ficam intactos quando são atravessados, como se os seres que os acessam estivessem passando em meio líquido, fluido, como se emergissem de uma fonte d'água profunda.

O espelho é essa terra de ninguém entre a vida concreta de todos os dias e lugar do sonho. O poeta atravessa-o quando quer e, porque não é louco, liga constantemente através da magia das palavras as duas vertentes do espelho. Cocteau, que inventa luvas capazes de liquidificar os espelhos, diz que eles são “as portas por onde a morte vai e vem”, não a morte da aniquilação, mas a promessa de um outro lugar, de uma noite luminosa do outro lado do real [...]. (Bonnet, 2016, p. 356)

Como observamos, há uma relação entre o espelho, a água e morte, temas profundamente trabalhados em Bachelard (1997) em *A água e os sonhos*. Aqui relembramos o tema e a imagem de Caronte: mas para onde levaria o Caronte do espelho negro? Bonnet (2016, p. 363-364) estabelece que há toda uma geografia de fantasmas associada aos estilhaços de espelho e as metáforas do espelho podem servir de barqueiro.

Black Mirror tem como identidade visual um espelho partido, cujo trincado pode ser interpretado, em sua polissemia, também como uma barreira ou interdito para a entrada, uma cerca para quem está fora do portal e ainda como mito invertido: o barqueiro do espelho negro nos conduziria, através de sua narrativa, para uma realidade metafísica que pudesse ser vista de fora do espelho. Uma vez quebrado o espelho, estaria impedido o trânsito entre o mundo real e seu “inverso”. Todavia, como afirma Bachelard (1993) acerca do complexo de Caronte, não há barqueiro da ventura, assim o espectador também é “culpado”, ou seja, está envolvido no jogo, mas tem a oportunidade de ver a si mesmo como reflexo. Conforme Bonnet (2016), o segredo que o homem procura no espelho é o conhecimento interior e ao deparar-se com o horror de conhecer a si mesmo, o espelho racha. Tal experiência integra o feixe de aprendizados diante do espelho. No episódio “San Junipero”, a personagem Kelly passa por esse aprendizado e pelo estranhamento que ele acarreta no momento em que ataca o espelho no banheiro, rompendo-o com um soco, o qual é seguido pela reconstituição do espelho. Deparar-se consigo mesmo diante do espelho no “céu virtual” não possibilita fuga ou rompimento, mas a recomposição da imagem de si mesma.

O espelho acumula ao longo da história, uma multiplicidade de sentidos, sejam eles simbólicos, metafóricos, semióticos ou imaginários e, de acordo com Bonnet (2016), os significados do espelho foram se transformando ao longo do tempo. O sentido do espelho místico primordial foi cedendo lugar a um sentido moral que problematiza a dialética da aparência-essência, e muito recentemente é incorporado o elemento identidade nessa equação. A mutação da sensibilidade dos espelhos opera uma passagem entre o místico, o mágico para uma condição psicológica, que faz com que tudo que está dentro do espelho esteja igualmente em nossa consciência. A visão está no cerne da reflexão também como atividade do pensamento.

4. Considerações finais

As obras de ficção são fundamentais como espelhos que refletem o nosso tempo, a nossa alma, os nossos sonhos e as bases culturais da sociedade. O imaginário tecnocientífico contemporâneo parece estar fortemente comprometido com a distopia e as imagens a ela relacionadas, implicando tal imbricamento em um concepção de que as utopias são irrealizáveis, diversamente das distopias,

plenamente possíveis. Observamos, seja no episódio “San Junipero”, seja na série *Black Mirror* como um todo, uma tensão dialética entre o simbolismo do espelho e a metáfora da deformação para revelar uma realidade mais profunda.

No episódio, o vazio simbólico faz refletir, serve de algum modo como hipérbole para o pensamento, pois abre-se ao questionamento: qual o sentido de um céu ou um paraíso sem transcendência? Qual o significado dessa “eternidade eletrônica” humana ou pós-humana? Mas também podemos levar a cabo outras perguntas tais como: San Junipero não seria também a metáfora de um habitat atópico de que aborda Felice (2009), no qual já estamos sem perceber? Buscamos abordar “San Junipero” em sua perspectiva ontológica, sinalizando, em diversas narrativas culturais, equivalentes simbólicos, aos quais nos deparamos com o esvaziamento do lugar ficcional, enquanto espaço ontológico e simbólico, mas bem adequado à reflexão e a percepção do nosso próprio tempo.

Esse esvaziamento também corrobora o questionamento em relação a uma reconfiguração do olhar cotidiano como a viagem que é exigida dos indivíduos para alcançar o *topos* elevado de uma transcendência pós-morte, presente nas narrativas sagradas: ela deixa de ser fruto de uma jornada pessoal para ser uma ação mediada por um complexo técnico, que lança mão de um anseio ancestral, caracterizado por esse lugar utópico denominado céu, para realizar uma reprodução das vivências do indivíduo dentro de certas condições controladas e direcionadas previamente sob a programação informacional.

Mesmo que esse céu possibilite (re)viver memórias desejadas sem ter que “beber do Lete”, podendo então o indivíduo ter experiências como do anjo de Baudelaire (2010) que se goziza em viver como os mortais, experimentando sua condição “pouco nobre” e podendo ser vil ou sórdido. Podemos perceber que romper com esse cotidiano, transpor os limites do sujeito e de sua vivência, é ainda uma busca que faz o indivíduo buscar algum além. Não dispensamos o Caronte, nem reconfiguramos a rota derradeira para um lugar (muito) diverso daquele que os antigos buscavam, mas à medida que reduzimos a nossa capacidade de vislumbrar mundos possíveis que nos desafiem a aceitar mais do que nos oferece o “espelho negro”, mais presos ao tempo vivido e a memória do que conhecemos estaremos. Romper com espelho seria um caminho de ver para além do reflexo, que apenas repete o que está em seu próprio campo de visão. Não é essa a maldição de todo aquele que fica preso no espelho da eternidade: repetir indefinidamente o que fez?

Referências

- BACHELARD, Gaston. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BAUDELAIRE, Charles. *O esplim de Paris: pequenos poemas em prosa*. São Paulo: Martins Claret, 2010.
- BAUDRILLARD, Jean. *A ilusão vital*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BONNET, Sabine Melchior. *História do Espelho*. Orfeu Negro: Lisboa, 2016.
- BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega*. RJ, Petrópolis: Vozes, 1986.
- BULFINCH, Thomas. *O grande livro da mitologia*. São Paulo: Madras, 2018.
- CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athenas, 1990.
- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no País das Maravilhas & através do espelho*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- CENTENO, Yvette. “A cidade-jardim dos alquimistas”. In CENTENO, Yvette (org.) *O imaginário da cidade – compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre o Imaginário da Cidade em Lisboa, 1985*. Lisboa: Acarte, 1989, p. 249-265.
- CHIU, Karen. “China’s social credit system is becoming a reality”. In *Abacus*. Disponível em: <www.abacusnews.com/digital-life/chinas-social-credit-system-becoming-reality/article/3017971>. Acesso em: 13 abr. 2020.
- DANIELS, Mark. *A história da mitologia*. Rio de Janeiro: Valentina, 2017.
- DURAND, Gilbert. *A fé do sapateiro*. Brasília: UnB, 1995.
- DURAND, Gilbert. *Campos do imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ECO, Umberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- FELICE, Massimo Di. *Paisagens pós-urbanas: o fim da experiência urbana e as formas comunicativas do habitar*. São Paulo: Annablume, 2009.
- FEUILLET, Michel. *Lexique Des Symboles Chrétiens*. Paris: PUF, 2010.
- HATTON, Celia. “China ‘social credit’: Beijing sets up huge system”. In *BBC News*. Disponível em: <www.bbc.com/news/world-asia-china-34592186>. Acesso em: 13 abr. 2020.
- LUCAS, Maria Clara de Almeida. *A cidade celeste na hagiografia medieval portuguesa*. In Yvette (org.) *O imaginário da cidade – compilação das comunicações apresentadas no Colóquio sobre o Imaginário da Cidade em Lisboa, 1985*. Lisboa: Acarte, 1989, p. 77-105.

MATRIX. Direção: Lilly e Lana Wachowski. EUA: Village Roadshow Pictures e Silver Pictures, 1999. 1 DVD (138 min), son., color.

MIRANDA, Bruno Soares. *Em busca da graça: aspectos da espiritualidade medieval portuguesa*. 2018. Tese (Doutorado em História Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. doi: 10.11606/T.8.2019.tde-25022019-104935. Acesso em: 21 abr. 2020.

NUNES, Ana Carolina Assis. *Entres redes neurais naturais e artificiais: estudo antropológico sobre humanidade e inteligência artificial em algumas revistas brasileiras*. 2018. 154 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2018.

O LIVRO DE ELI. Direção: Albert e Allen Hughes. Produção: Joel Silver, Denzel Washington, Broderick Johnson, Andrew A. Kosove, David Valdes. EUA: Silver Pictures e Alcon Entertainment, 2010. 1 DVD (117 min), son., color.

SAN JUNIPERO (temporada 3, ep.4). Black Mirror [Seriado]. Direção: Owen Harris. California/EUA: Netflix, 2016. 1 vídeo (61 min), son., color.

SAN JUNIPERO. In Wikipedia. Enciclopédia Livre. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/San_Junipero>. Acesso em: 5 fev. 2020.

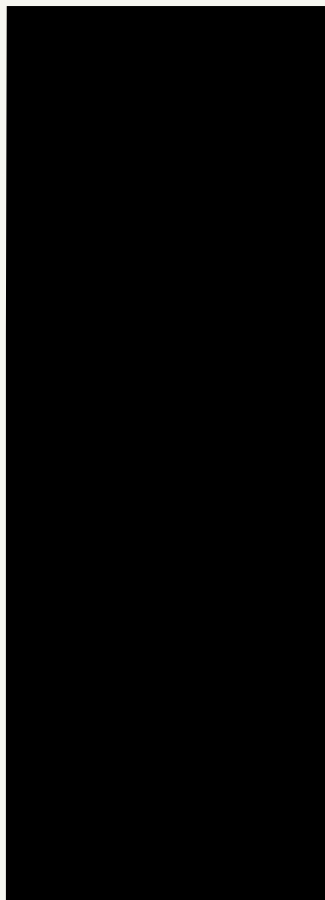
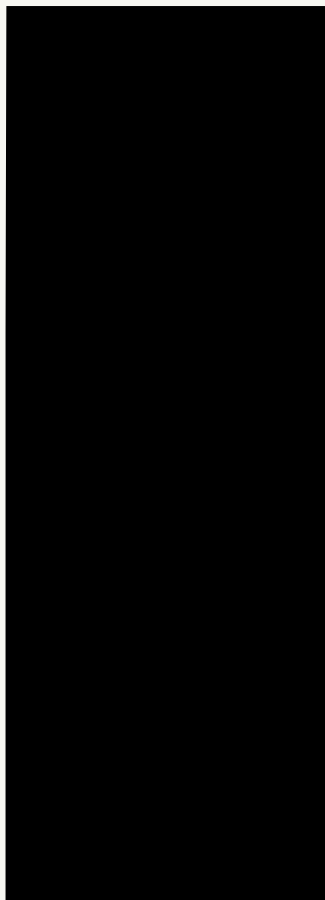
WAYWARD Pines [Seriado]. Direção: M. Night Shyamalan. Produção: Ron French. Columbia Britânica/EUA: Blinding Edge Pictures, De Line Pictures, Storyland e FX Productions, 2015. Son., color.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. *O imaginário*. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

Tecnociencia trascendental: imaginarios diairéticos en la ficción mexicana contemporánea

Luis Alberto Pérez-Amezcu¹

- ¹ Profesor-investigador titular adscrito al Departamento de Artes y Humanidades del Centro Universitario del Sur de la Universidad de Guadalajara (México). Sus investigaciones se orientan al estudio de las reelaboraciones de mitos antiguos en literatura, series de televisión, películas, cómics y medios alternativos de entretenimiento desde la perspectiva de la mitocrítica y el estructuralismo figurativo. E-mail: perez.amezcua@academicos.udg.mx.



Introducción

La reciente realización y lanzamiento de la serie web *Diablero* (Tébar; Cravioto, 2018) que produjo y actualmente distribuye Netflix (abril de 2020) es de suma relevancia para los estudios actuales de consumo cultural de América Latina por lo menos por dos razones. Una, porque ha permitido que se lleve al medio de televisión bajo demanda más importante y de mayor alcance del mundo (Clark, 2020) una historia que convoca a la mitología azteca y sus dioses y, con ello, a un conjunto importante del universo imaginario mexicano, situado en un continente básicamente olvidado en términos mitológicos por la industria cultural dominante. Dos, porque al tratarse de un trabajo de producción colectiva hipermoderna con *showrunners*, numerosos guionistas, directores y otros colaboradores (Lipovetsky; Serroy, 2009), así como por ser un trabajo altamente intertextual, se pone en movimiento una serie de temas (y mitemas) que forman parte de lo que podría denominarse “Universo Diablero” (Huerta, 2019), semejante – guardada naturalmente toda proporción – al que se ha llamado Universo Cinematográfico Marvel, que ha convocado a la mitología nórdica en segmento de expansión (Thor, Odín, Loki).

Este Universo Diablero, en tanto dinamización temática y mitémica, se corresponde al menos en parte, y esto es lo que aquí se postula, con lo que Gilbert Durand (2003) identificó con el concepto de “tópica sociocultural”, que se puede comprobar de forma empírica precisamente por la dinamización en diferentes productos y en diferentes medios de una serie de inquietudes culturales colectivas. De manera general, una tópica sociocultural es “un lugar puntual (*topos*) [que] constata un ‘espesor’, un ‘sistema’ de tensiones o de antagonismos [...] Aun incluso en corte delgado, el capital de imaginario de una instantánea socio-cultural aparece como complejo, plural y sistémico” (Durand, 2003, p. 116). Si este concepto opera en lo general, es posible unir al método el concepto de mitoanálisis para que opere en lo particular, en virtud de que éste “intenta entrever, detrás de los ejemplos concretos de la mitocrítica textual, el juego dinámico gracias al cual una agrupación humana vinculada por un destino cultural tramita sus temores y sus deseos, sus puntos de vista y sus visiones del mundo, para constituir el alma por la cual se identifica y sobrevive en cuanto a tal a través de los avatares y de las vicisitudes del devenir” (Durand, 2013, p. 14).

Por otra parte, la cultura de masas contemporánea mexicana no se entiende del todo si no se toma en cuenta la importancia que han tenido las historietas, “pepinos” o cómics para el desarrollo de su imaginario desde principios y especialmente a mediados del siglo pasado. Este soporte de la historieta ha sido sumamente popular en México y ha alcanzado tirajes millonarios (Aurrecochea Hernández, 2015), contribuyendo así a la educación sentimental, política y cultural del mexicano. Sobre este tema, varios investigadores han ofrecido ya suficiente evidencia, como demuestra Sara Potter (2019, p. 146-149). Es necesario mencionar la relevancia de la historieta porque Edgar Clement, el autor que aquí prioritariamente se estudia, proviene de ese nicho creativo: se trata de alguien que empezó a leer historietas desde niño (José Luis H., 2014) y que publicó sus primeros trabajos en episodios para la revista *Gallito Cómics*, emblema de la historieta mexicana moderna independiente (Del Real, 2010).

Así, por la importancia que tiene la movilización del imaginario mexicano contemporáneo y su tónica sociocultural en el espacio del consumo global, creo que se justifica este estudio sobre las novelas gráficas *Operación Bolívar* y *Kerubim y otros cuentos*, de Edgar Clement, desde el punto de vista simbólico, puesto que son la base del Universo Diablero y porque además tienen la forma, el modo visual de las historietas y los cómics.

Tecnociencia y regímenes del imaginario

Gilbert Durand – con base en las ideas del epistemólogo Gaston Bachelard, por una parte, y del tecnólogo André Leroi-Gourhan, por otra – siempre hizo énfasis en que las ciencias humanas deberían notar la importancia del imaginario para la expresión y desarrollo de cualquier tipo de discurso, incluido el científico. Desde *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1960) hasta *Lo imaginario* (1994), es decir, por mucho más de treinta años, el filósofo francés no dejó de insistir en que era posible observar los modos en que los científicos – en tanto miembros de la especie *Homo sapiens* – generan sus ideas a partir de sus adscripciones personales a alguno de los regímenes de su arquetipología general (nocturno o diurno) o a sus estructuras (heroicas, sintéticas o místicas), propuestos ya hace mucho tiempo en el primero de los libros mencionados.

Uno de los ejemplos que ofrece Durand para mostrar la manera en que la ciencia moderna usa las imágenes para formarse e incluso contradecirse (a pesar de que Bachelard haya establecido antes que ésta solo se formaba repudiándolas) es el de la afirmación del epistemólogo Georges Canguilhem, quien

hacía notar que en biología, por ejemplo, la búsqueda y el eventual descubrimiento dependían del régimen de la imagen en la cual éstos se inscribían: “sea la imagen de una sustancia plástica fundamental, sea una composición de partes de átomos...” estancos e individualizados. El antagonismo, que va hasta la incompreensión entre citólogos (los que parten del estudio de la célula), más o menos mecanicistas, e histólogos (los que parten del conjunto de un tejido) adeptos del continuo, sólo es debido, según parece, a la valorización positiva (citólogos) o negativa (histólogos) dada a la imagen de una membrana celular. (Durand, 1994, p. 88)

Cabe hacer notar cómo una sola imagen puede determinar el trabajo de grupos o comunidades científicas completas, pero lo que interesa más aquí rescatar, por los propósitos de este trabajo, es la dependencia “de la búsqueda y eventual descubrimiento” del régimen de la imagen. Es necesario recordar que, a vez, la identificación del régimen de la imagen proviene de la clasificación de los símbolos, que los reveló como “regímenes antagónicos bajo los cuales se ordenan las imágenes” (Durand, 2007, p. 124).

En el caso de este trabajo, se siguen las ideas de Durand sobre el régimen de la imagen para cotejar no cómo los científicos asimilan una imagen, sino cómo los artistas mexicanos que integran el Universo Diablero han asimilado los discursos tecnocientíficos para desarrollar sus trabajos creativos a partir de estas imágenes y analizar cómo se han dado estos intercambios incluso de forma antagónica, de manera parecida a como lo hacen los citólogos y los histólogos del ejemplo. Desde ahora se puede adelantar que lo que propongo es que el régimen de las obras de Clement es diurno y por lo tanto distinto, por ejemplo, al régimen nocturno de la serie *Diablero*, aunque compartan muchos de sus temas y mitemas. Se procede, pues, a la inversa, pero con la esperanza de que la elucidación de estos antagonismos acabe mostrando que se trata de una dialéctica integradora en las que las oposiciones son solo términos operativos para la explicación científica.

Gilbert Durand propuso, en *Las estructuras antropológicas del imaginario*, que era necesario vincular las ciencias humanas con las ciencias biológicas (fisiología) para abarcar todo el “trayecto antropológico”, y bajo esta premisa guio todas sus teorías (Durand, 2004, p. 50-54). Del mismo modo, para plantear su llamado “método de convergencia” (p. 45) se inspiró “en los bellos trabajos de Leroi-Gourhan, no sólo porque nuestra investigación coincide con algunas grandes clasificaciones tecnológicas, sino también porque el tecnólogo ha dado a su estudio un carácter prudentemente ahistórico” (p. 55). Para crear su clasificación (que daría paso a su propuesta hermenéutica, denominada estructuralismo figurativo primero y mitocrítica después) se basó en la información disponible en aquel tiempo sobre los reflejos dominantes que estudió el neurólogo Vladimir Betcherev hace casi un siglo. En su libro fundacional, Durand presenta una organización simbólica de lo imaginario – una arquetipología – compuesta por dos grandes regiones o regímenes de imágenes, el diurno y el nocturno que consideran, pues, tanto lo antropológico como lo psicológico y lo tecnológico, entre otros aspectos que le permitieron encontrar una vía que llevaría más tarde a la mitocrítica, “un método de crítica literaria o artística que centra el proceso comprensivo en el relato mítico inherente [...] a la significación de todo relato”. Para Durand, el mito es un relato simbólico que coordina una serie de “entidades simbólicas” (Durand, 2013, p. 341-342). Nótese pues, que el régimen de la imagen estará determinado en gran medida por el símbolo, un símbolo que, muchas veces, estará indicado por una imagen tecnológica: el cetro, la espada, la copa, la rueda, el basto, el denario, etcétera. Algunos de estos, como puede notarse, son objetos contundentes, recipientes o cortantes.

No opuestos, sino siempre complementarios, estos regímenes, a su vez, se dividen en estructuras. El primero, el régimen diurno, está compuesto por las estructuras llamadas esquizomorfias o heroicas, que se basan en el reflejo dominante postural, que es el que nos ha llevado a ponernos de pie. Es probablemente el régimen imaginario que provocó la existencia del *Homo erectus*. Según el autor, “Betcherev y su equipo ponen en evidencia en el recién nacido dos dominantes reflejas: la de ‘posición’, que hace que la verticalidad y la horizontalidad sean privilegiadas, y que cualquier perturbación de la postura (vuelco brutal, caída...) provoque un reflejo postural dominante” (Durand, 2000, p. 62). Estas estructuras comprenderán conceptos como idealización, geometrismo y antítesis que el autor explica en el marco de su tipología y que relaciona con este particular reflejo dominante postural, que a su vez será

constitutivo de los símbolos clasificados como teriomorfos, catamorfos, diairéticos, ascensionales y espectaculares de los que por espacio no hablaremos aquí, salvo de los diairéticos. Destaca, pues, que esta teoría propone la existencia de una relación íntima e insoslayable entre la realidad biológica del hombre y el mundo de los objetos, los arquetipos y sus símbolos.

El segundo régimen, el nocturno, está compuesto por dos grupos de estructuras: las sintéticas (con conceptos como coincidencia, dramatización, historización y progreso parcial o total) relacionadas con el reflejo copulativo y constitutivas del simbolismo cíclico. El reflejo copulativo o sexual conlleva las actividades relacionadas con la fricción e imaginariamente tiene un sentido de integración, de unión de los contrarios. Es el que ayuda a relacionar, a producir analogías. A través de la idea de comunión nace la idea del movimiento y del ritmo. Durand advierte que esta dominante solo ha sido estudiada en el caso de animales adultos (la rana macho) y que “el psicoanálisis nos ha acostumbrado a ver en la pulsión sexual una dominante muy poderosa en la conducta del ser vivo. Estos esquemas motores del acoplamiento son organizaciones innatas [...] que dependen de la maduración de conexiones nerviosas hasta entonces latentes en la estructura innata del organismo” (Durand, 2000, p. 62). Se trata de un régimen que connota la regeneración y la herencia, orientado a la supervivencia de la especie, pero también al ideal imaginario que bien puede resumirse con el mito del andrógino.

Por último, las estructuras místicas o diseminatorias, también del régimen nocturno, están relacionadas con el reflejo digestivo y son constitutivas de los símbolos de inversión e intimidad. Esta “gran dominante, la de ‘nutrición’, se manifiesta por los reflejos de succión labial y de orientación adecuada de la cabeza. En los dos casos, todas las reacciones extrañas al reflejo dominante se encuentran inhibidas, o al menos retardadas” (Durand, 2000, p. 62). (Una más amplia explicación del funcionamiento de estos reflejos dominantes y su relación con el imaginario se expone en Durand, 2004, p. 54-66.)

Soy consciente de que las particularidades de estos regímenes y de sus estructuras no pueden explicarse suficientemente en tan poco espacio y de que sin duda dejan más huecos de los que llenan, pero es indispensable al menos mencionarlos para exponer que son la base de la aplicación práctica que Durand hará mitocríticamente mediante un análisis de la “orientación” imaginaria de algunos pintores célebres: Durero, Rubens, Rembrandt y el

Bosco. Dado que para él “[l]a problemática de la estética y de la crítica de arte no difiere mucho de la de las ciencias del hombre, de la antropología entera” (Durand, 2013, p. 130), en su análisis mitocrítico mostrará el modo en que la creación artística es una configuración dinámica de estructuras tales como las que he mencionado líneas arriba. Para su demostración se atiende a tres grandes “zonas de explicación”: el tema, el estilo y el régimen de la imagen, “señalado [este último] por motivos simbólicos y que indica las inclinaciones imaginarias subjetivas, el ‘carácter’ imaginal del autor” (Durand, 2013, p. 130). Es la última de estas zonas la que nos interesa aquí, pues la aplicación del concepto de régimen resulta novedosa en el mundo de la crítica literaria en México y porque además tiene que ver con trabajos que combinan no solo lo textual sino también lo gráfico.

Son tiempos oscuros: el universo simbólico de Edgar Clement

Sin duda el Maestro en Narrativa Gráfica (MNG) Edgar Clement (1967) es el más importante de los autores que han conformado con sus trabajos el Universo Diablero (UD). Propongo que su contribución, de hecho, es la base que ha permitido la consolidación del mismo con la puesta en pantalla de la serie de televisión y una explotación comercial más amplia². De formación autodidacta, Clement ha creado una obra con un estilo personal bien definido y con una clara orientación contracultural. Sus trabajos cuestionan al poder colonial y postcolonial, la violencia que se genera a consecuencia del narcotráfico y el imperialismo comercial neoliberal, especialmente el estadounidense. La atención creativa y crítica de Clement – como atinadamente advierte Sara Potter (2019) – es generada por el ambiente sociocultural que se vivía en

- Obscura Studio publicó en 2019 el primer número del cómic *Mundo Diablo*, “antología de fantasía sobrenatural y folclore mexicano” (www.imagyx.com/film/mundo-diablo), compuesto por siete historias que expanden el universo creado por Haghenbeck y Clement. Lo interesante es que se suman otro escritor mexicano, Homero Ríos, y un grupo de artistas nacionales. Es de notar que la portada es de Clement y que incluye un circulillo para promover las ventas que dice: “Basada en la exitosa novela *El diablo me obligó* por FG Haghenbeck”. A partir de este cómic, Horacio García Rojas, el actor que interpreta a Elvis Infante en la serie *Diablero*, realizó cuatro videos a partir de cuatro de las siete historias en los que incluyó su voz, en un ejemplo más de dinamización global del UD. Véase, por ejemplo, “Nada que declarar” en www.youtube.com/watch?v=gmj3zL7Fmug.

Norteamérica en 1994, año en que se firmó el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Lo que también hay que advertir es que ese mismo año se despertó un ánimo combativo en México con la emergencia del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), que significó un evento histórico para el país y que marcó sin duda la obra de Clement así como la de otros artistas de la época, pues se trataba de un México cansado y desencantado que había soportado ya más de setenta años del gobierno del PRI, en un periodo que fue denominado como “la dictadura perfecta”.

El proyecto de *Operación Bolívar* comenzó a fraguarse precisamente en ese año, como el mismo autor comenta en la breve y coloquial nota biográfica que incluye al final de su libro. Es relevante el hecho de que este trabajo fue desarrollado gracias a una beca del gobierno mexicano “en el área de pintura” (algunas de sus referencias intertextuales tienen que ver con esta disciplina artística) pero lo es más que se haya dado en un contexto sociohistórico de enorme dinamismo imaginario como ese. Es además interesante que su autor sea consciente de que se trata de una creación particular. De acuerdo con Rafael Acosta, Clement anotó en su blog (que se llamaba *Las guerras oníricas* pero que ya no existe) lo siguiente: “mi universo debe entenderse como una alegoría de la realidad, no como la realidad” (Acosta, 2011, p. 152). De este modo, queda claro que hay tanto una intención alegórica como una de serialidad, lo que implica la utilización sistemática de temas y personajes, intención que sin duda ha estimulado la intertextualidad del Universo Diablero.

En términos del análisis que interesa realizar aquí, es sumamente significativo que *Operación Bolívar* – especie de *Urtext*, insisto – dé inicio con una sección llamada “Introducción al profano lector” en la que se halla la siguiente aseveración: “Cuando nuestros ancestros españoles arribaron al continente no vinieron solos, con ellos vinieron sus dioses y sus ejércitos de ángeles armados” (Clement, 2010, p. 1)³. Es relevante que las armas angélicas aparezcan explícitamente mencionadas desde el comienzo, pues como

3 Dado que ni la edición de 1999 (Ediciones del Castor) ni la de Caligrama (que es con la que trabajo en este capítulo) tienen numeración, yo he hecho una a partir de la “Introducción al profano lector”. También, aprovecho para aclarar aquí que el apellido del autor aparece en la edición de 1999 con tilde, Clément, que es lo que ha originado que algunos otros académicos lo hayan utilizado de ese modo, como Acosta o Potter, ya citados. Yo opto por la escritura sin tilde porque las ediciones más recientes (y más cuidadas) lo anotan así incluso en las cédulas de las páginas legales y además porque son con las que aquí se trabaja.

Lotman señala, a las categorías de inicio y fin hay que prestarles siempre especial atención: “The beginning has a defining and modeling function” – indica el semiótico ruso – “as the fundamental boundary [...] typical for many myths or texts” (Lotman, 1977, p. 212).

Así, desde un punto de vista etnográfico, en la pieza de Clement se admite el mestizaje al reconocer a los españoles como “nuestros ancestros”, y desde un punto de vista mitológico, se asienta un imaginario en el que los ángeles, seres trascendentales, utilizan herramientas tal y como lo hacen los seres humanos. Es desde luego natural que la imaginación se atenga a ciertos límites y se apegue a ciertas orientaciones. En la ciencia ficción, por ejemplo, ejercicio narrativo orientado hacia el futuro, las tecnocapacidades humanas o incluso las robóticas se atienen a lo dictado por el imaginario científico en el que la obra del género fue creada. Por ejemplo, la representación de las computadoras, por lo general, se ciñe a la idea de que estas funcionan siempre con un monitor, por más espectacular que éste sea o sin importar el material de que esté hecho; los teléfonos celulares llegan ya a las videollamadas, pero siguen pensando en un aparato, en un dispositivo externo al cuerpo. Este tipo de límites esquemáticos pueden identificarse mejor en las obras más antiguas, en las que, confrontada con la actual, la tecnología resulta anacrónica o hasta inverosímil.

Regresando al incipit de *Operación Bolívar*, es preciso hacer notar que en éste también se establecerá uno de los símbolos principales que orbitará en toda la obra: el de la espada. Apenas en el segundo párrafo se lee lo siguiente: “Para nuestros ancestros indios los ángeles no fueron los actuales vendedores de incienso, fueron los emisarios de la destrucción. Entre la espada de Cortés y la de San Miguel Arcángel no existía ninguna diferencia, y ninguna de las dos cortó de tajo las raíces” (Clement, 2010, p. 1). Como puede observarse en esta cita, el autor completa por una parte la genealogía con la mención de los “ancestros indios” y por otra equipara el efecto del instrumento de conquista perteneciente tanto a un poder humano como a uno celestial en un pueblo que, sin embargo, resiste dicho embate, tenacidad que se expresa breve pero contundentemente con la frase “ninguna de las dos cortó de tajo las raíces”. La espada aparece también en el escudo de la Inquisición que el autor incluye como viñeta. Esto hace que, sin texto de por medio, la espada se sume a la de Cortés y la de San Miguel Arcángel, pero ahora ostentada por una institución. La espada en el escudo de la Inquisición, que aparece a un lado de la cruz, significa el trato a los herejes; del otro lado aparece una rama de olivo, pero éste

es un símbolo que no será repetido, es decir, no será un símbolo dominante, como el de la espada. Es oportuno recordar que tanto para el análisis semiótico como para el mitocrítico es muy importante la repetición (Lotman, 1977, p.104 et seq.) o la redundancia (Durand, 2012, p.107 et seq.).

En una novela gráfica es necesario prestar atención no solo a los diferentes niveles narrativos sino a los diferentes lenguajes. Del mismo modo, en el caso de un trabajo transmedia como este, es preciso prestar atención a las repeticiones no solo en una obra, sino en el conjunto intertextual. En el caso del Universo Diablero, por ejemplo, existe una redundancia importante en el caso del símbolo de la espada, que aparecerá también en el inicio de *Kerubim y otros cuentos. Narrativa gráfica para adultos*, de 2007, también de Edgar Clement. La redundancia provocada por la espada se reitera en el capítulo titulado, precisamente, “LEED. La espada de Dios”. Se trata de uno de los dos más extensos del libro, solo después de “Kerubim”. El relato empieza así:

Cuando los conquistadores llegaron no venían solos... con ellos vinieron sus dioses, y sus legiones de ángeles armados. Y al frente de ellos Miguel Arcángel. El temible General. Aquel que enviara a Luzbel Arcángel al inframundo. Pero cuando Miguel llegó [sic] ya venía vendido a La Corona de los hombres, y con su espada servía a esos intereses. (Clement, 2007, p.11)

Como puede apreciarse, la primera frase de ese capítulo retoma la idea de la primera de *Operación Bolívar* que ya se comentó, pero ahora se habla de “conquistadores” en vez de “ancestros” – en general, *Kerubim y otros cuentos* es un libro más escéptico y duro, que critica ácidamente el hiperconsumo en el neoliberalismo – y de “legiones” en vez de “ejércitos”. La paradoja de un ser celestial que ha enviado al diablo al infierno pero que se ha vendido a “La Corona” refuerza la idea de la nocividad de la corrupción, pero sobre todo establece el principio que regirá la construcción del libro: todo lo sagrado ha sido afectado por la avaricia y el egoísmo: Miguel recibe a cambio “El Poder, la gloria de los mortales” (Clement, 2007, p.12).

La imagen de la espada se presenta con características particulares: en la hoja la leyenda en latín *Quis vt Deus* (Quién cómo Dios), emblema y nombre del arcángel; en la empuñadura, hecha con el árbol del paraíso, dos serpientes enroscadas; en el centro, entre la empuñadura y la hoja el sol y la luna entremezclados. Toda la rica simbología concentrada en la espada, no obstante, se

pervierte con el texto que la acompaña: se trata de un anuncio publicitario que ofrece una réplica “Forjada en oro de indias y elaborada con símbolos alquímicos por los más selectos artesanos de El Cielo” (Clement, 2007, p. 9). La aparición de la espada, por la naturaleza y tema de este capítulo, será redundante.

La verdadera espada de San Miguel, según esta historia, fue cambiada por el arcángel por armas de fuego y ahora está olvidada, sepultada “entre dioses caídos. Oculta entre los ocultos” (Clement, 2007, p. 13). La filosa arma está enterrada en una piedra en forma de la Coatlicue, sin duda la más importante de las diosas aztecas. Ambas, diosa y espada yacen en una cueva situada en un monte que es la puerta al inframundo. Misael “El Huarache” Hernández es contratado por un grupo de ancianos que por su apariencia pertenecen a una tribu de indígenas *wirrárikas* (conocidos también como huicholes, aunque es un uso despectivo). Esta etnia habita una región del norte de Jalisco y el sur de Nayarit, dos estados del centro-occidente de México. La localización geográfica sorprende, porque la Coatlicue se exhibe en la Ciudad de México y estuvo enterrada en el centro de esa ciudad hasta que fue exhumada a finales del siglo XVIII. Probablemente se trate de un intento de representar a una etnia que ha resistido la extinción y que es aún hoy una cultura viva pero asociada con una idea etnográfica más amplia, más bien mesoamericana, puesto que la teología y la mitología *wirrárika* difieren de manera notable de la tolteca y la azteca, más bien del centro del país. De cualquier modo, lo que en última instancia se manifiesta con esta representación es el sincretismo que ha permeado en el imaginario nacional que cree en una especie de pan-etnicidad común que funciona como un modo de resistencia a la conquista encabezada por una deidad, Coatlicue, que ha sido de gran interés desde su redescubrimiento y que ha sido ampliamente representada pictórica y literariamente⁴. La espada de Miguel Arcángel es importante para la etnia porque es un “arma con la cual se pueden reestablecer los equilibrios cósmicos” (Clement, 2007, p. 13).

4 Por lo reciente de su publicación, que evidencia la fuerza de la presencia simbólica de la deidad, solo mencionaré dos obras literarias a manera de ejemplo, pues la lista podría volverse abrumadora: la novela *Toda la sangre* (Almadía, 2013), de Bernardo Esquinca, con su prólogo titulado significativamente “La tres veces enterrada”, y el cuento de Mauricio Molina llamado “La noche de la Coatlicue” (*Revista de la Universidad de México*, n. 36, 2007, recuperado luego en la antología *Ciudad Fantasma. Relato fantástico de la Ciudad de México (XIX-XXI)*, Almadía, 2018).

Hasta ahora solo se ha tratado de la simbólica de la espada en los inicios de las dos novelas gráficas para demostrar su relevancia estructural, a lo que volveré más adelante, pero ahora es indispensable una sinopsis de ambas para, a partir de ahí, ampliar el análisis del imaginario tecnocientífico.

Operación Bolívar cuenta la historia de dos cazadores de ángeles, Leonel Arkángel y Román, quienes deben embarcarse en una misión de rescate. Para hacerlo, han de convertirse en nahuales, en una metamorfosis mística típica de la cultura mexicana que se explicará más adelante. Lo que deben recuperar estos nahuales son las manos de Juan Grande – “el más viejo de los cazadores de ángeles... quizá el más sabio” (Clement, 2010, p. 21) – que le fueron cortadas por órdenes del mafioso estadounidense John Smith, el Gringo. La intención de éste es usar las manos de don Juan para hacer experimentos que lleven a los humanos a poder matar ángeles, puesto que con ellos se pueden fabricar diferentes productos, pero especialmente una droga de élite llamada polvo de ángel. Mientras los experimentos tecnológicos no tengan éxito, los angeleros son necesarios, y por eso Leonel y Román no han perdido la vida. El plan – como le explica el Gringo a Leonel, a quien quiere reclutar como matancero – es producir y distribuir la droga en toda Latinoamérica, y de ahí el nombre de la novela: la operación permitiría, con el control del mercado de estupefacientes “angelicales”, y en contubernio con los medios y la iglesia, la “unión” entre los países del continente para eliminar la competencia de las mafias chinas, rusas y europeas: “el sueño de Bolívar será una realidad” (Clement, 2010, p. 94), afirma el Gringo. El arcángel Miguel, confiesa Smith, es quien va a proveer de ángeles para que los manufacturen. Al enterarse de que el plan implica instalar rastros en los que se maten diez mil ángeles al mes, Leonel se da cuenta de que su cultura puede verse afectada, aunque su preocupación es más ecológica que moral: “Al ritmo que sugieres en pocos años nos quedaremos sin ángeles. Como se quedaron sin búfalos, como nos quedamos sin coyotes” (Clement, 2010, p. 101). Un ángel denominado El Protector que trabaja como mercenario para el Gringo, al enterarse de que la iglesia (su enemiga) está involucrada y de que ha sido engañado, se rebela contra él y huye junto con los nahuales, tras lo cual el Gringo da la orden al arcángel Miguel de iniciar la Operación Bolívar, convocando a los primeros ángeles que serán asesinados. El sitio para hacerlo será Tlatelolco, un lugar significativo para la historia de México, pues fue ahí en donde ocurrió la matanza de estudiantes el 2 de octubre de 1968. Además, es un espacio conocido como la Plaza de las Tres Culturas, pues ahí conviven lo prehispánico, lo colonial y lo moderno. Es, pues, un signo del mestizaje y el

sincretismo propios de la novela gráfica que aquí se estudia y que será relevante para el Universo Diablero⁵. En Tlatelolco Román muere a causa de las balas del ejército que logran impactarle, mientras Leonel logra destruir algunos helicópteros y recuperar de uno de ellos las manos de Juan Grande. El arcángel Miguel, al ver el negocio arruinado deja que el Protector y Leonel se marchen, luego de luchar sin éxito contra el arcángel, quien va armado, no con su espada, sino con una pistola. Leonel, ya en su casa, hará una intervención quirúrgica para devolver a su lugar las manos de Juan Grande. Así, de forma un tanto abrupta y con un final abierto, termina *Operación Bolívar*.

Kerubim y otros cuentos, por su parte, incluye seis historias independientes pero que tienen alguna relación intertextual significativa – en muchos sentidos iniciadora – con otros productos del Universo Diablero, razón por la que son importantes. Además, incluye un editorial, una descripción de “colaboradores” (entre los que incluye a los mismos personajes ficticios) y un “test” para determinar el tipo amoroso de la persona que lo haga. Estos divertimentos no son relevantes, pero sí colaboran a establecer el tono de pérdida de lo sagrado que el autor ha querido dar a su obra. “Me, Mycell and I” es un capítulo de solo dos páginas pero que es importante porque es el que generó la idea para realizar este trabajo. Se trata de una exposición, en clave irónica, de una serie de *gadgets* para cazar ángeles, como gafas especiales para ver ángeles o para responder enigmas de esfinges, ropa con olores o música específicos para engañarlos. “LEED. La espada de Dios” cuenta la historia de la que se habló un poco líneas arriba, protagonizada por Misael “El Huarache” Hernández. Este texto es relevante porque aparecen en él, por primera vez en el UD, un par de querubines. Estos custodian en su forma angelical la espada de San Miguel Arcángel (utilizando, por cierto, un par de espadas, una de ellas de fuego, en una redundancia simbólica más) y cuando son atacados por Hernández se transforman en *karibúes* o *kerubim*, unas bestias mitológicas aladas. Misael, al verse superado por los karibúes, consume el peyote que los nativos wirrárika que lo contrataron le dieron, con lo cual se transforma en su nahual, un venado. El nahualismo halla así una repetición. En este estado es capaz de derrotar a las bestias, cortándolas por la mitad usando solamente su cuerpo. Cuando por fin está a punto de llevarse la espada, aparece el Arcángel Miguel, quien para

5 El clímax del episodio final de la primera temporada de *Diablero*, llamado “Cielo rojo”, tiene lugar precisamente en esta plaza, en donde tiene lugar una lucha de los diableros contra un demonio, que es derrotado por un conjuro que provoca la intervención de un ángel.

impedir que Hernández les lleve la espada a los indígenas le entrega tesoros que extrae del suelo. Misael acepta, al ver que lo que el ángel le da es más que lo que le ofrecieron los wírrarikas. Una vez más, se subraya que la ambición es más poderosa que la palabra o el honor. La imagen final del relato muestra a Hernández al lado de una camioneta Hummer que se compró con el dinero que le dio el Arcángel Miguel.

El texto siguiente, titulado muy a propósito “Kerubim”, no es propiamente un relato, sino una descripción de las bestias creadas por Clement, cuyo origen, historia y usos comerciales se ofrecerán en una explicación “de pseudoacadémica manera” (Clement, 2010, p. 40). Los kerubim pueden estar en su forma angelical, representados por el autor con la apariencia de los *putti* italianos (es decir, como ángeles infantiles) o en su forma de karibúes, bestias parecidas a los *lamassus*, los toros o leones androcéfalos alados de la mitología mesopotámica (Leick, 2003, p. 109). El cuerpo del karibú “se forma de cuatro animales: las alas del águila, el cuerpo del león, las patas del toro y la cabeza del hombre” (Clement, 2010, p. 42). Es el caso, pues, de un sincretismo a partir de una reelaboración mítica. Se ofrecen en el texto diferentes representaciones propias del arte o la historia junto con parodias de explicaciones científicas, por ejemplo, un dibujo al modo de Da Vinci que muestra la evolución de su representación a lo largo de la historia o una asociación de estas bestias con las esfinges, pues se supone que la función de los kerubim era la custodia del conocimiento.

Luego de que se ha presentado a los kerubim se plantea un tema capital para el UD: las batallas de karibúes, en el siguiente de los relatos, “Karibumaquia. Kombat Mortal”. Estas batallas estarán presentes tanto en los libros de Haghenbeck como en la serie de Netflix y, además, será esta la primera ocasión en que se introduzca el término *diablero*:

Al principio los combates eran organizados solo enfrentando querubines en forma de karibúes, poco a poco en la medida en que se fueron depurando las técnicas de captura de ángeles y demonios se incorporaron especies del infierno y de otros coros celestiales. El primer combate que se tiene registrado figura en un folio de la Inquisición de la Nueva España, fechado en 1740 y donde se acusa de promover tales combates al “mulato libre” José Antonio Mendoza, acusado de “maestro cimarrón” y al “mestizo” Juan Diego Cacamatzin, acusado de “nahual diablero”.

Ambos organizaban los encuentros e invitaban a los españoles criollos para correr apuestas. (Clement, 2010, p. 82)

Estas batallas son altamente significativas del régimen imaginario al que pertenece la obra de Clement, el régimen del choque y del antagonismo: el régimen diurno de la imagen. A continuación, viene el relato titulado “El ángel resentido”, en el que se cuenta la historia de Kitty Satana, un ángel con características de mujer que, al ser confundida con un querubín, fue capturada por un traficante que le cortó las alas. Su valor en el UD es que es un personaje mujer que combate con los kerubim y como tal es un antecedente de un personaje llamado Nancy en la serie de televisión *Diablero* que es capaz de recibir demonios en su cuerpo y en ese estado combatir contra otros demonios; también, Kitty Satana es el antecedente del personaje homónimo de los libros de Haghenbeck, en donde sí aparece como un ángel caído.

“La trascendencia siempre es armada”: simbólica diairética en la obra de Edgar Clement

Gilbert Durand, en *La imaginación simbólica* (2007, p.124), pero también en todas sus obras, nota la ambigüedad del símbolo, pero como se ha visto ésta ha de resolverse gracias al método de convergencia y a la redundancia. En su ya clásico *Diccionario de los símbolos*, Chevalier y Gheerbrandt destacan particularmente la ambigüedad del símbolo de las armas, que “reside en simbolizar al mismo tiempo el instrumento de la justicia y el de la opresión, la defensa y la conquista” (1995, p.139). En las obras de Clement que aquí se estudian, es evidente que la balanza se inclina a mostrar el símbolo de las del lado de la opresión y la conquista, en virtud de la repetición sostenida que ya se ha adelantado líneas arriba. La simbólica de la espada, en la que ya se insistió, se orienta hacia el poderío, que al igual que el símbolo de las armas, posee un doble aspecto: destructor y constructor (Chevalier; Gheerbrandt, 1995, p. 471). En este sentido, resultan básicas las investigaciones de Durand a propósito de los símbolos diairéticos (del griego διαίρεσις, separación, división), en cuyo capítulo señala: “Las que vamos a encontrar en primer lugar, relacionadas con el *Régimen Diurno* de la fantasía, son las armas cortantes” (Durand, 2004, p. 166). En Clement, además de la espada, vamos a encontrar múltiples referencias a armas cortantes o a la división: en el epígrafe de Alfonso Reyes

el verso “la mano que apuñala”, el machete de Leonel Arkángel con el que destaza los ángeles que caza, un cuchillo con el que filetea la carne de los mismos ángeles, el cuchillo kukri de El Protector con el que cercena las manos de Juan Grande, la imagen de los ángeles abiertos en canal y colgados boca arriba de ganchos. Además, el soporte, creo, es de base diarética: al tratarse de una novela gráfica ella misma está hecha de cortes, de cuadros que repiten las imágenes propuestas, sin contar con los collages que Clement realiza con recortes de periódicos o de los cuadros de Francisco de Goya (*El 3 de mayo de 1808 en Madrid: los fusilamientos de patriotas madrileños*), Pablo Picasso (*Guernica*) y David Alfaro Siqueiros (*Nueva democracia*). En *Kerubim y otros cuentos*, el nahual Misael Hernández corta en dos partes, como si él mismo fuera un arma cortante, el cuerpo de los kerubim y el hecho de que las alas de Kitty Satana fueron cortadas es reiterado en siete ocasiones en las seis páginas de historia además de que ella misma es representada portando en una ocasión un machete con el que parece haber arrancado los testículos de un ser obeso y en otra un sable japonés. Otra imagen muestra un cuchillo de cocina cortando el cañón de una ametralladora.

Como es posible advertir, todas estas repeticiones obligan a relacionar esta simbólica con sus sentidos posibles. Durand habla de la existencia de un

complejo de Cincinnatus inherente a la espada. Para nosotros es el mismo isomorfismo que une la verticalidad con la trascendencia y la virilidad que ahora se manifiesta en el simbolismo de las armas alzadas y erguidas, pero que esta vez se colorea de un sentido polémico y agresivo muy marcado por el símbolo mismo. (Durand, 2004, p.167)

Es de notar cómo aparece aquí el sentido de la trascendencia, esta necesidad de transitar de un nivel inferior a uno superior por medio de una aspiración espiritual. Es por ello que este apartado retoma las palabras de Durand que indican que no hay trascendencia que no sea armada. Este imaginario implica a una figura heroica del que lucha contra la caída o contra la oscuridad, un dinamismo de imágenes que “prueba fácilmente un belicoso dogmatismo de la representación. La luz tiende a convertirse en rayo o espada, y la ascensión, a pisotear a un adversario” (Durand, 2004, p.165). Esta figura se convierte en el arquetipo del héroe combatiente del que San Miguel y San Jorge (en cuyo nombre serán armados los caballeros de la Edad Media) son los prototipos cristianos. Nótese cómo, no obstante ser una figura prototípica, en la obra

de Clement, este arcángel diairético por excelencia es desplazado hacia la parte oscura y, por tanto, es despojado de su espada. La simbólica, a pesar de la orientación de la trama, se mantiene, pues la espada en tanto protectora no es usada por nadie. La escisión, el corte, la separación del resto de las armas, tiene que ver el carácter sagrado del deseo de la trascendencia, de la aspiración a la superación del orden material por uno más espiritual, el mundo de los nahuales que respetan la ecología angelical. La espada, a final de cuentas, “se relaciona más especialmente con la justicia: separa el bien del mal, hiere al culpable” (Chevalier; Gheerbrandt, 1995, p. 472). Por eso San Miguel no la usa, pues es incapaz, en tanto alegoría de la corrupción, de imponer la justicia o llevar la luz. A propósito, y para demostrar la vitalidad del régimen imaginario y de su simbólica en la actualidad, quiero mencionar una notable sincronicidad entre la realización de este trabajo y la publicación de una noticia mundial: la de que la espada de San Miguel Arcángel fue sacada y alzada por calles de Italia, en el Monte Sant’Angelo, Apulia, donde se halla uno de los santuarios dedicados a la cabeza suprema del ejército celestial el 5 de abril pasado, Domingo de Ramos, para que luche contra el COVID-19. El evento se transmitió vía *streaming*, lo que es interesante desde el punto de vista de los mitóforos⁶. Se trata de un hecho inusitado porque la espada no había sido sacada desde 1656, cuando atacó la peste del siglo XVII, es decir, desde hace más de 350 años (Redacción, 2020).

Volviendo a Clement, otros sentidos de la diaíresis aparecen invertidos en su obra, pues al usarse las armas cortantes para separar una sustancia sagrada como la de los ángeles se atenta contra su trascendencia, y los angeleros, o incluso los nahuales, aparecen de este modo como figuras heroicas polémicas sin una especie de propósito espiritual. Esta inversión, no obstante, tiene que ver con los ritos de corte que se asocian con los procedimientos mágicos diairéticos cuyo propósito último es promover la purificación. En este sentido, aunque de manera invertida, insisto, la mutilación de los ángeles persigue en el fondo (de manera un tanto retorcida, es verdad) la consecución de valores utópicos considerados como positivos (Durand, 2004, p. 175). Cuando se explica que los ojos de los ángeles son usados por los japoneses para el desarrollo de rayos láser, que su cabello es tan fuerte como el acero y se usa como cable

6 El ritual puede verse en <www.youtube.com/watch?v=-A2XbSuFrKk>. Consultado el 20 de abril de 2020.

ligero o como cuerdas para los violines (se insinúa que Paganini usó de ellas), que las plumas usadas por los escritores garantizan la genialidad, que la carne tiene propiedades medicinales, etcétera (Clement, 2010, p.12-17) lo que en realidad se está haciendo simbólicamente es aludir a esas cualidades deseables. Es notable, entonces, cómo el imaginario converge con un revestimiento tecnológico: los rayos, la cuerda del violín, la pluma del escritor... no son sino deseo de progreso científico o artístico, es decir, de progreso cultural, y como señala Lewis Mumford (2017, p. 19) en *El mito de la máquina*, “[e]s característico que en griego clásico la palabra *tekhné* no distinga entre producción industrial y arte ‘refinado’ o simbólico”.

Aunque es notable comprobar y verificar de manera empírica cómo se presenta esta serie de equilibrios o restituciones simbólica en los relatos escritos y visuales de las novelas gráficas de Clement, no es para sorprenderse, en virtud de que Gilbert Durand ofreció varios ejemplos de este tipo de fenómenos. Se trata, en el caso del régimen diurno que enarbola, de una eufemización: “nos vimos de acuerdo con el etnógrafo Marcel Griaule al constatar que todo el arte, desde la máscara sagrada a la ópera cómica, es ante todo empresa eufémica para rebelarse contra la corrupción de la muerte” (Durand, 2007, p.127). Clement entonces realiza su empresa para luchar contra una vida desacralizada, carente de sentido, de una vida sin ángeles. La paradoja de su exposición, en la que para resaltar lo sagrado haya que descuartizarlo, no le quita en ningún sentido su dirección ascensional. Hagan lo que hagan los llamados angeleros para matar (y explotar) a seres que, por definición, son inmortales, no será suficiente para renunciar al deseo profundo de restablecimiento de lo sagrado. Todo el malestar generado por el proceder del poder de un capitalismo salvaje que en un escenario globalizado controla no solo todo comercio y tráfico de armas, drogas, cuerpos y mano de obra humanos, sino también los de los planos espirituales de la existencia solo es, según creo, una crítica en clave metafórica a la desacralización, despersonalización y vacuidad postmodernas, una crítica que efectivamente opera plural y multidinámica, de la mano de la crítica por el exceso de confianza en la tecnología, en una tópica sociocultural más amplia. En términos de mitoanálisis, este es un temor prioritario que se tramita en una cuenca semántica completa en esa misma tópica. Gilbert Durand, en uno más de sus generosos esfuerzos por transmitir sus conocimientos, titulado “La mitocrítica paso a paso”, señaló que “[t]odo el interés de ‘la interpretación’ consiste en revelar las tensiones, los reparos que existen en el seno de la obra entre tal y cual estructura” (Durand, 2012, p.113), y eso es lo

que aquí, modestamente, he tratado de hacer. Sería interesante que se realizaran otros trabajos académicos sobre las novelas de Haghenbeck o sobre la serie *Diablero* o sobre el comic *Mundo Diablo* para determinar la adscripción que estas obras tienen respecto del régimen de la imagen. Por ejemplo, creo que *Diablero* se adscribe al régimen nocturno de la imagen puesto que su clave tecnológica no es la de las armas cortantes, sino la de los recipientes. Mumford ha señalado que a veces “se pasa por alto la función igualmente decisiva de los recipientes” (Mumford, 2017, p.12) para la evolución en general y en *Diablero* la importancia de estos es decisiva, pues para contener a los demonios se usan botellas, instrumentos neumáticos, mangueras, etcétera, cuya simbólica sería interesante explorar. Espero que lo expuesto aquí motive a otros investigadores a emprender excursiones al imaginario de esta naturaleza y desde esta perspectiva crítica y que se pueda así comparar el modo en que la imaginación científica se manifiesta interdisciplinariamente pero también entre nosotros.



Figura 1: La espada de San Miguel Arcángel en *Kerubim y otros cuentos* (2007, p. 9).

INTRODUCCIÓN AL PROFANO LECTOR



Cuando nuestros ancestros españoles arribaron al continente no vinieron solos, con ellos vinieron sus dioses y sus ejércitos de ángeles armados.

Para nuestros ancestros indios los ángeles no fueron los actuales vendedores de incienso, fueron los emisarios de la destrucción. Entre la espada de Cortés y la de San Miguel Arcángel no existía ninguna diferencia, y ninguna de las dos cortó de tajo las raíces. Los brujos resistieron. Los nahuales, los brujos más poderosos, se dieron a la tarea de combatir a los ángeles invasores.

Los refuerzos en la tierra no se hicieron esperar, la Santa Inquisición cerró filas con los arcángeles en la persecución de los nahuales, eliminando a los más peligrosos, mezclándose con los hábiles, aislando a los reacios.

Los hijos de los nahuales, los mestizos, perdieron la memoria, empobreciendo la grandeza de sus dones.

Los cazadores de ángeles son los descendientes de aquellos poderosos nahuales y poseen latentes los dones que les permiten tocar a los dioses y sus emisarios, pero a veces ellos mismos no saben que tales dones existen, mucho menos la dimensión de estos prodigios.

OPERACIÓN BOLÍVAR es el primer relato sobre los cazadores de ángeles y sus complejas relaciones con los hijos de los dioses y los hijos de los hombres. Cada una de las piezas de este ajedrez tiene pasado, presente y un futuro: LA RECUPERACIÓN DE LA CONCIENCIA.



Figura 2: Redundancia del símbolo de la espada en el inicio de *Operación Bolívar* (2010, p. 1).



Figura 3: Ejemplo del dinamismo de la simbólica diarética en *Operación Bolívar* (2010, p. 15).

Referencias

- ACOSTA, Rafael. "Operación Bolívar y la conspiración en la hiperabundancia de la información". *Revista Iberoamericana*, vol. LXXVII, n. 234, enero-marzo 2011, p.149-162.
- AURRECOECHEA HERNÁNDEZ, Juan Manuel. "La historieta popular mexicana en la hora de su arqueología". 24 de marzo de 2015. *Pepines. Catálogo de Historietas de la Hemeroteca Nacional de México*. En línea: <www.pepines.unam.mx/ensayo/show/id/10>. Consultado el 20 de abril de 2020.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1995.
- CLARK, Travis. "Netflix is still growing wildly, but its market share has fallen to an estimated 19% as new competitors emerge", *Business Insider*, 24 de enero de 2020. En línea: <www.businessinsider.com/netflix-market-share-of-global-streaming-subscribers-dropping-ampere-2020-1?r=MX&IR=T>. Consultado el 20 de abril de 2020.
- CLEMENT, Edgar. "Don Juan Matus y Don Juan Grande". *Interzone*, 26 de marzo de 2009. En línea: <www.interzone.produccionesbalazo.com/2009/03/don-juan-matus-y-don-juan-grande/comment-page-2/?fbclid=IwARoBZ5svtSs9_PxorEy2HmYE-AvLLsHHLulBaUJ4OedGo7XnyR_hlgKVafI>. Consultado el 20 de abril de 2020.
- CLEMENT, Edgar. *Kerubim y otros cuentos. Narrativa gráfica para adultos*. Ciudad de México: Caligrama Editores, 2007.
- CLEMENT, Edgar. *Operación Bolívar*. Ciudad de México: Caligrama Editores, 2010.
- DEL REAL, Víctor. "Regresar de noche, caminando, a Nezeyork". Prólogo a *Operación Bolívar*. Ciudad de México: Caligrama Editores, 2010, p. i-viii.
- DURAND, Gilbert. "La mitocrítica paso a paso". *Acta Sociológica*, n. 57, enero-abril 2012, p. 105-118.
- DURAND, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*. Barcelona: Anthropos; México: UNAM, 2013.
- DURAND, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu, 2007.
- DURAND, Gilbert. *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- DURAND, Gilbert. *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000.
- DURAND, Gilbert. *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- GUERRERO, Alejandra. "Los nahuales en México, una mitología mexicana", *Mexico Desconocido*, 27 de marzo de 2018. En línea: <www.mexicodesconocido.com.mx/nahuales-en-mexico.html>. Consultado el 20 de abril de 2020.
- HAGHENBECK, F. G. *El diablo me obligó*. México: Penguin Random House, 2018.
- HAGHENBECK, F. G. *Simpatía por el diablo*. México: Penguin Random House, 2019.

- JOSE LUIS H., "Edgar Clement". *Migala*, vol. 9, 10 de noviembre de 2010. En línea: <<https://migala.mx/edgar-clement/>> . Consultado el 20 de abril de 2020.
- HUERTA, César. "La serie 'Diablero' tendrá su comic". *El Universal*, 28 de febrero de 2019. En línea: <www.eluniversal.com.mx/espectaculos/television/la-serie-diablero-tendra-su-comic>. Consultado el 20 de abril de 2020.
- LEICK, Gwendolyn. *A Dictionary of Ancient Near Eastern Mythology*. Nueva York: Routledge, 2003.
- LIPOVETSKY, Gilles; SERROY, Jean (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- LOTMAN, Jurij. *The structure of the artistic text*. Ann Arbor: The University of Michigan, 1977.
- MUMFORD, Lewis. *El mito de la máquina. Técnica y evolución humana*. Logroño (España): Pepitas de calabaza ed., 2017.
- POTTER, Sara. "Of Monsters and Malinches: Signifying Violence in Edgar Clément's *Operación Bolívar* and Tony Sandoval's *El cadáver y el sofá*", *Revista de Estudios Hispánicos*, tomo 53, número 1, marzo de 2019, p.143-163.
- REDACCIÓN. "San Miguel Arcángel se une a la batalla contra el coronavirus". *La Crónica de Hoy*, 14 de abril de 2020. En línea: <www.cronicajalisco.com/notas-san_miguel_arcangel_se_une_a_la_batalla_contra_el_coronavirus-98660-2020>. Consultado el 20 de abril de 2020.
- TÉBAR, Pablo, CRAVIOTO, José Manuel (*showrunners*). *Diablero* [serie de televisión]. Producida por Pedro Uriol & Juan Gordon. Guion de Pablo Tébar, Verónica Marza, Bernardo Esquina, José Rodríguez y otros. Morena Films, 2018-presente.

Organizadores

Juliana Michelli S. Oliveira é doutora em Educação (2019) pela Universidade de São Paulo (USP), com estágio de pesquisa (PDSE) no Centre de Recherche Imaginaire et Socio-Anthropologie da Université Grenoble Alpes, França. Graduada em Ciências Biológicas e em Letras pela USP, com período de estudos na Université Sorbonne-Paris IV. Suas linhas de investigação relacionam-se ao estudo de tecnoimaginários, imaginários das ciências e pensamento complexo. Atualmente é professora do Centro de Estudos Latino-Americanos sobre Cultura e Comunicação da Escola de Comunicações e Artes da USP e atua como editora. E-mail: jumioliveira@gmail.com.

Rogério de Almeida é professor associado da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo. Coordenador do Lab_Arte (Laboratório Experimental de Arte, Educação e Cultura) e do GEIFEC (Grupo de Estudos sobre Itinerários de Formação em Educação e Cultura). Editor da Revista Educação e Pesquisa. Bacharel em Letras, doutor em Educação e livre-docente em Educação e Cultura, todos pela USP. Pós-doutorado na Universidade do Minho (Portugal). Site: <rogerioa.com>. E-mail: rogeriodealmeida@gmail.com.

David Sierra G. é doutor associado à equipe ISA (Imaginário e Socioantropologia) do laboratório de investigação UMR 5316 Litt&Arts da Universidade Grenoble Alpes (UGA), França. Master 2 de investigação em Ciências Humanas e Sociais, Produção e Mediação de Formas Culturais (2013) da UGA. Sociólogo (2011) da Universidade Pontifícia Javeriana, Bogotá, Colômbia. Membro do comitê e secretariado de redação da Revista Internacional Sociologie de l'art (OPUS) da editora parisiense L'Harmattan. Professor especial da Escola Superior de Administração Pública, Sede Bogotá. Tem experiência como tradutor de textos acadêmicos e em investigações no campo de história da filosofia, história da ciência, teoria do conhecimento e sociologia da arte. E-mail: davidsierrag86@gmail.com.

Colaboradores

Carol Ohashi é artista e designer. Formada em Design Gráfico pelo Centro Universitário Senac, possui especialização em Design Editorial. Tem experiência em criação de projetos gráficos, ilustração, design de embalagem e identidade visual. Participou de projetos premiados pelo iF Design Award e Brasil Design Award. Interessa-se por artes, design, música, moda e cultura japonesa. Alguns de seus trabalhos estão disponíveis em: <www.behance.net/carolsohashi>. E-mail: carolsohashi@gmail.com.

Luísa Assunção Pesché é graduada em Letras Português/Francês e Respectivas Literaturas pela Universidade Federal de Pelotas. Mestre em Literaturas Comparadas na Universidade de Paris-Sorbonne IV e doutora em Literatura Brasileira na Universidade Sorbonne-Nouvelle Paris III. Possui experiência na área de Letras e Artes com ênfase em literatura comparada, literaturas francesa e brasileira, ensino de FLE e tradução. Atualmente é professora de francês na França (Lettres Modernes). E-mail: luisapesche@gmail.com.

Luís Matos é especialista em Gestão de Projetos Culturais, pelo CELACC-USP, possui um DESS em Relações Interculturais, opção Políticas Culturais Internacionais e Gestão em Artes, FIC-Université Paris III; bacharel em História pela FFLCH-USP e bacharel em Administração de Empresas pela Universidade São Judas Tadeu. Atuou na coordenação do projeto “Memória Institucional” do Instituto Itaú Cultural. Atualmente é editor assistente da Revista Extraprensa (USP). Pesquisa temas sobre a gestão do patrimônio cultural no Brasil, sobre políticas culturais da União Europeia, no campo da gestão patrimonial e diplomacia cultural. E-mail: lodewijk@hotmail.com.

Luiz Antonio Callegari Coppi é bacharel em Linguística e Língua Portuguesa pela FFLCH-USP. Na Faculdade de Educação da USP, titulou-se mestre, com bolsa Capes, em Cultura, Filosofia e História da Educação em 2016, e, desde 2017, é doutorando (Capes), na mesma área e na mesma Instituição. Entre 2019 e 2020, realizou estágio de pesquisa (Capes) na Universidade do Minho, em Portugal. Interessa-se pelo pensamento cético e trágico de Montaigne e Nietzsche, por Antropologia e Literatura. E-mail: luiz.coppi@usp.br.

Sobre o projeto gráfico

Diálogos entre linguagens

Carol Ohashi

O projeto gráfico de *Imaginários tecnocientíficos* buscou se alinhar às motivações do livro, estabelecendo diálogos entre forma e conteúdo, entre linguagem visual e verbal, entre ciência e imaginário, entre real e representação. Também procurou criar articulações entre os textos e os dois volumes que constituem a obra.

Para isso, se empenhou em refletir a organização textual da publicação: cada volume possui um núcleo de discussão que se conecta ao outro volume por meio de pontes temáticas. No volume 1, o núcleo de discussão se organiza em torno dos imaginários da indústria, dos artefatos tecnocientíficos, da cultura técnica; no volume 2, o núcleo se constitui a partir dos aspectos ficcionais da ciência e de outras áreas do conhecimento. Entre eles, nos pontos de conexão, estão os artigos nos quais predomina uma visão crítica da tecnologia, ou os textos que mobilizam questões transversais (conceituais, procedimentais etc.). Cada volume inicia um ciclo de discussões, que é retomado, de maneira diferente, no volume seguinte.

Esses ciclos estão presentes tanto na forma como na estrutura do projeto gráfico. Nas capas, duas formas circulares se interseccionam: uma composta por onze linhas, que correspondem aos capítulos de cada volume, e uma sólida. Linhas e sólidos se misturam no decorrer de todo o projeto, como

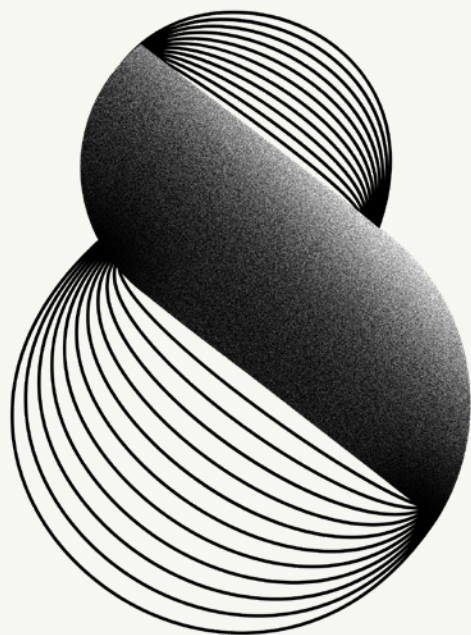
fragmentos complementares de um mesmo circuito. A disposição dos sumários e das capas, que abrem e fecham os livros, também coloca em relevo a repetição cíclica. A primeira rotação é completada ao final do volume 1, onde apresentamos o sumário construído de maneira gráfica e visualmente semelhante à ilustração de capa. Em seguida, entram os elementos iniciais do volume 2, e um novo ciclo se inicia.

Inspirados na tipografia Neo Deco, de Alex Trochut, os desenhos dos números também são compostos pela combinação de onze linhas e formas sólidas. Ao privilegiar a relação entre cores chapadas e gradientes, esses desenhos criam inesperados diálogos. A geometria dessa fonte se relaciona com a tipografia de apoio, a Futura, cujos desenhos são baseados em formas geométricas, principalmente o círculo.

Os trânsitos entre luzes e sombras do projeto gráfico também refletem tópicos discursivos do livro. Luz e sombras incidem sobre as formas revelando a intersecção. A luz evidencia a transição entre os dois volumes – sólido e linhas, tridimensional e bidimensional. Na sombra, as linhas se fragmentam, se diluem e ocorre a fusão entre dois mundos, completando o ciclo.

As aberturas de capítulos possuem margens pequenas, as quais criam uma composição que brinca com os limites da página e os pesos dos elementos. Áreas de respiro, que normalmente são localizadas nas extremidades das páginas, são trazidas para o centro e se adaptam ao conteúdo, contraindo ou expandindo, adequando-se ao volume de texto de cada abertura.

Assim, ao criar relações inauditas entre margens, tipografia, capas, sumários e demais elementos, o projeto gráfico reafirma a posição do livro como um espaço de diálogo.



17 **L'imagination visuelle dans l'invention scientifique: schèmes, images de pensée, diagrammes** Laurence Dahan-Gaida | A imaginação visual na invenção científica: schèmes, imagens de pensamento, diagramas | Tradução de Juliana Michelli S. Oliveira

57 **Les imaginaires du milieu** Isabelle Krzywkowski | Os imaginários do "meio" | Tradução de Luiz Coppi

92 **Quelles images pour sortir de l'espace et du temps?** Bernard Guy | Quais imagens para sair do espaço e do tempo? | Tradução de Rogério de Almeida

151 **Imaginaires des techniques: liberté et contraintes symboliques à partir de Gilbert Durand** Jean-Jacques Wunenburger | Imaginários das técnicas: liberdade e restrições simbólicas a partir de Gilbert Durand | Tradução de Luis Matos

184 **L'imaginaire techno-industriel de l'Occident** Pierre Musso | O imaginário tecnointustrial do Ocidente | Tradução de Luísa Assunção Pesché

236 **Antropologia do imaginário das máquinas: contribuições teóricas ao estudo de imagens e vínculos entre humanos e artefatos** Marianne Chouletau et Céline Nguyen | Antropologia do imaginário das máquinas: contribuições teóricas ao estudo de imagens e vínculos entre humanos e artefatos | Tradução de Juliana Michelli S. Oliveira

259 **Une cartographie des imaginaires pour faire émerger des éléments de culture technique** Sophie Poirot-Delpech | Elveto de valores | Traducción de David Sierra G.

305 **Le vol des valeurs** Sophie Poirot-Delpech avec Cécile Decousu | Elveto de valores | Traducción de David Sierra G.

343 **Imaginando o humano a partir da máquina: entre a ontologia, a epistemologia e a ética** Daniel B. Portugal | Por uma crítica do mercado pós-moderno do ciborgue | Tradução de Juliana Michelli S. Oliveira

359 **De la mytho-poétique de l'androgyné à l'utopie/dystopie du cyborg** Lionel Buse | Da mitopoiética do andrógino à utopia/distopia do ciborgue | Tradução de Luísa Assunção Pesché

391 **Pour une critique du marché postmoderne des technologies** Claude Fritz | Por uma crítica do mercado pós-moderno das tecnologias | Tradução de Luis Matos

Este livro foi composto com as famílias tipográficas GT Sectra, Futura e Neo Deco,
em novembro de 2020, São Paulo.

W A L

X R I

S T N

O I B T

L R S

