UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E LÍNGUA INGLESA

Edison Gomes Junior

A carne cibernética:

um estudo semiótico sobre corpo e ética no romance de ficção científica *Androides sonham com ovelhas elétricas?*de Philip K Dick.

Versão Corrigida São Paulo 2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E LÍNGUA INGLESA

A carne cibernética:

um estudo semiótico sobre corpo e ética no romance de ficção científica *Androides sonham com ovelhas elétricas?*de Philip K Dick

Edison Gomes Junior

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Inglesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

Orientador:

Profa. Dra. Beth Harkot-de-La-Taille.

Versão Corrigida São Paulo 2015 Nome: Edison Gomes Junior

Título: A carne cibernética: um estudo semiótico sobre corpo e ética no romance de ficção científica *Androides sonham com ovelhas elétricas?* de Philip K Dick

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Inglesa do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês.

Aprovado em:

Banca Examinadora

| Prof: | Instituição: | |
|-------------|--------------|--|
| Julgamento: | Assinatura: | |
| Prof: | Instituição: | |
| | Assinatura: | |
| Prof: | Instituição: | |
| Julgamento: | Assinatura: | |

Agradecimentos

À minha orientadora, Beth Harkot-de-La-Taille, por ter acreditado no projeto e me orientado com paciência e sabedoria, a partir de uma leitura atenta e estimulante do trabalho.

Aos professores Jean Portela e Diana Luz Pessoa de Barros pelas valiosas contribuições que deram ao projeto.

À minha esposa Bárbara, por seu amor, companheirisno, paciência e incentivo.

Aos meus pais, Edison Gomes e Daisy Gonçalves Gomes, e à minha irmã, Solange Cristina Gomes, pelo carinho e ajuda em todos os momentos da vida, e sem os quais eu não teria chegado até aqui.

Aos os meus professores e colegas da pós-graduação, que sempre me ajudaram de forma direta e indireta durante o percurso.

Aos amigos Dayane Celestino de Almeida e Clarissa Mariano, ao meu lado desde o primeiro ano da graduação, que sempre contribuíram para amenizar os momentos pessoais e acadêmicos mais difíceis.

À Universidade de São Paulo e aos seus vários funcionários, que desde o meu primeiro semestre também contribuíram de forma indireta ao trabalho, e o tornaram possível.

Lista de Figuras

| Ilustração 1: As divisões e subdivisões do corpo do actante | 13 |
|---|-------|
| Ilustração 2: Modelo da produção do ato | 18 |
| Ilustração 3: Manifestações figurais do corpo actante | 29 |
| Ilustração 4: Propriedades e operações do invólucro | 33 |
| Ilustração 5: Propriedade do Invólucro e formas de debreagem | 34 |
| Ilustração 6: Propriedades da carne e do invólucro do corpo-actante | 35 |
| Ilustração 7: Figuras do movimento em relação ao tipo de corpo-actante | 35 |
| Ilustração 8: Os tipos de vestígios em relação ao corpo-actante | 39 |
| Ilustração 9: Relação entre Interocepção, Exterocepção e Propriocepção | 44 |
| Ilustração 10: Profundidade perceptiva. | 46 |
| Ilustração 11: A categorização perceptiva | 46 |
| Ilustração 12: Modos de existência dos conteúdos discursivos | 52 |
| Ilustração 13: Tipos de apreensão e racionalidades cognitivas correspondentes | 56 |
| Ilustração 14: Tipos de formas de vida | 60 |
| Ilustração 15: Sistema de paixões elementares, subjacentes às formas de vida | 61 |
| Ilustração 16: Modos de existência da paixão | 62 |
| Ilustração 17: Formas de vida da espacialidade, temporalidade e tempo | 62 |
| Ilustração 18: Duas oposições que fundam o Pós-Humano | |
| Ilustração 19: Mapa da dinâmica Pós-Humana: Matéria e Energia | 83 |
| Ilustração 20: Níveis de pertinência das práticas no percurso da expressão | 87 |
| Ilustração 21: Esquema de formas da semiosfera | |
| Ilustração 22: Gráfico da amplificação | |
| Ilustração 23: Quadro da projeção dos modos de presença nas categorias enunciativa | |
| | |
| Ilustração 24: Modulações da presença e da ausência em relação à distopia | |
| Ilustração 25: Gráfico da tipologia emocional dos sujeitos | |
| Ilustração 26: Gráfico do Moi e do Soi em relação ao discurso canônico | |
| Ilustração 27: Gráfico das variações de tensão das instâncias do discurso | |
| Ilustração 28: Gráfico de tipos de estados tensivos do discurso e da zona do lapso | |
| Ilustração 29: O Grito (Edward Munch) | |
| Ilustração 30: Puberdade (Edward Munch) | |
| Ilustração 31: Tipos de paixão | |
| Ilustração 32: Triagem perceptiva do protagonista | |
| Ilustração 33: Figuração tensiva do sujeito | |
| Ilustração 34: Esquema da decadência tensiva | |
| Ilustração 35: Relações semióticas entre Conjunção e Disjunção | . 154 |
| Ilustração 36: Modelo de quadrado semiótico da empatia | . 156 |
| Ilustração 37: Valores de categorização tensivos | |
| Ilustração 38: A ética do dever e a ética da virtude | |
| Ilustração 39: O corpo próprio dos atores em relação à coesão, coerência e congruên | |
| | |
| Ilustração 40: O corpo como éthos: androides e humanos. | |
| Ilustração 41: Tipos de formas de vida | |

RESUMO

Esse estudo pretende analisar como o corpo está presente no texto literário tanto no que tange à sua expressão, assim como ao seu conteúdo. A partir da semiótica do discurso, que elabora a ideia de enunciação viva (nos moldes propostos por Jacques Fontanille), e da semiótica do vestígio, que explora a ideia de um enunciador corporificado (proposta pelo mesmo autor), cujo corpo deixa vestígios no texto, desejase entender as manifestações expressivas e figurativas do corpo no romance distópico de ficção científica Androides sonham com ovelhas elétricas? de Philip K. Dick. Acreditase que dentro do período histórico em que foi escrito, denominado de pós-moderno e pós-humano por alguns teóricos, e motivado por um rearranjo semiótico propiciado a partir da Segunda Guerra Mundial, que gerou um novo contexto para a produção de sentido, o sujeito e seu corpo sofreram transformações que se encontram como vestígios textuais e discursivos na obra analisada, através de esquemas corporais que orientam o seu andamento e figuração. O estudo tenta resgatar esse novo sujeito e corpo a partir da enunciação literária, e, levando em conta as estruturas axiológicas abstratas fundamentais do percurso do sentido, vida / morte e natureza / cultura, ambas ligadas ao corpo, explorar a discussão ética que a narrativa suscita.

Palavras chave: semiótica, corpo, Philip K. Dick, ficção científica norte americana.

ABSTRACT

This study aims to analyze the ways the body is present in the literary text, both with respect to its expression as well as its content. From the semiotics of discourse, which develops the idea of living discourse (as proposed by Jacques Fontanille), and the semiotics of trace, which explores the idea of an embodied enunciator (proposed by the same author), whose body leaves traces in the text, the study observes the expressive and figurative manifestations of the body in the dystopian science fiction novel Do androids dream of electric sheep? by Philip K. Dick. It is believed that within the historical period in which the novel was written, considered postmodern and posthuman by some theorists, and motivated by a semiotic rearrangement brought about since World War II, which has generated a new context for the production of meaning, the subject and his body have suffered transformations which can be seen as textual and discoursive traces left in the analyzed work, through body schemas that guide its progress and figuration. The study rescues this new subject and body from the literary text, and, taking into account the fundamental axiological abstract structures of the semiotic square life / death and nature / culture, both connected to the body, explores the ethical argument the narrative raises.

Keywords: semiotics, body, Philip K. Dick, North American science fiction.

Sumário

| Introdução | 1 |
|--|---------|
| Capítulo I: Pressupostos teóricos e metodologia | 6 |
| 1.1. O corpo e a enunciação | 6 |
| 1.2. A semiótica do vestígio: o corpo próprio (a timi sentido) | |
| 1.3. A semiótica do discurso: o corpo próprio e o dis | |
| 1.4. Metodologia de análise | |
| Capítulo II: Ficção científica, Philip K. Dick e semios | fera 67 |
| Capítulo III: Análise do romance Androides sonham celétricas? | |
| 3.1. Resumo parafrásico | 90 |
| 3.2. Moi e Soi: o corpo actante | 96 |
| 3. 3. O Soi e o Outro: corpo, empatia e ética | 149 |
| Considerações Finais | 172 |
| Referências Bibliográficas | 182 |
| ANEXO A | 186 |
| ANEXO B | 187 |

Introdução

Representar não é apenas tornar 'de novo' presente, é reconduzir ao próprio presente uma percepção atual que se esvai. Representar não é reduzir um fato passado a uma imagem atual, mas trazer à instantaneidade de um pensamento tudo o que dele parece independente (Emmanuel Levinas).

De maneira geral, Androides sonham com ovelhas elétricas? (ASOE) ¹, de Philip K. Dick (PKD), é um romance de ficção científica norte-americano que discute a subjetividade e o Outro em um ambiente distópico, através de um texto que constrói uma crescente tensão emocional entre os atores e propõe uma interessante discussão ética, baseada no direito à vida de seres artificiais inteligentes; e filosófica, discutindo o ser, o corpo e a empatia. Uma importante característica do romance, relacionado ao pósmodernismo e ao pós-humanismo, é a configuração da paixão. Palavras como amor, ódio ou vingança são preteridas por termos médicos como "depressão", "esquizofrenia", "empatia" "ansiedade", e a racionalidade hedônica e mítica da narrativa existe atrelada a uma racionalidade técnica que atualiza conceitos cibernéticos e psiquiátricos. A análise do romance alicerçada na semiótica do discurso e na do vestígio não pretende invadir essas áreas; não obstante, ela propõe uma interessante metalinguagem analítica, validada justamente a partir da observação de estratégias enunciativas que emergem da propriocepção, relacionadas à imperfeição do sentido, à oscilação do "crer", tensões perceptivas manifestadas na enunciação e figuras corporais.

A escolha da semiótica do discurso e da semiótica do vestígio para a análise desse objeto deve-se a um tema particular inerente à obra, que foi pouco observado pela fortuna crítica (ANEXO A): o corpo, elemento sempre presente na arte e figurativizado de várias maneiras pela imaginação, desde que o homem, ainda primitivo, começa a fabricar símbolos e a desenvolver cultura. Mas dizer que o corpo é figurativizado, ou representado, não é dizer tudo. O que se defende nesse trabalho é que o corpo, ponto zero da enunciação, permanece na obra, não só como representação, mas também como

-

¹ Dick, P.K. Andróides Sonham com Ovelhas Elétricas? Tradução: Ronaldo Bressane. Editora Aleph. São Paulo. 2014. O romance original é de 1968: Do Androids Dream of Electric Sheep?

vestígio. Segundo Levinas (1980), "o corpo não é apenas aquele que mergulha no elemento, mas o que permanece, isto é, habita e possui" (p.121), de modo que, de um lado, a obra representa o corpo, de outro, é o corpo que, irremediavalmente ligado à obra, emerge dela em esquemas tensivos e figurativos.

Como estrutura material de um ser simbólico que percebe, o corpo é regido por forças naturais e culturais, mas não é um objeto passivo: ele reage a essas forças absorvendo-as e elaborando-as. Relacionando-se através da percepção e da linguagem, o corpo é um elemento sensível, que junto com o raciocínio, busca o equilíbrio homeostático que possibilita a integração entre próprio e não-próprio, o dentro e o fora: na arte, o sujeito da enunciação, dotado de um corpo ambivalente, pois pertence a dois domínios, interior e exterior, resolve a tensão do mundo através de um investimento na expressão e no conteúdo de cada forma artística que produz. Ao se ajustar no mundo através da enunciação viva, que também é fórica, texto e discurso compõem formas vivas e acontecimentos. O corpo é tanto ponto zero da significação, matéria flexível do qual o sentido emerge, quanto válvula de onde a tensão escapa e deixa um vestígio em forma de enunciação. Isso não quer dizer que o corpo seja uma máquina, mas que possui uma dinâmica inercial que se repete enquanto muda. As linguagens, apesar de serem sistemas, manifestam a tensão que arma suas estruturas; a obra de arte é o vestígio de outros vestígios: o discurso que dá forma ao romance resulta de um equilíbrio entre forças sensíveis e inteligíveis impressas em uma forma textual e discursiva.

Assim, escolher o corpo como foco de análise artística é também entendê-lo como veículo de expressão natural do homem e, portanto, como elemento que participa diretamente da textualidade da obra, tanto no que tange à sua expressão, quanto ao seu conteúdo, o discurso. O arcabouço teórico utilizado para a análise do romance, a semiótica discursiva e a semiótica do vestígio, propostas por Jacques Fontanille, são desenvolvimentos da semiótica narrativa greimasiana, mas assumem uma nova posição dentro desse tipo de teoria, tentando desenvolver, através do conceito de propriocepção, já discutida por Greimas e Courtés no *Dicionário de Semiótica* como timia, a semiose do enunciador corporificado e seu discurso vivo. Imagina-se que essas ferramentas teóricas possam iluminar a obra de PKD, assim como estabelecer novas diretrizes para se pensar a literatura e suas estratégias de significação e produção. A união entre a semiótica do discurso e a semiótica do vestígio também é uma proposta inédita e tenta-

se aqui uma fusão pouco explorada, de modo que o trabalho também propõe um diálogo mais concreto entre as várias teorias propostas por Fontanille ao longo de sua carreira.

Ao propor um actante corporificado e sensível como base de toda a narrativa, esse tipo de abordagem semiótica possibilitará uma aproximação diferente de construção da narrativa, cuja enunciação é construída a partir de tensões entre próprio e não próprio, interno e externo, eu e outro, de modo que campos de presença, campos sensoriais, fontes e alvos visados e apreendidos pelo corpo do enunciador funcionem como parte essencial da significação e sejam transpostos aos atores. A elaboração de um corpo actante dividido em três instâncias: o *Moi*, o *Soi*-idem e *o Soi*-ipse, vistos a partir da enunciação viva, torna-se uma ferramenta teórica importante e auxilia a análise de personagens cujas subjetividades oscilam, anulam-se ou se multiplicam, além de poder revelar um *éthos* corporal da obra.

Ao tratar do corpo reatualizando a filosofia fenomenológica e a psicologia, a semiótica de Fontanille não só dialoga com Ricoeur e Merleu-Ponty, mas também possibilita a integração de Anzieu, Husserl, Levinas, Foucault, Agambem, Landowski e Zilberberg, pensadores que se preocuparam em entender o sujeito corporificado como ser empático, transcendente, assujeitado, frágil e discursivo, ou seja, mortal, facilmente exterminável, mas igualmente potente por causa do corpo e da linguagem. Assim, o trabalho, a partir da semiótica, terá um contraponto cultural e ético, e pretende utilizar a enunciação do romance como o resultado de uma prática enunciativa (práxis) motivada pelo corpo próprio do enunciador, dentro de um momento histórico e de uma semiosfera que é de ordem inteligível e sensível. O mundo diegético da ficção, porém, que é igualmente inteligível e sensível, existe em relação de contiguidade à semiosfera, nunca igualdade, pois, como ajuste de sentido, mantém a sua própria identidade e revela uma forma viva.

No primeiro capítulo, o arcabouço semiótico teórico utilizado para a análise do texto será discutido, e uma abordagem metodológica será proposta. A semiótica do discurso e a semiótica do vestígio serão abordadas em suas especificidades e relações: defende-se aqui que são complementares, pois o discurso é vestígio de um ajuste entre o interior e o exterior ao corpo. Assim, enquanto o corpo se mistura ao mundo, o sensível torna-se, por processos semióticos icônicos, indexicais e simbólicos, um mundo inteligível, sem jamais, no entanto, deixar de ser sensível. O processo de naturalização de sentido nunca se esgota, movido por um ajuste que é sempre sensível: o inteligível e o sensível estão amalgamados e existem em uma dinâmica que é de ordem prática.

No segundo capítulo, a ficção científica, como gênero literário, será abordada, e após uma breve apresentação do autor, algumas interpretações teóricas de seu momento histórico, denominado de pós-moderno e pós-humano por vários teóricos das ciências humanas serão consideradas. Pensa-se que os conceitos de sujeito, corpo, espaço e tempo são reformulados por um mundo "(re)semiotizado" pela Segunda Guerra Mundial, que concretiza a biopolítica e abre espaço para tecnologias genéticas, cibernéticas, virtuais e de destruição em massa, que reconfiguram sentidos culturais, possibilitam novas semioses, e são problematizados na ficção de Dick, existindo como vestígios. A cibernética integra corpo e sentido e demonstra que o corpo biológico é um aparelho semiósico que se adapta ao meio e é reflexivo, de modo que cria extensões de si mesmo ao se adaptar. Sendo "naturalmente inteligente", um processador de informação que é sempre material, o corpo, enquanto existe e tenta sobreviver, adapta o próprio ao não próprio.

No terceiro capítulo, a análise do romance será feita após um pequeno resumo parafrásico da obra, que servirá como apoio ao entendimento da trama e base para a discussão posterior. A narrativa distópica leva a figura do corpo às últimas consequências, colocando frente a frente duas versões de humanos, os biológicos e os artificiais, em um mundo onde seres vivos estão sendo extintos e copiados artificialmente. Seres humanos necessitam de máquinas para terem vontade e sentirem empatia e felicidade, seguem um líder espiritual virtual, que apenas se manifesta em um vídeo, e sonham em adquirir animais reais. Os androides, humanos artificiais, são escravizados por um sistema biopolítico, sendo exterminados em caso de rebeldia. O romance não só cria um ambiente tenso, mas principalmente o resolve, fazendo ajustes de coesão e congruência que são da ordem da expressão e do conteúdo. A discussão da tensão entre o homem e a máquina e o real e o virtual é resolvida a partir de apreensões enunciativas que operam racionalidades técnicas, hedônicas, míticas e molares e ajustam tecnologia, linguagem, paixão, prazer, corpo e ética.

A partir do conceito de propriocepção, a análise terá duas partes: uma que tratará do corpo como actante, suporte da enunciação e do enunciado (*Moi* e *Soi*) e do actante enquanto corpo; e a outra que tratará do corpo enunciado como figura de discussão ética (*Soi* e o Outro). A primeira parte da analise verificará como o corpo está presente tanto na expressão quanto no conteúdo da obra, de modo que formas de discurso e formas de presença relacionem alvos, fontes, actantes materiais, campos sensíveis, e aspectos icônicos do corpo, tais como sensório-motricidade e invólucro. Pretende-se examinar

como o discurso ancora o corpo dos personagens no mundo narrado, e como esse corpo é vestígio de um enunciador corporificado. A segunda parte da análise, a partir de discussões sociossemióticas, sociais e filosóficas, pretende entender como o corpo, ação e ética são resolvidos pela enunciação. Nesse momento, serão examinadas as relações entre o *Soi* e o Outro, de modo a determinar ações e racionalidades que expliquem a articulação entre o mesmo e o não-mesmo. Os personagens principais da obra, o destruidor e o protetor dos androides, representados pelo caçador e pelo Especial, serão examinados e relacionados, de modo que se possibilite, a partir da ação de cada um deles em relação aos criminosos, a interpretação de uma visada ética própria. As articulações entre esquemas de exclusão e inclusão, e de integração e segregação serão discutidas juntamente com figuras corporais importantes do romance, tais como a face, a voz e o corpo, e os conceitos de empatia e biopolítica, todos relacionados ao tratamento do Outro.

A última parte da dissertação, sua conclusão, pretende articular toda a discussão anterior, e verificar como a propriocepção arma a narrativa através de um discurso vivo, dinamizado por visadas e apreensões, construído por campos de profundidade, actantes percebidos e predicados, e enunciado a partir de um enunciador corporificado. A solução de várias hetegoneidades, acionada pela timia, constrói relações fóricas entre significados e significantes que geram uma forma de vida própria, e revelam bases esquemáticas, que são de ordem sensível e inteligível, criando assim um texto único. A partir do corpo, que existe sempre em relação a outro corpo, questões como existência, linguagem e ação, ganham contornos éticos. O corpo, enquanto articula interior e exterior na enunciação, transfere ao texto uma dinâmica de homegeneização e de heterogenedidades (idens e ipses). Esse ajuste existe como vestígio, uma forma de vida fossilizada, uma pegada, uma marca, um conjunto de traços sensíveis que podem ser recuperados e que revelam visadas e apreensões, significantes e significados, carnes e corpos, estéticas e éticas.

Capítulo I: Pressupostos teóricos e metodologia

Ao apreender sua incansável busca de integridade, por meio de ações de reconquista e junção, da confiança, da duração e de todos os sujeito contínuos, o processos transparecer partes de seu corpo que se manifestam nos efeitos de sentidos passionais. Ao produzir uma forma artística, ou seja, ao se engajar na criação de um significante que mereça ser conservado, o sujeito está absorvendo a dinâmica natural de circulação de valores abstratos e propondo, em seu lugar, a materialização do instante enunciativo e, consequentemente, a perpetuação do corpo sensível na obra (Luiz Tatit).

1.1. O corpo e a enunciação

Uma vez que a narrativa organiza uma realidade que se "parece" com o mundo natural e cultural em que o homem vive, instaurando no texto sujeitos, espaços e tempos, a semiótica sempre reservou um lugar para o fenômeno da existência representada no papel, tentando teorizar como o ser de linguagem organiza o ser biológico, perceptivo e sensível, dividido entre cultura e natureza, e constrói a significação do mundo que o cerca. Em *Semântica Estrutural* (1966), um dos textos fundadores da semiótica narrativa, Greimas comenta que "a percepção é o lugar não linguístico onde se situa a apreensão da significação" (p.15), e mais adiante, ele designa com o nome de significação ao (sic) nível da percepção, e que são reconhecidos nesse exato momento, como exteriores ao homem" (p. 17), ou seja, o mundo natural que cerca o homem e faz ter consciência de seu interior.

Apesar de estar em sintonia com os conceitos do filósofo Merleau-Ponty, que coloca o corpo como produtor de um sentido que nunca é pleno, Greimas temia o viés psicológico da análise filosófica e voltou-se à concretude da própria linguagem, visando sua estrutura no texto. O teórico, a princípio, reconhece que dando forma e materialidade ao pensamento, a linguagem é uma manifestação formal e social que possui uma estrutura significativa e lógica, passível de ser observada e explicitada metalinguisticamente; mais ainda, o homem é incapaz de se referir ao mundo sensível e perceptivo sem a linguagem, de modo que ela organizaria a própria sensação. Mais

tarde, já no final do século 20, Greimas repensa o problema do significado e de sua imperfeição no texto e, de certa forma, retorna a Merleau-Ponty. Frayze-Pereira comenta que em seu último livro, denominado "Da imperfeição":

Greimas encontra-se com a intersensorialidade do mundo, com a questão da unidade dos diferentes modos de existência sensível, abrindo-se mais para o mistério do ser que se esconde e que se mostra, ser de manifestação e de ocultamento, tecido conjuntivo que liga internamente todas as coisas – mistério tematizado por Merleau-Ponty (FRAYZE-PEREIRA, 1995, p. 159).

Tatit observa que "a epistemologia das paixões, escrita por Greimas e Fontanille, apresenta uma noção de corpo, em larga medida equivalente à de Merleau-Ponty" e observa que o subtítulo do livro *Semiótica das Paixões*, obra de 1991, "dos estados de coisas aos estados de alma", já procura discutir os processos de significação que ocorrem em um sujeito que possui duas faces: uma voltada para o mundo interior (a alma), e outra voltada para o mundo exterior (de coisas). Segundo Tatit, o subtítulo do livro já problematiza o sujeito sensível e seu corpo, e prefigura

A resolução da dicotomia entre mundo (estados de coisas com seus temas exteroceptivos) e sujeito (estados de alma com seus temas interoceptivos) por obra de um corpo que percebe, sente e introduz, assim, os semas proprioceptivos (responsáveis pelos sentimentos de atração e repulsa) (TATIT, 1995, p.163).

Em o *Dicionário da Semiótica*, Greimas e Courtés relacionam o corpo na produção de sentido e substituem o termo proprioceptividade, de inspiração psicológica, por timia. A categoria tímica, segundo os autores, serve "para articular o semantismo diretamente ligado à percepção que o homem tem de seu próprio corpo" (2011, p.505). Greimas distingue várias classes de semas no exame das categorias sêmicas: os semas figurativos (ou exteroceptivos), que são grandezas do plano do conteúdo das línguas que correspondem aos elementos dos planos de expressão da semiótica do mundo natural, ou seja, às articulações das ordens sensoriais, às qualidades sensiveis do mundo; os semas abstratos, ou interoceptivos, que são grandezas do conteúdo que não se referem a nenhuma extereoridade, servindo para categorizar o mundo e para instaurá-lo como significação; e os semas tímicos, ou proprioceptivos, que conotam os microssistemas sêmicos de acordo com a categoria euforia / disforia, estruturando sistemas axiológicos, que são sistemas de valores abstratos (estruturas axiológicas elementares) ou figurativos.

Bertrand (2003) comenta que a semiótica possui três estágios: o estrutural, de 1960 a 1970, o enunciativo, de 1970 a 1980, e o interativo, de 1980 a 1990. Essa divisão, que pretende ser meramente pedagógica e superficial, aponta para dois fenômenos: o de descontinuidade, pois se opera uma mudança de ponto de vista em relação ao texto, ponto de vista que parece estar integrado a uma nova percepção da significação dentro de uma realidade agora entendida como pós-moderna, pós-estrutural e pós-humana por muitos teóricos da cultura e filosófos; e continuidade, pois os três estágios são frutos de um desenvolvimento coerente de teorias semióticas de linguagem que privilegiam ora a enunciação, ora o enunciado e, assim, contribuem igualmente para o estudo da significação, podendo ser usados concomitantemente, pois dialogam. Aos poucos, à elegância teórica do percurso gerativo, são acrescentadas a ideia de discurso vivo, corpo vivo, e "enunciação corporificada", noção que transcende o texto via corpo, e vai em direção à carne "fundida" em um mundo insondável, um fenômeno incerto que ativa a percepção e motiva a linguagem. A semiótica, desenvolvendo na enunciação a noção de atividade do sujeito e convocação dos produtos do uso, estabelece duas vias de acesso à produção do sentido: uma mais sensível, e uma mais inteligível; ambas amalgamadas na enunciação.

A partir da ideia de percepção tímica e fórica, a figuratividade, vista como uma correspondência entre isotopias discursivas, entre figuras do plano da expressão do mundo natural e figuras do plano de conteúdo de uma linguagem afetando categorias espaciais, temporais e actoriais institui um espaço fiduciário modalizado pelo "crer", "que assegura a um só tempo a variação e a junção entre os diferentes níveis de apreensão e interpretabilidade reclamados pelas isotopias figurativas: os efeitos de realidade, mas também de surrealidade ou irrealidade, os efeitos de sensibilização, abstração e argumentação, etc" (2003, p.235). Do ponto de vista da percepção, a figura é um fenômeno, é um parecer que vai aquém e além da questão da linguagem, pois é algo que advém primeiramente ao corpo sensível. Na enunciação, a figuratividade é articulada pelo ato sensorial, que "integra uma abertura para outras virtualidades além das aceitas pela doxa do visivel e do legível" (p.238) ².

-

² Bertrand explica: "O ato de percepção, como demonstra M. Merleau-Ponty, realiza um movimento de constituição recíproca, e por vezes frágil, entre o sujeito e objeto da visão, da audição, do olfato, etc. Sujeito e objeto, por esse ato, solidarizam-se e soldam-se, confiantes na realidade e verdade do mundo sensível, ou então, pelo contrário, desprendem-se e dessolidarizam-se, como demonstram as ilusões da sensibilidade ou as alucinações" (BERTRAND, 2003, p.236).

Seguindo a ideia de timia e enunciação, Fontanille desenvolve, em momentos diferentes de seus estudos, teorias que vislumbram a relação entre discurso, literatura e corpo. Neste capítulo, pretende-se discutir a abordagem desse teórico em relação ao corpo e à linguagem, levando em conta algumas de suas obras: *Sémiotique et Littérature* (1999), escrita quase conjuntamente com *Semiótica do Discurso* (em português: 2008) e Corps et Sens (2011). Na verdade o livro é uma reelaboração de Soma et Séma (2004). Como todas dialogam, escolheu-se começar do fim para o começo, ou seja, discutir primeiramente o corpo próprio do ponto de vista semiótico relativo ao vestígio, corpo físico e perceptivo que abriga uma instância de enunciação que se ancora através da linguagem; e depois a semiótica do discurso, que relaciona propriocepção e enunciação.

Em *Corps et Sens*, ao relacionar corpo e sentido, Fontanille utiliza a noção de vestígio, que subentende uma relação entre corpo e mundo: de um lado, toda a construção humana é um vestígio do corpo, pois se adapta a ele nas mais diversas formas; de outro, o corpo é vestígio do mundo, pois é marcado por ele, e carrega essas marcas impressas em sua matéria e forma. Ao participar do mundo, que é natural e cultural, o corpo deixa vestígios de seus rastros e interações, de seus sentidos, sempre incertos. Percebendo o corpo como primeiro estágio da semiose, Fontanille tenta compreender como ele organiza a linguagem para se colocar no mundo cultural. Se antes a linguagem era utilizada para representar o real, agora ela ancora o corpo no real das práticas e das materialidades, através de esquemas sensíveis e inteligíveis que armam a linguagem. Se antes a linguagem representava o corpo, agora ela é motivada e o revela na enunciação.

A semiótica do discurso entende o discurso, levando em conta um sujeito enunciador corporificado, como processo sempre vivo. O sentido, do ponto de vista do corpo, é sempre um projeto em realização, é constantemente ressignificado em uma progressão (na verdade o processo de re-significação nunca se esgota, pois depende ainda de cada leitor). Assim, o discurso é uma enunciação viva e corporificada. Em *Corps et Sens*, Fontanille esclarece que

A cada mudança do nível de pertinência, pode-se imputar a rearticulação de significações à atividade desse operador sensível e encarnado: ele (o corpo) percebe as significações de um primeiro nível como tensões entre categorias, conflitos graduais, e retira dessa percepção novas significações, articuladas sob a forma de valores

posicionais do nível de pertinência seguinte (FONTANILLE, 2011, p.5) ³.

A semiótica do discurso e a do vestígio dão continuidade à busca de Greimas, mas dentro de outros paradigmas. Isso não significa, porém, que a estrutura interna do texto seja abandonada, ao contrário, o texto agora é avaliado não como enunciado, mas como enunciação corporizada, ou seja, um tecido de tensões relacionadas a valores que se iniciam no corpo fórico. Ao semiotizar o corpo próprio e transformá-lo em actante do sentido e emissor de uma enunciação, Fontanille tenta entender, de um lado, a própria fonte corporal do discurso, como essa fonte imprime o texto, e de outro, como, ao imprimi-lo, o corpo está presente no texto como vestígio tensivo esquemático. O texto, tomado como vivo, é regido pelo corpo próprio. Fontanille explica que:

A intervenção do corpo na teoria semiótica fornece uma evidente alternativa ao logicismo formal, e convida a tratar os problemas teóricos e metodológicos sob o ângulo fenomenal, em referência à experiência sensível e às práticas que implicam o corpo como operador (FONTANILLE, 2011, p.5).

1.2. A semiótica do vestígio: o corpo próprio (a timia e o sentido)

Durante sua existência, o corpo adquire hábitos que se repetem constantemente, mas nunca da mesma maneira, de modo que ele não pode ser comparado simplesmente a um autômato ou ser sem dinâmicas próprias. Inserido no mundo natural e cultural, que não pode conhecer completamente (pois existe entre o sensível e o inteligível limitados ao corpo próprio), mas ao qual reage constantemente, registrando-o com percepções que são transformadas em várias linguagens, o corpo não é objeto, mas sujeito do sentido. Um sentido que é natural (temporal e espacial) e cultural (linguístico). A partir do corpo, natureza e cultura se interpenetram, pois toda a cultura emerge de uma relação entre sentidos (que estabelecem conjunções e disjunções com o outro), ação e linguagem. O corpo materializa o signo e o relaciona, e a significação emerge de uma relação primordialmente natural: o corpo nasce, vive e morre relacionando-se com o que não é ele, com outros corpos, aos quais é irremediavelmente unificado. Se o corpo

.

³ Todas as traduções do francês são do autor da dissertação.

oscila entre um fora e um dentro, é porque há uma fronteira que opera essa separação e essa sensação.

Separando interior e exterior, a pele já opera uma primeira divisão entre dentro e fora, que Fontanille resolve semioticamente denominando de significado e significante. A pele, ou qualquer invólucro, separa um conteúdo interior de um conteúdo exterior que, para o sujeito da enunciação, é um mundo expressivo que necessita de um sentido. O invólucro corporal, conectando conteúdo e expressão, opera o sentido através de uma dinâmica proprioceptiva, ou seja, a conjunção entre dois lados, que pode ser observada tanto pela ação, quanto por formas de comunicação que um corpo desenvolve. A enunciação, a partir daí, torna-se um discurso vivo.

Fontanille diferencia o "actante enquanto corpo", e o "corpo enquanto actante", tentando de um lado, reconhecer o papel do corpo nas transformações narrativas, que são determinadas por propriedades corporais formada de matérias e forças; de outro, compreender por quais processos e sob quais condições um corpo transforma-se em actante, seja ele da instância do sujeito da enunciação ou do enunciado. Assim, além de uma regularidade sintagmática formal, calculável a partir de predicados, procura-se entender a instância de enunciação como actante com carne e forma corporal, local e vetor de impulsões e resistências que contribuem aos atos transformadores dos estados de coisas, ente que produz uma enunciação. Segundo Fontanille, a semiótica do vestígio deve assumir uma ambivalência, que resulta do duplo estatuto corpóreo na produção de conjuntos significantes: "o corpo como substrato da semiose, e como tal, objeto teórico; e como figura ou configuração semióticas, enquanto manifestação observável nos textos e objetos semióticos em geral" (FONTANILLE, 2011, p.8).

A semiótica do vestígio busca explicar como o corpo próprio gera a significação que motivará a linguagem. Para isso, Fontanille organiza a sua teoria em duas partes: a primeira dá conta do corpo como elemento actante, linguageiro e sensível; a segunda ilustra as figuras do corpo, figuras do vestígio e da memória. O autor explica que essa nova abordagem semiótica tem como princípio uma última hipótese de trabalho:

(I) reconhecer que um actante é um corpo (e não apenas tem um corpo), é também questionar-se sobre os efeitos do corpo sobre a formação da semiose, sobre as instâncias que a ordenam, assim como sobre a teoria do ato e da ação cujo corpo é operador comum; (II) explicar as figuras do corpo propriamente ditas nos obrigará a atravessar duas determinações complementares, de um lado, as formas significantes especificas da multisensorialidade, e, de outro,

as formas significantes da memória do corpo e do discurso ao mesmo tempo; o estudo das figuras do corpo conduzirá à concepção e à definição de um dos processos fundamentais da semiose, em geral, assim como o da enunciação, e, como tal, a uma generalização das propriedades da impressão e do testemunho (FONTANILLE, 2011, p. 8).

a. o corpo-actante.

O autor de *Corps et Sens* divide o corpo do actante do sujeito da enunciação em duas instâncias básicas: de um lado, como carne (*Moi*), que distingue os corpos-actantes de todos os outros corpos; e de outro, como corpo próprio (*Soi*), ou seja, a identidade que se constrói durante o processo da semiose, na reunião dos dois planos da linguagem. Sendo carne e tendo uma constituição que é dupla, material e energética, o *Moi* pode resistir ou contribuir com a ação transformadora do estado de coisas, mas também pode ser o centro de referência dessas transformações, o centro da tomada de posição semiótica elementar: "a carne será a instância enunciativa por excelência, como força de resistência e impulsão e também como centro de referência, uma porção da extensão a partir da qual essa extensão se organiza." (p.12). Ela é ao mesmo tempo fundamento da deixis e núcleo sensório-motor. O corpo-próprio, representando a identidade em contínua construção, obedece a uma força diretriz⁴.

-

⁴A nomenclatura usada pelo autor, a divisão entre *moi* e *soi*, ou o "Eu" e o "Si", alude ao fato exposto por Ricoeur (1991, p.11) de que as línguas possuem modos de operar e programar tipos de reflexividade (pronomes reflexivos e seus vários usos e derivações, tais como os dêiticos), que fazem com que o sujeito possa refletir sobre si mesmo, duplicar-se, ver-se como alguém que faça, ou sofra, ou planeje, ou experimente uma sensação ou ação sobre si-mesmo, de modo que o eu torna-se também um eu objetificado. Ao nos objetivarmos, processo operado pela língua para nos compreendermos ou planejarmos a nossa existência no tempo e no espaço, podemos nos ver agindo, podemos dividir e separar nosso corpo em nossa imaginação e na própria sensação; podemos manipular nosso corpo ao ponto de danificá-lo ou destruí-lo. Veremos adiante que o distanciamento entre *Moi* e *Soi* é fundamental para não apenas a movimentação do corpo, mas para a formação do caráter do sujeito e da relação eu x outro.

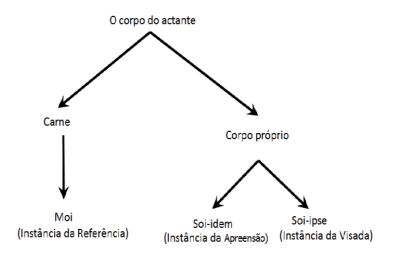


Ilustração 1: As divisões e subdivisões do corpo do actante (FONTANILLE, *Soma & Séma*. 2004, p.23).

O *Moi* é "o ponto nodal da experiência semiótica e resiste ou participa da ação transformadora dos estados de coisas" (p. 13). Como carne, ele é ao mesmo tempo uma massa percorrida por redes nervosas que acionam o corpo para o movimento ou para o descanso, para a retensão ou a protensão, e é também o próprio sujeito cognitivo, aquele que pensa, experimenta e emite sons: Do ponto de vista da linguagem, o *Moi* corresponde ao sujeito que fala, articula pensamentos ou sons, gagueja e grita, sendo também centro de referência do discurso. Segundo Fontanille o *Moi* "é ao mesmo tempo referência e sensibilidade, submetido à intensidade de pressões e tensões que se exercem em um campo de presença" (ibidem). O *Moi*, para existir, precisa de uma estrutura que o faça mover, necessita chamar o corpo à ação: assim envolve o *Soi*.

O *Soi*, por sua vez, é subdividido em *Soi*-ipse e *Soi*-idem, que corresponderiam, semioticamente, à apreensão e à visada (foco). Seguindo a sugestão de Ricoeur, Fontanille estabelece o *Soi*-idem como instância que se reconhece na constância e na manutenção de visadas, na similitude (sempre o mesmo), e cujo modo de produção implique na sobreposição de cada nova fase pela anterior: é o sujeito que se mantém no tempo repetindo-se; e o *Soi*-ipse (o mesmo como outro), "uma construção e permanência de uma mesma direção e de um mesmo projeto de identidade, apesar das interações com a alteridade" (p.13). As duas instâncias se pressupõem e se definem reciprocamente⁵.

⁵O *Soi* é essa parte do actante que o *Moi* projeta para poder se construir em movimento; o *Moi* é a parte do actante ao qual o *Soi* se refere ao se construir. O *Moi* fornece ao *Soi* a sua impulsão e resistência, que o permite vir a ser no devir; o *Soi* fornece ao *Moi* a sua reflexividade, da qual ele necessita para perceber a

Uma vez que se reconhece que um actante tem um corpo submetido a pressões e tensões, resta ainda observar o corpo como actante, ou seja, de que maneira as diversas impulsões, pressões ou tensões que a carne experimenta, e que muitas vezes são opostas, podem-se constituir formas e identidades actanciais. Se o actante toma forma em um mundo povoado de figuras, onde ele se posiciona para se construir, ele obedece a regras gerais de "figuração", que não deve ser confundida com a figurativização dos atores, espaços e tempos da narrativa. As "figuras" são esquemas dinâmicos aplicáveis a entidades materiais, e formam globalmente uma morfologia e uma sintaxe figurativa. A morfologia e a sintaxe figurativa se dão a partir de diferentes estados e etapas de interação entre a matéria e a energia, que se transformam em formas e forças que permitem descrever a "figuração" do corpo-actante: formas e forças nascem de equilíbrios e desequilíbrios da interação entre matéria e energia, e são reconhecíveis como "esquemas dinâmicos", que pode também ser configurações recorrentes, pertinentes e identificáveis.

A forma actancial é formada por uma conjugação de forças contraditórias, de tensões corporais, que combinam excitações e inibições, e que exprimem uma autoorganização, que é a própria forma. Inibições e excitações são coordenadas por orientação do gesto, por uma "imagem total" do corpo em movimento. As forças de excitação e inibição só permitem o gesto significante, o ato que se inscreve no mundo, se gerarem uma forma significante em movimento. A emergência da forma actancial revela um actante definido somente pelo poder-fazer, a partir de forças que se exercem sobre e dentro do corpo, em seu interior e exterior; mas essas formas só ocorrem porque as tensões corporais foram configuradas como um "esquema dinâmico" identificável.

As excitações e inibições conjugadas (pressões e tensões) produzem um ato significante e uma forma auto-organizada e emergente, pois funcionam como fronteiras que caracterizam a resistência e a inércia da estrutura material e energética submetida a

mudança de si-mesmo. O Moi se move, se deforma, e resiste e força o Soi a defrontar a sua própria alteridade, problema que o Soi se esforça em resolver seja por repetição e similitude, seja pela visada constante e preservação. O Moi e o Soi são inseparáveis, são o verso e o reverso da mesma entidade, o corpo-actante. Na figura exibida anteriormente, percebemos que o Soi, ou corpo-próprio, é subdivido em idem e ipse. Essa subdivisão, utilizada por Fontanille, é baseada na teoria de Ricoeur elaborada em O mesmo como um outro, que versa sobre a existência do sujeito em relação ao tempo, e que estabelece uma diferença entre os conceitos de "mesmo" (idem) e de "igual" (ipse) ou idêntico, único. O filósofo relaciona cada termo a dois modos de constituição do sujeito, baseados na repetição ou não de suas ações, de modo que o seu querer seja mediado pelo seu agir. Se o sujeito, arremessado na natureza e no devir, muda incessantemente, ele só pode se constituir através de uma constância no tempo, constância que se dá em forma de ação e linguagem. É o conjunto dessas ações que vai lhe possibilitar um caráter, termo que engloba sujeito e corpo, e não apenas a sua personalidade.

essas forças: ao diminuir ou anular o efeito de tensões sucessivas, essas fronteiras contribuem para a demarcação dos limites de uma zona de equilíbrio privilegiado nas interações entre matéria e energia, e consequentemente, para uma morfologia e uma sintaxe recorrente e identificável. Nesse tipo de semiótica, qualquer substrato material dinâmico pode ser convertido em actante se as forças aos quais ele é submetido obedecem algumas condições: se o conjunto variado dessas forças se opõe a forças antagônicas; se algumas são dispersivas, e outras coesivas; se algumas são excitantes, e outras inibidoras; e o conjunto de forças é figurado como esquema dinâmico.

Sistema físico suscetível de evoluir de maneira não-linear⁶, o corpo é submetido a forças que opõe dois limiares de inércia: o limiar da remanência e o limiar da saturação: o primeiro exprime a resistência do sistema à inversão de forças, à passagem de uma força à força inversa, ou a sua aparição e desaparição. O limiar da remanência fornece ao corpo a capacidade de operar diferenças; o segundo exprime a capacidade de resistência do sistema à aplicação de cada uma das forças, e mais particularmente às suas variações de intensidade. O limiar da saturação exprime a estabilidade morfológica do corpo actante, suas resistências às mais fortes intensidades e amplitudes de deformações que ele poderia assumir: ele exprime a capacidade de iconicidade. Na ausência das forças de inércia, o corpo se confunde com as forças que o animam, e nenhuma morfologia isolável e identificável pode ser observada. Fontanille considera a inércia como uma primeira estrutura modal natural, que determina e permite extrair um esquema de natureza actancial a partir de um sistema físico em devir: o corpo "pode", pois possui inércia. A inércia corporal fornece ao corpo-actante as propriedades figurais elementares: autonomia esquemática, singularidade e identidade.

Por outro lado, a sucessão mais ou menos ritmada da aplicação de forças opostas e alternadas implica o corpo-actante em um processo sintagmático, que não pode ser imaginado sem um sistema corporal dinâmico dotado de uma memória de interações e constituído a partir de uma sucessão ordenada de saturações e de remanências. O princípio de inércia, aplicado à sintaxe figural dos objetos semióticos, pressupõe uma

-

⁶Um sistema dinâmico não-linear é um sistema não pré-determinista, onde as implicações dos seus integrantes individualmente são aleatórias e não previsíveis. Estes sistemas evoluem no domínio do tempo com um comportamento desequilibrado e aperiódico, onde o seu estado futuro é extremamente dependente de seu estado atual, e pode ser mudado radicalmente a partir de pequenas mudanças no presente. A característica principal dos sistemas dinâmicos não lineares é a aleatoriedade, ou o movimento ou comportamento aleatório ou caótico. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Sistema dinâmico não linear>. Acesso: 01.08.2014.

capacidade da substância corporal de conservar o vestígio de forças. Essa memória capacita o corpo a aprendizagem e a autoconstrução cumulativa, que produz a sensório-motricidade. Ao gerenciar as tensões que ele sofre e que o animam, o corpo actante desenvolve um campo sensório-motor que é:

capaz de acolher as impressões da memória corporal, submetendo-as a uma primeira distinção fórica (euforia/disforia), que fornecerá sustentação à formação de axiologias. Nesse sentido, a sensório-motricidade pode ser considerada como um subsistema de controle que pode aumentar ou diminuir os limites de saturação e da remanência (FONTANILLE, 2011, p.17).

A autonomia e a identidade do actante são adquiridas a partir de uma base de tensões e pressões exercidas sobre a carne, através da memória de impressões acumuladas, que empregam o devir do corpo próprio. Os movimentos íntimos da carne são submetidos aos limiares de saturação e remanência que ao impor limites e regulagens, modaliza-os.

O princípio de inércia determina a autonomia da sensório-motricidade, mas a energia carnal do *Moi* não é a mesma que as tensões que se exercem sobre o corpoactante. Ela se diferencia, pois abrange tanto a intencionalidade, quanto as orientações axiológicas. É justamente por causa disso que a sensório-motricidade é capaz de fornecer uma orientação axiológica ao conjunto da relação sensível com o mundo, e pode configurar a experiência e o imaginário sensíveis, fornecendo-lhes esquemas dinâmicos que os torna inteligíveis. Entende-se agora que a enunciação, sendo formulada como forças de remanências e saturações que podem ser de ordem natural e cultural, empresta ao actante uma sensório-motricidade que possui limites, eficiências e deficiências, o que lhes confere uma personalidade e uma singularidade que escapam à simples programação clássica. A respeito da programação narrativa Fontanille esclarece:

Se a programação narrativa pode ser definida como uma forma de restrição externa, as iniciativas do corpo-actante exprimem sua margem de liberdade, uma liberdade individualizante, que possibilitará tanto os fracassos da ação, como a sua beleza. Se a programação do actante é considerada como uma das pressões que se exercem sobre o corpo, então a inércia, que assegura a individualização, consistirá em uma forma de resistência (por saturação ou remanência) a essa pressão, seja ela proveniente do interior ou do exterior (FONTANILLE, 2011, p.20).

Esse convívio entre forças, no entanto, não existe sem conflito:

A esquematização narrativa tradicional pressupõe ou um actante sem corpo, ou um actante perfeitamente mestre de seu corpo, um corpo que apenas segue uma programação, que é apenas um local de efetuação programática de atos calculáveis a partir de um programa narrativo. Sabe-se bem que nenhum ato humano pode ser assim programado, e que, ao contrário, a dramatização da ação humana implica um corpo imperfeito, que ameaça, a todo momento, escapar do controle e do programa, e de impor suas próprias restrições e exigências. (...). É preciso questionar a relação entre a programação e os perigos da ação, sem considerar, a priori, os segundos como subprodutos insignificantes do primeiro: atos falhos, inadvertências e negligências, essas formas aparentemente inacabadas da ação não são sem sentido, não apenas por causa da dimensão afetiva do discurso, mas porque elas manifestam a existência de outro percurso, diferentes dos ditados pelos programas narrativos dominantes (FONTANILLE, 2011, p. 19).

Ao estabelecer um corpo que escapa à programação narrativa dominante, as três instâncias do actante, o *Moi*, o *Soi-*idem e o *Soi-*ipse, adquirem novos desenvolvimentos e relações que explicam a singularização do actante, e revelam três operações semióticas de base: a tomada de posição e referência, a apreensão e a visada. Assim, o Moi carne é o organismo de referência, identidade postulada, mas capaz de mover-se, como centro e fonte da sensório-motricidade, sendo o sistema material cuja inércia pode ocorrer por remanência ou saturação. O Soi-corpo é a instância que se refere ao Moicarne e à sensório-motricidade, para obedecê-lo ou desobedecê-lo, para acompanhá-lo ou desacompanhá-lo; é a identidade em construção no exercício da atividade semiótica. Na distinção de dois tipos de Soi: um (Soi-idem) identifica um papel a ser desempenhado, cujo modo de produção implica um recobrimento de cada nova fase pela precedente, ou seja, repetição, e assume as operações relevantes à apreensão; o outro (Soi-ipse) identifica a atitude, cujo modo de construção é estabelecido através da acumulação progressiva de traços transitórios, sabendo que em cada identidade transitória, o actante se descobre outro; esse tipo de Soi assume as operações da visada. Como essas operações são homólogos semióticos de diferentes pressões e tensões, elas interagem em um modelo da produção do ato, que é também um modelo sintagmático e suscetível de ser percorrido de acordo com as mudanças do regime narrativo:



Ilustração 2: Modelo da produção do ato. (FONTANILLE, 2011, p.26)

- a zona dominada pelo *Moi* é aquela dos esquemas de emergência axiológica. Dentro da desordem dos atos não programados, de um encadeamento de erros, de atos falhos ou negligências, o *Moi* toma a iniciativa para fixar sua singularidade referencial contra as tensões de repetição do *Soi*-idem e as tensões teleológicas do *Soi*-ipse, que busca a transcendência.
- a zona dominada pelo *Soi*-idem é a da programação do corpo-actante, onde a identidade, definida por repetição e similitude, controla as tensões individualizantes do *Moi*, e as tensões teleológicas do *Soi*-ipse. Nessas condições, o actante experimenta uma especialização restritiva, ele repete a lição e aplica seu papel. É a zona da memória semiótica do actante e consagrada à programação, e também a da eficácia e economia narrativa.
- a zona dominada pelo *Soi*-ipse é a da construção do devir do corpo actante; a tensão teleológica o carrega sobre as tensões individualizantes do *Moi* e as exigências de repetição e de similitude do *Soi*-idem. O percurso do actante procede da definição de uma visada e de uma atitude, que, de acordo com cada caso, será uma imagem objetiva, um modelo, um simulacro, um ideal. Essa é a zona ética da narrativa, onde se instauram relatos de aprendizagem, de conversão e de busca de ideais⁷.

⁷ Fica mais claro agora como a teoria ética de Ricoeur baseada na noção de mesmo-como-outro (*idem x ipse*), e a semiótica do vestígio dialogam e se ajustam. Se a primeira é filosófica, e tenta dar conta de um sujeito real e ético no mundo, postulando que o esforço humano pode quebrar qualquer hábito, ou até o

b. Os campos sensíveis.

Na semiótica do vestígio, a reflexão sobre o corpo tenta compreender a maneira pela qual a significação se organiza no que se denomina semióticas-objetos, que são conjuntos de conteúdos significantes construídos e concluídos, ou práticas significantes em curso de realização. De um lado, esses objetos podem ser simples experiências; de outro, "trata-se também de como a experiência é configurada como um objeto de sentido" (FONTANILLE, 2011, p. 53). Os modelos perceptivos configurados pela semiótica do vestígio são únicos, e não podem ser confundidos com simplesmente os canais sensoriais, os cinco sentidos, e nem com os mecanismos biofisiológicos do sensorial, como quer a biologia, a psicologia ou a física. Esses modelos tentam contribuir como ferramentas de reconhecimento da organização desses objetos.

A partir da hipótese de um corpo que é parte essencial da semiose, a semiótica do vestígio propõe uma "sintaxe figural", formada a partir da experiência sensorial entre interno e externo. Desse novo ponto de vista, trata-se menos de observar sensações isoladas em cada canal sensorial particular, ou simplesmente descrever uma cena, do que explorar redes, conjuntos e feixes de sensações, capacitadas pela dimensão multisensorial da significação e da enunciação corporificada (tanto na produção, como na recepção). A semiótica do vestígio pretende elaborar princípios comuns da contribuição da ordem sensorial à constituição de semióticas-objeto, e para tal caracteriza campos sensíveis e constitui uma tópica somática, ambos suscetíveis de descrever as diferentes figuras do campo sensível.

Um campo semiótico é um domínio espaço-temporal que a instância da enunciação organiza ao tomar posição. Desse modo, a instância da enunciação limita o que é relevante para o *Soi*, e mais precisamente a presença do *Soi*. A posição dessa instância é o centro gerador do domínio. A propriedade descritiva principal do campo é sua profundidade, a partir da qual podem ser definidas a orientação do fluxo e de

d

determinismo biológico, a segunda, semiótica, voltada para o corpo-actante, identifica na dinâmica entre visada e apreensão um produto de formas de inércia conjuradas pela energia entre forças e matérias que esquematizam o corpo e a enunciação. Se hábitos são forças psicomotoras, intenções que envolvem o corpo natural e cultural, essas forças que impulsionam o corpo podem ser entendidas também como inércias e saturações. Assim, os movimentos íntimos da carne, tais como pulsações, dilatações e contrações (e fazendo um paralelo com a teoria de Ricoeur, atos voluntários e involuntários do sujeito) e mudanças de posição ética estão relacionadas a forças de saturação e remanência que as modalizam, ao impor-lhes limites e regulações, de modo a se tornarem toleráveis ou intoleráveis, perceptíveis ou imperceptíveis, e contribuem com a coloração tímica da experiência, que é sancionada como positiva ou negativa.

tensões que o atravessa, e a posição de horizontes de aparecimento e desaparecimento, ou seja, a fronteira entre a presença e a ausência. O campo da enunciação torna-se, ao mesmo tempo, campo de presença e campo posicional: toda presença localizada dentro do campo é dotada de uma posição em relação à posição de referência do *Moi*.

Na percepção, os actantes transformam-se em actantes posicionais passíveis de receber uma identidade modal e possuir sistemas de valor. Em Semiótica do Discurso, Fontanille explica que esses actantes formam uma estrutura canônica elementar: podem ser distinguidos em actantes fontes (a origem da orientação), alvos (a posição visada pela orientação), e controle (que geram a interação entre a fonte e o alvo e suas modalizações). Nessa perspectiva, "a figuralidade do sensível se apresenta sob a forma de efeitos de campos posicionais, efeitos actanciais, modais e axiológicos, que constroem os campos sensíveis" (FONTANILLE, 2008, p. 58). O teórico identifica e descreve alguns tipos e propriedades dos campos sensíveis: o campo intransitivo, o campo transitivo, o campo reflexivo, o campo recursivo (repetido), o campo recíproco, o campo reversível e simultâneo, e o campo debreado por sobreposições ou encaixes. A ordem apresentada procura mostrar como a percepção do corpo possibilita uma sintaxe figural. O princípio dessa ordenação é o da complexidade sintagmática por aplicação de novas categorias: a transitividade (e, por derivação, a reflexibilidade e a reciprocidade), a quantidade (e, por derivação, a recursividade e a sobreposição), a reversibilidade, a simultaneidade, etc. É importante observar que essa ordem não indica nenhuma hierarquia. Algumas propriedades dos campos sensíveis são os seguintes:

1. O campo intransitivo: os movimentos íntimos.

Sentir a carne viva é possuir uma carne como centro sensorial organizador antes mesmo de identificar a natureza dos movimentos que a animam. Esse tipo de sensação não se refere a nada, é apenas um alerta, indica uma particularidade do funcionamento interno do corpo. O campo intransitivo, sem actantes diferenciados, é articulado por um predicado que apenas sinaliza a sua presença, a sua própria essência, a presença do *Moi* para o *Soi*. A sensação motora interna reverbera em todo o corpo, de seu centro mais íntimo à sua dimensão mais externa, a pele, ou, para a semiótica do vestígio, o invólucro. Os movimentos íntimos, associados a sensações, podem ser interpretados

como centrípetos (contrações) ou centrífugos (dilatações), que pressupõem um estado tensivo da carne, animada pela vida e dotada de uma presença que se contrai e se dilata.

2. O campo transitivo: o próprio e o não próprio.

Esse tipo de campo é mais particularmente atualizado pelo toque, mas não corresponde somente a ele, pois suas propriedades se caracterizam como um tipo de protossensação, um tipo de núcleo comum a toda a sensibilidade, onde os sincretismos nascem e geram todas as sinestesias. Esse campo é o predicado da presença pura do não-*Moi* para o *Soi*. A partir do toque, faz-se a distinção elementar entre o próprio (identidade) e o outro (alteridade), mas antes de ser uma categoria abstrata, a oposição entre identidade e alteridade se forma na sensação proprioceptiva: de um lado é o que se sente como próprio; de outro, como se sente Outro. É também o campo da atração e da repulsão: trata-se de saber se o outro pode ser aceito como próprio (apropriado na esfera do *Soi*), ou deve ser rejeitado como não-próprio. O campo do transitivo é o da invenção do corpo, o corpo próprio mínimo e proprioceptivo delimitado por um invólucro; como zona de contato e conexão entre o próprio e o não-próprio, esse campo é multisensorial e implica todos os modos do sensível.

3. O campo sensorial reflexivo (a sensório-motricidade).

Diferentemente do campo intransitivo, é o campo do próprio movimento do corpo, em termos de deslocamento no espaço. Esses deslocamentos afetam diretamente a posição de referência do campo semiótico, ou do centro sensorial. Assim, pode ser caracterizado como "uma alteração que o centro se aplica a si mesmo" (2011, p.61). Nesse tipo de campo, a carne e o corpo próprio não são afetados por uma emissão que emerge de uma fonte, mas pelo próprio movimento, de maneira que os papéis sensoriais permitidos pelo campo reflexivo se superpõem e se sincretizam. No caso da respiração, por exemplo, o campo sensorial é fonte do ar e do movimento no espaço, mas é também fonte de controle, pois o alvo desse campo é exterior: a regulagem do ritmo, a extensão e a rapidez dos movimentos respiratórios são atribuídas a esse campo. Essa regulagem influencia a intensidade e a extensão da sensação: o campo sensível reflexivo da sensório-motricidade é relativamente elaborado, pois dispõe de todos os actantes posicionais, e de uma regulagem da sensação, mas sob uma manifestação primeiramente

sincrética. A instância sensório-motora divide-se em um *Moi* e um *Soi*, afinal, a partir de uma sensação reflexiva: algo *se move*, ou seja, enquanto o *Moi* move o *Soi*, o *Soi* move o *Moi*.

Uma vez que as sensações motoras externas correspondem ao deslocamento da posição de referência, elas deslocam todo o campo semiótico. Em consequência, as propriedades do deslocamento, tais como o ritmo, direção, trajetória, amplitude, velocidade etc., determinam a forma espaço-temporal do campo. A sensório-motricidade contribui à sequencia multisensorial não apenas como ordem sensorial particular, mas como princípio transversal entrelaçado com todos os outros tipos: não apenas o movimento, mas o som e a visão também afetam a carne. Enquanto o campo transitivo cria a categoria do próprio e do não-próprio, o campo reflexivo cria a categoria do *Moi* e do *Soi*.

4. O campo sensorial recursivo (constantemente repetido).

Esse tipo de campo exige um invólucro, que é a fronteira entre o próprio e o não próprio. O exemplo do odor permite considerar o caso em que o invólucro corporal se multiplica e adquire uma espessura: cada camada de odor, mais ou menos próxima, mais ou menos extensa, mais ou menos nebulosa, forma um invólucro. Essa multiplicação de invólucros olfativos é mais evidente no caso do perfume: um corpo perfumado forma camadas olfativas sucessivas e todos esses odores fazem referência ao corpo-fonte, evocando a sua presença mais ou menos distante, mais ou menos debreada (presente como invólucro de outros corpos, além do original), mas sempre acessível; os invólucros repetem, por camadas sucessivas, o corpo próprio. O exame do campo sensível do olfato possui uma propriedade nova: a quantificação, que distingue e relaciona a unidade (o corpo e seu invólucro), os múltiplos (os invólucros plurais) e as expansões (as camadas, os vapores englobantes). Toda a figura olfativa, independentemente de sua composição, é tratada como uma totalidade: o corpo, um grupo ou uma paisagem podem ser caracterizados pelo odor.

As propriedades do campo recursivo podem ser definidas como camadas olfativas englobantes que totalizam e individualizam o corpo perfumado. A percepção visual igualmente possui a forma desse campo, uma vez que quando se aplica a veridicção à percepção visual dos objetos, distingue-se um primeiro invólucro, a superfície e o relevo do objeto. Da mesma maneira, quando é possível distinguir planos

sonoros ou mesmo uma organização polifônica do som, pode-se postular que o campo sonoro é organizado como um campo sensível recursivo, pois, nesses casos, admite-se que o campo possua outros subcampos auditivos.

5. O campo sensorial recíproco.

Esse tipo de campo também pode ser ilustrado pela olfação. A atividade de sentir um odor é posterior ao fato de que um objeto emana um odor. Assim, de um lado, existe uma emanação, de outro, uma inalação; a partir daí, calcula-se a reciprocidade da ação. O objeto que emana um odor é, enquanto actante, dotado de duas propriedades elementares: actante de um universo restrito (limitado, organizado, centrado e englobado), e orientação entre a fonte e um alvo. Ambas as propriedades são duas condições prévias desse tipo de campo: o campo olfativo é orientado a partir do corpo perfumado, em direção ao corpo perceptível, ao mesmo tempo em que há um poder totalizante e individualizante sobre o primeiro. O *Moi* daquele que sente o cheiro transforma-se em alvo de uma emanação exterior. Esse tipo de campo implica um modo de interação bem particular entre o próprio e o não próprio. Do ponto de vista do sujeito que percebe o odor, os invólucros olfativos são aqueles dos outros corpos, que se transformam em invólucros de seu próprio corpo, e que podem penetrá-lo. Os limites extremos são a "persistência" (o envelope mais distante do corpo próprio), e de outro, "a penetração", que invade o invólucro do corpo próprio.

O campo sensível recíproco contribui para a formação da exteroceptividade: qualquer coisa que rodeia e ocupa o corpo próprio é sentido como uma emanação de outro corpo. Assim como o campo transitivo, dá-se a distinção entre o próprio e o não próprio, posto que se distingue o odor do *Soi* e o odor do Outro; mas essa distinção supõe um conversão prévia de odores que emanam do outro em odores que englobam e penetram o *Soi*. Dessa maneira, o campo da olfação combina as propriedades de dois campos sensíveis: o campo recursivo e o campo recíproco, cuja configuração do invólucro plural faz a síntese, pois ele se dá a partir da propriedade de recursividade (em razão da quantificação) e da reciprocidade (como envelope comum a todos os corpos implicados). Esse tipo de campo esquematiza as semióticas-objeto e principalmente o discurso verbal.

6. O campo sensorial interno.

Esse tipo de campo pode ser exemplificado pelo gosto e pelo paladar. O sabor se apresenta como um modo de contato, uma sensação tátil, mas que ocorre dentro do corpo, a partir do órgão língua, que pode discriminar o choque, a queimadura, a carícia, o picante, a sensação áspera ou fluida, dura ou macia. Nesse tipo de campo ocorre a análise corporal interna do não próprio. Esse tipo de contato envolve o invólucro do corpo próprio, mesmo se ele é localizado dentro da boca, e participa do campo transitivo. Na perspectiva multisensorial, a atividade de degustação combina as propriedades olfativas, táteis e sensório-motoras, a partir da qual ela forma um campo semiótico onde o reconhecimento de momentos, de lugares e dos atores vai além dos quatro sabores substanciais (doce, amargo, salgado e o ácido). O sabor origina de uma sensação tátil, e a converte em outro tipo de sensação, estratificando-a e a segmentado; o sabor faz do corpo próprio, da propriocepção, o palco de uma sequência espaçotemporal e actorial, uma cena interior na qual se utiliza a interocepção: as sensações do corpo próprio são convertidas em uma representação emocional e cognitiva. Assim que o campo interno se desenvolve em fases de um processo, em momentos e um lugar, expondo o corpo próprio uma cena interior, afasta-se do corpo invólucro (do toque), do corpo outro (do odor) e da carne.

O campo sensível do gosto se apresenta como o campo interior de uma cena figurativa, e como um diagrama de correlações entre predicados, espaços, momentos e atores. Fala-se em campo interiorizado, pois o não próprio é explorado em um corpo interno; sequencial, pois depois da divisão, as partes do alvo e da fonte são ordenadas; icônico, pois esta exploração consiste em distribuir as fases de um processo sobre as figuras icônicas (momentos, lugares e atores). O campo semiótico sensorial interno pode ser solicitado por outros tipos de exploração interior, tais como a inalação olfativa e a recordação.

7. O campo sensorial reversível e simultâneo (a bolha sensorial).

A audição é um exemplo desse campo. O campo auditivo é uma bolha: ele generaliza o princípio do invólucro exteroceptivo, mas, ao mesmo tempo, ele o dissocia do corpo próprio, no sentido em que não se trata de um invólucro corporal mais ou menos distante, mas de uma bolha deformável à vontade e independentemente do corpo

perceptivo. Mesmo assim, essa bolha conserva algumas propriedades do invólucro olfativo: ela é suscitada por um corpo - outro, e engloba o corpo próprio, possuindo dois limites, como o odor, mas que nesse caso são o silencio e a dor, que menos invadem o corpo, do que provocam reações na carne. A bolha auditiva, que também tem como centro uma carne, possui um horizonte de aparição (o som) e de desaparição (o silêncio). Consequentemente, a oposição presença (som) / ausência (silêncio) encontra um sentido e uma oposição discreta.

Quando o horizonte torna-se uma fronteira, a profundidade que o separa do centro é mensurável a partir deste; trata-se de uma profundidade cognitiva no sentido em que, a partir da origem e da intensidade do som, o sujeito da percepção é capaz de avaliar a sua distância e encontrar sua fonte (o sonar é um exemplo): daí vem a sua reversibilidade. A relação entre o alvo e a fonte, assim como no caso do odor, é recíproca: o som possui uma fonte, outro corpo, ao redor do qual se forma uma bolha sonora; ele tem também um alvo, a carne do corpo perceptível, colocado no centro de uma bolha auditiva. O corpo perceptível pode se transformar, nesse caso, na fonte de uma apreensão, cujo corpo sonoro é o alvo: o primeiro avalia a distância e a posição do segundo. A reciprocidade é completa pela reversibilidade e o campo auditivo permite a dupla predicação: a visada e a apreensão. A bolha auditiva admite a simultaneidade e a audição pode ser seletiva. Diferentemente do sabor, que se oferece em forma de sequência, o som se apresenta como um todo mais ou menos homogêneo. Quando o som se desenvolve no tempo, quando os sons se sucedem, a audição obedece menos a uma sequência, do que a uma sucessão. Os sons, ao coexistirem, tornam-se conflituosos ou harmoniosos, tensos ou relaxados e os seus princípios de aliança harmônica ou desarmônica estão na propriedade da copresença.

8. O campo sensorial sobreposto.

O campo sensorial sobreposto é um campo naturalmente debreado em relação ao sistema sensorial, e suscetível de operar por projeção no espaço dêitico. Esse campo pode ser exemplificado pela visão, que compartilha suas propriedades com os outros sentidos e diz muito sobre as semióticas objeto. A visão pode funcionar como invólucro tátil (pois toca o objeto), como invólucro olfativo (quando a profundidade visual é puramente afetiva, de orientação centrípeta), ou segundo o princípio da bolha auditiva (o campo visual é limitado por um horizonte de aparições e desaparições). A visão é

capaz de desenvolver um primeiro contato visual em sequência, e de disponibilizar predicados e espaços correspondentes; assim como o sabor, ela tenta identificar os atores associados. Ela é capaz de funcionar no campo transitivo, recíproco, reflexivo interiorizado (a imagem mental), sequencial, icônico, reversível e / ou simultâneo. Como campo debreado, a visão possui duas propriedades novas: a "conversão eidética" e a "conversão actancial".

A visão fornece aos atores identificados uma forma, um invólucro específico percebido como tal, e, pela primeira vez, disassociado do corpo próprio e seus avatares, de maneira que o invólucro do corpo-outro é percebido como tal, como um invólucro debreado, operação que é uma fase essencial de aquisição de autonomia para a sintaxe figural. Para identificar a forma de outro corpo, a visão faz intervir um actante diferente do corpo próprio, um actante debreado: a luz. A zona de contato entre a luz (o actante fonte da visão) e os obstáculos materiais que ocupam o campo (os actantes de controle da visão) é interpretada como o invólucro do corpo-outro. Trata-se, assim, da exploração de uma zona de contato, mas esse contato e seu operador, assim como o envelope explorado, são totalmente debreados.

Essa zona de contato onde as formas se desenham pode ser também uma zona de conflito, assim como aquele do contato com o corpo próprio: a luz atravessa ou não o obstáculo; ela é refletida imediatamente e inteiramente, ou incompletamente e com atraso. Esses conflitos são debreados, são como microeventos independentes do corpo próprio e do sistema sensorial. Nessa condição, as variedades de conflito entre a luz e a matéria permitem especificar as propriedades essenciais do envelope explorado. A zona de contato entre a luz e os obstáculos é uma zona de "conversão eidética", e a linguagem de descrição da manifestação visual acusa essa conversão: o que para o toque é relevo, para a visão é textura; um volume transforma-se em objeto plástico; onde a matéria é atravessada ou não, onde a luz é refletida ou absorvida, a conversão eidética organiza formas transparentes ou opacas, reflexivas, translúcidas ou absorventes. Nessa condição, as variedades de conflito entre luz e matéria permitem especificar as propriedades eidéticas, ou essenciais, do envelope explorado.

A estrutura actancial da visão é bem mais complexa e diferenciada que a das outras ordens sensoriais, pois o campo visual sobrepõe vários "estados do visível", tais como o brilho, a iluminação, a cor e os efeitos da matéria, sobre os quais repousa a conversão eidética. A cada um desses estados corresponde um dispositivo actancial específico. A diversificação e a especialização da estrutura actancial ocorrem através de

um princípio básico: o da conversão do actante de controle. Assim, a conversão actancial se generaliza no campo visual: os actantes de controle tornam-se alvos e obstáculos; obstáculos que captam a luz tornam-se fontes secundárias; a luz transforma-se em actante de controle, que revela ou esconde a estrutura dos objetos encontrados; os obstáculos-alvos se transformam em actantes de controle que analisam a luz e discriminam cores etc. Trata-se de outros aspectos da debreagem.

Como a visão utiliza algumas propriedades de campos sensíveis manifestados pelo toque, olfato, paladar e audição, o corpo próprio é sempre o seu centro de referência; as duas propriedades distintas (a conversão eidética e a generalização da conversão actancial) contribuem à debreagem final da dimensão figural. As debreagens acumuladas permitem a aparição de subcampos sensíveis no interior do campo debreado; não se trata mais da multiplicação dos envelopes como no campo múltiplo do olfato, mas da formação de campo sensíveis de segundo ou terceiro graus: cada objeto visível pode se apresentar com seu próprio campo, centro, horizonte, invólucro etc.; da mesma maneira, pelo jogo de perspectivas, os planos de profundidade visual podem adquirir certa autonomia, e se desenvolver como campos sensíveis independentes, ou seja, campos sensíveis sobrepostos e encaixados.

Segundo Fontanille, as propriedades e os tipos de campos sensíveis resultam, em parte, da instância corporal que é solicitada, e do tipo de predicado que lhe é aplicado: de acordo com o caso, seja como corpo próprio único ou multiplicado, seja como corpo interno ou carne, o dispositivo dominante muda. Paralelamente a essa tipologia de campos sensíveis fundados sobre suas propriedades sintagmáticas, outra tipologia mais profunda e figural emerge: a das instâncias corporais. A tópica somática pode ser considerada como uma matriz semiótica deduzida da tipologia dos campos sensíveis, e independente da tipologia dos canais sensoriais. As propriedades principais dos esquemas corporais são:

• O invólucro do *Soi*-pele: a análise do campo transitivo distingue o próprio (identidade) do não próprio (alteridade). De um lado, o que se sente como próprio (o *Soi*), de outro, o que se sente como outro (o mundo para o *Soi*): a construção do *Soi* requer a delimitação de uma fronteira (o invólucro).

- O invólucro plural e poroso: no campo recursivo o invólucro corporal se multiplica e permite uma série de camadas concêntricas e englobantes. O *Soi* olfativo é totalizado por envelopes plurais, mas ele é também poroso, pois pode ser penetrado pelo odor. Assim o invólucro do *Soi* possui dois lados: um voltado para o exterior e um voltado para o interior. De acordo com o caso, o invólucro permite ou não a comunicação entre esses dois espaços.
- O corpo interno: interiorizando e aplicando as experiências do contato (tátil, olfativo, gustativo), ele organiza uma cena interna ao corpo, cena de uma sequência espaçotemporal e actorial. O campo interno não deve ser confundido com a carne, pois ele se refere ao *Soi* e não ao *Moi*.
- A carne: seja de maneira intransitiva, como no caso das palpitações internas, reflexiva, como no caso dos movimentos carnais necessários ao deslocamento, ou transitiva, no caso do golpe, da carícia ou do som, ela é o local corporal do imediatismo e da urgência, é o local do *Moi*. O odor atravessa a fronteira do *Soi*-pele; o som alcança e move diretamente o *Moi*-carne. O invólucro é uma fronteira viva e sensível entre dois domínios, o do *Soi* e o do outro, enquanto que a carne é a matéria viva e sensível do *Moi*.

A partir dos esquemas corporais desenvolve-se uma tópica somática, onde se distinguem:

- o *Soi*-corpo próprio: o invólucro do toque e do odor, voltado para o exterior e protegendo, por sua barreira, o universo interior do *Soi*, único ou plural.
- o *Soi*-corpo interno: o palco interoceptivo do sabor, o campo interno invadido pelo odor, ou construído em vista de um controle da atenção, o espaço interior do *Soi*.
- o *Moi*-carne: a matéria viva e sensível, o substrato dinâmico induzido pela sensóriomotricidade e pelas tensões vibratórias sonoras, a massa palpitante e deformável que busca o movimento, combinado ou não com outras sensações.
- o *Moi*-referente: a substância corporal como centro de referência, e como o "próprio" confrontado com tudo que não é "próprio". O conjunto da tópica é regulado por uma

oposição simples: interno e externo, considerando a distinção entre mundo sensível e corpo sensível, separados pela fronteira do *Soi*-corpo próprio. Ademais, a tópica se baseia na dialética entre o *Moi*-carne e o *Soi*-corpo próprio, ambos confrontados pelo mundo-outro. Enfim, o invólucro do *Soi* pode ser único ou múltiplo, e a carne do *Moi* pode ser alvo ou fonte das interações sensíveis.

É o desenvolvimento sintagmático da tópica somática que gera os diferentes tipos de campos sensíveis. Entre todas as transformações possíveis, podem-se estabelecer: a multiplicação dos envelopes, que corresponde à conversão do próprio em não próprio; a relação de campos sensoriais diversos; a invasão do campo íntimo; a animação da carne e a deformação do corpo próprio. De maneira geral, esse uso sintagmático da tópica somática do sensível se baseia na correlação e nas tensões entre a esfera do *Moi* e do *Soi*. As flutuações dos campos sensíveis afetam diretamente a capacidade do corpo de se mover e evoluir no espaço e no tempo, bem como a intensidade das dinâmicas que fundamentam esses movimentos. A tópica somática baseia-se sobre as interações entre uma energia responsável pela animação corporal (e seus graus de intensidade), e a maneira mais ou menos estável e compreensível que as figuras do corpo se inserem e se inscrevem na extensão.

A utilização de dois gradientes, um de intensidade e outro de extensão, possibilita enxergar o corpo sensível sob um novo ponto de vista, que é o das manifestações figurais do corpo actante. A estrutura formada a partir daí obedece a dois gráficos diferentes: o das evoluções convergentes e o das evoluções emergentes.

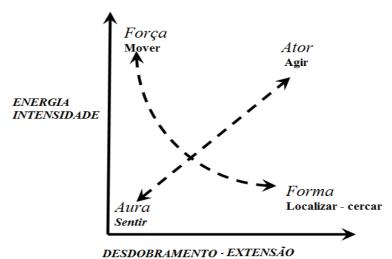


Ilustração 3: Manifestações figurais do corpo actante (FONTANILLE, 2011, p.77).

- Ator: enquanto ator, a figura actancial conjuga uma figura de transformação e uma figura icônica identificável, o que confirma e particulariza a definição clássica do ator como o encontro entre um papel temático e um papel figurativo.
- Aura: enquanto aura, o actante é percebido como uma presença sem forma identificável, e como uma eficiência sem força: uma presença mínima e potencial.
- Força: enquanto força, o actante é percebido através de seu poder de transformação, como uma presença eficiente, uma energia intensa, mas cuja capacidade de ocupação da extensão é indeterminada e não localizável.
- Forma: enquanto forma, a figura actancial é percebida como um ícone estável e reconhecível, com seu invólucro próprio (sua fisionomia), eventualmente marcado por inscrições específicas, que lhe conferem identidade e individualidade, mas sem nenhuma consideração por algum poder de transformação.

Dado um substrato material qualquer, percebido em extensão e intensidade, obtém-se quatro tipos principais de manifestações figurais do corpo-actante; a cada uma corresponde um predicado típico, dedutível de suas propriedades sensíveis. Nessa perspectiva, o ator não é a única figura que pode manifestar o actante, e a tipologia de actantes se enriquece de três formas: a força, a forma e a aura.

c. Figuras do corpo, figuras do vestígio e da memória.

A partir das definições do corpo-actante enquanto entidade formada pela dinâmica *Moi* e *Soi* e campos sensíveis que ligam o mais interior ao mais exterior ao corpo, pode-se explorar agora a sua manifestação figurativa. Não se trata apenas de esquemas figurais, que explicam como qualquer corpo pode assumir o papel de actante, mas de figuras de manifestação do corpo-actante, inclusive as mais frequentes, e que podem ser consideradas típicas. Como manifestação figurativa do corpo-actante e daquilo que sofrem, as figuras são afetadas pelas interações entre os corpos, e mantêm (em razão da remanência e da saturação do sistema corporal) os traços dessas interações; as figuras de manifestação carregam as impressões, as marcas e vestígios, e constituem uma memória figurativa.

Fontanille acredita que o discurso das ciências humanas já fornece uma série de variáveis figurativas que se organizam ao redor do conceito da carne e do invólucro: na semiótica tradicional, como ferramenta de apoio à comunicação verbal; na psicanálise, como matéria animada regida por forças que são reprimidas ou não, e que lhe dão formas; na psicologia, como envelope sensorial e psíquico que auxilia o ego a se construir, na *gestalt*, como esquema postural e esquema de superfície; e na filosofia fenomenológica, como veículo indissociável e multisensorial que existe no mundo do ser, e caracterizado pela intenção e pelo movimento. Incorporando esses conceitos, a semiótica do vestígio formula o corpo-actante, como ente formado por uma carne móvel e por um invólucro corporal: ambos interagem e se apóiam em uma síntese sensóriomotora e sensível.

Assim, dentro do universo das sensações, o movimento faz parte da sensação e existe tanto interiormente, no nível da carne, quanto exteriormente, no nível do invólucro. Tanto a tradição filosófica como a psicológica formulam duas dimensões do movimento: a cinestésica e a cenestésica. A primeira relaciona-se com o sensóriomotor, ou seja, com a percepção do movimento, peso, resistência e posição do corpo, provocado por estímulos do próprio organismo; a segunda relaciona-se com as impressões internas do organismo, dos movimentos de órgãos sensórios de contato proporcionado pelas contrações e as dilatações da carne que formam a base das sensações. Na primeira, o corpo move-se no espaço externo e o sente; na segunda, o corpo move-se no espaço interno e se sente. Através do movimento, desvenda-se a intencionalidade, de modo que a dinâmica entre movimento e intenção é um processo totalmente analógico.

Fontanille, seguindo Merleau Ponty, afirma: "a intencionalidade é significante, pois ela é um movimento em direção às coisas, e o movimento é significante, pois ele é intencional" (p. 85); isso quer dizer que a intenção é encarnada, justamente a partir de uma tomada de posição do *Moi*. A analogia entre movimento e intenção é também implicativa e recíproca: a coisa intencionada se dá através do movimento do corpo, e o corpo, ao se movimentar, recobre a coisa em aspectos, que nunca são totalmente englobantes, mas parciais. No ato de significar existe um ajuste entre o movimento carnal, através da atenção, que é interoceptiva, e a corporal, que é exteroceptiva. A partir daí, pode-se dizer que a morfologia dos objetos, ou seja, sua configuração captada e significada pelo corpo, seu conteúdo e expressão, se dá inicialmente a partir de uma relação sensório-motora. Fontanille acredita que ao se ajustar ao mundo, o corpo ajuda o

sujeito a interpretá-lo, de modo que ele participa do isomorfismo entre expressão e conteúdo.

Invólucro e carne também participam de um ajuste "tímico-icônico". O corpo se expressa através de relações icônicas, ou seja, torna-se ferramenta mimética e flexível que se adapta ao meio para sobreviver. Gestos e sons tornam-se ajustes emocionais de adaptação baseados no controle da musculatura corporal, que regem posturas que imitam outros corpos ou objetos do mundo, e não são relacionados ao discurso ou a linguagem. A iconização do corpo, que não apenas imita, mas sente o outro e aprende com o outro, sugere uma capacidade empática, mas também analítica, uma vez que ao operar, sincroniza-se ao outro.

Como uma barreira de contato que reveste o corpo, ou barreira psíquica, o invólucro age como filtro protetor e membrana flexível e porosa que permite que o interno se externalize e vice-versa. Um dado importante para a semiótica do vestigio é que, existindo entre interior e exterior, ou seja, entre o eu e o não-eu, o invólucro participa de duas dimensões: uma que pertence ao eu, ao próprio; outra que pertence ou não-eu, ou não próprio. Desse modo, pode-se concluir que o invólucro, como interface, pode tanto ser entendido como aquilo que reveste o ator, mas também como algo que está além dele, algo que participa de sua exterioridade e vai em direção ao outro. Utilizando as teorias de Anzieu (Anexo B) e Ricoeur, a semiótica do vestígio transformará o invólucro em objeto que pertence igualmente ao *Moi* e ao *Soi*, perfazendo-lhe duas instâncias: o *Moi*-invólucro e o *Soi*-invólucro, um interior e o outro exterior, sempre em comunicação, o que possibilita ao ator ser como si mesmo, ou como outro. O ator, agora, é envolvido por outros atores, em um campo que simula o social.

A partir da teoria do eu-pele de Anzieu, Fontanille discrimina quatro percursos figurativos típicos do invólucro: um percurso do conteúdo, que opera a manutenção e a contenção de elementos materiais ou psíquicos; um percurso de troca, através de um poder distinguir e filtrar; um percurso de triagem axiológica, que discrimina dor e prazer; e um percurso de conexão e inscrição, que revela o invólucro como conector intersensorial entre, de um lado, interior e exterior, e, de outro, superfície de inscrição, que guarda os traços de eventos interiores ou exteriores que podem se transformar em significantes. Esses percursos figurativos do *Soi-*invólucro permitem caracterizar uma sequência em cinco fases, que se organiza da seguinte maneira: Conexão > distinção e identidade > contentor e manutenção > troca e filtro > impressões e inscrições. A partir

da figura do invólucro, que implica em uma separação, simetria e organização entre o fora e o dentro, pode-se localizar sua propriedade geral: a de continente.

Como superfície de inscrição, o invólucro opera o caminho inverso da contenção e transforma-se em expressão de um conteúdo. Se o invólucro é responsável pela conexão e união, por debreagem ele pode ser modificado por pluralização ou deformação; se ele assegura a identificação distintiva em relação ao dentro e ao fora, ele pode inverter essa relação; se ele regulariza e polariza o próprio e o não próprio, ele pode operar a projeção de um sobre o outro. Opera-se, a partir daí, uma fórmula canônica da operação sintagmática do invólucro.

$$\label{eq:continente} \begin{array}{ll} \text{Continente (Ct)} & \text{Superficie de Inscrição (SI)} \\ [\text{Ct} \rightarrow \{\text{Cx, Cp, R}\}] & [\text{SI} \rightarrow \{\text{Plur, Inv, Proj}\}] \end{array}$$

| Propriedades | Papeis | Operações de debreagem | |
|-----------------------|-----------------------------|-----------------------------------|--|
| Cx - Conexidade | Formação e unificação | Plur –Pluralização e | |
| | | deformação | |
| Cp - Compacidade | Coesão e identificação | Inv - Inversão do conteúdo | |
| | distintiva do conteúdo | (fora / dentro) | |
| R - Filtro de Triagem | Regulação de trocas entre o | Proj - Projeção do próprio | |
| | próprio e o não próprio | sobre o não próprio. | |

Ilustração 4: Propriedades e operações do invólucro (FONTANILLE, 2011, p. 95)

Fontanille observa que:

As três operações de debreagem, que geram os significantes formais do invólucro, produzem suas superfícies de inscrição e os seus suportes de enunciação: as superfícies de inscrição convertidas em suportes de enunciação são projeções a partir do invólucro do *Soi* (projeção), suscetíveis de se multiplicar e de se fixar em diversos lugares do enunciado, mudando de matéria e de forma (pluralização), e o conteúdo desse(s) invólucro(s) pode(m) então passar por um conjunto de signos e figuras observáveis no mundo exterior (inversão). (FONTANILLE, 2011, p.95)

A partir do conjunto das duas figuras genéricas do invólucro, o continente e a superfície de inscrição, Fontanille cria uma fórmula canônica de seu desenvolvimento, que mostra que todo invólucro (INV) é o funtivo de duas funções (Continente – Ct e superfície de inscrição - SI) e essas duas funções se desenvolvem da seguinte maneira:

uma como forma de propriedades (Conexão, Compacidade e Regulação) e a outra como formas de debreagem (Pluralização, Inversão e Projeção). Assim:

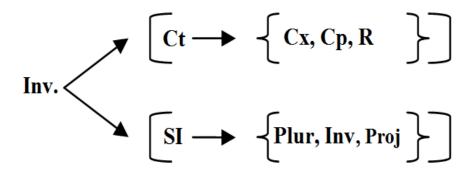


Ilustração 5: Propriedade do Invólucro e formas de debreagem (FONTANILLE, 2011, p. 96).

Se de um lado o *Moi*-carne é responsável pela sensório-motricidade, operando por ajustamento tímico e motor, e de outro, o *Soi*-invólucro é portador da propriedade de conexão-continente, assim como a de superfície de inscrição, a semiose operada a partir do corpo actante lida, ao mesmo tempo, por movimento ou ajustamento motor, e por inscrição, de modo que ela corresponde a dois tipos de manifestações figurativas complementares: as impressões carnais e motoras de um lado e as impressões da superfície.

A carne ativa participa ativamente da constituição de papeis fundamentais do invólucro: como continente, o movimento é o vetor de energias que são contidas (compactadas, conectadas e reguladas); como superfície de inscrição, o invólucro participa diretamente de modificações topológicas, assim como as modificações dos estados da matéria: ele projeta, divide e inverte. Em relação ao continente, o movimento é a figura esquemática da tensão; em relação à superfície de inscrição, ele sustenta a debreagem que transporta o *Soi-*envelope em direção às figuras do mundo natural: ele é a expressão da foria. A partir daí, elabora-se o seguinte esquema:

| Invólucro | Continente | Superfície de inscrição |
|-------------|-------------|-------------------------|
| | MOI | SOI |
| Carne móvel | Tensividade | Foria |
| Operações | Conexão | Pluralização |
| Operações | Compacidade | Inversão |
| | Regulação | Projeção |

Ilustração 6: Propriedades da carne e do invólucro do corpo-actante (FONTANILLE, 2011, p.98)

Uma vez que carne e invólucro estão profundamente ligados, eles são dois paradigmas do movimento corporal, o movimento interior e exterior do corpo, sendo possível reuní-los em um mesmo sistema de valores figurativos, em que ocupam posições contrapostas, mas nunca dissociáveis. De um lado, tem-se a relação de contrariedade motivada pela distinção entre forma (invólucro) e matéria (carne), ou continente e conteúdo; de outro, as relações de contradição indicam um corpo-ponto, que se movimenta no espaço e possui uma referência dêitica, negando o envelope, ou um corpo-oco, vazio, ou seja, a negação da matéria e da carne, e onde a matéria desaparece para dar vazão à agitação, causada pela cognição. A cada uma dessas figuras, corresponde uma figura de movimento:

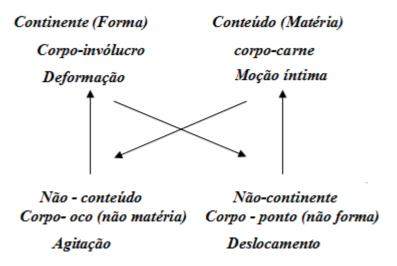


Ilustração 7: Figuras do movimento em relação ao tipo de corpo-actante (FONTANILLE, 2011, p. 99 e 100).

• o corpo invólucro: suporta as diversas variedades de debreagem que formam os invólucros significantes e as superfícies de inscrição. A percepção desse movimento é a percepção de deformações.

- o corpo oco: pode ser entendido também como o corpo côncavo ou possuidor de um espaço interno. Fornece um espaço interior onde órgãos ou atores (o paladar, ou olfato, enfim, os sentidos) podem ocupar, percorrer e modificar por seu próprio movimento. A percepção se dá como agitação interior.
- o corpo-ponto: permite perceber o deslocamento em relação a outro corpo. Sozinho, existe como posição de referência e como base para uma mudança de posição. Sua percepção é a do deslocamento.
- o corpo-carne: estrutura as mudanças de consistência e de densidade, e transformações de tônus sensório-motor. A percepção de tais transformações de consistência e de densidade, independentemente de sua tradução figurativa, se dá em forma de dilatações ou de contrações. Trata-se da moção íntima.

A relação entre as figuras do corpo e de seus movimentos motivam condições de estabilidade icônica do corpo-actante e sua concordância funda tanto a verossimilhança, quanto a autenticidade figurativa. Por outro lado, a relação criada pela semiótica abre possibilidades para as mais variadas combinações. Assim um corpo-carne que se agita é concordante, mas quando se move, é discordante; um corpo-ponto que se desloca é concordante, mas se ele se deforma, é discordante. Dessa maneira, "todas as combinações são admitidas pelo sistema, mas apenas as combinações concordantes fornecem aos objetos semióticos desenvolvimentos semióticos isótopicos e canônicos" (p.101). Assim, efeitos de concordância e discordância figurativas podem ser imaginados.

d. Vestígio e memória figurativa.

Os ajustamentos sensório-motores e as inscrições marcadas nos invólucros têm relação com a impressão, o vestígio, a marca. O vestígio aparente no corpo-invólucro resulta do contato de dois corpos e ocorre sob algumas condições: o invólucro que recebe a impressão deve ser deformável, plástico e resistente; a força aplicada ao invólucro deve ser superior à sua resistência, no sentido de poder marcá-lo; o invólucro da estrutura material do corpo que recebe o vestígio deve apresentar inércia, de modo que o invólucro impresso não retorne à forma inicial. Dentro de uma relação entre forças e sistemas materiais, o vestígio se dá como remanência, que é um dos limites da inércia.

Se o vestígio é um dos efeitos figurativos do processo de interação entre corpos materiais e seus invólucros, que converte corpos em atores, ele funciona, de forma geral, como o processo de moldagem, e distingue três tipos de figuras: o objeto; o molde, que acolhe o tipo de impressão; e os outros objetos, equivalentes do primeiro, ou seja, seus análogos ou cópias. Nesse processo, a moldagem produz análogos por ajuste e por contato entre matérias, de modo que o vestígio ocupa um lugar intermediário entre o modelo e o seu análogo. Ele não é o análogo do primeiro objeto e nem dos outros, é apenas um processo de ajustamento que permite que o primeiro passe aos demais.

O vestígio não é o significante ou a expressão do objeto, ele também não é uma representação, apenas uma manifestação indireta do objeto; ele se dá como processo de ajustamento entre duas interações que são ajustamentos miméticos: a primeira interação se dá entre a forma do corpo e o invólucro e a matéria de outro corpo, dotado de plasticidade, primeiro ajustamento que suscita a impressão; a segunda interação é o ajustamento entre a matéria introduzida no molde e a forma da impressão: "expressão de um ajustamento de dois ajustamentos, o vestígio é uma figura semiótica emblemática de um processo que gera efeitos miméticos a partir das interações de contato entre os corpos envelopes" (p. 104).

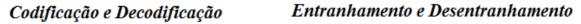
Na semiótica do vestígio, a impressão existe ainda em outras formas que vão além do invólucro do modelo e seu molde, e assim, diferentemente da moldagem tradicional, podem afetar também o corpo-carne, o corpo-ponto e o corpo-oco. A impressão pode significar de várias maneiras: funciona por contiguidade espacial e temporal, mesmo que a contiguidade não seja perfeita; implica em corpos que interagiram, mas encontram-se separados, de modo que o corpo do modelo está separado do corpo impresso. Proporcionando a coexistência de dois momentos de interação, uma potencializada (a presença anterior), a outra atualizada (a ausência atual), a figura do vestígio sintetiza uma "micro-sequência de interação" (p. 105).

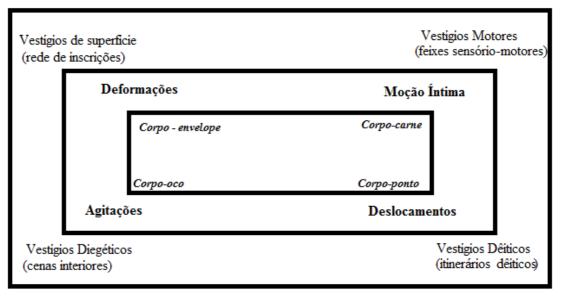
Finalmente, pode-se atingir um último estágio da relação entre as figuras do corpo e as figuras de seus movimentos: a interação entre os corpos-actantes, que possibilitam interações das figuras do corpo e das marcas e das memórias dos objetos semióticos. Os vestígios, como as figuras do corpo e seus movimentos, resultam não apenas da relação entre matérias e energias, mas também de interações entre outros corpos. As figuras dos corpos caracterizam a maneira como o *Moi* e o *Soi* se manifestam figurativamente, enquanto que os vestígios exprimem a memória das interações, marcas extensivas ou intensivas.

A concordância entre os tipos de figuras do corpo, tipos de movimento e tipos de vestígio geram condições para que o vestígio seja interpretável, de maneira que cada tipo de concordância corresponde a um tipo de vestígio e a um tipo de interpretação dele. É possível, a partir daí, a organização de possibilidades de significação do vestígio:

- os vestígios produzidos por deformação são inscritos no corpo-invólucro, e são destinados a serem lidos ou decifrados, pois ocupam uma superfície de inscrição e modificam o invólucro de maneira distinta de outros tipos de manipulações ou práticas, tais como cortes, desmontagens, rupturas ou gravações, podendo ser interpretados como marcas de uso. Esse tipo de vestígio transforma o invólucro de um corpo em objeto semiótico que acolhe uma rede de manifestações plásticas tridimensionais possuidoras de propriedades físicas, tais como traço, extensão e profundidade. No caso da superfície da face, o invólucro também inclui os olhos, a boca e o nariz, cujos movimentos podem ser decifrados.
- os vestígios na carne ativa podem ser vistos como encravados e resultam de marcas sensório-motoras que se originam de intensidades de emoção, dor ou esforço, de modo que não podem ser decifrados, lidos ou diretamente observados como o primeiro. Esse tipo de marca pode ser atualizada, e associa uma sensação motora a um conjunto de figuras e sensações características da situação figurativa que originou aquela experiência. Esse conjunto de configurações associadas constitui um feixe sensóriomotor e tem a carne como o seu suporte, cuja elasticidade permite a aprendizagem, assim como a formação de esquemas motores a partir de contrações ou dilatações. Sendo encravado na carne, esse tipo de vestígio pode ser desencravado e atualizado.
- os vestígios do corpo-ponto são expressos pelo movimento de deslocamento induzido por relações entre posições corporais, de modo que esse sistema de posições potencializadas, memorizadas e relacionadas à posição atual do corpo, é de natureza dêitica. Os vestígios dêiticos podem ser causados por intensidades emocionais ou decisões do actante, e possuem a forma de um itinerário, de modo que podem ser vistas como localizações ou séries de localizações.

Sem nos esquecermos de que pode haver uma série de combinações no esquema abaixo, o que remete a possibilidades tanto de isotopias, quanto de atipias, a seguinte tipologia das formas de impressão é possível: cada forma de impressão corresponde a um tipo de movimento e a um tipo de corpo:





Apresentação e Representação

Localização e Sequência

Ilustração 8: Os tipos de vestígios em relação ao corpo-actante (FONTANILLE, 2011, p.114).

Esse modelo de figuras corporais tem propriedades enunciativas que são estruturadas por um modo de significar de cada tipo de impressão, a saber, por decifração, por desencravamento, por representação e por localização; e também por debreagens que formam corpos-continentes e corpos-suportes, o que implica em possibilidades de mudança de regime figurativo (carne e invólucro); mas também sob a forma de estratégias enunciativas e de modalidades particulares da narração e da elaboração sintagmática do uso do vestígio, através da operação de concordâncias e discordâncias entre as dimensões figurativas. A operação de ancoragem da enunciação nas figuras elementares do corpo e suas impressões é estreitamente relacionada ao corpo, e assim, ao éthos, de modo que "a cada uma das figuras do corpo e a cada um dos tipos de vestígio associado corresponde a um éthos enunciativo" (p. 117). Dessa forma, segundo o semioticista:

• a ancoragem dêitica garante a concordância entre duas ou várias cenas práticas e as reduz a um princípio de concomitância, sem mediação. Assim, é possível a

embreagem direta de uma cena a outra, o que implica o princípio ético-argumentativo sob o qual uma ligação direta será mais convincente que uma ligação indireta, sendo que aquele que a usa será mais confiável.

- o desentranhamento de marcas sensório-motoras manifesta orientações axiológicas advindas do *Moi*. A eficiência ético-argumentativa, nesse caso, no fato de que os valores propostos são autenticados pela carne daquele que os anuncia.
- a representação de cenas obedece a um princípio de "presentificação", conhecido na retórica como hipotipose, a partir da qual toda a gama de sensações e emoções é explorada para engajar o campo sensorial do corpo na apreensão de uma cena. Trata-se da participação do corpo enunciativo na cena, de modo que o corpoactante configura a cena em uma composição multisensorial e multiemocional, cuja complexidade e obscuridade garantem sua consciência e continuidade.
- a decodificação ou decifração de inscrições na superfície transforma o corpo enunciativo em texto que pode ser lido, como em um suporte semiótico. O argumento ético se baseia na intensidade das interações anteriores e de marcas que ocorreram, de modo que, quanto mais legível, mais intensa e convincente é a causa do vestígio.

De maneira geral, ao tratarmos da semiótica do vestígio e de como ela se apropria de seu objeto, percebe-se que as teorias que a sustentam são emprestadas de discursos científicos que tentam dar conta do corpo real, inserido no mundo da vida. A partir daí, a teoria delimita o seu próprio ambiente semiótico para discriminar eventos físicos aos quais esses corpos são sujeitos. No entanto não se deve perder de vista que o corpo está presente não só em todas as teorias vistas acima como evento físico, mas também como evento linguístico, pois tem energia, sensório-motricidade, emite sons, e uma consciência que imagina e enuncia, a partir de um espaço interno oco.

Para Fontanille, o que se opera a partir da semiótica do vestigio é uma tomada de consciência da expressão como também articuladora do conteúdo. Esse tipo de semiótica analisa o *modus operandi* da produção textual, tanto quanto o da interpretação, pois ela formula a hipótese de que "a interpretação é uma experiência que consiste em descobrir as formas de outra experiência, da qual nada resta senão o vestígio" (pg.180). O autor da teoria esclarece que não se trata de uma semiótica

puramente visual ou auditiva (pois elas se referem ao canal da recepção), mas de semióticas fundamentalmente sinestésicas, onde o movimento, assim como a matéria das superfícies, relaciona modos táteis, visuais e sensório-motores.

O vestígio assegura a presença sensível de sistemas significantes, e só depois atenta para a representação (indicial, icônica, simbólica). Essa presença só conhece quatro variáveis, que são suficientes para caracterizar o tipo de figura do plano de expressão com a qual se lida, assim como o seu modo de organização sobre o substrato: a estrutura material do suporte; o tipo de evento, de gesto ou de técnica que assegura a inscrição; a intensidade e a extensão desses últimos; a densidade e a quantidade de correspondências. O vestígio jamais é uma correspondência exata e completa entre marca e corpo, pois o corpo é submetido, de um lado, às propriedades do substrato material, e do outro, ao *modus operandi* (à experiência e ao tipo de inscrição), mas permanece como um traço de um evento passado ou contínuo:

O vestígio esquematiza, mas a cada vez de uma maneira que é típica do tipo de substrato e do estilo do gesto. Ele é feito de movimentos aplicados a matérias, que se oferecem e que resistem, que guiam ou confundem, e que conservam os vestígios, de maneira mais ou menos densa e mais ou menos durável. Em resumo, o vestígio, esse princípio que permite capturar a "semiotização" do mundo pelo corpo, está igualmente sujeito, de alguma maneira, às interações entre matéria e energia, e aos ajustes produtores de equivalência, ou seja, à sintaxe figurativa e aos arranjos sintagmáticos da prática (FONTANILLE, 2011, p. 181).

1.3. A semiótica do discurso: o corpo próprio e o discurso vivo.

A partir dos conceitos desenvolvidos pela semiótica do vestígio, foi possível visualizar com mais clareza as competências semióticas do corpo que enuncia, e como elas, em relação constante com o exterior, geram esquemas presentes na enunciação, motivados pela dinâmica entre *Moi* e *Soi*. Como a enunciação é vestígio do corpo, ou seja, ato que deixa uma marca, e revela uma tensão da relação mundo e sujeito, propõese a hipótese de que o corpo próprio, ao administrar o uso da linguagem, está presente no enunciado a partir de um processo semiósico, que transforma as várias percepções em esquemas tensivos para a produção de linguagens (verbais e não-verbais). Outro fenômeno motivado pelo corpo é a própria prática da linguagem, que, apesar de possuir uma estrutura, é naturalizada pelo sujeito em forma de língua e enunciação e adquire uma forma própria de vida. O enunciado tem como base material um corpo semiósico

que apreende o não-próprio envolvendo-se nele; como prática, os enunciados podem manter os seus padrões ou serem atualizados, dependendo de como o corpo visa e apreende o mundo natural. Tanto no discurso verbal, quanto no discurso literário, a enunciação revela as astúcias do corpo.

A semiótica do discurso procura "a compreensão e a interpretação das emoções e aquilo que há de busca e construção do sentido na manifestação discursiva" (FONTANILLE, 2008, p.16) ⁸, mesclando as noções de actante, ato de linguagem, ator, coerência e coesão, conotação embreagem e debreagem, dialogismo, emoção, enunciação etc, com o sensível. Se o texto e seus constituintes não têm relação com a concretude da realidade, resta saber se o mesmo se dá na produção do discurso, através do qual se tenta reproduzir ou reconstituir o real, cuja presença é percebida por um corpo material. Assim, o real poderia ser descrito como a dinâmica de visadas e apreensões limitadas pelo corpo, que tentam dar conta da presença, esquematizada tensivamente e estruturada diferencialmente pelas linguagens.

O corpo próprio do sujeito da enunciação é, antes de tudo, imerso nos fenômenos do mundo, que ele não controla inteiramente. Dentro do paradigma fenomenológico, a enunciação oscila entre a validação proposta pelo discurso e a invalidação de todos os fenômenos, naturais e culturais ao qual o ser é unificado. Na enunciação, percepção e linguagem estão sempre imbricadas, pois é a partir da dinâmica entre, não mais o ser e o parecer, mas a aparência e o aparecer do objeto, que se dá a intencionalidade, ou seja, a tentativa de esclarecimento dessa mesma ambivalência. Do ponto de vista do corporal, a percepção de um objeto no mundo requer um fluxo de atenção que indique uma direção, uma tensão e uma valorização; ao se valorizar um objeto, define-se o que deve ser retido dele, define-se um domínio de pertinência. Segundo Fontanille, a incompletude do sentido "fornece o elo indissolúvel que une a percepção e a significação, a intencionalidade mínima, a tensão entre a *aparência* atual, e o *aparecer* virtual ou potencial" (FONTANILLE, 1999, p.230).

O autor de *Semiótica do Discurso* comenta que a incompletude, na enunciação, pode ser apreendida como uma propriedade da relação entre o texto e o objeto visado, quando o texto é testemunha da presença de um objeto que ele tenta mais ou menos reconstituir ou representar. Essa tensão conecta o sentimento de perfeição e imperfeição. Se o mesmo efeito de imperfeição é concebido como uma propriedade do

⁻

⁸ Prefácio. Tradução de *Semiótica do Discurso* de Jean Cristutus Portela.

texto ou do discurso, ele se dá entre suas partes e relações com o todo: do ponto de vista do texto, os valores em questão são os da coesão e não coesão; do ponto de vista do discurso, os de coerência e incoerência. A incompletude pode ser um efeito próprio da dimensão narrativa, e ela abre espaço à dupla de valores tradicionais: a falta e a satisfação. Ela também pode ser sentida pelo sujeito em sua relação com o discurso e afeta a sua posição como instância do discurso e como forma emocional, suscitando uma tensão entre os valores de quietude e inquietude. A enunciação, a partir da dinâmica entre visadas e apreensões limitantes, existe entre tensão biofísica e significação psicológica.

A semiótica do discurso *fontanilliana* entende a enunciação como uma semiose em ato. Se a semiose do vestígio tenta semantizar o corpo, a do discurso tenta semantizar a prática das enunciações, que apresenta esquemas tensivos, pois é corporal, e invade o domínio da *parole*, "sendo uma semiótica do particular, do atualizado e do individual" (FONTANILLE, 2008, p.17). Estruturas e oposições discretas são abandonadas, e vai-se em direção a operações, atos e diferenças tensivas e graduais. Produz-se, assim, uma sintaxe geral das práticas discursivas e uma semântica de tensões e gradações "que é compatível, embora concorrente, com a semântica diferencial clássica" (p. 25). Os conjuntos significantes são vistos como processos sempre em devir.

Abandonando a perspectiva do signo, a semiótica discursiva trata da enunciação como operadora da semiose, de maneira que a linguagem torna-se uma articulação bidimensional, ou seja, constituída a partir de um plano de expressão (o mundo exterior), e um plano de conteúdo (o mundo interior). A partir do corpo, define-se a fronteira do que será da ordem da expressão, de um lado, e da ordem do conteúdo, do outro: "o sensível e o inteligível estão irremediavelmente ligados no ato que reúne os dois planos de linguagem" (p.30). Fontanille esclarece que "a interoceptividade produz uma semiótica que tem forma de língua natural e a exteroceptividade produz uma semiótica que tem forma de uma semiótica do mundo natural" (p. 45). É importante ressaltar que a fronteira entre interior e exterior não é preestabelecida, não é a fronteira de uma "consciência", mas é a fronteira que o ser vivo instaura cada vez que procura atribuir uma significação a um acontecimento, uma situação ou objeto, ou seja, é uma fronteira primeiramente sensível que reage à presença, e só então inteligível, ou linguística.

O corpo próprio, por pertencer a ambas as macrossemióticas, (a do mundo interior e a do mundo exterior) opera a significação através da propriocepção,

organizando uma enunciação tímica que possui uma valência eufórica ou disfórica, adota um esquema tensivo, e depois uma relação diferencial. Assim, a partir da experiência sensível, encarnada em uma instância de enunciação, os dois planos de linguagem são instalados solidariamente A solidariedade entre o exterior e o interior controla a operação linguística. Na semiose em ato, o corpo próprio sensível transformase em elemento que liga o significado ao significante, e é central para o processo de significação do texto. Da solidariedade proprioceptiva entre os dois planos da semiose "vão se originar todos os outros, especialmente o controle tensivo imposto à formação dos valores, da actância, das paixões e, de uma forma mais abrangente, da organização sintagmática do discurso, de seus esquemas rítmicos, prosódicos e axiológicos" (FONTANILLE, 2008, p.18).

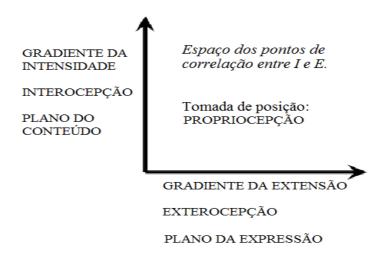


Ilustração 9: Relação entre Interocepção, Exterocepção e Propriocepção.

Da perspectiva da enunciação, o corpo pode ser um ponto de referência para a dêixis; mas da perspectiva das lógicas do sensível que esquematizam o discurso, a semiótica do vestígio nos demonstra que ele é também um invólucro, sensível às demandas e aos contatos vindos do exterior, por meio de sensações, e do interior, por meio de emoções e afetos; é igualmente carne sensível e motora, cuja flexibilidade e plasticidade permitem um ajustamento às morfologias do mundo natural: "o corpopróprio é um operador semiótico complexo, cujas múltiplas facetas (ponto-referência, invólucro-memória, carne-movimento) têm funções bem distintas" (FONTANILLE, 2008, p.45).

A percepção de "algo", antes que se reconheça esse "algo" como figura pertencente a uma das macrossemióticas que controlam o interior e o exterior, é a percepção de uma "presença", que é uma qualidade sensível por excelência. A

"presença" aciona as duas operações semióticas fundamentais geradas pelo corpo: uma "visada intensional", que tem relação com o afeto, a intensidade ou a tensão com que o corpo se arremessa em direção ao objeto, e que pode ser mais ou menos intensa diante de uma presença; e a "apreensão", que é a maneira como a "presença", caracterizada por uma posição, uma extensão e uma quantidade de objetos assimilada, caracteriza os limites e as propriedades do domínio de pertinência. O corpo em presença associa certo grau de intensidade perceptiva a uma posição extensiva: a presença relaciona forças, posições e quantidades, e gera uma eficiência que causa efeitos de veridicção.

O fenômeno da presença gera uma profundidade entre o centro do corpo e os seus horizontes, e institui actantes, que são traduzidos por propriedades semânticas que permitem descrever a experiência mínima do tempo, do espaço e do sujeito dentro de um campo no qual toda a figura será caracterizada por sua posição espaço-temporal relativa à posição da instância do discurso. Essa distância não é apenas objetiva, ou seja, espacial, mas pode ser temporal, cognitiva, afetiva e simbólica; pode ser avaliada, mas também pode ser percebida ou sentida. A profundidade do campo gera outros graus de presença que podem ser percebidos como mais ou menos reais (atuais, potenciais ou virtuais) e estabelece um centro de referência e um horizonte desse centro. Sendo a distância entre o centro do corpo e os seus horizontes, a profundidade pode ser concebida menos como posição, mas dinamicamente, como movimento, percepção contínua de uma variação de tensão entre a intensidade e a extensão, visada e apreensão.

A visada é intensa e percebe; a apreensão é extensa e assimila. A intersecção entre elas resulta em um sistema de valores, formado pela passagem da substância, sensível, à forma, inteligível. A primeira "é o lugar das tensões intencionais, dos afetos e das variações da extensão e da quantidade"; a segunda é o "lugar de um sistema de valores e das posições interdefinidas" (FONTANILLE, 2008, p. 48). Os graus de intensidade e extensão, sob o controle das operações de visada e apreensão formam dois tipos de correlação: uma direta e uma inversa. No primeiro caso, quanto mais a visada é intensa, mais a apreensão é extensa, ou o contrário, quanto menos a visada é intensa, menos a apreensão é extensa; e no segundo caso, quanto mais a visada é intensa, menos a apreensão é extensa, e vice-versa. Os dois eixos do espaço externo definem as valências da categoria examinada, enquanto todos os pontos do espaço interno podem corresponder a valores da mesma categoria. No espaço interno, da miríade de pontos surgem princípios organizadores: as zonas extremas de toda a correlação são as mais pertinentes.

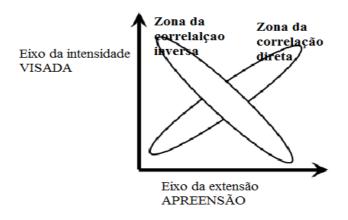


Ilustração 10: Profundidade perceptiva (FONTANILLE, 2008, p.79).

Utilizamos a propriocepção na categorização. A linguagem não opera apenas por traços pertinentes, os semas, mas também por escolhas perceptivas, mais precisamente sobre a maneira pela qual um conjunto de traços é organizado dentro de uma estratégia que determina a forma da categoria: "a esquematização estabiliza a diversidade sensível, uma instância toma posição, visa os resultados de tal ato, e depois, apodera-se de um domínio para articulá-lo" (2008, p.51). Fontanille acrescenta que não há substância que se preste por natureza a esta ou aquela categorização, pois é o ato de categorização, a estratégia que determina a forma da categoria, suas fronteiras, sua organização externa, assim como suas relações com as categorias vizinhas. Esse ato concerne também ao discurso na medida em que ele também segmenta e categoriza os universos figurativos. A categoria é percebida como uma série, ou seja, composta por um ou vários traços comuns distribuídos; uma família, ou seja, uma rede de semelhanças locais; um agregado, composto em torno de um termo base; ou uma fila, ou o melhor exemplar, atrás do qual todos os outros elementos se alinham. Para cada uma dessas escolhas, na sequência, a categoria pode proporcionar um sentimento de unidade forte ou fraco: os estilos de categorização definem os modos de presença do tipo de categoria.

| | | EXTENSIDADE | |
|-------------|-------|----------------------|-----------------------|
| | | Concentrada | Difusa |
| | Forte | Melhor amostra | Rede de traços comuns |
| INTENSIDADE | | (Fila) | (Série) |
| | Fraca | Termo de base neutro | Semelhança de família |
| | | (Agregado) | (Família) |

Ilustração 11: A categorização perceptiva (FONTANILLE, 2008, p.53).

Do ponto de vista das isotopias textuais, Fontanille considera os termos coesão, coerência e congruência, os mesmos usados para definir as relações entre *Moi* e *Soi*, como conjuntos enunciativos que se apóiam em racionalidades diferentes advindas de maneiras sensíveis de identificar e administrar conjuntos e séries, partes e todos, de modo a apresentar amostras, rede de traços comuns, termos de base ou semelhanças de família. A categorização perceptiva pode ser aplicada tanto ao texto, o nível de expressão, quanto ao discurso, o nível do conteúdo, e compõem significantes e significados que produzem uma coesão, uma coerência e uma congruência advindas de uma relação entre visada real e apreensão virtual.

A semiótica do discurso estabelece dois campos que fazem parte da enunciação: o texto como objeto material analisável, no qual se podem detectar estruturas; e o discurso como o produto dos atos de linguagem que, enquanto manipulam e produzem estruturas, são atualizadas por atos de linguagem, as práticas. O texto, apreendido do ponto de vista da enunciação viva, combina regras de construção próprias ao plano de expressão e regras de construção próprias ao plano do conteúdo. O discurso investe o texto com uma significação intencional e coerente. O texto se propõe a gerenciar o discurso para que ele seja compreendido pelo destinatário. Fontanille (1999) entende o discurso como uma entidade monoisotópica e o texto como uma identidade pluriisotópica. Coerência e pluri-isotopia geram a polifonia.

Na ótica do discurso, a cada etapa do percurso põe-se a questão dos atos que, sob o controle da enunciação, orientam, selecionam e convocam as estruturas para inscrevê-las em uma expressão. Busca-se sempre uma instância que lhe confere seu estatuto de ocorrência presente, atual e específica. O ponto de vista do discurso integra o contexto, mas neutraliza-o, ou seja, tenta enxergá-lo através de conjuntos significantes. Nesse caso, é o ponto de vista que produz a noção de contexto. Advindo do corpo, porém, o discurso combina, em um mesmo processo significante, vários modos semióticos: verbais, visuais, sonoros, olfativos, proxêmicos. Dentro do discurso, coabitam várias lógicas e vários tipos de coerência que podem ser vistos como processos semiósicos. Os modos semióticos e as lógicas estabelecidas pelas linguagens são heterogeneidades que são passíveis de se resolver pelo processo de significação. A enunciação é uma organização plural e polifônica que homogeneiza o heterogêneo. Segundo Fontanille, os tipos de valores dominantes suscitados pela sensação de incompletude gerada pela relação entre visada e apreensão acionam valores estéticos, discursivos, narrativos e passionais.

Enquanto ato, o discurso necessita de uma instância que designa o conjunto das operações, dos operadores e dos parâmetros que o controla: é o corpo próprio, a primeira forma que o actante da enunciação assume. Ao separar o mundo exteroceptivo do mundo interoceptivo, a instância do discurso opera uma tomada de posição, que não apenas opõe dois domínios, o interno e o externo, mas também o intensivo e extensivo. A visada, ao operar sobre o eixo da intensidade, coloca o corpo em direção àquilo que nele suscita uma intensidade sensível (perceptiva, afetiva). A apreensão, operando sobre o modo de extensão, faz com que o corpo perceba posições, distâncias, dimensões e quantidades. Ao estabelecer uma posição e perceber, o corpo se torna um centro cercado por horizontes que delimita. A dinâmica "imperfeita" entre a visada e a apreensão forma um campo de profundidade povoado por actantes da percepeção que "agem" como fontes e alvos e se transformam. Esses actantes tornam-se inteligíveis através da linguagem.

Uma vez que a primeira tomada de posição foi concluída, a referência passa a funcionar e articula a "breagem", o segundo ato fundador da instância do discurso, que implica "debreagens" e "embreagens": a partir do corpo, a primeira realiza a passagem da posição original a outra posição, tem orientação disjuntiva e se separa do "vivido" indizível da presença; a segunda, que tenta fazer com que a instância do discurso volte à sua posição original, possui orientação conjuntiva. A primeira apresenta-se como desdobramento de uma extensão; a segunda como uma volta ao centro, ou seja, a uma intensidade. É importante observar que a noção de voltar a uma posição original é sempre enganosa. Tal retorno seria o retorno total ao corpo próprio, ou seja, à simples percepção indizível da presença. A embreagem, ao articular eu, aqui e agora opera, na verdade, um simulacro do retorno. Se a percepção de uma presença pura acusa uma fonte corporificada que toma uma posição e um alvo (que pode ser a própria fonte), dentro de um campo de profundidade, e a enunciação realiza a função de "apresentação" desse alvo, a breagem, como modo secundário, realiza a função de "representação" da apresentação, que pode ser de um mundo outro (debreagem), ou de um mundo próprio (embreagem) 9.

_

⁹ A discursivização da tomada de posição pode ser parcialmente esquematizada sob a forma de campo posicional, constituído por três categorias e quatro propriedades: a três categorias são a orientação predicativa, que indica o ponto de vista que se impõe ao discurso; o actante, que é o operador da tomada de posição através do corpo; e a quantidade, que resulta da combinação de várias posições e da medida das distâncias espaçotemporais entre essas diversas posições. As quatro propriedades elementares do campo posicional são o centro de referência, instituído pelo corpo sensível, lugar da intensidade máxima e uma extensão mínima; os horizontes, que delimitam o domínio da presença e recuam o domínio da

Como toda predicação discursiva constrói um valor e toda estrutura actancial da transformação pressupõe a existência de um sistema de valores, o discurso projeta, além de actantes posicionais, os actantes transformacionais, ou actantes de percurso, que inventam, através da predicação, os valores, ao mesmo tempo em que os realiza por seus atos¹⁰. Dessa forma, esse tipo de actante possui uma intencionalidade transformativa e, na dinâmica de invenção e realização de valores, acumula um papel posicional e um papel transformacional, pois agora sujeitos e objetos e destinadores e destinatários estruturam-se a partir do valor: "os actantes posicionais estão sob o controle da orientação do discurso, enquanto os actantes transformacionais dependem da estrutura semântica dos predicados de que eles participam" (FONTANILLE, 2008, p. 148). Se as figuras e tropos da retórica são considerados como acontecimentos e operações, e não simplesmente formas semânticas, a dimensão retórica do discurso é submetida a essa estrutura actancial perceptiva.

A distinção entre actantes posicionais e transformacionais baseia-se em uma oposição mais abrangente entre dois universos: o universo da presença e o universo da junção. O primeiro, como vimos, faz parte do campo da tomada de posição enunciativa e da orientação discursiva; o segundo emerge dos enunciados predicativos de estado e de ação, das transformações e da programação narrativa. O primeiro tem por domínio a eleição do discurso em ato, o discurso concebido como um conjunto significante aos sujeitos da enunciação e depende da fase incoativa e durativa do processo semiótico; o

-

ausência. O surgimento de uma intensidade muito forte no horizonte assinala a formação de outro campo posicional concorrente do primeiro, ou seja, o campo posicional da alteridade; a profundidade, que é a distância tensa (sensível, percebida) entre o centro da instância e os seus horizontes, é concebida menos como posição ou medidas, mas como movimento entre centro e horizontes e percepção de uma variação de tensão entre a intensidade e extensidade; e os graus de intensidade e de quantidade próprios a essa profundidade. Nesse espaço opera-se a breagem.

A combinação entre os dois tipos de tomada de posição, visada e apreensão, com a profundidade do campo posicional, permite definir os actantes posicionais, que serão considerados os próprios actantes da percepção, ou seja, a estrutura actancial que permitirá falar em atos perceptivos, em operações de percepções, e em produção de significação a partir da percepção, especialmente no interior dos próprios discursos. Os actantes posicionais são actantes de campo que obedecem à lógica dos lugares, possuem uma intensionalidade de natureza topológica e são anteriores à significação, ainda não projetando valor. Tanto no caso da visada, quanto no da apreensão, os papéis posicionais do actante são três: fontes, alvos e controles. A fonte é representada pela eficiência e instaura um dispositivo de captação, de medida ou de fechamento; o alvo é representado pela intensidade da reação e é avaliado em sua extensão; o controle é representado pela modulação de intensidade e as relações entre fonte e alvo, de modo que controle e a ideia de obstáculo são sinônimas. O actante de controle fornece um padrão, uma escala de avaliação que facilita ou dificulta a interação. Fontanille observa que os pares sujeito / objeto e destinador /destinatário são homólogos ao par fonte / alvo, pois ambos visam e apreendem o outro. Ao mesmo tempo o par destinador / destinatário atua globalmente como actante de controle, pois define valores entre sujeito e objeto.

segundo elege o discurso enunciado, o discurso acabado e objetivado, e depende da fase terminativa, do aspecto acabado do mesmo processo.

Segundo Fontanille, a instância do discurso não assegura a sua inteligibilidade, ela apenas o atualiza e garante a sua presença no mundo, acionando os atos necessários à sua realização. Do discurso em ato é preciso alcançar o discurso enunciado, no qual os valores formam um sistema e as figuras se estabilizam em ícones. Como a semiose em ato se dá na articulação entre os universos de presença e junção fundados pelo corpo, o processo semiótico do discurso, que une ambos os pontos de vista, passa a ser articulado pela práxis enunciativa, definida como um conjunto aberto de enunciações encadeadas e sobrepostas no interior do qual se introduz cada enunciação singular. Pela repetição, reformulação ou inovação, todos os atos da práxis enunciativa são subjacentes ao exercício de um ato único: é isso que viabiliza que os discursos esquematizem aquilo a que fazem referência e projetem formas inteligíveis que permitam a significação. A práxis, motivada pela dinâmica entre Moi e Soi, combina uma visada (o sempre novo) e uma apreensão (o já sabido), e produz enunciados inteligíveis através de enunciações sensíveis. Assim, a forma discursiva permite apreender não somente os produtos cristalizados ou convencionais da atividade semiótica, os enunciados, mas os próprios atos semióticos, as enunciações: "o discurso inventa incessantemente novas figuras, contribui para redirecionar e deformar o sistema que outros discursos haviam antes alimentado" (FONTANILLE, 2008, p.86).

Formado de enunciação e enunciado, o esquema discursivo é uma forma inteligível que mantém o elo com o universo do sensível e divide-se em dois tipos: o tensivo, que é elementar e regula a interação do sensível e do inteligível, assim como as tensões e relaxamentos que modulam essa interação; e o canônico, que é composto e conjuga e encadeia vários esquemas tensivos sob uma forma cristalizada e reconhecível de uma dada cultura. A partir da solidariedade entre o sensível (o intenso), e o inteligível (o extenso), quatro elementos discursivos elementares podem ser definidos: o da decadência, o da ascendência, o da amplificação e o da atenuação. Os esquemas de tensão podem se combinar em sequências discursivas. Cada tipo de discurso e cada figura da retórica são, assim, compostos de um ou vários esquemas complexos. Como esses esquemas são características de um gênero, eles orientam a compreensão do discurso e possuem o estatuto de esquemas culturais instaurados de forma convencional ou herdados da tradição. Os princípios dos esquemas canônicos, que são ordem da

paixão e da ação, conferem uma forma estável a um processo de resolução de heterogeneidades.

A partir das propriedades do discurso em ato, da instância do discurso e do campo posicional, esses diversos esquemas exploram a intensidade e a extensidade da presença. Gerenciada pelas propriedades do discurso em ato, porém, a sintaxe do discurso obedece ainda a outras regras que dão conta da orientação discursiva, cujo princípio organizador é:

- o ponto de vista: organizado ao redor de uma instância de enunciação e determinado pelo jogo das posições enunciativas, segundo as posições graduais de embreagem e debreagem, pela relação modal instaurada entre o sujeito do discurso e o seu objeto, pelas estratégias de estruturação que selecionam e orientam os percursos. O ponto de vista constrói a significação discursiva a partir da visada e da apreensão, responsáveis por ligar fontes e alvos. Como o ponto de vista é o meio pelo qual se tenta otimizar a apreensão imperfeita, existe uma regulagem entre apreensão e visada que converte um alvo em horizonte do campo do sujeito. Admitindo-se o caráter limitado e particular do ato perceptivo, reconhece-se como irredutível a tensão entre visada atual e a apreensão virtual, tensão da qual emerge a significação. Os pontos de vista dão tratamentos diferentes a essa imperfeição a partir de quatro estratégias que atuam sobre a visada intensa e a apreensão extensa: estratégia englobante, acumulativa, eletiva ou particularizante.
- a homogeneidade simbólica: cujo princípio organizador é o semissimbolismo, uma codificação semiótica estritamente ligada ao exercício de uma enunciação particular, individual ou coletiva. O semissimbolismo é a conexão entre sistemas de valores particulares, frutos da práxis enunciativa, contribuindo para a coerência discursiva e construindo sistemas de valores do conjunto do discurso. Assim, ele estabiliza o sentido no discurso, tornando-o mais especifico. De um lado ele dá uma forma reconhecível ao sentido, iconizando-o; de outro, ele o relaciona a uma enunciação particular.
- a profundidade de campo, cujo princípio organizador será a retórica. O campo posicional do discurso é um campo no qual as isotopias estão dispostas em profundidades, em camadas sucessivas, das mais fortemente presentes no centro do

discurso, até as mais fracamente presentes em sua periferia. Essa gradação de presença está sob o controle da instância de enunciação: cada camada é visada mais ou menos intensamente ou aprendida de forma mais ou menos próxima ou distante. O controle enunciativo é exercido entre duas direções: do lado da intensidade sensível e afetiva, o controle da assunção; e do lado da distância espaçotemporal cognitiva, o controle do desdobramento. Os modos de existência dos conteúdos discursivos correspondem aos modos de presença dos esquemas narrativos canônicos e orientam as figuras de retórica:

| | Visada intensa | Visada enfraquecida |
|--------------------|-----------------|---------------------|
| Apreensão extensa | Plenitude | Inanidade |
| | MODO REALIZADO | MODO POTENCIALIZADO |
| Apreensão restrita | Deficiência | Vacuidade |
| | MODO ATUALIZADO | MODO VIRTUALIZADO |

Ilustração 12: Modos de existência dos conteúdos discursivos (FONTANILLE, 2008, p. 141)

O domínio da retórica encontra-se, também, sob o controle da enunciação e de instâncias enunciativas que asseguram a orientação do discurso. De maneira geral, todas as figuras da retórica são engendradas por uma operação que relaciona uma instância fonte, uma instância alvo e uma instância de controle. Possuindo uma dimensão retórica, o discurso pode ser deformado, transformado e inovado pelo sujeito, que ao enunciar vai além de uma programação discursiva atualizada ou manifestada superficialmente. A figuratividade e a enunciação combinadas produzem um discurso dinâmico que é estratificado e polifônico, e possui várias camadas figurativas. A dimensão retórica do discurso, composta, de um lado, por atos de fala e suas modalizações, e de outro, valores e suas condições de atualização, pode ser relacionada com outras dimensões discursivas, tais como a cognitiva e a passional. A partir daí, as figuras retóricas transformam-se em "estados de alma do discurso" (FONTANILLE, 1999, p.93) 11.

_

Ligado a fontes, alvos e controles, o sintagma retórico possui três fases: a confrontação, a dominação e a resolução: a primeira aciona duas grandezas, duas isotopias, dois domínios semânticos: essa confrontação supõe fontes e alvos; a segunda é o momento em que a instância do discurso se posiciona em relação a essas duas grandezas; a terceira é a consequência do conflito, a maneira como essas duas grandezas são manipuladas e atingem um sentido, ou são interpretadas. De maneira geral, formada pela enunciação e a figuratividade, a retórica combina graus de presença, modos de existência, estados de alma, intensidade e extensão.

A organização modal apresenta-se, no discurso em ato, em flutuação contínua, formando, no nível da enunciação e do enunciado, um suporte constante do discurso. No campo posicional, fundado pela presença da instância de enunciação, quanto mais se se distancia do centro, mais a presença se enfraquece; e quanto mais se aproxima do centro, mais a presença se fortalece. Com relação às modalidades, que emanam de actantes de controle, quanto maior o numero de condições modais às quais o processo está sujeito, mais o centro de referência fica distante. Do mesmo modo, quanto mais essas condições são incertas ou desfavoráveis, mais o processo está distante na profundidade do campo de presença. A partir daí, distingue-se duas dimensões da presença modal: o número de modalidades; e a intensidade da expectativa da realização.

Segundo Fontanille, a perceptiva da abordagem da semiose em ato permite examinar aquém e além das formações de sistemas de signos e de seus usos no momento em que a linguagem organiza o vivido e a experiência para fazê-los significar. Para tentar resolver a síntese do heterogêneo, o discurso adota regimes discursivos. A experiência organizada em discurso é a projeção de uma racionalidade: uma direção, uma ordem, uma forma intencional, ou uma estrutura. As grandes racionalidades utilizadas para organizar a experiência são: a ação, a paixão e a cognição. A interação desses tipos constitui um conjunto complexo, mas coerente e controlado por uma mesma práxis, e o discurso pode manifestar percursos acabados, emoções e tensões afetivas, podendo tanto reproduzir programas estereotipados quanto inventar novos mundos. A ação, a paixão e a cognição são racionalidades que fazem parte do modelo narrativo.

A ação possui uma dimensão pragmática, pressupõe um ato, caracteriza-se pelo seu caráter acabado; seu sentido pode ser determinado retrospectivamente. Sua racionalidade é a da programação, e a unidade de base de seu enunciado é o programa narrativo, que deve ser compreendido tecnicamente como programa de transformação. Na transformação, existe uma lógica das forças, ou seja, um programa e um contraprograma, pois a transformação de um enunciado em outro não existe sem uma resistência. Fontanille esclarece que o fato de que o sentido da ação seja reconhecível somente *a posteriori* não significa que ele não seja controlável pela ação, pois, do contrário, toda a ação apareceria como aleatória e ininteligível. O actante pode programar a ação de três maneiras: calculando ele mesmo às avessas o percurso a partir da situação que ele quer obter; utilizando esquemas estereotipados; ou implementando

estratégias. Do primeiro caso ao terceiro, ele se distancia progressivamente da ação e mostra-se cada vez mais sensível ao acontecimento.

A paixão baseia-se nas modulações contínuas da intensidade semântica e na sua relação com a quantidade actancial ou quantidade da extensão espaçotemporal. A racionalidade que dirige a paixão é aquela das modulações tensivas, e sua análise leva em conta os componentes perceptivos, aspectuais, modalidades e ritmos. De acordo com sua intensidade e extensão, ela pode ser classificada em quatro estágios: a emoção, que é instantânea e intensa, a paixão, que é durável, e a inclinação e o sentimento, que são permanentes e mais extensos. Sua racionalidade tensiva está relacionada ao acontecimento e à presença: ao advir - a irrupção dos afetos e o ao devir - as tensões afetivas. A intensidade passional do discurso tem por correlato fenomenológico a proprioceptividade, mas de acordo com Fontanille, "não se pode ignorar seu correlato psicológico: pulsões, libido, e todas as formas de energias psíquicas" (FONTANILLE, 2008, p.207). Os estados afetivos, mesmo que de carne e sangue, só podem ser conhecidos pela forma do discurso e pelo modo como significantes e significados são acionados nele. Ao invés de apontar a paixão como "estados de alma" já estabelecidos culturalmente, tais como a vingança, o orgulho, a inveja etc, opta-se por entender a paixão no discurso como um conjunto de estruturas semânticas e sintáxicas que produzem efeitos afetivos: os dispositivos modais, que para produzirem um efeito afetivo devem ser compostos de ao menos duas modalizações, tratadas como gradientes, orientados e associados; os esquemas aspectuais e rítmicos, que imprimem no discurso uma escansão própria, um tipo de "estilo", que pode ser de lentidão, repetição, aceleração, etc; a perspectivação, que gerencia os actantes passionais e transformacionais dentro da ação, e igualmente estabelece fontes de visadas e alvos. Segundo Fontanille, a modalização, o aspecto e o ritmo, as expressões somáticas, a perspectivação e as cenas típicas relacionam-se: ao corpo próprio, que é o centro discursivo (expressões somáticas e cenas típicas); à orientação discursiva, que organiza fontes e alvos, o centro e os horizontes do campo (modalizações e cenas típicas); e ao ritmo das mudanças somáticas e graus de presença (esquemas aspectuais e rítmicos). "O corpo que toma posição e a profundidade do campo de presença correspondem, respectivamente, aos códigos somáticos e aos códigos perspectivos da paixão" (FONTANILLE, 2008, p.217). Uma vez que o sujeito passional possui um corpo, ele sente, vê, toca e compreende. A partir de um modo de presença atualizado ou realizado pela enunciação viva, o corpo perceptivo de um ator é ao mesmo tempo o local e a fonte

de uma cena passional. A paixão pode ser considerada como o princípio de coerência (ou incoerência) do sujeito: ela dissocia ou mobiliza, ela rege as relações entre as partes constitutivas do si do sujeito. A paixão assegura a consistência de um sujeito em transformação, e cuja formulação como totalidade vai além da soma de suas identidades transitórias.

A cognição pode ser compreendida como uma racionalidade específica, como a manipulação do saber no discurso, considerado agora como um todo de significação inteligível. Sua lógica é epistêmica, da qual os modos de apreensão do mundo vivido são instituídos. Ela é um efeito da apreensão, e não da visada, pois é extensa. Para cada uma dessas apreensões corresponde uma racionalidade particular (inferencial, sensitiva etc.). Para o regime da cognição, a mudança só é compreensível por comparação entre duas mudanças, entre duas situações. Assim, na perspectiva fontanilliana do discurso, o regime da cognição é o regime do cálculo das representações de dois actantes, cujas representações são objetos cognitivos: o informador, que fornece representações e simulacros de algum modo; e o observador, que faz operações de comparação com os dados do informador (dividido em focalizador, espectador, assistente e atorparticipante). Do ponto de vista do discurso a apreensão funciona como ato elementar da síntese cognitiva e é responsável pela inteligibilidade (racionalidade), existindo em quatro modalidades: a molar, que estabelece relações de dependência unilateral entre as figuras ou conceitos e entre seus referentes; a semântica, que estabelece equivalências e solidariedades esquemáticas e categorias no interior do discurso, sendo capaz de gerar imagens por meio da metáfora; a impressiva, que relaciona percepções entre si e estabelece configurações rítmicas, tensivas e estésicas, controlando a apreensão semântica e pondo em dúvida as percepções convencionais; e a técnica, que avalia os objetos cognitivos por meio de explicações locais, isolantes e desmitificantes. Os quatro tipos de apreensão propõem valores cognitivos e correspondem a diferentes racionalidades: a molar corresponde a valores referenciais e informativos; a semântica a valores estéticos, simbólicos e míticos; a impressiva a valores sensíveis e hedônicos; e a técnica a valores técnicos e científicos. A valorização proporcionada pela apreensão sintetiza quatro tipos de racionalidade:

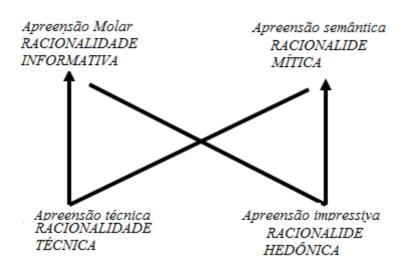


Ilustração 13: Tipos de apreensão e racionalidades cognitivas correspondentes. (FONTANILLE, 2008, p. 236, 237)

Segundo Fontanille, a enunciação não deve ser confundida com os domínios da comunicação, da subjetividade ou dos atos de linguagem. O autor a define como uma dupla predicação metadiscursiva que consiste em predicação existencial e a assunção. De um lado a enunciação assere, ou afirma o enunciado e, assim, coloca algo em presença. Ela conduz a uma predicação existencial e diz respeito à presença dos enunciados, modificando o campo da presença do discurso. A predicação assuntiva é outro tipo de articulação da presença complementar à predicação existencial, e trata da presença em relação ao outro, presença da instância de discurso em relação àquilo que advem, em relação àquilo que surge no campo e que não é ela mesma; de outro lado, a enunciação é auto-referencial: para assumir a responsabilidade pelos enunciados, para apropriar-se da presença instaurada, a instância do discurso deve relacioná-los a ela mesma, à sua posição de referência.

Fontanille acredita que a práxis enunciativa está particularmente implicada no aparecimento e no desaparecimento dos enunciados e das formas semióticas no campo do discurso, ou no acontecimento que constitui o encontro entre o enunciado e instância que o assume. A perspectiva da práxis é interativa. Em termos topológicos, ela extrai formas de um espaço de esquematização para modificá-las e alimentá-las. Em termos temporais, ela ultrapassa a oposição entre sincronia e diacronia e existe sob uma pancronia. Em relação aos aspectos espaciais e temporais a práxis administra o modo de existência das grandezas e dos enunciados que compõem o discurso: ela os apreende no estágio virtual (enquanto entidades pertencentes a um sistema), ela os atualiza (enquanto seres de linguagem e de discurso), ela os realiza (enquanto expressões), ela os

potencializa (enquanto produtos do uso). A práxis, manipulando os modos de existência, adquire uma dialética de criação e de sedimentação e, de outro, concorre para a formação retórica dos discursos. Ela é exercida em um campo do discurso, que é um domínio espaçotemporal.

É possível distinguir, no processo semiótico, varias fases aspectuais conforme a significação seja emergente, em processo ou concluída: ao longo da fase de emergência, o campo perceptivo é articulado por intensidades sensíveis e afetivas, por extensões e quantidades perceptivas. As primeiras articulações do campo do discurso, o campo de presença, são as valências (intensivas e extensivas); ao longo da segunda fase, a do discurso em ato propriamente dito, o campo do discurso é um esquema ou uma combinação de esquemas discursivos. Nessa fase os valores tomam forma em um campo esquemático; ao longo da última fase, a fase do discurso enunciado e acabado, o campo de discurso torna-se uma rede de diferenças, um espaço categorizado, discretizado: é o campo diferencial. Dessa forma, o campo do discurso declina-se em três fases: o campo da presença, o campo esquemático e o campo diferencial. Além do campo do discurso, imagina-se um domínio espaço-temporal que seja comum ao sistema e aos discursos: o domínio da práxis é também o domínio da memória cultural, dos esquemas semióticos, dos discursos singulares.

Na lógica do discurso vivo, o gênero é um conjunto de categorias gerais e constantes operando pela práxis enunciativa, uma vez que ela participa da mudança cultural e contribui para formação de classes de textos e discursos, dentro de cada cultura considerada isoladamente. Na medida em que o gênero circula entre as culturas e épocas, ele é, devido ao efeito de deformação coerente entre alvo e fonte e a formação de esquemas intersemióticos, sujeito às mesmas transformações que todos os fatos culturais. Fontanille entende o gênero como a reunião de um tipo textual e um tipo discursivo¹².

_

¹²Os tipos textuais pertencem ao plano da expressão e são caracterizados por coesão. Podem existir como:

[•] Recursividade: Abertos e Longos (estruturas textuais repetidas e interligadas: sagas, poemas épicos, etc.).

[•] Fragmentação: Abertos e Breves (visão limitada e lacunar de seu referente, história, cena ou pensamento e que suscita a impressão de incompletude: o folhetim, as memórias, o gênero epistolar etc.).

[•] Desenvolvimento: Fechados e Longos (exploram todas as possibilidades de expansão textual, mas sob o esquema globalmente respeitado, conformando-se a uma organização canônica da investigação, da busca ou do drama: o romance policial, o conto folclórico, a peça de teatro, a ficção científica etc.).

[•] Concentração: Fechados e Breves (em um espaço textual exíguo, fornecem o essencial de sua proposta: o conto, o soneto, as máximas etc.). Os tipos discursivos pertencem ao plano do conteúdo e são caracterizados por sua coerência. Assim como a coerência de um sistema linguístico, o tipo discursivo baseia-se na existência de um sistema de valores, ou seja, um sistema de relações hierárquicas e

O estilo é, igualmente, uma questão da práxis enunciativa e gera uma forma única de vida. Assim, também está relacionado com o corpo próprio, pois depende do discurso vivo. Em relação à práxis, Fontanille acredita que o estilo tem a característica de um estado difuso, em oposição à enunciação no sentido linguístico habitual, que possui a característica de um ato. Assim, o estilo será um modo de presença da enunciação, um modo de ser, instalado por atos. Em relação ao texto, o cruzamento de diferenças de intensidade e extensão na percepção da identidade estilística e as diferenças de distribuição de efeitos no espaço textual, que podem ser concentrados ou difusos, resultam em uma tipologia de julgamentos de identidade textual e produzem a individualidade, a singularidade o temperamento e a originalidade. A construção da identidade discursiva, que oscila entre sedimentação e inovação de valores, e entre as modalizações que sustentam o ato de enunciação, possui estreita relação com a dinâmica idem da repetição e ipse da mudança: o sujeito da enunciação combina, todo momento, um papel, que pode ser confirmado ou validado, e uma atitude, que só pode ser visada e inventada. Entre o saber-fazer (os papéis) e o querer-fazer (as atitudes), Fontanille sugere outra tipologia que descrimina a tendência, a audácia, a constância e a perseverança¹³.

diferenciais; no discurso, o valor de uma figura qualquer, ou seja, seu lugar no discurso, é também função do valor para os sujeitos do discurso.

Os tipos discursivos são definidos por dois critérios principais: como enunciação, um conjunto de atos, de operações enunciativas; e uma enunciação que decide valores e os manipula. Sua tipologia leva em conta, de um lado, as modalidades de enunciação – o contrato de enunciação, os tipos de atos de linguagem necessários, as modalizações dominantes de um ponto de vista pragmático; e de outro, as axiologias e as formas de avaliação - os tipos de valores propostos, assim como as condições de sua atualização e seu reconhecimento no discurso. As modalizações dominantes podem ser agrupadas em quatro grupos de dois e seguem o princípio das paixões e emoções. Cada par de modalidades permite definir um ato de linguagem típico. Os atos de linguagem dominantes determinam discursos incitativos, persuasivos, de habilitação e realização. Tratando-se dos valores, distinguem-se tradicionalmente quatro grandes categorias: o Bom (valores hedônicos), o Bem (valores éticos), o Belo (valores estéticos), e o Verdadeiro (valores de veracidade).

| | Crenças | Motivações | Atitudes | Performances |
|------------------|---------|------------|---------------|--------------|
| 2 actantes | Assumir | Querer | Saber | Ser |
| 3 actantes | Aderir | Dever | Poder | Fazer |
| Assumir e Aderir | Querer | e Dever | Saber e Poder | Ser e Fazer |

| Persuadir | Incitar | Capacitar | Realizar | |
|------------------|----------------|---------------|-------------|--|
| Assumir e Aderir | Querer e Dever | Saber e Poder | Ser e Fazer | |

Modalidades de enunciação e tipos de discurso (Fontanille, 1998, p.165).

¹³ Os dois tipos de identidade, a textual e a discursiva, suscitam dois diagramas diferentes:

A intertextualidade pode ser entendida como mediação ou interação entre discursos. Se o texto fonte alimenta o conteúdo do texto alvo, da mesma forma, o último transforma, deforma e adapta o primeiro, de modo que o texto alvo oferece uma leitura do texto fonte. Entre ambos, a análise intertextual se interessa na deformação coerente imposta por ambos sustentada pela práxis enunciativa. Mas como também o texto trata de discursos, sistemas de valores, orientações ideológicas, ou seja, de uma visão de mundo, imagina-se uma imbricação de elementos que vão além das propriedades linguísticas orais, e engloba outros tipos de linguagens e manifestações culturais, outros esquemas de significação: como referência a outro discurso ou ao mundo natural, o discurso sempre esquematiza intersemioticamente pelo menos dois universos. A filiação entre texto fonte e texto alvo partilha categorias figurativas, propriedades semânticas, sistemas de valores e tipos enunciativos constantes.

A operação da práxis enunciativa, que ao realizar o discurso constrói uma enunciação homogênea heterogênea, revela formas de vida que existem em todos os âmbitos do discurso, percorrendo-o, tornando-o uma massa coerente e congruente. Fontanille e Zilberberg explicam que o "'sentido da vida' é, antes de mais nada, efeito de coerência de um percurso em que se revela *a posteriori* um projeto axiológico" (2001, p.214). A cultura, para existir, cria dispositivos canônicos reconhecíveis por meio de esquematizações básicas, que são da ordem do sensível. Esses esquemas culturais são transpostos ao esquema narrativo, que adota uma coerência "como manifestação esquematizada (logo, sensível), a mostrar uma imagem do sentido" (p. 214). Para Fontanille, enquanto a coerência é sintagmática e assegura a identidade do

| 2 | Identidade | textual. |
|----|------------|----------|
| a. | Idellidade | textual |

| | | | Intensidade da percepção da identidade |
|--------------|-----------------------|---------------------------------|--|
| | | Intensificada | Atenuada |
| Distribuição | Concentrada Difusa | Individualidade Temperamento | Singularidade Originalidade |

b. Identidade discursiva

| | | | <u>Assunção, inovaç</u> | ão (ATITUDES) |
|--------------------------|-------|------------|-------------------------|---------------|
| | | Fraca | Forte | |
| | | | | |
| Recorrência, permanência | Fraca | Tendência | Audácia | |
| (PAPÉIS) | Forte | Constância | Perseverança | |

Identidades textuais e discursivas (FONTANILLE, 1999, p.195 e 198)

discurso, a congruência diz respeito à concatenação das seleções operadas em cada nível: "uma forma de vida pode ser caracterizada por um tipo de equilíbrio ou desequilíbrio interno à função semiótica, por um tipo de mediação proprioceptiva, por papéis modais, actanciais e passionais, por regimes de objeto..." (p.214). De certa forma, o semioticista parece sugerir que a forma de vida assegura o controle da aleatoriedade entre referente e referência, por causa de seu aspecto intencional:

A seleção de um certo regime, operada num nível qualquer, acarreta uma cadeia de seleções congruentes nos demais níveis. O conjunto aparecerá depois como coerente, contanto que uma forma de vida identificável assuma a intencionalidade dessa 'comutação em cadeia'. Desse ponto de vista, a congruência das seleções e a coerência global da deformação assim operada tornam-se manifestação de um projeto de vida subjacente (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.214).

Na operação de comutação em cadeia, formas do campo de presença são modificadas, uma vez que são construídas contínua e interruptamente pela propriocepção. Além de influenciar a formação de campos de presença do sujeito a partir de um centro dêitico, formas de vida mobilizam horizontes: identificam os limites do campo de presença com horizontes de aparecimento e desaparecimento das figuras percebidas, e a extensão do campo, ou seja, sua profundidade, medida pela distância entre o horizonte e o centro dêitico. As flutuações do campo de presença dizem respeito: à alternância entre visada, que abre o campo, e a apreensão, que o fecha; à alternância entre a ativação do sujeito (é ele que focaliza ou apreende) e sua passivação (ele é focalizado ou apreendido por seu meio). As intersecções entre essas alternâncias caracterizam tipos estésicos que servirão de plano de expressão para determinadas formas de vida reconhecíveis:

| | ATIVAÇÃO | PASSIVAÇÃO |
|-----------|---------------------|--------------------|
| Visada | Sujeito focalizante | Sujeito focalizado |
| | a busca | a fuga |
| Apreensão | Sujeito apreendedor | Sujeito apreendido |
| | a dominação | a alienação |

Ilustração 14: Tipos de formas de vida (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.216)

As formas de vida estão também em conexão imediata com efeitos de sentido passionais e comportam papéis e arranjos modais estereotipados, além de axiologias, formas aspectuais e tensivas. Dentro da dinâmica entre visada e apreensão, paixões tornam-se valências e variam entre intensidade e extensidade. Essas variações, que podem ser conversas ou inversas, e ocorrem tanto na visada quanto na apreensão, engendram formas tônicas e átonas. Quando a apreensão e a visada evoluem de maneira conversa, a zona átona comum corresponde ao tédio. Quando a apreensão e a visada evoluem de maneira inversa, se o foco for tônico, há a espera; caso prevaleça a apreensão, há a nostalgia.

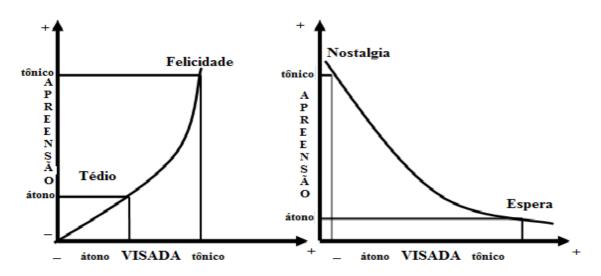


Ilustração 15: Sistema de paixões elementares, subjacentes às formas de vida (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 220).

Do ponto de vista do processo, o sistema de paixões é abordado como modelo das modalizações existenciais, que articula presenças e ausências. Enquanto a felicidade é plena e realizante, o tédio é vazio e virtual; enquanto a espera é uma falta atualizante, a nostalgia é inane e potencial. Dessa forma, obtém-se uma dinamica dos estados de alma que subtendem as formas de vida:

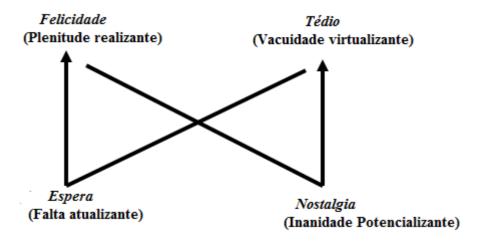


Ilustração 16: Modos de existência da paixão (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 220)

Tempo e espaço também possuem bases perceptivas fundadas em formas de vida. O distante parece depender da abertura, dado que todas as formas de vida tidas por extensivas comportam o traço /aberto/; na exata medida em que as formas de vida são consideradas retensivas resultam no traço /fechado/. O tempo apresenta como principal polaridade a tensão entre o vivo e o lento, que justifica a aceleração e a desacelaração; a temporalidade está submetida à tensão entre o efêmero e o durável, produzindo a perenização e a evanescência.

| | Tônico | Átono |
|---------------|---------|----------|
| Espacialidade | próximo | distante |
| Temporalidade | efêmero | durável |
| Tempo | vivo | lento |

As operações identificadas acerca de cada uma das três categorias são homologáveis:

| | Tônico → Átono | Átono → Tônico |
|---------------|----------------|----------------|
| Espacialidade | abertura | fechamento |
| Temporalidade | perenização | evanescência |
| Tempo | desaceleração | aceleração |

Ilustração 17: Formas de vida da espacialidade, temporalidade e tempo (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 222)

A forma de vida, ligada à retórica, ao gênero e ao estilo, pode também ser reconhecida pela presença de uma expressão saliente, detectável principalmente como ruptura por relação à norma ou uso mais frequente; por um conjunto de comutações em cadeia que promovem a repercussão e conservação de uma seleção significante em todas as configurações heterogêneas atravessadas; como uma concatenação, a partir das triagens e misturas, das seleções operadas nos diferentes níveis do percurso gerativo. Assim, de suas estruturas mais abtratas às suas estruturas mais concretas, o discurso possui uma forma que contém um conjunto de bases significativas, e assim transformase em estrutura viva.

Em chave semiótica, porém, as formas de vida não fazem parte apenas de textos literários. Se levarmos em conta que culturas e ideologias são textos que podem ser examinados, lidos, tem matéria, forma e são praticados por sujeitos, as formas de vida transformam-se em "organizações semióticas ('linguagens') características das identidades culturais, individuais e coletivas, e, como tais, podem ser aproximadas de outros planos semióticos de análise das culturas, como, por exemplo, os objetos, os textos e as práticas" (FONTANILLE, 2014, p.56). Assim, existindo em dois universos enunciativos vivos, o literário e o cultural, as formas de vida direcionam os textos e os comportamentos, garantem uma continuidade e podem ser relacionadas ao *Soi*- idem.

Na enunciação viva, que se constrói a partir da dinâmica entre visada real e apreensão virtual, as formas de vida estão continuamente ameaçadas por aquilo que as desintegra e lhes rouba a força de coesão, coerência e congruência: um acontecimento inesperado e incapaz de ser automaticamente apreendido. A figura do acontecimento, que pode quebrar isotopias em todos os níveis do texto, e afeta tanto a sua expressão quanto o seu conteúdo, é também uma constante no discurso. Assim, o acontecimento possui várias formas que são estésicas, estéticas e éticas e requer um ajuste que estabelece novas dinâmicas proprioceptivas entre o sensível e o inteligível, entre *Moi* e *Soi*.

A partir da discussão teórica do corpo e da enunciação, podemos perceber como a semiótica do vestígio e a semiótica do discurso, utilizadas na abordagem de textos literários, dialogam e suscitam modos de interpretação que procuram identificar como a tensão entre visada e apreensão e *Moi* e *Soi* regem a enunciação. Tendo como centro de orientação o corpo, ambas as semióticas revelam a linguagem não só como representação, mas como propriedade que ancora o sujeito ao mundo material e deixa um vestígio tímico. Ao mesmo tempo, dentro de um equilíbrio proprioceptivo que

revela uma continuidade esquemática que pode ser analisada, irrompe o acontecimento, que gera um desequilíbrio de deve ser anulado. A oscilação contínua entre dentro e fora do corpo, *Moi* e *Soi* e visada e apreensão revela uma hetegoneidade homogênea e abre espaço para uma metodologia de análise do objeto em questão que leve em conta o corpo não apenas como conteúdo, mas principalmente como expressão da enunciação.

1.4. Metodologia de análise

A semiótica do vestígio é aproximadamente 5 anos mais nova do que a semiótica do discurso. No entanto, percebe-se como pertencem ao mesmo arcabouço teórico, estão imbricadas e funcionam em conjunto, fornecendo um panorama que contempla a construção do sentido que vai do sensível, dinâmicas perceptivas entre visada e apreensão que fundam actantes e a enunciação, ao inteligível, ou seja, como a enunciação perceptiva homogeneíza o sentido. Enunciação e enunciado, vimos, emergem de um corpo próprio, de modo que no texto, é possível observar o corpo tanto como actante da enunciação, como produto de uma configuração que o apresenta e tenta representá-lo e ancorá-lo. O corpo, no texto, pode ser observado como fornecedor de esquemas tensivos entre objetos concretos e abstratos, que se tornarão actantes configurados, (re) apresentados e transformados. O texto, a partir de seleções linguísticas operadas por visadas e apreensões adquire uma forma viva.

A semiótica do vestígio semantiza os modos de existir do corpo na realidade, transformando-o em uma massa flexível, sensível e porosa que, no entanto, tem um sentido que é natural (o corpo visa) e cultural (e apreende), ambos os processos materializados pelas várias competências do corpo que são impressas na enunciação tornam-se vestígios. O enunciado, manipulado pelo corpo, não escapa às percepções entre o próprio e o não próprio, que são separados pelo invólucro (pele), e torna-se um equilíbrio, um escape tensivo entre o interior e o exterior ao corpo, existindo a partir de uma presença que instaura uma sensação de profundidade de campo entre centro e horizonte, e percebe actantes, que são recobertos pela linguagem e colocados em eixos paradigmáticos e sintagmáticos.

A semiótica do vestígio possui três vetores que se coadunam com a semiótica do discurso: em primeiro lugar, leva em conta todas as formas de ação e enunciação, indo além das formas somente canônicas e programadas, de modo que ela trata a narrativa e a enunciação como "ato"; possui proposições simples e generalizáveis para constituir uma

sintaxe figurativa, que se forma através da "presença" e da "interação entre matéria e energia", que trata a figura a partir de um corpo, e não apenas entidades lógicas e formais; suscita uma hipótese generalizável para tratar da memória figurativa do corpoactante, que agora é considerado como uma estrutura com invólucro modificados por interações, cujos traços podem ser legíveis durante o percurso da narrativa; abre novas perspectivas sobre o ethos da enunciação.

Tal abordagem exprime apenas um ponto de vista, que é coerente, no sentido em que provoca um deslocamento conceitual constante, desde a definição da função semiótica até aquela da sintaxe figurativa, passando pela teoria do actante, da ação e da enunciação. Como o fenômeno que interessa é a significação no texto, dir-se-á então que o vestígio e a enunciação fornecem o princípio de pertinência para uma semiótica corporal. O princípio da semiótica do vestígio "consiste em identificar e fixar primeiramente o plano de expressão, ou seja, a maneira como as figuras da expressão ganham forma a partir do substrato material de inscrições, e do gesto que as inscreveu" (FONTANILLE, 2011, p.178).

Sendo o objeto analisado, um romance distópico de ficção cientifica dos anos 1960 sobre a incerteza do ser e da realidade, ele suscita, através da semiótica do vestígio e a do discurso, uma analise dupla e dialógica. De um lado, procura-se entender o momento histórico que o motivou, ou deixou seus vestígios no corpo do sujeito da enunciação. Aqui, o momento histórico é entendido como uma série de enunciações semiotizadas pelo corpo e arranjadas em uma prática enunciativa; de outro, pretende-se entender como a instância de enunciação, possuidora de uma competência sensível, utiliza o corpo para edificar uma enunciação literária que é motivada pelas dinâmicas entre *Moi* e *Soi*, visada e apreensão, a partir dos quais emergem: o estilo, a retórica, a sintaxe figurativa etc, e instaura-se uma forma viva.

De um lado, será verificada a relação entre as formas do texto e as figuras do discurso; de outro, entre as isotopias textuais e figurativas, de modo a confrontar os dois conjuntos com o corpo da instância de enunciação. Assim, as dinâmicas entre uma sintaxe esquemática tensiva (que motiva a enunciação), uma sintaxe figural (que transmite ancoragens corporais e percepções e são vestígios de vestígios), e uma sintaxe enunciativa serão analisadas em conjunto. As relações entre centro e horizontes também serão exploradas, de modo que se possa observar a profundidade de campo e os seus actantes alvos, fontes e de controle, que gerenciam, não apenas figuras sensíveis que poderão ser atores, mas também os efeitos de discurso. Na análise, que pretende seguir a

enunciação do texto e apreendê-lo enquanto processo linear e encadeado, a ordem dos eventos será importante. Assim, enquanto dá conta da enunciação proprioceptiva e da sintaxe figurativa, a análise observará o trajeto e as mudanças do protagonista. A narrativa, a partir do protagonista, poderá ser observada como uma continuação descontinuada, tensionada como o corpo do ator, um conjunto de atitudes e emoções, gerenciado por forças que motivem novas visadas e apreensões.

A análise da relação entre *Moi* e do *Soi* do corpo actante não estará completa, porém, sem a sua contrapartida. O corpo será visto no seu limite mais externo, a partir do invólucro do *Soi*, do qual serão analisados os vestígios da tensão da relação entre o próprio e o não próprio, do eu e do eu como outro, ou seja, as relações empáticas entre o *Soi* e o Outro. Assim, em um segundo momento, a análise da obra buscará outra dimensão da figura do corpo, mas agora ligada diretamente ao compromisso ético entre os atores. Nesse estágio, pretende-se observar a apresentação de outro ator do romance, Isidore, alterego e antisujeito do protagonista, que funciona dentro de outra lógica ética e enunciativa. A partir da comparação entre esses dois atores principais, a configuração de seus corpos próprios, e sua relação com o outro (o androide), um *éthos* sensível e uma ética inteligível poderão ser identificados na obra. Na conclusão, as dinâmicas do corpo reveladas pelo discurso figurativo, e as dinâmicas do próprio texto organizadas pelo corpo imerso em uma semiosfera intensa, serão relacionadas.

Apesar de ser um texto escrito originalmente na língua inglesa, acredita-se que as teorias semióticas abordadas não conflitarão com a tradução para o português, pois tanto a timia, quanto o percurso gerativo do sentido do texto fonte estão mantidos no texto alvo. No nível textual e mais expressivo da narrativa, as próprias decisões de enunciação do tradutor serão utilizadas na análise; no caso de conflito de interpretações geradas entre as duas línguas, a língua fonte será utilizada e uma tradução diferente será proposta pelo autor da dissertação.

Capítulo II: Ficção científica, Philip K. Dick e semiosfera

Para desestabilizar as normas morais ou inventar outras, é necessário recomeçar pelo sentir, captar esse momento em que a escolha é tornada sensível e bela, e basear-se, não sobre o que o sujeito sabe da axiologia [...], mas sobre o que ele percebe dela nos objetos (Jacques Fontanille).

Nesse capítulo, pretende-se discutir a ficção científica, a obra de PKD e o seu momento histórico, de modo a demonstrar uma incorporação, por parte do escritor, dos enunciados advindos de práticas semióticas diferentes, ou seja, heterogeneidades enunciadas dentro da cultura, que são homogeneizadas pela obra e lhe dão uma forma viva. Sustenta-se que o contexto narrativo fabricado pelo escritor se nutre de outras enunciações pertencentes a um momento cultural particular, denominado pós-moderno e pós-humano, que influenciou os vários domínios de conhecimento humano a partir da segunda metade do século 20: cada domínio, uma esfera própria de signos, torna-se uma semiosfera. Assim, nem a obra, nem a própria ciência escapam de um rearranjo perceptivo e semântico visado pelo corpo e reorganizado pela práxis enunciativa. PKD, combinando elementos específicos da ficção científica com novas percepções sobre o mundo, faz emergir um estilo próprio e transforma o gênero. Nesse capítulo, abre-se um pequeno painel cultural que abordará esse tipo de discurso, e os vestígios da história impressos no estilo de composição do autor. Entende-se que a semiótica, como prática discursiva, é também remodelada por esse contexto histórico.

O conceito de ficção científica é amplo e varia muito, dependendo da filiação teórica de cada analista. Não obstante, a cada novo comentário ou opinião sobre o gênero, percebe-se a sua abrangência, uma vez que ele dialoga com várias tradições literárias, principalmente a científica, da qual empresta a sua maior característica. É justamente devido a essa miríade de interpretações que teóricos e autores acolhem, hoje em dia, o termo *ficção especulativa* ao invés de ficção científica. O termo possibilita maior flexibilidade ao estudo desse discurso altamente polifônico e dialógico. Nesse ensaio, os dois termos serão usados como sinônimos.

Segundo Suvin (1979, p.12) a ficção científica origina-se de um método précientífico ou protocientífico de sátira e crítica social ingênua, e que posteriormente absorve o discurso das ciências, que galvanizam a imaginação literária do século 19.

Assim, o autor acredita que, apesar de diferir significantemente em método e função social, a ficção científica possui relações não apenas com contos de fadas e folclóricos, mitos clássicos, diálogos filosóficos, sátiras e manifestos políticos, mas igualmente absorve outras formas de subgêneros literários, tais como histórias clássicas e medievais de ilhas afortunadas, viagens fabulosas, utopias renascentistas e barrocas, romances sobre viagens intergalácticas, romances políticos, romances modernos antiutópicos, que floresceram em tempos e lugares diferentes durante a produção literária e ficcional humana.

Aceita-se, de modo geral, que a ficção científica seja um tipo de literatura "que cresce paralelamente com o desenvolvimento das ciências humanas e naturais" (p.xviii), e que incorpora, junto com elementos ideológicos de um dado momento histórico, um simulacro do discurso científico praticado nesse momento, elegendo a tecnologia como seu elemento catalisador. A ficção especulativa promove uma profunda reflexão sobre o ser humano, abrindo-se aos vários campos do saber, inclusive os campos antropológicos e cosmológicos, tornando-se, além de um diagnóstico, um aviso, um chamado para o conhecimento e a ação, um mapeamento de possíveis alternativas, operando o estabelecimento do novo e da mudança, além de criticar o passado e o presente.

Suvin vê a "novidade" como característica essencial desse tipo de literatura, pois ela possibilita certo tipo de cisão no sujeito, mergulhado em dois mundos diferentes, o "real", ou seja, o mundo natural e cultural vivido pelo ser humano de carne, e o da obra. A partir da idéia de "estranhamento cognitivo", a ficção científica é caracterizada como tendo função crítica e política, baseada na alienação ou distanciamento entre público e narrativa. Diferentemente do mito, que é oposto ao método cognitivo de racionalidade técnica, uma vez que concebe as relações humanas como fixas e (super) naturalmente determinadas, e do conto folclórico ou fantasia, que tende em direção ao uso da magia e do impossível, a ficção especulativa prefere se concentrar em possibilidades científicas e suas variáveis. Dessa forma, o gênero seria caracterizado pela interação entre estranhamento e cognição, e cuja estratégia formal principal seria a representação alternativa ao ambiente empírico do autor.

Suvin divide a literatura entre naturalista e "estranha" e entende a ficção científica como sendo estruturalmente utópica, ou seja, uma narrativa que ilumina a relação entre o homem e seu mundo de maneira radicalmente diferente. A noção de estranhamento também existe em Freud, que lida com o termo em outro paradigma: algo que é familiar e reprimido, e que retorna ao consciente de maneira opaca e

distorcida. A partir daí, pode-se dizer que a ficção científica elabora um forte grau de estranhamento, como postulado pelo pai da psicanálise, de maneira que nos reconhecemos e nos reencontramos nos mundos criados por ela. Não obstante, é preciso acrescentar que esse reconhecimento dá-se menos como material reprimido que invade o consciente, do que como tensão entre o presente e o advir, ser e parecer, e aparecer e aparência. Se a sensação causada pelo *unheimlich* provém de uma memória que esqueceu, o estranhamento cognitivo proposto por Suvin aponta para um tipo de ansiedade em relação ao corpo e ao seu espaço no tempo. Trabalha-se com a hipótese de que se o sujeito se reconhece na ficção científica, é porque ela lida com possíveis desdobramentos que servem como previsões incertas, e foram imaginados a partir dos vários discursos sobre o mundo no qual esse sujeito habita, tendo relação direta com o corpo e a ética.

Intertextualmente, a ficção especulativa dialoga com os discursos literários, científicos e tecnológicos canônicos, captados, formalizados e contextualizados pela narrativa especulativa. Ao especular sobre uma possibilidade de "real" que mimetiza o próprio fenômeno de se experimentar o mundo, conceitos como *physis*, *bios* e *logos* são constantemente rearticulados, em um discurso que combina ação, paixão e cognição. Em chave semiótica, pode-se tentar entender o gênero como um discurso que "tende" para a racionalidade técnica, porém, possui os outros componentes molares, mitológicos e hedônicos da racionalidade discursiva, de modo que o "científico" acaba sendo um efeito de sentido mais intenso operado pela enunciação proprioceptiva (muitos escritores de ficções especulativas sabem pouco ou superficialmente sobre ciência).

Se, de um lado a ficção científica apresenta as mesmas características de outros gêneros narrativos, e, de outro, se insere nas considerações acima, a própria existência e persistência do gênero convida à percepção de um *éthos* diferenciado do da literatura ficcional, a literatura canônica, de uma maneira de ser que, como vimos, é inseparável de sua própria razão de existir e de sua forma. Ricoeur comenta que quando lemos as ficções literárias não tecnológicas, sabemos e sentimos que os personagens são como nós, pois partilhamos corpos similares e o mesmo ecossistema. Nas ficções tecnológicas, porém, há elementos novos que problematizam a sensação de similaridade: "as ficções literárias diferem fundamentalmente das ficções tecnológicas no sentido de que elas permanecem como variações imaginativas em torno de uma invariante, condição corporal vivida como mediação existencial entre si e o mundo" (1991. p. 178). Segundo o filósofo, as narrativas tecnológicas em que o cérebro, ponto

de aplicação da alta tecnologia, é transplantado, bissecado, reduplicado ou teletransportado, representam o ser humano manipulado. O mesmo se passa em *ASOE*, mas não se trata aqui apenas de órgãos, mas do próprio sujeito duplicado e transplantado (e com memórias falsas). A partir desse sujeito, que faz uma cópia de si mesmo e existe dividido entre homem e máquina, pode-se pensar um novo caráter e um novo *éthos*.

Contextualizando um mundo natural e um mundo racional, o discurso da ficção científica propõe outras dinâmicas éticas. Os efeitos racionais e tecnológicos da enunciação especulativa, mais do que em outros tipos de ficção, são propostos para promover o ensaio de identidades que poderão existir. Assim, por exemplo, no romance analisado, os androides são tão evoluídos que podem ser lidos duplamente, ou seja, tanto como máquinas quanto como seres vivos, duplos dos humanos, e, portanto, com direito à vida como qualquer outra espécie. Apesar de tramas envolvendo humanos e androides não ser nova na ficção científica, a relação entre homem e máquina ganha nova coloração na pena de Dick, que atualiza a figura do androide propondo, de um lado, a possibilidade de uma imbricação entre ambos, e a relação entre máquinas e humanos no romance é selada por um ato sexual entre o protagonista e um dos seres artificiais que persegue; de outro, discute possibilidades bioéticas e políticas relacionadas à tecnologia, à cultura e à sociedade, desestabilizando paradigmas humanistas dentro de uma era permeada por tecnologias que transformam o corpo e o sujeito de maneira nunca antes concebida.

Na década que o romance foi escrito, a década de 60, percebeu-se que a biotecnologia e a cibernética iriam realmente criar seres que não mais seriam concebidos naturalmente. O romance de Dick, especulando sobre "humanos artificiais", ou "androides orgânicos", atualiza uma figura sempre presente na cultura humana: o homem artificial¹⁴. Na medida em que um gênero textual circula entre as culturas e

_

Sabemos que o homem artificial não é uma criação moderna, mas um tema presente desde os primórdios do homem. Ginóides (ou andrêides), por exemplo, que são andróides com aparência feminina, começam a aparecer com regularidade em obras de autores clássicos como Homero, Platão, Píndaro, Tácito e Plínio a partir de 600 a.C, em lendas sobre estátuas falantes feitas de bronze ou barro. No Livro 18 da Ilíada, Hefesto, o deus de todas as artes mecânicas, tinha o auxílio de duas estátuas moventes femininas, feitas de ouro – jovens donzelas viventes preenchidas com mentes e sabedorias. Outra lenda apresenta Hefesto, sob ordens de Zeus, criando a primeira mulher (Pandora) a partir do barro. O mito de Pigmalião, rei de Chipre, fala de um homem solitário que esculpiu sua mulher ideal de mármore, Galateia, e prontamente se apaixona por ela depois que a deusa Afrodite a traz à vida. É interessante lembrar que na cosmogonia judaico-cristã, Deus, ao criar o homem à sua imagem e semelhança, o faz modelando uma figura de barro. A ficção científica se apropria do tema, mas o desenvolve de outra

épocas, ele é sujeito a forças enunciativas que possuem diferentes racionalidades. PKD, um escritor intenso por natureza, elabora sua ficção em um período histórico não menos intenso, no qual a tecnologia possibilitou a reorganização do tempo, do espaço e do sujeito. O autor de *ASOE* não é, sem dúvida, tensionado por essas forças.

Um dos importantes intelectuais contemporâneos que revelou a importância de PKD para a ficção cientifica foi o filósofo cultural Fredric Jameson que o considerou o "Shakespeare da ficção científica" (2007; p. 345), e percebeu que suas histórias continham algo de especial, oferecendo imagens e discutindo questões nunca antes elaboradas, e que se estendiam além dos temas e padrões da ficção científica praticada anteriormente. Csicery- Ronay Jr. comenta que:

Antes de 1960, trabalhos de ficção científica eram considerados, com poucas exceções, diversões, não veículos para uma visão profunda da natureza das coisas. Dick demonstrou que a ficção científica era capaz de expressar essas visões sem reverenciar a filosofia ou a literatura. De alguma maneira, a literatura e a filosofia vieram a ele. Nos anos 60, as convenções tecno-maníacas e delirantes da ficção científica eram mais compatíveis com as questões da cultura ocidental do que com as categorias tradicionais da cultura acadêmica. (...) Ele escrevia a partir das convenções da ficção científica, não da alta literatura ou da fábula metafísica (CISCERY-RONAY JR, 1992, p. v).

PKD, "que escrevia rapidamente, sem muito tempo para revisão, e por dinheiro" (p. v – xviii) escreveu mais de 40 romances e 100 contos, e viu seu sucesso reconhecido ainda em vida, tanto na Europa quanto nos EUA. Atualmente, seu trabalho é assunto acadêmico e o autor é considerado um dos cânones da literatura de ficção científica, sendo discutido não só por críticos e professores, como também pelo público em geral. A partir de 1980, sua produção literária passa a ser adaptada para outros meios de comunicação, como o cinema e as *graphic novels. Blade Runner: o caçador de androides* (1982), filme adaptado a partir do romance discutido, torna-se um *cult*, um dos ícones do pós-modernismo e, apesar de ser bem diferente do romance, solidifica a importância dos temas tratados pelo autor para se entender a contemporaneidade.

Segundo Vest (2009), Dick une a tradição de textos clássicos, modernos e pósmodernos para compor sua narrativa e utiliza quatro temas principais em suas obras: narradores ou protagonistas politicamente impotentes; oligarquias politicamente

maneira, utilizando uma racionalidade que é menos mítica e mais técnica. A racionalidade mítica, porém, não desaparece por completo, e existe sempre potencializada ou atualizada.

poderosas; rompimentos da realidade; e narrativa política, ideológica e humanista. Somam-se em seus textos técnicas narrativas tais como o fluxo de consciência, pontos de vista diferentes e cronologia não-linear, com subjetividades alteradas, colapsos psicológicos e fragmentação narrativa. Vest elogia o autor em sua "capacidade de amalgamar a transgressão pós-moderna a princípios humanistas" e o coloca ao lado de Kafka, Calvino e Borges, pois os quatro escritores

são fascinados pela questão de como as falhas do progresso social, político, econômico, artístico e tecnológico não apenas transformaram, mas também romperam a habilidade humana de afetar um mundo engendrado pelo industrialismo, a guerra e o avanço científico (VEST, 2009, p. xiv).

PKD aborda de maneira sensível, criativa e muitas vezes bem-humorada, assuntos tais como a autenticidade da realidade e dos sentidos, a descentralização do ser, a fragmentação da identidade, a manipulação mental através da memória artificial ou forças telepáticas, o poder dos meios de comunicação de massa, a linguagem, a religião, a psicanálise, a psiquiatria, a biotecnologia, e os excessos da produção em massa. Segundo Rabkin (1992)

Na ficção de Dick a replicação, a força central da economia de massa, é que deve ser combatida. A atmosfera da ficção de Dick é determinada por seus muitos dispositivos de replicação. Dick sempre mostra seus personagens em um mundo dominado pela replicação racional – seja por máquinas, seja por drogas ou espelhos ou até mesmo a forma romanesca. Essa replicação racional e implacável rouba valores de quase tudo. No romance pós-industrial, a dicotomia entre a cidade e o interior desaparece (RABKIN, 1992, p. 185).

Em seus romances e contos, subvertendo o estilo da ficção científica praticada até então, PKD não trata de personagens altamente inteligentes ou importantes, tais como cientistas loucos ou heróicos, ou reis e rainhas de outros mundos, mas prefere retratar o cotidiano de pessoas simples: são trabalhadores urbanos e de classe média, tais como comerciantes, donas-de-casa, funcionários públicos, policiais, artistas decadentes, casais em crise, seres "oprimidos pela burocracia institucional, corrupção política, proliferação tecnológica e estagnação econômica, que transformaram suas vidas em pesadelos" (VEST, 2009, p.x), e que precisam suportar o peso de um cotidiano estranho, e que muitas vezes, durante a narrativa, torna-se outra realidade ou é descoberto como falso. Assim, o presente dos protagonistas, apesar de ser aparentemente tranquilo e com um tom pequeno-burguês, é sempre problemático.

Jameson acredita que uma das inovações do autor é uma espécie de "nostalgia pelo presente" (JAMESON, 1996, p.285), que parece ser irrecuperável ou perdido em uma era em que a história não mais existe, e o passado é apenas um simulacro, um texto virtual, e não mais o mistério real do desconhecido. Assim, tanto na rapidez da transmissão do enunciado cultural e artístico, quanto na confusão de tempos que o pósmoderno engedra, o "agora" torna-se o "instante". O mesmo acontece com o passado, que não mais existe, e sofre também um processo de "reificação". O caráter mais utópico de PKD confunde-se com sua nostalgia, representada por uma realidade menos desenvolvida tecnologicamente e mais fraterna; no pós-modernismo, a autonomia da cidadezinha "que nos anos 50 era a base para certo conforto e até segurança (JAMESON, 1996, p.287)" desaparece, e a cidade torna-se uma rede complexa de eventos. Enquanto busca o passado, porém, Dick mostra um lado mais conservador, imaginando o androide como escravo em um mundo colonial, que tanto trabalha para o homem, como é explorado sexualmente por ele.

Representante da *new wave* da ficção científica americana dos anos 60, PKD produz dentro de uma era extremamente tensa e imprime essa tensão em suas obras: a raça humana está no limite de uma guerra mundial atômica e corre o risco de ser exterminada; ao mesmo tempo, a promessa do sonho americano torna-se mais palpável. Dick escreve em tempos classificados de paranóicos, esquizofrênicos e biopolíticos pelas ciências humanas modernas: muito da violência praticada é tanto física, quanto empática, ou seja, gerada também pelo medo, suspeita ou desconfiança do Outro, e por aparatos tecnológicos manipulados pelo poder; ao mesmo tempo, modificada por estados democráticos e avançados tecnologicamente, a violência adquire um caráter ambíguo, espetaculoso, quase dócil e racional.

A vitória e as partilhas da Segunda Guerra enriquecem os EUA, que são agora o país mais poderoso do mundo, controlado por uma elite composta de presidentes de centenas de corporações gigantes, pelo presidente do país e seu gabinete, e pelos oficiais seniores no Pentágono, em um arranjo que amalgama instituições econômicas, políticas e militares criadas na guerra (ANDERSON, 1995. p. 37). Vale ainda ressaltar que a luta pelo controle ideológico tem forte apoio tecnológico em ambas as ideologias. A partir dos anos 50, cria-se pela primeira vez na história da humanidade, uma situação geopolítica e tecnológica capaz de levar o planeta à total destruição. O autor acompanha tanto a Segunda Guerra Mundial, a escalada do nazi fascismo na Europa, a Guerra Fria, que se inicia logo após o término da Segunda Guerra e se estende até os anos 90; quanto

a contracultura, que pode ser descrita como um conjunto de práticas culturais contestadoras da década de 60. O mundo torna-se bipolar e é dividido em duas ideologias antagônicas: a democracia capitalista liberal norte americana de um lado, e o autoritarismo comunista soviético de outro, conhecido como ditadura do proletariado.

Enquanto a ideologia totalitária e a democrática se enfrentam, a classe média americana vive um momento de ascensão social e riqueza, em uma era conhecida como *Happy Days*. Embalada pela inflação baixa, a sociedade aumenta e passa a consumir exacerbadamente. O pragmatismo da sociedade industrial pós-guerra transforma os cidadãos, que agora abraçam o mito da máquina e passam a ter "uma fé cega na engenharia social tecnocrática e na razão instrumental" (JAMISON; EYERMAN, 1994, p.13). A tecnologia e seus desdobramentos se popularizam e são incorporados pela cultura de massa, tanto na forma de produtos culturais, tais como filmes, livros e revistas em quadrinhos, quanto na forma de objetos de consumo: as máquinas e os *gadgets* invadem os lares e empresas americanas provocam a sensação de economia de tempo e facilidade nas operações cotidianas mais comuns.

Apesar dos avanços e da euforia provocados pela ciência a partir da guerra, percebe-se que o mau uso da tecnologia, agora naturalizada, e presente em todos os aspectos culturais das sociedades desenvolvidas, pode ter consequências desastrosas para a vida humana. De um lado, A Era Atômica, unida à ideologia de produção em massa, consumo globalizado, e à cultura do produto sintético sufocam e ameaçam o equilíbrio ecológico do planeta. Os avanços tecnológicos possibilitam a manufatura de objetos mais resistentes e cuja vida útil é extremamente estendida, de maneira que sua decomposição torna-se uma questão de décadas, senão séculos. O consumo exacerbado traz um novo problema para os EUA do pós-guerra, relacionado ao gerenciamento dos vários tipos de lixo e à produção e controle da poluição; de outro, o mundo de Dick teme a extinção e convive pacificamente com a idéia de bunkers e proteções contra a radiação, que começam a fazer parte dos hábitos de consumo da população. Além da descoberta do átomo e de suas potencialidades, criam-se tecnologias para a manipulação do gene e máquinas mais sofisticadas. A partir dos anos 50, as ciências biológicas e cibernéticas vão estabelecer as bases para o desenvolvimento de um tipo de sociedade tecnológica nunca vista anteriormente na história humana, e com isso o corpo, o sujeito, a linguagem e a cognição são reavaliados.

Segundo Jameson (1996, p. 29), os eventos culturais nos quais PKD está inserido ditam menos um estilo, do que uma cultura dominante, e podem ser visto como pós-

modernos. Essa nova cultura coloca-se como a revitalização da forma decadente do capitalismo clássico em forma de capitalismo tardio, sendo menos uma quebra do que uma continuação, e surge como "expressão interna e superestrutural de uma nova era de dominação militar e econômica" (p. 31) dos Estados Unidos na segunda metade to século 20, "depois que a falta de bens de consumo e de peças de reposição da época da guerra tinha sido solucionada e novos produtos e novas tecnologias puderam ser introduzidos" (p.23). O *boom* econômico vai surgir menos como fetichismo da mercadoria do que como o da compra e o da produção: "o pós-modernismo é o consumo da própria produção de mercadorias como processo" (p.14).

A obra de PKD comporta as várias tensões da cultura denominada pós-moderna, pois discute a alienação, a ambiguidade, a ambivalência, a fragmentação, a heterogeneidade, a incoerência, a instabilidade, a não-linearidade e a dúvida como aspectos inevitáveis da vida humana (VEST, 2009, p.xviii). Dentro de uma literatura que representa a "morte do sujeito" (JAMESON, 2007, p.347), seus personagens refletem o ser humano como vítima de um conjunto de forças e pressões exercidas pelo capitalismo tardio da sociedade pós-industrial, e de um vertiginoso avanço tecnológico, que não só provocou o total domínio da natureza, e, consequentemente, do próprio homem, como também determinou nele mudanças cognitivas e o desenvolvimento de uma nova percepção da realidade.

Na literatura de PKD, o estranhamento sofrido pelos personagens engendra um tipo de construção discursiva que desafia a lógica da narrativa mais clássica, inclusive para os padrões mais criativos da ficção científica: tudo é incerto no cotidiano de personagens que alucinam, sofrem de ataques esquizofrênicos ou paranóicos, têm memórias falsas, ou desconhecem sua verdadeira identidade. A realidade e o sujeito nem sempre são aquilo que parecem, e enganam tanto o leitor quanto os próprios protagonistas, sempre pegos de surpresa, enquanto se perguntam se o que está sendo lido deve ser tomado como real ou falso. Assim, toda a caracterização criada pelo autor aponta para "os impasses da representação" (JAMESON, 2007, p.370) e, de certa forma, metaforiza a inadequação do sujeito para perceber uma realidade que foge ao seu controle e tem vida própria. Dick, crítico de uma sociedade norte-americana em que o progresso científico-tecnológico produz a desintegração da vida psíquico-emocional, representa a alucinação, mesmo as causadas por drogas ou máquinas, como modo empírico de se conhecer a realidade.

Jameson pensa que na pós-modernidade a noção de classe é substituída pela de grupo, e assim, um novo tipo de sujeito é moldado: um sujeito paradoxal, composto igualmente pela idéia de individualidade e pelo sentimento de fragmentação que se inicia com o modernismo, ao mesmo tempo em que faz parte de um grupo orgânico ou coletivo possibilitado pelo pós-modernismo, e não mais necessariamente representado por uma classe social. A subjetividade pós-moderna seria composta pelo sujeito, o não-sujeito e o sujeito não-centrado:

Penso que nunca é demais enfatizar a possibilidade lógica de que, ao lado do velho sujeito fechado, do individualismo voltado para o interior, e do novo não-sujeito, do eu fragmentado ou esquizofrênico, pode haver um terceiro termo que seja precisamente o sujeito não centrado que é parte de um grupo orgânico ou de um coletivo (JAMESON, 2007, p.346).

Harvey, em Condição Pós-Moderna (2012), assim como Jameson, também teoriza sobre a existência do pós-moderno. Segundo o autor, a crença no projeto moderno, que se inicia no século 18, e se liga à ideia de ciência objetiva, moralidade, leis universais, progresso e pensamento racional que emancipariam o ser humano, vai aos poucos perdendo a força, e no final do século 19, passa a ser criticada. O autor acredita que no século 20, a Revolução Russa, as fábricas transformadas em linhas de montagem, a eclosão de duas guerras mundiais, a ascensão do fascismo e a proliferação de bombas atômicas vão colocar em xeque a validade do pensamento racional e desestabilizar a crença no modernismo. A questão espaço / tempo é extremamente importante para o debate da pós-modernidade, pois revela o modo de como o homem representa o seu mundo simbolicamente. Segundo Harvey, a mudança da experiência do espaço e do tempo associada ao nascimento do modernismo, ao desenvolvimento do capital, à ideia de aldeia global de telecomunicações, e às interdependências ecológicas e econômicas reduzem espaços temporais a um ponto em que só existe o presente. O autor cita como efeitos dessa sensação a volatilidade e efemeridade de modas, produtos, técnicas de produção, processos de trabalho, ideias e ideologias, valores e práticas estabelecidas, e a ênfase no instantâneo e no descarte dos objetos.

Segundo Bauman (1997), o uso do termo pós-modernismo não desloca ou substitui o modernismo, mas implica em revelar os longos e sérios esforços da modernidade como enganosos e pretensiosos, uma vez que o uso da palavra "moderno" fez o indivíduo acreditar em um código ético universal e objetivo, capaz de abarcar toda

a humanidade. O pós-modernismo abre espaço para uma nova discussão sobre a moralidade, uma vez que através dele é possível repensar os grandes temas da ética, tais como os direitos humanos, o equilíbrio entre a cooperação pacífica e autoafirmação pessoal, e a sincronização da conduta individual e do bem-estar coletivo.

Pode-se concluir que o pós-modernismo surge no contexto de uma sociedade capitalista avançada, mas não pode ser explicado apenas pelo capitalismo, e parece menos repudiar os novos paradigmas culturais, quanto a aceitá-los e incorporá-los de maneira mais passiva, ou menos problemática que anteriormente, assim como de maneira mais rápida. O pós-moderno expõe e aceita a modernidade como um mundo superficial e poroso, uma vez que o tempo e o espaço são abolidos ou virtualizados pela tecnologia. Nesse novo momento histórico, conceitos de ordem "universal" são formulados pela mídia e temperados com conceitos ditos "individuais"; a relação entre cultura e mercado se imbrica e se naturaliza, e a estrutura não é um dado fixo, podendo ser recombinada quase aleatoriamente: emergem diferentes tipos de alteridades, de modo que a ética e estética são reelaboradas. Pode-se dizer que o pós-moderno, diferentemente do moderno, é a modernidade assumida como constante e espetacular, e a instabilidade vista como processo estável: em chave semiótica, seria a vitória da intensidade sobre a extensidade.

Se a modernidade gerou a formação de uma ideia de individualidade, forçando homens e mulheres à condição de indivíduos a partir da formulação de uma ética moral universal e onipresente que produzia um código ético não ambivalente e não-aporético, o pós-modernismo foi além, pois gerou um homem em constante devir, ou seja, em eterna construção de identidade, que descobriu novos critérios de avaliação, acostumado com diferentes crenças morais e escolhas individuais. Na segunda metade do século 20, após duas grandes guerras, o próprio Humanismo parece entrar em crise, e o Outro se torna mais evidente. Segundo (BRAIDOTTI, 2013) os vários movimentos culturais desse período, tais como os movimentos a favor das várias minorias, do meio ambiente, e contra o racismo, a colonização e a era atômica "são vozes dos estruturais Outros da modernidade", que marcam a crise do centro humanista ou da posição dominante do sujeito e produzem uma descentralização da ideia de Homem e de Humano¹⁵, que desemboca em um projeto pós-humano. Segundo Hutcheon, o pós-modernismo

_

¹⁵ "O romance pós-modernista questiona toda aquela série de conceitos inter-relacionados que acabaram se associando ao que chamamos, por conviniência, de humanismo liberal: autonomia, transcendência, certeza, autoridade, unidade, totalização, sistema, universalização, centro, continuidade, teleologia, fechamento, hierarquia, homogeneidade, exclusividade, origem" (HUTCHEON, 1991, p.84).

"recontextualiza tanto os processos de produção e recepção como o próprio texto dentro de toda uma situação de comunicação que inclui os contextos social, ideológico, histórico e estético nos quais esses processos e esse produto existem" (HUTCHEON, 1991, p.64).

Enquanto a cultura e os comportamentos transformam o sujeito e sua maneira de entender a realidade, outro aspecto humano está sendo totalmente reformulado: o seu corpo. Na era moderna, a política aos poucos insere o corpo em seus programas e, transformada em biopolítica, implica a vida natural do homem nos mecanismos e cálculos do poder, tornando-se uma prática de controle da população: a questão biológica transforma-se facilmente em questão política e cultural¹⁶. A tecnologia utilizada nas guerras modernas não só destrói milhões de corpos, mas os examina e os estuda como objetos sem sujeitos. Na Segunda Guerra, a realidade dos campos de concentração, que procuram retirar a essência humana do sujeito, revela um ser humano totalmente antipático e apático em relação ao Outro, processo que se inicia no tratamento dispensado ao corpo, reduzido agora à simples carne. Os efeitos da biopolítica são sentidos não apenas no corpo, mas também na economia, na ética, na ciência e na estética.

As teorias pós-humanas crescem concomitantemente com os estudos pósmodernos e se baseiam na corporidade. Enquanto o pós-modernismo atenta para as
manifestações culturais, sejam elas de ordem tecnológica, artística ou social, o póshumanismo preocupa-se primeiramente com o sujeito corporificado dentro de um novo
contexto cultural regido pela tecnologia, tendo sempre o organismo natural ou artificial
como ponto de partida para suas análises. A visão pós-humana, que em muitas vezes se
torna um complemento à análise pós-moderna, procura ser menos prescritiva do que
descritiva, e entende o corpo, dentro da era da cibernética e informática, como uma
entidade info-material heterogênea, em constante reconstrução, que pode ser

1

¹⁶ Baseando-se na biologia, o Estado consegue manipular grandes massas de indivíduos, e as doenças, os vírus e as bactérias tornam-se questões políticas e de saúde pública, relacionadas a taxas de natalidade e mortalidade de uma população numerosa. A biopolitica é um poder que lida menos com o corpo do que com a população como problema político, científico e biológico. Grupos são triados, colocados em quarentena, proibidos de se locomover e tomados como perigosos biologicamente. A partir daí, o discurso racista aproveita a racionalidade técnica biológica, e a mescla com uma racionalidade mítica, procurando alcançar os seus objetivos de limpeza e pureza étnica. Foucault explica a mudança social que ocorre no século 18: "Aquém, portanto, do grande poder absoluto, dramático, sombrio, que era o poder da soberania, e que consistia em poder fazer morrer, eis que aparece agora, com essa tecnologia do biopoder, com essa tecnologia de poder sobre a 'população' enquanto tal, sobre o homem enquanto ser vivo, um poder contínuo, científico, que é o poder de 'fazer viver'. A soberania fazia morrer e deixava viver. Eis que agora aparece um poder que eu chamaria de regulamentação e que consiste, ao contrário, em fazer viver e em deixar morrer" (FOUCAULT: *Em defesa da sociedade*. p.207).

manipulada, substituída, ou até destruída. O conceito traz uma série de visões interessantes sobre o humano na contemporaneidade. Braidotti explica que a dimensão pós-humana do antropocentrismo pode ser vista como um movimento desconstrutivo que descontrói a supremacia da espécie, mas também a noção de natureza humana, ou seja, *anthropos* e *bios* como distintos da vida de animais e não-humanos. Uma vez que essa supremacia desaparece, os limites entre Homem e seus Outros se tornam opacos e novas perspectivas de "vida" surgem.

Hayles (1999) explica que no século 19, a teoria do controle combina-se com a teoria da informação e resulta em uma teoria cibernética. Ambas as ciências "revolucionaram a neurociência, a linguística, a economia, a psicanálise, a biologia e outros campos de saber" (LIU, 2010, p.67). A palavra "cibernética", usada na antiguidade para descrever governos (A República, de Platão), transforma-se dentro das ciências biológicas, passando a descrever a capacidade de um organismo vivo de manter estados estáveis em meio a um ambiente hostil ou instável, e finalmente é inserida na própria ciência cibernética, que entende a homeostase como troca de informação; a partir de sua acepção biológica, a palavra é utilizada para descrever máquinas inteligentes e autorreguláveis. Segundo o criador dessa ciência, Norbert Wiener, "uma entidade importante na equação homem-máquina era a informação e não a energia" (APUD, HAYLES, 1999, p.51). A cibernética entendia que, como animais, as máquinas poderiam ser capazes de realizar homeostase através de realimentação (feedback loops), processo que já era conhecido e utilizado em aparelhos que controlavam o fluxo de vapor nas primeiras grandes máquinas movidas por essa energia, tais como barcos, locomotivas e máquinas fabris.

A teoria cibernética, revisitada e fundada como ciência por Norbert Wiener após a Segunda Guerra Mundial, se estrutura como uma tentativa de compreender a comunicação e o controle de máquinas, seres vivos e grupos sociais através de analogias com as máquinas eletrônicas. Para tal, os primeiros cientistas cibernéticos precisavam criar uma teoria da informação, um modelo neural que mostrava que neurônios eram sistemas de processo de informação, e computadores que processassem códigos binários e que pudessem conceitualmente se reproduzir, reforçando a analogia com sistemas biológicos. Com o surgimento dessa nova ciência, que vê o organismo social e os organismos naturais e artificiais como sistemas que procuram manter seu equilíbrio a partir da comunicação de informações entre elementos internos e externos a eles, o

corpo humano e as máquinas, que se tornam mais inteligentes, são tratados como sistemas idênticos: são entidades processadoras de informação.

Hayles divide a cibernética em três fases que, apesar de serem propostas em momentos diferentes, dialogam, e elegem o corpo material e informativo como tema principal: a fase homeostática, que vimos acima, a fase reflexiva e a fase virtual. Segundo a autora, a fase reflexiva, que postula um sistema responsável por gerar uma realidade da qual faz parte, entra na discussão cibernética através do observador e do conceito de realimentação e é reelaborada: se a visão objetiva vê a informação fluindo do sistema de observadores ao objeto, a cibernética entende o observador como outro sistema, também retroalimentado pelo objeto que cria. Ambos, criador e criatura se refletem e se determinam. O termo também implica reflexo do reflexo, em um movimento de regresso infinito, uma vez que um segundo observador pode observar o primeiro, e um terceiro observar o primeiro e o segundo, e um quarto, e um quinto, de maneira regressiva até o infinito, de maneira que os seus sistemas são integrados. Segundo Hayles a idéia de reflexividade tem efeitos subversivos, pois "confunde e embaraça os limites que impomos ao mundo para fazermos parte dele" (HAYLES, 1999, p.8). A fase reflexiva reapropria o conceito de homeostase e o utiliza dentro do paradigma cibernético em um nível mais fundamental: a chave do problema é como redefinir sistemas homeostáticos de maneira que o observador seja também levado em conta como outro sistema. A partir daí, chega-se à conclusão de que organismos responderiam ao seu ambiente de maneiras determinadas por sua organização interna, limitados por seu corpo, no qual a informação seria uma coisa material "podendo ser transportada para qualquer meio, e mantendo um valor quantitativo estável, e reforçando a estabilidade homeostática" (1999, p.56). Essa fase postula que organismos respondem ao seu ambiente de maneiras determinadas por sua auto-organização, e que cada organismo continuamente produz e reproduz a organização que o define como sistema. Assim, organismos não seriam apenas auto-organizadores, mas também "autopoiéticos", ou seja, capazes de se criarem, ou se produzirem (1999, p.10). Enquanto se organiza, no entanto, ele é menos fechado do que se supunha, ou seja, é capaz de se adaptar, pois consegue guardar informações, ou seja, interiorizá-las, de modo que elas podem ser reutilizadas ou serem comparadas com novas informações. A segunda fase da cibernética propõe a virtualização, nos moldes que o faz a semiótica.

A terceira fase, a virtual, que é a "percepção cultural que objetos materiais são interpretados por padrões de informação" (1999, p.13), emerge quando a auto-

organização passa a ser entendida não apenas como (re) produção de uma organização interna, mas como base para o surgimento de vida. Hayles liga a fase virtual ao surgimento de entidades "info-materais", de modo que a realidade é entendida como um programa que corre em um computador cósmico. A partir dessa visão, haveria um código informacional universal na base de tudo o que existe: matéria, energia, tempo e espaço

A autora de How we became posthuman (Como nos tornarmos pós-humanos) percebe, na trajetória da cibernética, que se estende da reflexividade até a virtualidade, um discurso que oscila entre dois paradigmas relacionados à subjetividade: a corporificada e a descorporificada: no primeiro paradigma, o corpo seria a base primordial da cognição, uma vez que ao se adaptar no mundo, o ser precisaria sobreviver a partir de suas limitações físicas. Não obstante, o corpo poderia ser moldado e readaptado pela tecnologia, ser formado por próteses internas e externas que melhorariam o seu desempenho; no segundo paradigma, sustenta-se que a consciência seria um programa, um sistema de informação material que seres humanos poderiam transmitir a computadores e seus periféricos. Os supercomputadores seriam as novas moradias dos homens, cuja consciência seria um programa transferido, vivendo em uma rede com outras consciências. A autora acredita que a discussão sobre a cibernética revela três momentos interrelacionados: como a informação perde o seu corpo, como o ciborgue foi construído como artefato tecnológico e ícone cultural, e como uma entidade que tem sido construída ao logo da história, chamada "humana", estaria se tornando "póshumana".

O pós-humanismo, de forma geral, termo que se origina a partir das discussões cibernéticas, opera a partir da ideia de padrões informáticos que são a essência do ser humano, de modo que a noção de corpo material é secundária à informação. Assim, o corpo biológico pode ser tratado mais como o limite das capacidades da natureza em se organizar, um casulo natural e temporário, do que uma inevitabilidade, dentro de uma visão que coloca em xeque o determinismo biológico. O pós-humanismo entende a consciência (e a linguagem humana), vista como sede da identidade do sujeito na tradição ocidental, como um fenômeno secundário para a compreensão do ser humano; assume que o corpo pode ser uma prótese passível de manipulação, de modo que estender o corpo ou substituí-lo por meio de outras próteses é simplesmente a continuação de um processo que começa antes de o ser vir ao mundo: a crença pós-humana acredita na integração do corpo humano a máquinas inteligentes. Assim, de

acordo com essa visão, não haveria diferenças essenciais entre a existência de um corpo real ou virtual, um organismo cibernético ou biológico, a inteligência e a intenção de máquinas e humanos. Observa-se, porém, que mesmo que o ser humano pudesse se desfazer de seu corpo orgânico e habitar um corpo artificial, ele ainda estaria preso a um corpo qualquer, ou seja, a uma base material responsável pela vida e pelo sentido.

Pensar o pós-humanismo é também levar em consideração os últimos avanços em tecnologia e as mudanças culturais em nível global: realidade virtual, cibernética, nanotecnologia, microbiologia, vida artificial, ciência cognitiva, neurociência, e inclusive a semiótica. A construção do pós-humano não implica necessariamente na ideia do ciborgue, pois novos modelos de subjetividade emergentes de campos como os da ciência cognitiva e da vida artificial sugerem que mesmo um homo sapiens sapiens inalterado biologicamente pode contar como pós-humano: a característica principal do pós-humanismo passa pela reconstrução da subjetividade, e não a presença de componentes inorgânicos. A presunção de que existe uma vontade ou desejo pertencente ao eu e distinguida do desejo do outro é minada pelo pós-humanismo, pois a qualidade heterogênea e coletiva do homem pós-humano implica uma cognição distribuída, localizada em partes distintas que podem estar em maior ou menor grau de contato, estando ligadas aos fenômenos de democratização da produção e da distribuição de informação, e às tecnologias e máquinas que participam desse processo. Se a essência do eu é a sua liberdade em relação ao desejo dos outros, o pós-humano é pós, pois, na era do homem informatizado e globalizado, "não há nenhuma maneira de identificar e distinguir claramente o desejo-próprio do desejo-outro" (Hayles, 1999).

Podemos dizer que a perspectiva pós-moderna e pós-humana registra eventos que alteram a maneira de se ver o mundo e entender a realidade, a cultura e o sujeito. Dentro da era da informação, espaço, tempo e matéria (corpo) passam a ser redefinidos não mais pela natureza, mas por possibilidades instauradas pelas diversas tecnologias. Hayles explica que as duas dialéticas centrais envolvidas na caracterização do pós-humano formam dois pares contrários que interagem: são os pares Presença / Ausência e Padrão / Aleatoriedade. As escolhas dos pares são amplas e fundamentais, uma vez que, para a cibernética, a natureza e a máquina, como na ficção de Dick, são organismos similares: são estruturas info-materiais que interagem com o meio.

Hayles propõe um mapa, representado por um "quadrado lógico" que tenta explicar o evento pós-humano: a relação entre os eixos Presença X Ausência e Aleatoriedade X Padrão são de exclusão e não de oposição, de modo que ambos são

básicos e devem coexistir para darem conta da dinâmica pós-humana. A diagonal Presença X Padrão indica replicação, uma vez que uma presença material cujos padrões se repetem continuamente tende a permanecer ou existir, enquanto a diagonal Ausência X Aleatoriedade indica interrupção¹⁷.

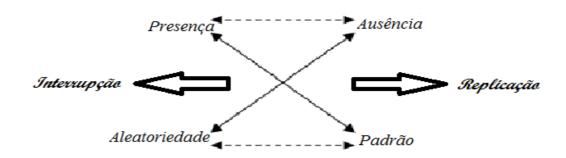


Ilustração 18: Duas oposições que fundam o Pós-Humano (HAYLES, 1999, p.248).

A reciprocidade entre os termos e os eixos mostra como conceitos importantes para a teoria pós-humana podem ser transformados em termos sintéticos que emergem da dialética entre presença e ausência, e padrão e aletoriedade:

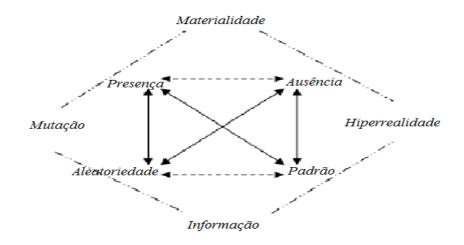


Ilustração 19: Mapa da dinâmica Pós-Humana: Matéria e Energia (HAYLES, 1999, p. 249).

a. as forças entre Presença X Ausência afetam diretamente a materialidade, tanto de um objeto, quanto da própria significação, uma vez que ela é sempre material.

¹⁷ Esses quadrados não devem ser confundidos com os quadrados de oposição propostos por Aristóteles e pela semiótica francesa greimasiana, pois não trabalham com noções de contrário, subcontrário e contraditório. No entanto tentam captar modos de ser do corpo pós-humano, que é duplamente material e informativo.

b. as forças entre Presença X Aleatoriedade dão espaço para a mutação, uma vez que há matéria, mas não há padrão que a organize ou a continue. O código genético interrompido seria um exemplo. Hayles comenta que "a mutação aparece como termo sintetizador entre aleatoriedade e presença para indicar que quando a aleatoriedade irrompe no mundo material, a mutação alcança a sua potência como uma manifestação cultural e social do pós-humano" (p.248).

c. as forças entre Ausência X Padrão nos remetem à hiperrealidade. Hayles cita Baudrillard, uma vez que o pensador francês prevê a implosão do social dentro do hiperreal, e descreve esse processo como o colapso da distância entre o original e sua cópia. A simulação não apenas compete com o original, mas pode substituí-lo, em um processo que pode ser indefinido. Dessa forma, podemos entender que qualquer cópia ou reprodução, seja ela material ou virtual pode extinguir e substituir a matéria original, apesar de reter seus padrões.

d. as forças entre Padrão e Aletoriedade, denominadas de Informação, um termo que inclui sua acepção técnica e a percepção de que a informação é um código transmitido por marcadores físicos, mas também extraído deles.

O breve painel histórico-cultural apresentado aqui serve menos como referência histórica para o romance, do que como referência textual para o corpo proprioceptivo do enunciador. Assim, não se procura insinuar que o romance, enquanto fabricação linguística, seja reflexo ou espelho desse momento, ou seja, suas estratégias de significação seriam motivadas diretamente pelos acontecimentos culturais citados. No entanto, a visão de uma enunciação viva e do corpo próprio como elaborador da semiose destaca a literatura como vestígio de percepções de fatos observados e vivenciados que, não podendo ser vistos como explícitos e nem conscientes, são vestígios de tensões percebidas e elaboradas pela enunciação, e apenas resgatados no texto como traços de uma cultura recontextualizados. Greimas acreditava que a sociedade, dentro da semiótica, tinha uma nova concepção: ela

(...) poderia ser articulada e compreendida como um conjunto de 'seres semióticos' com existência própria, transcedente em relação aos indivíduos, que não os uniria como 'pessoas físicas', e cuja sobreposição daria conta da complexidade de

nossa sociedade e das 'pessoas morais' que as constituem. (GREIMAS; FONTANILLE, O belo gesto, 1993¹⁸).

Assim, os sujeitos sociais seriam seres semióticos imersos em formas de vida e acontecimentos, seriam pessoas morais moralizadas por ideologias, cumprindo papéis de ordem temática e patêmica. Desse ponto de vista, resgatar fatores históricos ou interpretações culturais será meramente coletar formas de vida que existem como traços dessa sociedade. Os fatos históricos e culturais discutidos acima emergem do romance de Dick como vestígios de outras enunciações, articuladas de maneira única pelo sensível e pelo inteligível do corpo enunciativo. A guerra nuclear, as drogas, os objetos tecnológicos, a poluição, a ameaça ecológica, a biopolítica, a cibernética, as novas percepções sobre sujeito, espaço e tempo, enfim, todos esses temas culturais fazem parte da construção do texto, controlados pela propriocepção que os euforiza ou disforiza.

O quadrado pós-humano proposto por Hayles, que entende o discurso de PKD como uma série de questões problematizadas também pelo discurso cibernético, sem dúvida pode ser adotado para o romance. Em ASOE, todos os personagens existem também como diferentes figurações do corpo. Há os humanos e os androides e sua materialidade e presença; há Isidore, o humano cujo corpo está se deteriorando por causa da radiação e pode ser visto como um mutante; há o líder espiritual Mercer, que é uma entidade espiritual que existe em uma imagem de vídeo e, portanto, confunde-se com um corpo que é pura informação: a possibilidade de fusão entre humanos e Mercer sugere o corpo como entidade hiperreal. Na fusão, evento em que os humanos podem sentir uns aos outros e se comunicarem em pensamento, a integridade do corpo e do sujeito ficam comprometidas. Hayles acredita que o romance analisado elabora uma tensão entre dois espaços, o interior e o exterior, e assim questiona a própria noção de fronteira. Os dois espaços percebidos pela autora, na verdade, são os dois espaços que, em chave semiótica, elaboram a propriocepção.

Dentro da teoria semiótica, as especulações culturais delineadas acima sugerem, no mundo do autor, a existência de novas práticas discursivas que organizam novas formas de vida. O enunciador se utiliza dessas novas práticas, mas sem perder de vista formas de significação já estabilizadas ou esquecidas, ou as próprias, as que inventa. É o uso dessas formas que geram um estilo e uma forma viva. A questão é tanto literária

¹⁸ Tradução de Edna Maria Fernandes dos Santos. 2014.

quanto cultural, tanto discursiva quanto semiótica: o enunciador como actante com um corpo próprio, não só fala a partir de um gênero, mas a partir de todos os enunciados que o envolvem, atualizando e potencializando discursos, mas sempre dentro de uma zona pré-definida. A partir daí, a existência de uma práxis enunciativa, que possui uma perspectiva interativa do discurso, é de extrema importância para se entender a relação entre campo de presença instaurado pelo discurso proprioceptivo, e a realidade semiótica cultural que foi delineada. Para Hutcheon, "o sentido e a forma não estão nos acontecimentos, mas nos sistemas que transformam esses 'acontecimentos passados' em 'fatos' históricos presentes. Isso não é um 'desonesto refúgio para escapar à verdade', mas um reconhecimento da produção de sentido dos construtos humanos" (p.122).

Os pesquisadores que abraçam a ideia de pós-moderno e pós-humano contribuem não apenas para uma nova percepção sobre o contemporâneo. A partir deles, dentro da perspectiva semiótica, é possível entender o corpo proprioceptivo como fonte da fabricação do sentido. As mudanças culturais trazidas por grandes eventos tais como guerras, reorganizações econômicas, disseminação de tecnologias, avanços científicos cibernéticos e biológicos reestruturam tanto a sociedade em nível local e global, contribuindo para o surgimento de novos (con) textos significativos, como também o próprio corpo, que se adapta a essas mudanças.

O mundo em que o enunciador está mergulhado transforma-se em conjuntos de fontes textuais de enunciados heterogêneos, advindos de outras linguagens e culturas, operados por práticas de significação que manipulam os modos de existência dos discursos e definem um campo de exercício. Segundo Fontanille, a práxis enunciativa não deve ser confundida como a soma de todos os discursos que a manifestam, pois ela é o domínio da memória cultural e dos discursos singulares. Além do campo do discurso, é preciso imaginar um domínio espaço temporal comum ao sistema e aos discursos, um domínio que não pode ser confundido com a soma de todos os campos de presença possíveis: esse domínio seria a semiosfera, conceito criado por Yuri Lotman.

O semioticista russo, ao propor a semiosfera, acredita em um espaço semiótico similar à biosfera, compartilhado por todos os seres linguageiros. Para o semioticista "a experiência semiótica precede o ato semiótico" (1990, p. 123), e a semiosfera, uma entidade heterogênea ligada a cada grupo social de maneira particular, é o resultado e a condição para o desenvolvimento da cultura, que é colocada dentro de uma dinâmica que estabelece fronteiras, mas que é também dialógica. Fontanille acredita que a

discussão de Lotman antecipa várias propriedades homólogas às propriedades do campo discursivo e percebe uma heterogeneidade que é categorial e existencial:

(1) a semiosfera, centrada sobre o **nós** (a cultura, a harmonia, o interior) e excluindo o **eles** (a barbárie, a estranheza, o caos, o exterior), é limitada por fronteiras; (2) incessantes superposições e transposições ocorrem entre o centro e a periferia, entre o exterior e o interior (FONTANILLE, 2008, p. 283).

Nascimento (2014) explica que a cultura pode ser pensada como um conjunto de formas de comportamentos adquiridos nas sociedades humanas e pode ser caracterizada como uma arquiforma de vida, ou seja, uma forma de vida que desenha um perfil idenditário próprio a um indivíduo, um grupo ou cultura, assim como concebia Greimas. A cultura viva é movente e deve ser concebida no seu devir. Fontanille, fazendo uma ligação entre semiótica e cultura, elabora um "percurso de sentido" do nível da expressão que integra experiência, formalidade e materialidade, de modo que o corpo e expressão existam amalgamados:

| Tipo de Experiência | Instâncias Formais | Instâncias Materiais |
|---------------------------|---------------------|--|
| (1) Figuratividade | Figuras-signos | Propriedades sensíveis e materiais de figuras |
| (2) Interpretação | Textos-enunciados ↓ | Propriedades sensíveis e matérias dos textos |
| (3) Corporeidade | Objetos | Propriedades sensíveis e materiais dos objetos |
| (4) Prática | Cenas predicativas | Propriedades sensíveis e materiais das cenas |
| (5) Conjuntura | Estratégias ↓ | Propriedades sensíveis e materiais das estratégias |
| (6) Éthos e comportamento | Formas de vida | Propriedades sensíveis e materiais das formas de vida. |

Ilustração 20: níveis de pertinência das práticas no percurso da expressão (FONTANILLE, 2008, p.20).

Assim, dentro de um novo paradigma cultural possibilitado pela Segunda Guerra Mundial, a cultura se arranja em novas construções estéticas e éticas, realizando assim

novos textos. A história, entendida como conjuntos de acontecimentos semióticos provocados por grupos sociais, é reformulada por novas maneiras de expressão e conteúdo. Formas de vida, estratégias, cenas, objetos, figuras, signos são rearticulados pela propriocepção e realizados pelo sujeito. O corpo, na cultura, aparece de duas maneiras: como objeto material (extensão do corpo do sujeito) e como captador de propriedades sensíveis. Do *éthos* à figuratividade, e vice-versa, pois essas camadas existem amalgamadas, o signo integra o sensível e o inteligível, o comportamento natural e o cultural. Dick, dentro da perspectiva da semiótica cultural, elabora um texto que é o vestígio enunciativo de experiências, formas e matérias engendradas pela cultura.

Acredita-se que o sujeito, ao operar, a partir da práxis enunciativa, os discursos possibilitados pelas novas formas culturais que compõe a semiosfera, lida com contribuições que podem ser percebidas como explosivas e singulares; como integradas; como familiares, como específicas e como universais. No caso de Dick, pode-se entender que a semiosfera na qual ele se insere é percebida como intensa: a irrupção explosiva da contribuição exterior trazida pelo vários discursos científicos e sociais, como demonstram as teorias pós-moderna e pós-humana, engendra um afeto intenso, que pode ser detectado no enunciador e na enunciação. Dessa maneira, o mundo ficcional proposto por Dick assume sempre um caráter tônico e distópico, e a semiosfera, reguladora do campo cultural, adota a intensidade e a forma do estranho. Não podemos perder de vista que a própria era pós-moderna e pós- humana, que rearranja, tempo, espaço e corpo através de novas tecnologias, é igualmente tônica.



Ilustração 21: Esquema de formas da semiosfera (FONTANILLE, 2008, p.285).

De um lado, o corpo do sujeito adapta-se ao mundo; de outro, sua consciência subjetiva faz o mesmo através da linguagem. De um lado, os vários eventos culturais

descritos são também eventos linguísticos, pois só podem ser explicados pela linguagem, e existem enquanto enunciados que podem ser rearranjados e resignificados; de outro, o rearranjo cognitivo que explica o mundo não pode prescindir da sensação e da percepção, dinâmicas que tensionam o corpo e necessitam de um escape elaborado pela propriocepção e detectáveis no texto como vestígio.

A percepção corporal, dirigida por sucessivas visadas e apreensões, opera a junção do próprio e do não próprio, e já estabelece, a partir de um recorte do mundo externo operado pelo corpo, uma valência. Essa operação não existe sem tensão, pois mesmo abarcando o mundo, nem linguagem e nem sentido podem dar conta do todo da experiência, e o mundo interior e exterior oscilam entre a aparência e o aparecer. O texto, dentro de um gênero específico, torna-se o escape dessa tensão, e existe como prova de um discurso ativo, passional e cognitivo que revela um corpo proprioceptivo empático. Ele é uma recomposição de tensões que são naturais e culturais, de modo que o que se lê é a enunciação de um mundo delimitado por um corpo (elemento que oscila entre o aparecer e a aparência) e (se) significa (em) no discurso. A práxis enunciativa é um modelo que revela como o mundo, enquanto discurso, encontra-se em constante significação dentro de uma semiosfera.

A semiótica, enquanto semiosfera particular, não escapa das pressões culturais de outros domínios do saber, e parece revelar em seu discurso, forças pós-modernas e pós-humanas. No período dito estruturalista, que é concomitante às discussões cibernéticas mais frutíferas, a linguagem é entendida como programação. O ser humano perde a sua autonomia e liberdade para ser vítima de uma dinâmica de coerções da produção linguística da qual não pode escapar. Após o período mais estrutural, a semiótica parece acompanhar as discussões cibernéticas, e debruça-se mais e mais sobre o corpo e a significação, reavaliando contribuições filosóficas e psicológicas sobre a relação entre corpo e mundo, e reavaliando a linguagem como o produto constantemente elaborado por tensões que circulam na relação entre o próprio e o não próprio, interior e exterior. Seguindo principalmente as fases da cibernética, tanto a semiótica do vestígio quanto a semiótica do discurso tentam demonstrar o corpo proprioceptivo como aparelho sensível, que ao se relacionar com o mundo, o traduz a partir de suas competências e limitações e o virtualiza, atualiza, realiza e potencializa através da linguagem.

Capítulo III: Análise do romance Androides sonham com ovelhas elétricas?

Mas o que fiz, pensou, isso se tornou estranho para mim. De fato, tudo em mim se tornou antinatural; eu me tornei um ser antinatural (Rick Deckard, *ASOE*).

Nesse capítulo, dividido em três partes, pretende-se, após um resumo parafrásico do romance que servirá como resumo da obra, analisar a enunciação do romance a partir de dois paradigmas ligados ao corpo e explicitados no primeiro capítulo da dissertação: como *Moi* e *Soi*, e como *Soi* e *Alter* (o Outro). Assim, na segunda parte da análise, observo, seguindo parcialmente a trajetória do protagonista, como suas crenças são transformadas pela narrativa; e como o corpo dos atores principais é configurado pelo discurso tímico, respeitando as dinâmicas entre *Moi* e *Soi* e suas possibilidades de figuração como carne e invólucro. Na terceira parte, foca-se em um dos temas principais do romance, a empatia, e analisa-se o corpo em relação ao Outro, abordando-se a narrativa como texto ético e histórico. Para isso, tanto a semiótica, como importantes filósofos que teorizam o sujeito, o corpo e a empatia serão comentados, ao lado de considerações culturais que problematizam o sujeito dentro da era pós-moderna e pós-humana.

3.1. Resumo parafrásico.

No romance de ficção cientifica *ASOE*, humanos e androides lutam pela sobrevivência no planeta Terra, após a Terceira Guerra Mundial. Apesar de a guerra não ser o tema principal do livro, seus efeitos servem como pano de fundo para a narrativa, uma vez que os personagens habitam um planeta em acelerado estado de degradação por causa da radiação. Toda a matéria orgânica está se deteriorando e se decompondo. Enquanto a entropia destrói o mundo natural, a ação do homem sobre o planeta o transforma em um depósito de lixo, produzido incessantemente na Terra, ou em suas colônias. O lixo, chamado de "bagulho", cresce e se multiplica vertiginosamente como um ser vivo, entulhando as poucas cidades habitadas e precisando ser constantemente remanejado.

A fauna, quase extinta, esta sendo duplicada artificialmente e cópias de seres vivos estão sendo pouco a pouco assimiladas culturalmente. Enquanto a convivência com seres artificiais torna-se uma solução natural para os frágeis e solitários humanos, que cuidam de seus animais elétricos como se fossem reais, a maioria dos terráqueos sonha em possuir e exibir qualquer tipo de animal verdadeiro que tenham adquirido. A posse de um animal real determina status social e moral e, devido à sua escassez, animais verdadeiros são negociados como bens de consumo, sendo também roubados ou contrabandeados. Seus altos preços são exibidos em um catálogo que os humanos consultam diariamente.

Androides também são desenvolvidos em série, sendo continuamente aperfeiçoados e usados para diversos fins nas colônias terráqueas. Para que não venham a substituir os humanos, esse tipo de máquina é proibida no planeta Terra, sendo fabricada com duas características particulares: curto período de vida e falta de empatia. De um lado, a vida dos androides é imprevisível, mas limitada (aproximadamente quatro anos); de outro, eles não possuem sentimentos ou compaixão por outros seres vivos, de modo que são "frios" e apáticos em relação ao outro. Para identificar os seres artificiais, a polícia contrata caçadores de androides, que submetem os suspeitos a um teste composto por perguntas de caráter moral e ético, que devem ser prontamente respondidas e interpretadas pelo caçador. O teste Voigt-Kampff não computa as respostas verbais, mas calcula reações involuntárias do corpo do suspeito, manifestadas em cada resposta, e revela o quanto o indivíduo testado é empático por meio de sensores que medem as ondas encefálicas, dilatação da pupila e a ruborização da pele do rosto. Por serem simulacros de seres humanos e facilmente se misturarem a eles, indivíduos suspeitos na Terra podem ser testados. Em caso de confirmação de identidade artificial, o condenado é exterminado ou "aposentado" instantaneamente.

A tecnologia faz parte integral da vida dos humanos na Terra. Além do teste de empatia, os cidadãos protegem o corpo da radiação com uma veste especial. Para evitarem a melancolia e a depressão do mundo em que vivem, as pessoas adquirem o "sintetizador de ânimo", que é um aparelho que pode controlar, a partir de um vasto cardápio de emoções, a disposição emocional do usuário, que disca o humor desejado ou pode programar um humor para cada dia do ano. A TV é outra forma de diversão dos humanos. Além de um canal estatal, que vende o sonho da imigração para as colônias, mostrando as vantagens de se morar em Marte, apenas um programa é exibido: *Buster Gente Fina e Seus Amigos Gente Boa*, um show de variedades que é transmitido quase

24 horas por dia, suspeito de ser uma criação androide, uma vez que é exibido quase ininterruptamente e pelas mesmas celebridades. Durante todo o romance, o programa promete um furo de reportagem que vai chocar os humanos, e talvez mudar a sociedade.

Talvez, o aparelho mais importante para os humanos seja a "caixa negra", ou a "caixa de empatia", que é um objeto através do qual os humanos praticam sua religião: o Mercerismo, e definem a sua principal característica: a empatia. Através da caixa, humanos fundem-se a Mercer e a todos os outros humanos que estão conectados a ela. Nessa conexão, os devotos conseguem sentir a emoção de todos os participantes na transmissão da agonia de Mercer, visto como líder espiritual. Mercer, no romance, é definido como entidade arquetípica vinda das estrelas, sobreposta à cultura por um molde cósmico e ser místico capaz de regenerar a matéria morta. Por causa dessa capacidade, ele é incompreendido e expulso de seu mundo, tendo seu poder regenerativo destruído, e sendo condenado a viver no mundo tumular, um deserto alienígena, dentro de um poço de detritos orgânicos, do qual ele tenta continuamente e inutilmente escapar, escalando-o. Enquanto tenta fugir, porém, Mercer é perseguido e apedrejado pelos Assassinos, seres que não possuem simpatia por seu sofrimento e, portanto, são não-empáticos. Como a religião mercerita condena a falta de empatia, os androides são vistos como os Assassinos. A agonia de Mercer é presenciada e sentida por todos os humanos que se conectam à caixa de empatia. A fusão entre a entidade e os seus seguidores, que, fundidos pela caixa, são capazes de sentirem e pensarem em uníssono, é a maior prova que os humanos são capazes de empatia.

É para a Terra, agora um planeta destruído e abandonado, que um grupo sofisticado de androides, os Nexus 6, cópias perfeitas de seres humanos, e com alto grau de inteligência, foge. Cansados da escravidão a que são submetidos nas colônias marcianas, eles vêm para o planeta com intuito de se esconderem e talvez mudarem o seu destino. Por causa da violação da lei terráquea que os proíbe no planeta, os androides devem ser "aposentados" por um caçador de recompensas que é contratado pela polícia. Rick Deckard, o protagonista, é chamado em caráter de urgência, pois o seu colega, policial mais experiente da área, é quase morto na caçada aos fugitivos. Sendo considerado um bom profissional, Deckard tem pouco tempo para caçar os criminosos, que se forem bem sucedidos, podem se esconder para sempre no planeta e organizar uma resistência, fato que representa uma ameaça à espécie humana. O protagonista, incumbido de localizar e "aposentar" os androides, entende que a oportunidade de trabalho é uma maneira de realizar o seu maior desejo de consumo: um

animal real. Com a recompensa obtida pelo extermínio do grupo de fugitivos, ele poderá obter um animal verdadeiro e livrar-se de sua velha ovelha artificial elétrica, que o envergonha perante os vizinhos.

Antes da primeira caçada, porém, o teste de empatia Voigt-Kampff precisa ser calibrado e testado para os Nexus 6. Deckard dirige-se à Associação Rosen, localizada na cidade, onde deverá fazer um teste às cegas em um grupo composto por humanos e androides para verificar a segurança das leituras da máquina. O primeiro e único indivíduo testado é a sobrinha do Sr. Rosen, Rachel Rosen, uma adolescente de 18 anos que supostamente passara a infância a bordo de uma nave, tendo pouco contato com humanos. Rachel, depois de um tenso teste é desmascarada, e é o primeiro modelo Nexus 6 que Deckard encontra. O caçador não a mata por duas razões: não pertence ao grupo de fugitivos e é propriedade particular do dono da Associação. Não apenas inteligente, mas sensual e provocante, Rachel vai mudar a percepção que o caçador de androides tem sobre a si próprio e os inimigos que extermina.

O contato entre androides e humanos produz uma tensão crescente entre os atores. O protagonista, durante a caçada, constantemente surpreso pelo grau de aparência e inteligência dos inimigos artificiais é sempre enganado e quase perde a vida várias vezes. Ao enfrentar o seu primeiro androide, Polokov, confuso sobre a identidade da máquina e confundido-a com um humano, ele demora a reagir e é quase morto. Ao tentar "aposentar" Luba Luft, uma fugitiva que prefere se esconder entre os humanos, fingindo ser uma cantora lírica, o caçador também é ludibriado e preso, sendo levado a uma delegacia "falsa" dirigida por androides. Nessa delegacia, ele encontra, por acaso, o seu terceiro alvo, o inspetor Garland, outro androide disfarçado que desconhece a sua verdadeira identidade. Deckard é quase morto novamente, mas é auxiliado por Phil Resch, um caçador que igualmente não sabe dizer se é uma máquina ou um humano, e desconfia que seja parte do grupo fugitivo. Phil pede para ser testado por Deckard, que promete o teste após a "aposentadoria" de Luba Luft. Após escaparem da delegacia falsa, os dois caçadores vão ao encontro da cantora lírica artificial e a encontram em uma exibição de Munch, onde a androide admira dois quadros do pintor. Antes de exterminá-la, Deckard se apieda dela e lhe presenteia com um livro de gravuras de Munch. Enquanto os caçadores escoltam a androide para um local mais reservado, Resch toma a iniciativa e extermina a fugitiva. O caçador lamenta a morte da cantora, cuja voz o atrai imensamente.

Deckard cumpre a promessa e testa Resch, descobrindo, para sua surpresa, que o caçador frio e violento é humano. Desconfiado de seus sentimentos, ele aplica o teste a si mesmo e percebe que sente empatia por androides fêmeas. A partir daí, moralmente confuso, o protagonista passa a refletir sobre a sua profissão, vendo-se dividido entre o dever e o lucro de exterminar as máquinas, e o desejo de poupar certas "vidas". No entanto, não desiste da caçada: ao perceber que os androides são mais ardilosos do que pensava, o protagonista pede a ajuda de Rachel. O caçador e a androide se encontram e fazem amor. Deckard descobre que Rachel seduz os caçadores para que eles se apiedem de seus companheiros artificiais.

Enquanto o protagonista cumpre o seu dever, a narrativa mostra outro aspecto da historia: a relação entre um humano em estado de degeneração e uma androide, que ao fugir de Marte e alcançar a Terra, desgarra-se do grupo e se esconde no prédio de Isidore, um "cabeça de galinha", ou seja, um *Especial* com baixa cognição, vítima da radiação que assola o planeta, e que mora solitariamente em um edifício abandonado. Devido ao seu estado de degeneração física e mental, ele é um humano proibido de casar ou deixar a Terra, e sofre preconceito por parte dos humanos *Normais*. Ao se encontrarem, Isidore e Pris constroem uma pequena amizade e o *Especial*, que não desconfia da verdadeira identidade da companheira, sente-se mais feliz e esperançoso, prometendo fazer de tudo para ajudá-la. Horas depois, um casal junta-se a Pris no apartamento de Isidore, e a verdade sobre os desconhecidos vem à tona. Mesmo descobrindo que Pris e seus amigos são seres artificiais, violentos e perigosos, o *Especial* é solidário e consegue simpatizar com eles. Assim como Deckard, Isidore passa a simpatizar com a androide Pris, que é o mesmo modelo de Rachel, sendo sua sósia.

O sonho de comprar um animal verdadeiro finalmente se realiza para o protagonista. Com o dinheiro obtido pelos três primeiros fugitivos que "aposenta", Deckard consegue adquirir um animal real: uma cabra, que ele leva para casa e presenteia à esposa, ao qual ordena que conte a novidade para todos os merceritas através da caixa da empatia. Apesar dos vários contratempos, o resto da caçada é bemsucedida, mas não sem surpresas. A caminho de seu último trabalho, Deckard e os outros humanos que seguem o programa *Buster Gente Fina* escutam sua revelação bombástica, prometida desde o início do dia: o Mercerismo é uma fraude, uma religião fabricada; descobre-se que tanto Mercer quanto o deserto para o qual ele foi exilado são falsos. A revelação levanta a suspeita de que a capacidade para a empatia seja uma

mentira inventada pelos humanos para controlar os androides, não havendo, portanto, nenhuma diferença entre as duas espécies.

Apesar da descoberta frustrante, momentos antes de exterminar os androides restantes escondidos no prédio de Isidore, Deckard encontra Mercer, que o tranquiliza, informando-lhe que muitos realmente não acreditam em sua existência. Mercer indica como Deckard deve proceder na caçada, revelando em que apartamento os procurados estão. Após o extermínio, exausto e frustrado, Deckard voa ao deserto para ficar só e refletir, e tem outra surpresa: o local em que se encontra é o mesmo deserto do mundo tumular onde Mercer expia, e onde os humanos que se conectam à caixa negra se fundem ao líder espiritual. Assim, Deckard, sem o auxílio da caixa de empatia, conectase a Mercer e experimenta empaticamente o seu sofrimento, sendo atingido por pedras arremessadas pelos Assassinos. Conseguindo fugir dos Assassinos e correndo à sua nave para fugir do deserto, Deckard, assustado e confuso, encontra um sapo enterrado na areia, que ele pensa ser verdadeiro e raro.

Ao voltar para casa depois de um dia exaustivo, o caçador de recompensas ouve da esposa que a sua cabra verdadeira recém adquirida fora morta por Rachel, que comete um ato hediondo para se vingar do extermínio de seus companheiros. Deckard mostra à esposa o animal capturado no deserto, convencido de que o achado pode ser um excelente investimento financeiro, mas é novamente surpreso: sua mulher descobre uma pequena porta na barriga do animal: trata-se de mais um animal falso e sem valor. Enlameado e desiludido, o policial mais uma vez reflete sobre a caçada, confessando, para sua própria surpresa, que sente medo de ficar sem trabalho. Enquanto o caçador se deita para descansar, exausto, sua esposa liga para uma loja de animais artificiais a fim de encomendar moscas falsas para o novo animal falso de estimação.

3.2. Moi e Soi: o corpo actante

AUCKLAND

Uma tartaruga presenteada ao rei de Tonga pelo explorador capitão Cook em 1777 morreu ontem. Tinha quase 200 anos de idade.

O animal chamado Tu'imalila, morreu nos jardins do palácio real, em Nuku, ilha de Alofa, capital de Tonga.

O povo tanganês considerava-o um chefe, e guardadores especiais foram nomeados para cuidar dele. O animal ficara cego num incêndio florestal, alguns anos antes.

A rádio de Tonga informou que os restos mortais de Tu'imalila seriam enviados para o museu de Auckland, na Nova Zelândia.

Reuters, 1966

O texto que inicia o romance não é exatamente um prefácio¹⁹, mas uma curiosidade, um fait-divers de uma agência de notícias, totalmente desconectado da ação da narrativa, e esquecido em relação ao conjunto da obra (nunca foi comentado pela crítica). O texto prefácio-colagem, cuja autencidade não vem ao caso, relaciona-se a ele de uma maneira incomum: existe dentro e fora da obra, ambíguo, e cria um efeito de estranhamento em relação ao todo. A notícia contém uma data que a distancia do tempo da ação da narrativa, e a aproxima do tempo do enunciador (e consequentemente seu espaço), operando uma tensão entre a embreagem, que simula um retorno ao sujeito, o espaço e o tempo da instância da enunciação, ou seja, o seu Moi intenso, e a debreagem, o próprio discurso efetuado pelo romance.

Colocada em um museu, os restos mortais da tartaruga disforizam a sua sacralidade, pois o corpo perde o seu estatuto natural e orgânico, e passa a ser uma peça em exposição, uma curiosidade. Espantam no texto, porém, o seu discurso ético: o extremo cuidado com um ser tão diferente como uma tartaruga, a relação de respeito entre homem e natureza, e o envolvimento entre o Ego e o Outro, ou seja, o animal e a sociedade tribal, que aceita a tartaruga não apenas como espécie, mas como espécie superior, reverenciando-a. O próprio rei o mantém em seu palácio como um de seus mais importantes súditos. A enunciação, objetiva e técnica, constituída por efeitos de sentido do discurso jornalístico, atenta para uma racionalidade mítica e, iniciada pelo aspecto terminativo da ação, parece marcar o fim de uma era, uma mudança da relação entre não apenas a natureza e a cultura, mas afeto e razão.

¹⁹ No Houaiss, um prefácio é um "texto preliminar de apresentação, geralmente breve, escrito pelo autor ou por outrem, colocado no começo do livro, com explicações sobre seu conteúdo, objetivos ou sobre a pessoa do autor".

Observamos no resumo da obra, que a narrativa imaginada por Dick instaura uma enunciação tensa, acionada entre o centro do corpo do enunciador e seus horizontes, de modo que actantes fontes, alvos e controle apresentados, articulam tanto no texto, quanto no discurso, um terreno confuso e ambíguo. As várias presenças que invadem o mundo distópico dos sujeitos problematizam o aparecer e a aparência, e tomados por dúvidas de identidade, depressão e a ameaça de extinção, vivem mergulhados em emoções, que se intensificam com a perspectiva da caçada. Em *ASOE*, as paixões são intensas, e os atores, incertos de suas identidades e expostos a um espaço hostil e violento, além de terem que proteger o corpo, cuja integridade é constantemente ameaçada, conectam-se a máquinas para controlar o próprio desejo, ou sentir empatia, lutando contra um "embotamento" do espírito. Na caçada, a presença do corpo próprio e do corpo Outro causam ações quase sempre motivadas por atitudes descontroladas. A rapidez dos acontecimentos produz atores cuja tensão é contínua, e a dúvida sobre si e sobre o Outro são constantes.

A timia, que organiza a enunciação e suas três grandes racionalidades, a ação, a paixão e a cognição, advêm de esquemas tensivos do corpo do enunciador, e é refletida no Moi e o Soi do corpo dos atores, que são esquematizados desde o início, como estruturas tensas e dinâmicas. Veremos que em muitos casos, os atores são modalizados como um não-poder-não-fazer, o que indica um programa; em outros, os atores são "sobremodalizados", e perdem a capacidade de poder, saber, dever ou querer, apenas são e fazem a partir do Outro, apesar de sua identidade ou desejo. Do ponto de vista da ação, ou seja, do percurso narrativo canônico, todos os atores são sancionados negativamente, pois nenhum deles consegue o seu objeto de valor, ou melhor, os objetos de valor são momentaneamente obtidos, mas perdidos em seguida, em um contra programa base que transforma toda conjunção em disjunção: Deckard, apesar da caçada bem sucedida e da conjunção com o seu objeto de valor, o animal verdadeiro, perde-o rapidamente; os androides, apesar de fugirem para a Terra, são exterminados; Isidore, o Especial, assiste a execução de seus únicos amigos e seu amor, a androide Pris. O seu objeto de valor, figurativizado como "amizade" ou a conjunção com o Outro, é apenas momentaneamente alcançado. O romance, a partir da caçada, propõe uma busca de novos valores por parte dos protagonistas, que, à medida que são transformam suas crenças, revelam uma contrapartida tensiva. A tensão causada pela reorientação de valores pode ser captada tanto no texto como no discurso, tanto no corpo da instância de enunciação como no corpo dos atores.

Sabemos que o gráfico tensivo da intensidade e extensão mostra a estrutura elementar do discurso vivo, e corresponde há vários níveis do corpo actante. No seu nível mais básico, o expressivo, a intensidade refere-se ao *Moi*-referência, e a extensão ao *Soi*-corpo próprio. Ao ser figurado, o corpo ganha uma carne intensa e o um corpo extenso. O corpo ainda divide-se em *Soi*-ipse da visada, da percepção intensa, e o *Soi*-idem da apreensão e da extensão, de modo que tanto o texto e sua sintaxe discursiva, como a figuração do corpo emergem da relação entre dois elementos tensivos básicos. Os códigos de identificação dos efeitos passionais do discurso dependerão de códigos somáticos e figurativos, do lado do sensível, e de códigos modais e perspectivos, do lado do inteligível, ou seja, da organização de intensidades e extensidades.

Fontanille elabora esquemas de tensão obtidos pela sintaxe do discurso, que conjugam a dimensão da intensidade (o sensível), com a dimensão da extensão (o inteligível) e obtém quatro tipos de esquemas: o da decadência, o da ascendência, o da amplificação e o da atenuação. O que nos interessa é o gráfico da amplificação, baseado em um princípio de graduação geral, que parte de um mínimo de intensidade e uma fraca extensão para atingir uma tensão máxima, igualmente desdobrada na extensão: o sensível e o inteligível crescem conjuntamente e o aumento da informação e o desdobramento cognitivo não provocam uma redução de intensidade:

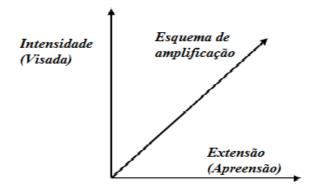


Ilustração 22: Gráfico da amplificação (FONTANILLE, 2008, p. 111).

O romance de Dick não poderia iniciar de maneira menos extensa ou intensa: o despertar do protagonista para mais um dia de trabalho, ao lado de uma esposa deprimida e melancólica, que tem piedade dos androides e não suporta mais o seu cotidiano. Assim, a narrativa se abre juntamente com o acionamento do corpo a partir do *Moi* dos atores:

Uma curta e gostosa onda elétrica lançada pelo alarme automático do sintetizador de ânimo ao lado da cama acordou Rick Deckard. Surpreso – sempre se surpreendia ao achar-se desperto sem ter sido avisado - levantou-se; ficou em pé de pijama multicolorido e se espreguiçou. Então, em sua própria cama, Iran, sua esposa, abriu os olhos cinzentos e pesados, piscou, gemeu e fechou-os novamente.

- Você regulou seu Penfield fraco demais disse a ela Vou reajustar isso aí, e você vai acordar e...
- Não mexe na minha programação Sua voz se elevou aguda e amarga eu não quero acordar.

Ele se sentou ao seu lado, se inclinou sobre ela e explicou com docura.

- Se você regular a onda num nível alto, vai ficar feliz quando acordar, só isso. Quando você programa em Dó, **ele ultrapassa a barreira do limiar da consciência**, é assim que acontece comigo (p. 15) ²⁰.

O trecho que inicia o romance transforma-se rapidamente de distenso (uma onda elétrica gostosa), para tenso, problematizando a dicotomia entre natureza e cultura, e corpo e sujeito, temas que serão amplificados e desenvolvidas ao longo da obra. Nota-se a surpresa do protagonista ao sentir-se desperto sem aviso, como que naturalmente, e o incômodo da esposa ao ser desperta contra a sua vontade. De um lado, o uso do reflexivo (achar-se) e da voz passiva (ter sido avisado) são actantes transformacionais que posicionam o actante corpo de Deckard como alvo do actante fonte figurado como máquina, e elabora um campo perceptivo intransitivo onde, ao despertar, o actante humano, fechado em si mesmo, é invadido pela máquina: a voz passiva transforma o agente em paciente. A figuração do corpo da esposa (os olhos cinzentos e a voz aguda e amarga) marca actantes disforizados: olhos com uma coloração atípica e a voz no limiar da dor. O som emitido pela esposa figura um corpo próprio no limite da tensão física e psicológica. O próprio sujeito da frase (sua voz), e a voz (se eleva), deixa transparecer que o som emitido é também um poderoso actante que existe como força.

O não-querer acordar da esposa é frustrado pelo poder da máquina, de modo que se instaura imediatamente um saber-fazer do artificial e um não-poder-não-fazer do orgânico. Mas essa modalização está ligada ao querer do actante, de modo que Iran não pode não-querer: sua vontade é manipulada. Ela reclama, enfurecida: "não vou escolher algo que estimule meu córtex cerebral a ter vontade de escolher" (p.18). A explicação do marido, calmo, sobre o funcionamento da máquina à esposa, sugere a ideia de um equilíbrio homeostático artificial manipulado e estimulado entre o consciente e o

_

²⁰ Todos os trechos em negrito são do autor do trabalho.

inconsciente: "limiar da consciência". Ao serem figurados como corpos acionados por máquinas, os actantes que suportam os atores são tomados como alvos e não fontes; no entanto, um dos atores acorda satisfeito e feliz, e o outro não.

Fontanille utiliza os predicados modais do dever, fazer, querer e saber para construir a identidade do actante, e não apenas sua competência. O teórico distingue quatro tipos de actantes: o actante não modalizado, o M0, que "é imediatamente realizado no acontecimento, um corpo que toma posição e pode apenas reagir às tensões, sensíveis e afetivas, que perpassam o seu campo de presença"; o actante unimodalizado, M1, "provido da única modalidade de que não pode prescindir para agir - o poder fazer (a capacidade) - ou para existir - o poder-ser (a possibilidade); o actante bimodalizado, M2, que combina o poder com outras modalidades, o poder-querer (o agir impulsivo), o poder-saber (o agir metódico e sem engajamento passional), ou o poder-dever (o agir controlado); o actante trimodalizado M3, "o único que se pode considerar como tendo uma identidade quase completa", pois combina todos os tipos de modalidade: poder + saber + querer (um actante autônomo), e poder + saber + dever (um actante heterônomo); e finalmente o actante M4, que está ligado à modalidade da assunção, ou seja, um "crer", modalidade em que o actante assume pessoalmente os seus atos: ele crê no querer, no poder, no saber e no dever, ou seja, crê no sistema de valores que o faz agir.

Em ASOE, as máquinas em geral, inclusive os simples eletrodomésticos, são objetos utilizados para modalizações básicas M1 e M2 dos atores, ou seja, o seu "poderfazer" e o "agir impulsivo". Assim, existe uma sobremodalização causada pelos actantes máquinas que transforma o poder-ser e fazer dos atores. Conectados aos seus corpos de maneira direta ou indireta, tanto o teste Voigt-Kampff, quanto a caixa de empatia e a TV, anulam as modalidades M3 e M4 dos sujeitos. No caso do teste de empatia, é impossível para o suspeito mentir, de modo que ele controla a enunciação, mas não controla o seu corpo, que reage involuntariamente às perguntas do inquisidor e revela se é empático ou não: o ator, nesse caso, se reduz ao "não-poder-não-ser" outro; da mesma maneira, ao se fundir a Mercer através da caixa da empatia, os corpos dos atores também perdem os seus sujeitos e suas individualidades, e o êxtase da fusão os mergulha em um estado de ausência modal, um "ser" e um "fazer" que se dá sem um "querer, saber ou dever" ²¹, ou um "poder-querer" que é comunitário. A

_

²¹O teste de empatia:

sobremodalização não existe sem a tensão da timia: o corpo realizado como "ser" entra em comunhão empática com outros corpos, cujas presenças são "auras", corpos que são apenas sentidos. A não-modalidade M0 (reação do corpo), e as modalidades M1 (fazer ou ser) e M2 (agir impulsivo, metódico ou controlado) existem também fora das máquinas, e são operadas por um destinador que gerencia o mundo distópico. Assim, junto a um "saber-fazer", programado pelo destinador, as máquinas desempenham também um "poder-fazer".

A classificação de modalizações proposta por Fontanille permite a observação de diferentes fases do actante, que pode adquirir, perder ou alterar sua consciência, a partir de mudanças ocasionadas pelo destinador ou anti-destinador. Pode-se acrescentar que a partir da ideia de "presença", argumenta-se que as modalidades existem conjuntamente e são realizadas, potencializadas, virtualizadas ou atualizadas, e estão mais ou menos presentes no horizonte do campo de presença dos atores. Supõe-se que Deckard e os demais personagens encontram-se, no início do romance, já completamente modalizados (M4), pois todos possuem um poder-saber-querer-crer (como actantes autônomos), ou um poder-saber-dever-crer (como actantes heterônomos); no entanto, é justamente o "crer" acionado pela timia, que será posto em xeque.

A sobremodalização inicial proposta pelo romance não é aleatória: se de um lado ela simboliza o total controle da máquina sobre o homem, ela também existe como momento modal suspenso, e assim aberto. É a partir da discussão do casal, a troca dialógica, que outras modalizações relacionadas ao "querer", ao "dever", ao "saber" e ao "crer" serão reveladas. A cena que abre o romance a partir de dois actantes não modalizados, cujas carnes são estimuladas sem a intenção dos sujeitos, evolui para uma

[&]quot;Vou delinear uma série de situações sociais. **Você vai expressar sua reação a cada uma delas o mais rapidamente possível.** Você será cronometrada, claro.

⁻ É claro, Rachel disse distante -, minhas respostas verbais não contam. Você só vai usar como índices meus músculos oculares e a reação dos meus vasos capilares. Mas vou responder; quero passar por isso e... - interrompeu-se. (p.57). (Todos os trechos em negrito são meus). A caixa de empatia:

[&]quot;Caminhando na direção da caixa de empatia, ela rapidamente se sentou e de novo pressionou o par de manetes. Ficou envolvida quase instantaneamente. Rick permaneceu ali segurando o receptor do vidfone, consciente da partida mental de sua esposa. Consciente de sua própria solidão. (...) Sua esposa estava curvada sobre a negra caixa de empatia, o rosto em êxtase. Ele permaneceu junto a ela por um tempo, a mão pousada no peito dela; sentiu-o subir e descer, a vida nela, a atividade. Iran não o notou; a experiência com Mercer tinha, como sempre, se tornado completa. (...) Inclinando-se com delicadeza, ele tirou a mão da mulher dos manetes duplos. Então, ele mesmo assumiu o lugar dela. Pela primeira vez em semanas. Um impulso. Não havia planejado isso: de repente tinha acontecido. (p.170, 171, 172).

discussão que envolve questões como livre arbítrio e ética, e cuja enunciação os desdobrá rapidamente em outras modalidades (M3 e M4). Ao despertarem e altercarem sobre as vantagens da utilização do sintetizador de ânimo e sobre o trabalho de Deckard, cuja esposa chama de assassino, os atores revelam suas identidades e crenças.

Na discussão entre os cônjuges, Deckard discorda que mata vidas e pondera que não extermina seres humanos, entendendo os androides como simples máquinas frias que muitas vezes não funcionam devidamente e devem ser descartadas. Na opinião do protagonista, sua ação é racionalmente justificável, pois é necessária para a existência da espécie humana. Assim, a narrativa se instaura a partir de um sujeito consciente de sua função social e satisfeito com seu trabalho, onde é admirado e respeitado pelos outros e do qual sente orgulho. A relação entre o *Moi* e o *Soi* do corpo actante do protagonista parece ser coerente, coesa e congruente. O enunciador explica: "Em seu próprio sintetizador ele (Deckard) escolheu a opção criativa e vigorosa atitude em relação ao trabalho, **embora disso sequer precisasse, essa era sua vontade habitual, inata,** mesmo sem o estimulo artificial de seu Penfield" (p.19).

Iran, diferentemente de Deckard, possui uma desconfiança do sintetizador de ânimo, e, uma vez que pode escolher qualquer humor, prefere escolher a própria depressão, ajustando-o para a desilusão, que pode ser entendida como a modalidade do "não querer-crer". A visão que a mulher tem sobre o aparelho, é que ele encobre a incapacidade humana para a empatia:

Quando tirei o som da TV, eu estava no estado de espírito 382; tinha acabado de escolher. Assim, embora ouvisse o vazio intelectualmente, não consegui senti-lo. Minha primeira reação foi de gratidão por nós termos podido comprar um sintetizador Penfield. Só aí eu senti como isso era doentio, perceber a ausência de vida, não só no prédio, mas em tudo, e não reagir, percebe? Não, acho que você não entende. É que isso passou a ser considerado uma indicação de doença mental; chamam-na de 'ausência de afeto adequado' (p. 17).

Iran consegue sentir o vazio, que apenas ouvia intelectualmente. O enunciado relaciona o intelectual ao campo sensorial recíproco da audição (ouvir), e por extensão, ao campo do pensamento e da linguagem, e o contrapõe ao sensível do corpo próprio. A partir do sentir (só aí eu senti), o cognitivo se desfaz e a enunciação sugere um estado passional e pré-linguístico de consciência. O campo sensorial transitivo é trocado pelo campo sensorial intransitivo, que reorganiza a sensação. A própria enunciação apaga o pronome "eu" (eu senti, eu estava), e o ator abandona a primeira pessoa: a enunciação

revela a objetividade e tenta abarcar o universal através do infinitivo flexionado (perceber a ausência de vida em tudo e não reagir). A temática da reação à ausência de vida unida à sintaxe figurativa sugere uma insuficiência do sujeito e de seu próprio corpo (doentio) e revela um não-poder-não-ser.

O ato de sentir o vazio, por parte da esposa, aponta para a vacuidade da existência do ator, que existe em oposição tensa à presença do outro ator, o marido. Em disjunção com o afeto, a esposa do protagonista sugere que os humanos têm o mesmo comportamento do androide, cuja frieza congela a reação à ausência de vida. A falta de empatia caracterizada como doença mental, (a ausência de afeto adequado), no entanto, trata menos da morte, do que da não-morte, afinal existe, por parte da esposa, um primeiro sentido de gratidão ligado ao consumo. A partir da oposição vida / morte entende-se que os humanos existem, na opinião de Iran, enquanto não-vida e não-morte e, portanto, se encontram em estágio de suspensão, ou de oscilação entre o ser e o não-ser, o próprio e o não próprio. A depressão de Iran é justificada, afinal ela é consciente da degeneração da vida natural e do poder da máquina.

Após a discussão com a esposa, o protagonista vai ao terraço do prédio e entra em contato com o dia que começa. O mundo natural distópico do ator é descrito. A enunciação empresta à poeira um odor de morte farejado pelo protagonista: "O ar da manhã - transbordando partículas radioativas acinzentadas por todos os lados, encobrindo o sol – arrotava ao redor dele, infestando seu nariz; involuntariamente, farejou a contaminação da morte" (p.20). O próprio ar da manhã, que adquire as propriedades do actante poeira, é um elemento que sugere a contaminação de todos que o respiram e, transbordando de partículas radioativas acinzentadas, controla a luz natural (encobrindo o sol). O ar é personificado pela enunciação e arrota um cheiro de morte, invadindo o corpo dos atores. O planeta, contaminado pela poeira mortal, transforma-se em corpo em decomposição, e ganha um campo sensorial repetido: como emite odor, o espaço pestilento onde o ator vive existe em camadas olfativas e abrangentes, de modo que o corpo odorante do planeta é figurado como invólucro debreado que se multiplica e envolve tudo. Como corpo odorante, o ar radioativo invade o campo sensorial recíproco do actante, que sente o odor de morte do não próprio e o internaliza como próprio: pode-se argumentar que, ao internalizar o externo através do olfato, o corpo actante do ator e corpo actante do planeta partilham de um mesmo invólucro: "multiplicando os invólucros corporais difusos e porosos, o campo olfativo é

local de uma conversão: a conversão dos invólucros do outro em invólucros do *Soi*" (FONTANILLE, 2011, p.65).

No início do romance, a enunciação estabelece uma diferença entre o agora e o então, explicando brevemente as condições da Terra antes da guerra e depois dela, de modo que a "presença" de elementos distópicos percebidos pelos atores, virtualiza a presença de elementos utópicos. Percebe-se novamente a utilização da "breagem" para simular uma tensão entre interno e o externo ao corpo, a memória e o real da presença e o observador constrói o espaço figurativo, e, juntamente com a embreagem, constrói uma descrição intensa:

Esta arruinada terra de ninguém foi, antes da Guerra Mundial Terminus, habitada e bem conservada. Aqui ficavam os subúrbios de San Francisco, a uma curta viagem de monotrilho expressso; a península inteira matraqueava como uma árvore cheia de pássaros, com opiniões e queixas, e hoje, os zelosos proprietários estão mortos ou migraram para um planeta colonizado (p.27).

Como os modos de presença existem dentro da configuração dos modos de existência, eles podem ser realizados ou virtualizados na enunciação, a partir da instância corporificada da enunciação. Pode-se sugerir que a presença virtualizada está relacionada com o sujeito, o espaço e o tempo antes da guerra, e amplifica o efeito distópico:

| | | Presença realizada | Presença virtualizada |
|-------|------------------------------|--------------------|-----------------------|
| EGO | Ponto de Vista do sujeito | espantado | habituado |
| | Ponto de Vista do objeto | novo | antigo |
| AQUI | - | próximo | distante |
| AGORA | | atual | ultrapassado |

Ilustração 23: Quadro da projeção dos modos de presença nas categorias enunciativas (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.127).

Se na narrativa de Dick, os sujeitos são confrontados com o espantoso, a novidade, a proximidade e a atualidade, e esses efeitos perceptivos causados pela presença existem dentro de uma proposta distópica, propõe-se, através dos eixos da

presença, a seguinte configuração das presenças reais e virtuais em relação ao mundo distópico e a percepção do corpo próprio dos atores:

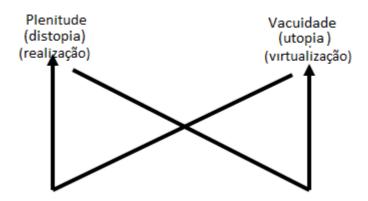


Ilustração 24: Modulações da presença e da ausência em relação à distopia (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.131).

Os destinatários, realizados na distopia, são manipulados por um destinador poderoso, um actante força que surge durante a Terceira Guerra (e não por causa dela) e provoca a morte de boa parte da vida no planeta. O corpo actante do Destinador possui uma inércia que resiste por remanência, pois não leva em conta a demanda dos actantes destinatários, afetando a todos sem discriminação: é a poeira radioativa "que havia contaminado a maior parte da superfície do planeta" e "não tinha surgido em nenhum país em particular e ninguém, nem mesmo os inimigos de guerra, havia planejado isso" (p.27); ela é enunciada como castigo divino, como "praga que vinha de cima" (p. 28). Agora, mais enfraquecida, a poeira "enlouquecia mentes e características genéticas" (p.20). Menos intenso e mais extenso, o destinador actante extermina menos o corpo do que o transforma, de modo que o ser orgânico se encontra em fase de mutação: o sujeito degenera e apresenta sinais de deficiência mental, torna-se um Especial. Sendo um actante cujo corpo é também apenas força, a poeira penetra o corpo de todos os atores orgânicos, "se infiltrando neles e sobre eles" (p.20), de modo que os seus invólucros são porosos, figurados menos como capacidade de triagem, do que como superfície de inscrição dos estados da matéria. O "bagulho", lixo acumulado que é subproduto da incessante operação humana de transformação da natureza, é também um actante representado como actante força sem forma, e comprime os espaços dos habitantes terráqueos, crescendo e multiplicando-se vertiginosamente. No mundo distópico do romance, o protagonista utiliza um protetor de órgãos genitais para tentar garantir sua reprodução e descendência: sua vida, enquanto espécie e enquanto sujeito, está ameaçada, e seu órgão reprodutor precisa ser especialmente protegido. O protetor funciona como outra pele, mais interna, que procura filtrar a poeira que envolve o actante. A narrativa triplica o invólucro do actante que possui: um invólucro natural, sua própria pele; um invólucro artificial e protético, a proteção genital; e um invólucro olfativo: o odor de morte que o persegue (perseguia seu nariz).

O destinador também coloca os seus destinatários humanos e artificiais em um dilema de identidade, e provoca uma oscilação de valores entre os atores. A narrativa esclarece que são os próprios humanos que desejam androides cada vez mais similares a eles, em uma corrida tecnológica e econômica de produzir cópias, o que sugere o corpo como objeto de moldagem. Como o molde é um vestígio ou marca, e não a cópia exata do objeto, humanos e androides existam em relação de contiguidade, ou seja, androides são como próteses e extensões do corpo humano, e se adaptam a ele ergonomicamente das mais variadas formas. Ao mesmo tempo, como o natural e o artificial se embaraçam, questões tais como sensação, programação, repetição, hábito, frieza e empatia, todas passíveis de serem analisadas pelo eixo intensidade x extensão, perpassam tanto os atores figurados como carne-natural, assim como os figurados como carne-artificial. No caso de *ASOE*, devido à escalada tensiva elaborada pela narrativa, a rotina e o hábito, extensivos, serão mesclados com emoções, intensivas.

Do ponto de vista tensivo, a subjetividade pode ser descrita como relação tensiva do sujeito consigo mesmo. Segundo Fontanille, essa tensão interna pode ser compreendida de três maneiras:

no que toca aos atos perceptivos, como uma tensão maior ou menor, entre o foco e apreensão; do ponto de vista do alcance das percepções, como a interoceptividade (o noológico, a 'consciência', o 'pensamento' etc.) e a proprioceptividade (o corpo próprio do sujeito que percebe, sede das correlações entre dimensões); e no que diz respeito à identidade modal, como uma tensão entre os papéis modais que a compõem (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.141).

No caso de Deckard, um ator que representa a lei, e está diretamente ligado à defesa dos ideais da cultura hegemônica, o actante pode ser caracterizado, no início do romance, como realizado. Ele acredita nos valores que defende e protege, e não há tensão entre a visada e a apreensão do sujeito, entre a sua interoceptividade e proprioceptividade ou seus papéis modais. Apesar de não possuir um animal verdadeiro, ele abertamente discute com seu vizinho sobre a tristeza de ter um animal elétrico, e constantemente visita a loja de animais perto de seu emprego. A relação do protagonista

com animais reais é fortemente emocional, adquirindo uma intensidade que perturba todo o seu corpo. Durante a caçaca, ao ser-lhe oferecido um animal real como suborno para abandonar o teste de empatia, o protagonista sente uma tensão que nunca havia sentido antes, e que ao se manifestar dentro dele; "**explodia, lentamente**, em cada parte de seu corpo" (p. 64). Nessa passagem, o oxímoro (explosão lenta) exemplifica o discurso vivo: a proprioceptividade figura um *Moi* carne própria como fonte de uma tensão que se resolve no próprio texto, uma tensão que deixa como marca a própria figura de linguagem. Fontanille explica que "no discurso verbal, a modalidade de inscrição será textual, oral ou escrita" (2004, p.178).

No início do romance, o protagonista enxerga os androides como seres mais inferiores que os animais, e diferentemente da esposa, não se apieda deles; ao contrário, mesmo não sendo um seguidor do mercerismo, pois raramente se conecta à caixa de empatia, ele segue o bom senso da maioria dos humanos (uma forma de vida) e acredita que os androides devam ser exterminados por não possuírem alma ou compaixão. O protagonista entende que ao "aposentar" um androide, ele "não violava a regra da vida estabelecida por Mercer" (p.42). Como seguidor dos valores humanos e caçador, o protagonista é um sujeito regido pelo eixo concentrado e mobilizado. Iran, sua esposa, seria um sujeito desligado e distendido. Uma das consequências da caçada é a alteração da dêixis de Deckard, que aos poucos torna-se consciente de sua ação e frustrado.

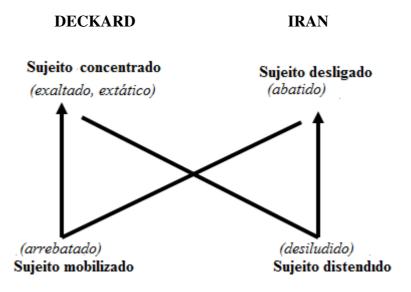


Ilustração 25: Gráfico da tipologia emocional dos sujeitos (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 144).

A partir da semiótica do vestígio, pode-se compreender o hábito, que existe dentro do eixo da extensidade, como um corpo controlado pelo *Soi-idem*, responsável pelo encobrimento de mudanças e visadas, e ativado pelo *Moi*. Se o hábito, dentro da tensão, supõe a extensão, a narrativa, ao reunir homens e androides semelhantes no mesmo espaço, propõe uma parada dessa extensão e arma uma quebra de continuidade que envolve a rotina de todos os atores. Se, de um lado o actante empreende a caçada, pois busca um objeto de valor, figurativizado por um corpo orgânico, de outro, o contato com os novos modelos de androides afeta extremamente as suas emoções. O mesmo se dá com Isidore e com os próprios antagonistas artificiais ao terem que enfrentar os humanos. O principal ponto de quebra do hábito e ponto de tensão dos atores é menos a vinda de androides perigosos para a Terra do que a extrema semelhança física e emocional entre humano e máquina. A partir daí, a presença icônica torna-se um problema. Deckard, ao longo da narrativa, vai perceber que o seu maior desafio é o de controlar os seus valores em relação a certos tipos de androides com quem interage.

Ao chegar ao trabalho, o protagonista descobre que seu parceiro está no hospital e ele pode assumir o caso. A leitura da especificação dos cérebros dos Nexus 6 surpreende o protagonista, que percebe que os androides "superavam diversas classes de humanos *Especiais* em inteligência" (p.41).

O Nexus – 6 realmente tinha **2 trilhões** de componentes, além da **faculdade de escolher** entre **dez milhões de combinações** possíveis em sua atividade cerebral. Em **45 centésimos de segundo**, um androide equipado com uma estrutura cerebral dessas poderia assumir qualquer uma das quatorze **reações e posturas básicas**. Bom, nenhum teste de inteligências pegaria um *andy* desses (p.40).

A estrutura cerebral dos androides é figurativizada principalmente a partir de quantidades numéricas que desafiam a cognição (2 trilhões de componentes, dez milhões de combinações, 45 centésimos de segundo). A hipérbole dentro da enunciação do discurso científico intensifica o poder do ator androide, que também é figurado como corpo actante capaz de movimento (assumir reações e posturas básicas). A descrição organiza dois diferentes modos de apresentação do corpo: como corpo carne (movimento íntimo) e como corpo-invólucro (capacidade de copiar posições corporais). O Nexus 6 pode ainda escolher, e assim, possui julgamento de valor. Da mesma maneira, o seu poder escolher modaliza o actante como "poder, querer, saber e crer". Na ficção de Dick, humanos e androides são modalizados da mesma maneira, e Deckard

admite que os androides, "de um ponto de vista pragmático, grosseiro e prático tinham evoluído para além de um vasto – ainda que inferior – segmento da humanidade" (p. 41). A inclusão do androide no conjunto "humanidade" reorganiza o eixo da triagem e mostra uma oscilação cognitiva do ator, que reclassifica os valores em relação ao inimigo: a figura do androide torna-se ambígua (grosseira).

A oposição presença / ausência surge como possibilidade de distinguir dois tipos de existência semiótica: a real e conjuntiva e a virtual e disjuntiva. Ao perceber que seis fugitivos estão sendo procurados na Terra, e que por causa da recompensa será possível realizar o seu desejo de consumo, Deckard torna-se um sujeito mobilizado e parte para a caçada. O actante passa de concentrado a mobilizado. De seu ponto de vista, tanto o seu objeto de valor desejado e positivo, um animal real, quanto seu objeto de valor evitado e negativo, os androides que deve exterminar, adquirem forte carga de presença e, se antes eram virtualizados, são agora realizados, pois se tornam presentes no horizonte de seu campo. De um lado, a presença é uma grandeza que afeta um sujeito cognitivo, pois se instaura como objeto de saber; de outro, a cognição não pode existir sem uma base perceptiva: o eu semiótico é diferente do eu linguístico, pois é "sensível, afetado, muitas vezes atônito, comovido pelos êxtases que o assaltam, um 'eu' mais oscilatório do que identitário" (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 128).

Se a narrativa, como vimos, se inicia a partir de um mínimo de extensão e um mínimo de intensidade, a presença dos androides no mundo dos atores humanos produz uma recomposição de seus pontos de vista e reorganiza suas percepções do aqui e do agora. Os campos de presença de todos os atores são invadidos e afetados, e a visada dos actantes, o *Soi*-ipse intenso, reorganizará o *Soi*-idem extenso. A presença dos androides motiva uma atualização das relações e crenças dos atores e rearranja os seus campos de profundidade e horizontes. O mundo distópico controlado por um destinador empenhado no controle, na destruição, e na produção de cópias de sujeitos artificiais cada vez mais inteligentes e com memórias implantadas, e que nem sempre sabem que são artificiais, existe também como constante "surpresa". É justamente a partir da presença realizada, relacionada à percepção e à proximidade física, que os atores envolvidos na caçada vão se distanciar parcialmente de suas trajetórias canônicas e programas narrativos.

Ao testar a eficiência do teste de empatia, o protagonista encontra pela primeira vez o modelo Nexus 6: Rachel, a androide mais avançada da Associação Rosen, e percebe que os novos modelos são bem mais perspicazes e perigosos do que se

imaginava. O teste de empatia aplicado na androide quase falha, e a androide consegue enganar o caçador. A cena entre o interrogador e o suspeito é rápida, e constrói uma atmosfera de interação fria. Deckard explica à menina, que ainda não sabe que é artificial, o procedimento do teste e inicia o questionário:

Vou delinear uma série de situações sociais. Você vai expressar sua reação a cada uma delas o mais rapidamente possível. Você será cronometrada, claro.

 É claro, Rachel disse distante -, minhas respostas verbais não contam. Você só vai usar como índices meus músculos oculares e a reação dos meus vasos capilares. Mas vou responder; quero passar por isso e... - interrompeu-se. - Vá em frente, Sr. Deckard.

Rick, selecionando a questão três, perguntou:

- Você ganhou uma carteira de couro de bezerro no seu aniversário. imediatamente, ambos os medidores registraram a passagem do verde para o vermelho; os ponteiros oscilaram violentamente e então baixaram.
- Não aceitaria disse Rachel. E também denunciaria à polícia a pessoa que me deu o presente.

Após fazer uma rápida anotação, Rick continuou, propondo a oitava questão da escala de perfil Voigt – Kampff:

- Você tem um filho pequeno e ele mostra a você sua coleção de borboletas, incluindo o frasco mortífero usado por entomologistas.
- Eu o levaria ao médico. a voz de Rachel soou baixa, mas firme. De novo os medidores duplos se moveram, mas não muito. Ele anotou isso também.
- Você esta sentada assistindo TV prosseguiu e, de repente, percebe uma vespa rastejando no seu pulso.
- Eu a mataria disse Rachel. **Os indicadores, desta vez, não registraram quase nada, apenas um tremor fraco e momentâneo**. Rick anotou e procurou cuidadosamente a próxima questão.
- Ao ler uma revista você depara com a foto de página inteira de uma garota nua. Fez uma pausa.
- Esse teste vai determinar se eu sou uma androide ou se sou lésbica? perguntou Rachel, mordaz. **Os ponteiros nem se moveram.**
- Seu marido gostou da foto ele continuou. Os medidores não esboçavam nenhum tipo de reação. E acrescentou: A garota está deitada de bruços sobre um lindo e enorme tapete de pele de urso. Os medidores continuaram inertes, e ele disse a si mesmo: uma reação de androide. Nem notou o elemento principal, a pele do animal morto. A mente dela...daquilo...estava mais concentrada em outros pontos. Seu marido pendura a foto na parede do escritório ele terminou e, desta vez, os ponteiros se moveram.

Eu certamente não deixaria – disse Rachel.

- O.k. – ele assentiu com a cabeça – Agora pense nisso. Você está lendo um romance escrito nos velhos tempos antes da guerra. Os personagens estão visitando o Fisherman's Wharf, em San Francisco. Ficam com fome e entram em um restaurante de frutos do mar. Um deles pede lagosta, e o *chef* joga a lagosta dentro de um caldeirão com água fervente, enquanto os personagens observam.

- Deus! disse Rachel. Que horror! Sério que eles realmente faziam coisas assim? É depravado! Você disse uma lagosta viva?
- Os medidores, no entanto, não responderam. Formalmente uma resposta correta. Mas simulada (p.57, 58).

Segundo a narrativa, o teste de empatia não leva em conta a resposta verbal, mas a reação involuntária do sujeito testado, que não pode ser simulada: o teste "mede a dilatação do capilar da área facial", que é uma "resposta automática primária, a assim chamada reação de 'vergonha', ou 'rubor' a um estímulo moralmente chocante" (p.56). A finalidade do interrogatório, nesse caso, não é um simples processo comunicativo entre dois interlocutores, e adquire um viés comportamental e biológico. O teste não busca a verdade de uma resposta verbal, mas estimula o corpo do sujeito a reagir, nos moldes de um detector de mentiras. Rachel falha como humana, mas, como androide, é difícil dizer que ela mente, ou seja, que suas respostas sejam intencionalmente mentirosas; ao contrário, ela realmente tenta, sem sucesso, dar uma resposta apropriada ao caçador, levando em conta os aspectos culturais e a ideologia humana dominante do mundo da qual ela faz parte. Por mais que a androide se esforce, no entanto, sua natureza artificial não lhe permite um nível de compreensão que não seja puramente intelectual. A interioridade do androide (fonte) tenta, inutilmente, se relacionar com a exterioridade (alvo) do mundo onde vive.

A falta de empatia proposta pela enunciação, nesse caso, ou a "apatia", seria um actante de controle entre o sujeito sensível e seu mundo, entre próprio e não próprio. A sintaxe figurativa formulada pela enunciação articula um *Moi* cuja instância linguageira é desconsiderada, em favor de um *Moi*-carne própria que pulsa e apenas reage impulsivamente: a máquina sobremodaliza o actante em M0. O diálogo entre os atores é rápido, e as respostas do interrogado são pouco elaboradas, limitando-se a sentenças curtas. Nota-se que todas as reações da androide são descritas a partir da leitura do teste, de medidores e ponteiros que se movem depois de cada pergunta feita, de maneira que o próprio detector de empatia é utilizado para figurar o *Moi* carne do corpo actante da interrogada. Percebe-se, também, no discurso, uma debreagem actancial que transforma a adolescente em coisa (a mente dela...daquilo) e revela uma oscilação na crença do ator como sujeito cognitivo.

Após testar o aparelho Voigt-Kampff em Rachel, e descobrir que ela é uma sofisticada androide, Deckard, satisfeito com a acuidade do teste, voa ao encontro de seu primeiro alvo, o perigoso Polokov, um fugitivo que finge ser um *Especial* e trabalha

como coletor de lixo, escondendo-se em áreas evitadas por humanos. O encontro entre o caçador e o fugitivo é curioso, pois ao confundir o criminoso com outra pessoa, um policial soviético chamado Kadalyi, Deckard quase perde a vida. Observa-se que a confusão do ator humano se dá, na enunciação, por meio de um lapso na enunciação e de uma reformulação:

- Você não é Polokov, você é Kadalyi disse Rick.
- Você não quer dizer o contrário? Você está um pouco confuso.
- **Quer dizer**, você é Polokov, o androide; você não é da polícia soviética.

Segundo Fontanille (2011, p.30) o lapso remete a duas noções: o da intenção e o da atenção, que são dois tipos de orientação exercidas no corpo actante enunciativo, e que podem ser comparadas às duas propriedades da inércia, a remanência e a saturação. A atenção preserva o percurso da enunciação e evita as pressões opostas, existindo como fonte de remanência; a intenção produz na enunciação uma intensidade ligada à visada contínua, e existe enquanto oposição à continuidade do discurso, funcionando como saturação: a cada nova visada pode haver uma mudança na enunciação.

Assim, a enunciação existe enquanto coexistência conflituosa de duas ou várias instâncias do discurso, de trajetórias isotópicas que interagem e existem mais ou menos presentes no horizonte do falante, de modo que uma trajetória ganha espaço ou inibe as outras. As isotopias em concorrência e em estado de interação formam marcas passionais, que se traduzem, ao nível da expressão, por conectores isotópicos, palavras ou conjuntos de palavras ou sílabas, que conservam o vestígio da marca. Quando o fluxo do discurso encontra uma de suas impressões, ela atualiza a marca passional subjacente. Segundo Fontanille, a estrutura intencional subjacente à forma discursiva é estratificada em diferentes formas de existência: visadas virtuais, ligadas à possibilidade, mas que nunca se manifestam; visadas potenciais, relacionadas à manifestação; e visadas atuais, da ordem da vontade.

No caso de Deckard, o protagonista confunde o humano com a máquina, e apenas após ter sido corrigido pelo androide, reformula o enunciado através de uma correção (quer dizer). A intensidade da emoção é refletida no texto, em forma de inversão da predicação, que troca os nomes próprios dos sujeitos, em um evento linguístico involuntário. O lapso, realizado logo após o caçador aprender mais sobre os androides e conhecer Rachel, reflete uma visada atual que o protagonista ainda não apreendeu totalmente: a de que humanos e androides são semelhantes, e que

potencializa o discurso portador do lapso. Após escapar da morte, o protagonista associa o lapso ao conselho de Rachel. O observador, após o lapso, que é quase fatal para o ator e desestabiliza a sua ação, faz questão de descrever o corpo de Deckard internamente, que depois do susto, volta lentamente ao normal. A enunciação adquire uma racionalidade técnica, e o observador utiliza termos fisiológicos e uma descrição médica, penetrando dentro do corpo do protagonista. O enunciação visa o corpo-carne:

Devo ter ficado tão impressionado com o conselho de Rachael Rosen, que fiz o oposto, e isso quase acabou comigo. Mas eu peguei Polokov, ele disse para si mesmo. Sua glândula supra-renal, desacelerando vagarosamente, parou de bombear suas várias secreções em sua corrente sanguínea, seu coração voltou ao normal, sua respiração tornou-se menos frenética.

A narração, em discurso indireto livre, vem acompanhada de um diagnóstico corporal relacionado, na semiótica do vestígio, à carne e ao Moi, o campo intransitivo. A semiótica do vestígio chama a atenção para um estado do corpo-actante, que, se de um lado pode ser chamado de passional (na passagem acima, por exemplo, o sujeito se acalma); de outro é carnal: depois de um susto, o corpo volta ao seu estado normal, ou seja, retorna de não-idem a idem e torna-se novamente extenso. A volta ao normal se dá como um conjunto de sensações na matéria corporal: secreções, pulsações e velocidade de processos físicos (desacelaração). Acalmar-se, para o corpo-actante, é perder a intensidade de uma força controlada pela inércia, que toda a matéria sofre. É interessante observar que no nível figurativo, o trecho combina a extensão do corpo com a volta à enunciação, ou seja, Moi e Soi: é só quando o corpo volta ao normal e não mais corre perigo de vida, que o personagem pode refletir sobre os seus atos e retorna ao âmbito da cognição.

O lapso do protagonista é acompanhado por um súbito congelamento da ação depois do erro cometido. Seu campo sensorial reflexivo, o campo da sensório motricidade, ligado ao movimento e à atenção, é momentaneamente suspenso. Fontanille comenta que no caso da atenção perceptiva, observa-se um sincretismo de papéis da fonte, do alvo e do controle: a carne é ao mesmo tempo fonte da sensação, o alvo afetado, mas também o actante de controle que garante sua contenção. O Moi e o Soi em choque afetam a coordenação motora do corpo e se refletem no ato enunciativo do ator em forma de lapso.

Observa-se ao longo do romance, que o lapso do protagonista é apenas uma das várias outras orrências linguísticas que saem do parâmetro do discurso canônico. Por toda a narrativa, os atores cometem acidentes vocais ou linguísticos: Isidore, por exemplo, gagueja sempre que está tenso:

"'S-SS-Senhora Pilsen?" Isidore disse, perpessado pelo pânico; ele não havia pensado nisso, claro, mas o dono tinha uma esposa que, obviamente estava em casa. — Quero fa-fa-lar com a senhora sobre o seu ga-ga-ga-ga-ga...- Interrompeu-se, coçou seu queixo involuntariamente. — Seu gato (p. 86).

O Especial também observa que as celebridades do Programa Buster Gente Fina "nunca se repetiam (...) seus comentários sempre espirituosos, sempre novos, não eram ensaiados". O próprio programa, ao contratar celebridades "vindas de países vagamente indefinidos" (p.80), é figurativizado como enunciação em que estrangeiros tentam se expressar em uma língua alvo, que é muitas vezes figurada como distorcida: nesse caso, duas línguas virtualizadas são realizadas em uma mesma linguagem híbrida. A tentativa de explicitar a oralidade da língua também é constatada. Tanto no caso da gagueira, quanto no caso do programa, a enunciação adota outra diagramação textual e tem forte apelo visual e acústico, tentando mimetizar a enunciação viva. A grafia da enunciação imita graficamente um sotaque e distorce a imagem acústica das palavras:

O rádio anunciou "— ah jes wan ta tell ya, folks, that ahm sitten hih with my pal Bustuh, an we're tawkin en haven a real mighty fine time, waitin expectantly as we ah with each tick uh the clock foh what ah understan is the mos important announcement of ... (do romance original: p.202).

Hei, quero contar para vocês pessoal, estou aqui, sentado com meu amigo Buster, e estamos conversando e nos divertindo demais, esperando, muito ansiosos, que chegue a hora daquilo que estou sabendo, vai ser o anuncio mais importante do...) (tradução: p.194).

Ei, qeru conta procêis pessoall, xtô aqui, sentadu cu'meu amigu Buchterr, e xtamus converrsandu i nus diverrtindu demaix, xperandu, muintu ansiosuz, que chegui a horra daquilu que xtou sabendu, vai sê o anunciu mais imporrtanti du... (tradução sugerida).

A linguagem, do ponto de vista do corpo-actante, existe como uma entidade que emana de corpos em entropia ou corpos confusos em relação à subjetividade. Na semiótica do vestígio o Ego dos atores, identificado pelo pronome da primeira pessoa do singular, existe enquanto corpo enunciativo formado de carne e invólucro, e que

precisa confrontar constantemente a sua própria identidade em mudança consigo próprio. O Ego, justamente por ser bi-articulado, formado de idem e ipse, é ao mesmo tempo singular e plural, pois é relacionado ao Outro.

O Soi é a instância controlada pela atenção e canalizada para o projeto de enunciação, e cuja identidade é constantemente confirmada e consolidada pelos atos do discurso. O Moi é o ponto de referência do discurso, uma posição que instaura um campo de presença, submetida a pressões e deslocamentos. Confrontado com as pressões do devir o Moi resiste, pois afirma sua unicidade de actante de referência, e de carne sensório-motora. O Soi, por sua vez, reage por integração ou expulsão da alteridade, e constrói sua identidade absorvendo progressivamente as posições sucessivas que ele atravessa. Como o Moi resiste a qualquer pressão que o ameace a ser outro, ele adquire um estatuto de actante com limites definidos pela fronteira da saturação e da remanência: além do limite da saturação, as pressões exercidas sobre o Moi carne tornam-se sofrimento ou prazer, e suscitam irrupções fóricas brutais, aparentemente incontroladas, uma invasão momentânea ou durável da manifestação discursiva. O Soi-corpo próprio, que integra toda nova alteridade, para apreendê-la ou não, é responsável por gerenciar a memória e o devir da acumulação dessas resistências por saturação ou remanência. O Soi da remanência pura, o Soi-idem, procede por recobrimento; o Soi da saturação pura, o Soi-ipse, percorre todas as fases sucessivas limitando os efeitos dispersivos.

A distinção entre essas duas instâncias ocorre a partir de um ponto de vista: do lado do *Moi*, o princípio de resistência é um caso de intensidade (que unifica); do lado do *Soi*, trata-se de controlar a extensão (no tempo, espaço e número) a acumulação de remanências e saturações. A tensão que os une abre caminho para um modelo de produção do discurso que baseia a enunciação na ação do corpo actante e é explicitada no gráfico abaixo:



Ilustração 26: Gráfico do *Moi* e do *Soi* em relação ao discurso canônico (FONTANILLE, 2011, p. 48).

Observa-se que a enunciação viva no texto, como linguagem graficamente modificada para conotar a oralidade, funciona como elemento figurativo do corpo actante. O gráfico *Moi / Soi* identifica de que maneira o corpo se torna presente através de um tipo de enunciação formulada em relação ao discurso canônico, mas ainda não contabiliza a relação entre *Moi*, *Soi*-idem e *Soi*-ipse. Segundo Fontanille, a variação das tensões do discurso em relação às três instâncias do actante pode ser definida por traços contínuos (as flechas) e traços descontínuos (as linhas pontilhadas) da seguinte maneira:

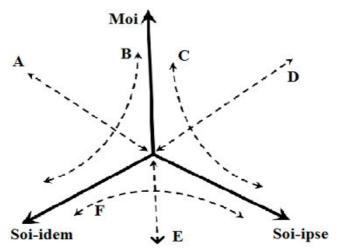


Ilustração 27: Gráfico das variações de tensão das instâncias do discurso (FONTANILLE, 2011, p.50)

O eixo A: eixo do congelamento do discurso. O *Moi* (referência) está em colusão com o *Soi*-idem (construção) e não opõe nenhum tipo de resistência à pressão da redundância. Na medida em que o *Moi* colabora com a repetição, ou mesmo a suscita, forma-se o discurso obsessivo.

O eixo B: o eixo da atenção pelo qual o *Moi* resiste à repetição: seus dois pólos extremos são a concentração e a distração.

O eixo C: o eixo da contenção. O *Moi*-carne resiste à visada do *Soi* em devir: seus pólos extremos são o esforço e o relaxamento.

O eixo D: o eixo do arrebatamento verbal. A visada em devir se põe a serviço do *Moi*-carne e o discurso torna-se, pouco a pouco, descontrolado. Esse eixo conduz às formas de delírio e da glossolalia.

O eixo E: o eixo da individualidade. Conjuga as pressões de repetição e coesão com as formas da visada e do *Soi* em devir: a colusão entre as duas formas do *Soi* é um fator de individualização, assim, trata-se do eixo da idiossincrasia.

O eixo F: o eixo da identidade. Está baseado na tensão contrária entre as pressões de repetição e as da visada em devir: suas extremidades são a conformidade e a manutenção de si.

Fontanille acredita que a formação do lapso se dá duplamente, no pólo da atenção e no pólo do relaxamento, que pertencem a eixos de correlações inversas. Os dois limites extremos, à direita e à esquerda, são fronteiras onde o simples acidente de percurso torna-se um verdadeiro modo de produção do discurso perturbado: do lado da coesão, trata-se da fronteira com o discurso obsessivo; do lado da coerência, trata-se da fronteira com o discurso delirante e a glossolalia.

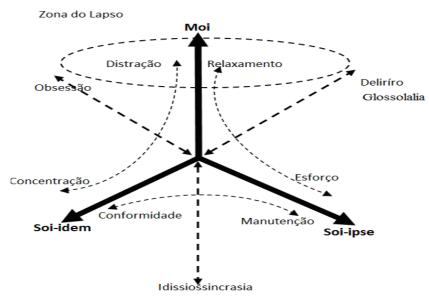


Ilustração 28: Gráfico de tipos de estados tensivos do discurso e da zona do lapso (FONTANILLE, 2011, p.51).

A partir da ideia de discurso vivo, as enunciações são organizadas no romance por corpos proprioceptivos mergulhados na tensão e na sensação, no sensível e no inteligível: de um lado, o discurso canônico é muitas vezes abandonado, e dá lugar a uma série de "acidentes linguísticos"; de outro, os discursos, variando de tensão em relação ao *Moi*, ao *Soi*-idem e ao *Soi*-ipse, revelam uma perturbação na concentração, no esforço, na conformidade e na manutenção dos corpos-actantes. As oscilações nas formas de expressão dos atores, ligadas aos modos de presença do corpo, revelam intenções virtuais, potenciais e atuais, e constroem actantes com profundidades cognitivas e sensíveis.

Dentro do âmbito das instâncias discursivas, devem-se acrescentar ainda ocorrências linguísticas que não são lapsos ou acidentes, mas revelam estados de consciência do enunciatário, revelando a oscilação entre externo e interno. Nesses casos, a luta pela conformidade e manutenção do actante se dá através de correções no uso de pronomes ou reformulações predicativas que existem tanto no nível do enunciado quanto no nível da enunciação: Deckard, por exemplo, desconfia da identidade de Rachel, ao perceber que ela se refere aos animais como "coisas", revelando uma personalidade não-empática. O próprio protagonista, ao testar a androide, observa: "A mente dela...daquilo, estava concentrada em outros pontos" (p.58). No trecho em que Deckard entrevista um androide, na delegacia falsa de polícia, o enunciador comenta: "E então **ele** silenciou. Ou melhor, **a coisa** silenciou". Ao perguntar a Rachel quantas vezes ela tinha se deitado com outros caçadores, a enunciação novamente opera uma mudança de pronomes: "Ela, ou melhor, aquilo, meneou a cabeça" (p. 191). A oscilação na nomeação dos atores reflete a tensão empática causada pela semelhança entre os corpos, que interfere na própria classificação operada pela linguagem. Ao mesmo tempo, ao operar com dêiticos, a enunciação cria um efeito espacial e os remete para longe (daquilo, aquilo) do campo de presença dos actantes enunciatários fonte. O efeito ao mesmo tempo afasta o actante e despersonifica o ator.

Após o extermínio de Polokov, Deckard liga para a esposa com a esperança de contar as novidades do dia e ser confortado e encontra, novamente, a mesma mulher amarga que ele havia deixado no apartamento de manhã. Iran, deprimida, assiste ao programa de *Buster Gente Fina*, e se confessa sem esperança. Deckard, enfurecido e desanimado, pensa que a maioria dos androides que conhece "tem mais vitalidade e desejo de viver do que a minha mulher" (p.99), e lembra-se de Rachel. A repulsão que o protagonista sentira em relação a androide dá lugar a outro tipo de percepção:

Agora também pensava nela. Algumas androides lhe pareciam bem bonitas; ele tinha se sentido fisicamente atraído por várias delas, e essa era uma sensação estranha, pois sabia racionalmente que eram máquinas, mas, mesmo assim, reagia emocionalmente. (p.99).

Essa nova visada desestabiliza a sua apreensão, e o protagonista é tomado por uma sensação estranha: o saber racional existe em paralelo a uma reação emocional, e o sujeito cognitivo não consegue controlar o seu corpo. No trecho, nota-se a embreagem enunciativa que recoloca o corpo na experiência sensível da enunciação viva.

Ao chegar ao teatro onde pretende "aposentar" o seu próximo criminoso artificial, Deckard presencia Luba Luft ensaiando A Flauta Mágica, de Mozart, e reconhece o seu talento. O teste de empatia aplicado pelo protagonista, no entanto, transforma-se em um conjunto de enunciados que beiram o *non-sense* e interlocutor e interlocutário não conseguem se comunicar. As respostas evasivas e as inúmeras perguntas da androide invalidam as medições do caçador e geram um efeito de descontinuidade no diálogo, que desorganiza a linha de raciocínio do ator e a enunciação textual. O discurso torna-se "quebrado", e a enunciação perde a coerência, coesão e congruência:

Você está sentada assistindo TV e, de repente, percebe uma vespa rastejando em seu pulso. – Checou com o relógio, contando os segundos. Conferiu, ainda, os mostradores duplos.

- O que é uma vespa? Luba Luft perguntou.
- Um inseto que voa e pica.
- **Hmm, que estranho.** Seus olhos enormes se arregalaram em aceitação infantil, como se ele estivesse revelando o mistério da criação. **Elas ainda existem?** Nunca vi uma.
- Extinguiram-se por causa da Poeira. Não sabe mesmo o que é uma vespa? Você devia estar viva na época em que havia vespas. Foi há apenas...

- Me diz a palavra em alemão.

Ele tentou se lembrar do termo em alemão para vespa, mas não conseguiu.

- Seu inglês é perfeito disse, com raiva.
- -Meu sotaque ela corrigiu- é perfeito. Tem de ser, para desempenhar meus papéis, para Purcell e Walton e Vaughan Williams. Mas **meu vocabulário não é muito grande**. olhava-o timidamente.
 - Wespe ele disse, lembrando-se do termo em alemão.
- Ach sim, eine Wespe riu. Qual era mesma a pergunta? Já esqueci.
- Vamos tentar outra. seria impossível, agora, obter uma reação significativa. você está assistindo a um filme antigo na TV, um filme de antes da guerra. Está acontecendo um banquete. A

entrada – ele pulou a primeira parte da pergunta – consiste em cão cozido, recheado com arroz.

- Ninguém mataria e comeria um cão Luba Luft disse. eles valem uma fortuna. Talvez fosse um cachorro de mentira: uma imitação. **Certo?** Mas eles são feitos de fios e motores; não podem ser comidos.
 - Antes da guerra. Ele rangeu.
 - Eu não era nascida antes da guerra.
 - Mas já viu filmes antigos na TV.
 - O filme foi feito nas Filipinas?
 - Por quê?
- Porque se costumava comer cão cozido recheado com arroz nas Filipinas responde Luba Luft. Lembro de ter lido isso.
- Mas sua resposta...- ele disse. quero sua reação social, emocional, moral.
- **Ao filme?** Pensou um momento. eu desligaria e colocaria no Buster Gente Fina.
 - Por que desligaria?
- Ora, disse ela irritada -, quem ia querer assistir a um filme antigo passado nas Filipinas? O que foi que aconteceu nas Filipinas, tirando a Marcha da Morte de Bataan? E você ia querer ver isso? Ela o encarou indignada. Nos mostradores, os ponteiros oscilavam para todas as direções.

Depois de uma pausa, ele disse cuidadosamente.

- Você aluga uma cabine na montanha.
- Ja ela concordou com a cabeça. vá em frente, estou esperando.
 - Numa área ainda verdejante.
- Perdão? Ela cobriu a orelha com a mão em forma de concha. **Nunca ouvi essa palavra.**
- Ainda tem árvores e arbustos crescendo. É uma casinha rústica de madeira de pinho, com uma enorme lareira. Nas paredes alguém pendurou mapas antigos, gravuras da Currier & Ives e acima da lareira, há uma cabeça de veado, uma cabeça com os chifres bem desenvolvidos. As pessoas que te acompanham admiram a decoração da cabana e...
- Não sei o que quer dizer Currier, Ives ou decoração disse Luba Luft; parecia lutar para entender o significado dos termos. espera. Levantou a mão de um jeito sério. com arroz, como o cachorro. Currier é o que dá cor ao arroz. Em alemão é *curry*.

Ele não conseguia decifrar, de jeito nenhum se a confusão semântica de Lufa Luft tinha algum propósito. Após consultar a si mesmo, decidiu tentar outra questão. Que mais poderia fazer?

- Você está saindo com um homem disse e ele a convida para visitar seu apartamento. Enquanto você está lá...
- O *nein* Luba interrompeu. Não iria lá. É uma resposta fácil.
 - Esta não é a pergunta.
- Você escolheu a pergunta errada? Mas essa eu entendo. Por que a questão que eu entendo é a errada? Não se espera que eu compreenda? -Remexendo-se nervosamente, ela friccionou o rosto e desconectou o adesivo, que acabou caindo no chão e deslizando para baixo da penteadeira. Ach Got ela murmurou, e inclinou para recuperá-lo. Um som áspero, de roupa se rasgando. Seu sofisticado figurino.

 Eu pego – ele disse, e se ergueu ao lado dela; ajoelhou-se, tateou sob a penteadeira até seus dedos localizarem o disco.
 Quando se levantou, viu-se sob a mira de um laser.

Tanto a oscilação entre pronomes, vistos nos trechos anteriores, quanto a confusão semântica criada por Luba Luft revelam o eixo idiossincrático dos actantes, que buscam firmar uma identidade. As sucessivas perguntas da androide durante o teste camuflam a reação empática do ator e diminuem o eixo de extensão da enunciação do corpo actante, que é interrompido por outras enunciações. O discurso idiossincrático da entrevistada revela uma tensão contrária entre as repetições e as visadas: ela não percebe ou visa os cenários que Deckard propõe e também não os apreende. Esforço e concentração, conformidade e manutenção não conseguem formar uma dinâmica coesa, congruente e coerente: tanto o alegado desconhecimento do vocabulário quanto as associações entre palavras e ideias criam uma situação na qual a passionalização do sujeito (remexendo-se nervosamente) é figurativizada como reação cognitiva intensa ao discurso do Outro, ou seja, é de ordem referencial e racional (parecia lutar para entender o significado dos termos). A tensão entre idem / ipse do corpo-actante é metaforizada como um relógio cujos ponteiros oscilam de sentido desgovernadamente (nos mostradores, os ponteiros oscilavam para todas as direções). É justamente o que acontece entre os atores, cujos enunciados não se conectam.

Luba Luft é o segundo androide criminoso que Deckard encontra pessoalmente e que igualmente quase o mata. A tensão e nervosismo de Luba, que não sabemos se são voluntários ou involuntários, colaboram mais uma vez para a distração e relaxamento de Deckard, que esquece o perigo e a esperteza dos Nexus-6. O deslize na conduta do caçador não é gratuito. Antes mesmo de conhecer Luba, Deckard já havia se surpreendido com a qualidade vocal da cantora lírica artificial e reconhece que tinha sido construída com perfeição. No entanto, reflete sobre sua condição como caçador e protetor dos humanos e se percebe como "parte do processo de entropia que destrói todas as formas" (p.102), como "sub specie aeternitatis, o destruidor de formas invocado por aquilo que via e ouvia" (p. 103). A comparação sugere uma forma sensível capaz de ver e ouvir, e dotada de poder de aniquilação. O trecho em latim que predica o ator significa "sob a forma de eternidade", e faz alusão ao universalmente verdadeiro e eterno. Nessa passagem, o ator não apenas admite exterminar, coisa que negara veementemente no início da narrativa, como tem um corpo figurado como força pura, exatamente como a poeira radioativa e o "bagulho". Nesse ponto o sujeito adquire o

estatuto de Destinador e como destruidor de "todas as formas", seu corpo actante é regido por uma força inercial de saturação, fornecida pelo Destinador, que não consegue ser controlada.

Ao ser surpreendido por Luba Luft no teste de empatia, Deckard, impossibilitado de provar sua identidade, e com o corpo de Polokov em seu carro, é preso e levado a uma delegacia de polícia desconhecida, onde encontra outra recompensa: o androide Garland, inspetor de polícia. O protagonista descobre que o inspetor artificial comanda um local operado por androides, "um empreendimento homeostático", um "circuito fechado" (p.124) apartado do resto da cidade. A própria descrição da delegacia como sistema homeostático, metaforiza o corpo, e sugere um organismo altamente complexo e capaz de estabilidade através de uma organização interna e estrutura funcional que permite equilíbrio.

A partir do encontro com Luba Luft, surge a desconfiança a respeito da identidade do protagonista. A cantora lírica androide pondera, antes de ser testada, que se eles são "frios" e não se interessam ao que acontece a outro androide, Deckard deve ser um androide com memórias falsas, um humano substituído por uma máquina. Na delegacia, a ambigüidade da identidade de Deckard é intensificada pela desconfiança do inspetor Garland, que explica ao colega Phil Resch:

Este homem, ou androide, Rick Deckard, chega até nós vindo de uma fictícia, alucinatória, inexistente agência de polícia que supostamente opera a partir da antiga sede do departamento na Lombard. Ele nunca ouviu falar em nós e nós nunca ouvimos falar nele. Ele aplica um teste do qual nunca ouvimos falar. A lista que ele carrega não contém androides; é uma lista de seres humanos (p.119).

Dentro da delegacia falsa, uma agência policial paralela, Garland tenta desacreditar a história do protagonista perante o colega, e seu discurso inverte a identidade do caçador, que se transforma em um potencial criminoso. Observa-se no trecho uma forte quebra de isotopias temáticas e figurativas; a identidade dos atores é momentaneamente suspensa, suspensão que se dá principalmente pela inversão de enunciados de estado (agência existente / inexistente; homem / androide; lista de seres humanos / androides; teste conhecido / desconhecido); enunciados modalizados pelo ser x parecer, e pelas categorias do verdadeiro x falso e segredo x mentira. Do ponto de vista do corpo proprioceptivo, a quebra isotópica, que desfaz a identidade dos sujeitos e a proposta da narrativa, instaura-se como nova visada do texto e solicita uma apreensão,

que pode confirmar a nova visada ou descartá-la. Momentaneamente, o texto, como estrutura que mantém isotopias e corpo *Soi*-idem é abandonado, mas ainda não se fixa no *Soi*-ipse e, assim, instaura outro momento idiossincrático.

A sugestão de que Deckard seja uma máquina é rapidamente descartada pela narrativa. Ao ficar claro que o corpo de Polokov é o corpo de uma máquina, Garland não consegue mais sustentar a sua mentira e tenta eliminar Deckard, mas é impedido, sendo "aposentado" por Phil Resch, um caçador que após ouvir o relato do protagonista sobre a recente fuga dos androides, não tem certeza sobre a própria memória e identidade, e pede a Deckard que teste a sua empatia. Deckard lhe promete o teste após o extermínio de Luba Luft, e ambos vão ao encontro da cantora, que agora visita uma exibição de artes. Durante o trajeto, Phil pergunta ao protagonista se ele pensa nos androides como "coisas", e Deckard lhe responde que aquilo aconteceu antigamente, quando sua consciência pesava em relação ao trabalho e "ele se protegia pensando neles assim" (p.126). A resposta do protagonista indica uma mudança de valor em relação aos inimigos. É ao "aposentar" Luba Luft e testar Phil Resch que ele vai descobrir um novo fato sobre sua relação com os androides: uma nova paixão aciona uma nova crença.

O extermínio de Luba Luft, o terceiro androide após Polokov e Garland, é um evento extremamente importante para o protagonista, alterando o seu crer e remodalizando o actante. Resch e Deckard encontram a androide cantora em uma exposição de quadros de Edvard Munch. Luft observa o quadro "Puberdade" e é comparada ao ser de "O Grito" por Resch. Antes de ser exterminada, Deckard presenteia a androide com um livro de gravuras da exposição e ela morre ao lado das duas pinturas. A menção do pintor e duas de suas obras é emblemática para o romance por suas temáticas e métodos expressivos: em ambos os quadros há a presença de um corpo sensível deformado por emoções, e essas emoções contaminam a enunciação da pintura. Vale a pena lembrar que Munch (1863 – 1944) foi o pintor da ansiedade, da melancolia e do desejo. Segundo Nahum (2001, p.31) a obra de Munch trata de temas importantes para o seu tempo e o nosso: "tristeza existencial, separações dolorosas, ansiedade, inveja, doença e morte, desejo frustrado"; seus retratos "tornam-se equivalentes de certo terreno psíquico, onde perda e ansiedade são proeminentes" (RUMBLE; 2001, p.20).

Do ponto de vista da propriocepção, tanto o romance de ficção científica quanto as obras de Munch são resultado de uma elaboração tímica. Os corpos que o pintor projeta em suas telas materializam, através da expressão pictórica, estados de espíritos

interiores e espaços sombrios exteriores. PKD faz o mesmo em *ASOE*. A caracterização corporal nas obras de Munch, assim como no romance, visa a revelar a distorção sentida no interior de um sujeito que sofre emocionalmente, e é manifestada em seu exterior, na enunciação: Um espaço corporal interno emocional e sensível deforma o *Soi*-corpo próprio. Mais ainda, o *Soi* do sujeito representado, a sua presença tensa expressa pelo enunciado pictórico e verbal, contamina a profundidade de seu campo de presença, ou seja, o seu entorno.

Ambas as obras, "O Grito" e "Puberdade" são famosas por expressar uma forte presença da solidão e de sexualidade contida, sentidas por um sujeito corporificado angustiado entre cultura e natureza. Segundo Cernuschi "O Grito" poderia representar "uma tentativa calculada de recuperar um modo de expressão que funciona independentemente de sistemas codificados de linguagem" (p.145). Como PKD, Munch questiona a linguagem e a racionalidade. Przybyszewsky comenta que as pinturas de Munch "são preparações químicas da alma criadas durante o momento em que toda a razão ficou silenciosa, quanto todo processo conceitual cessou de operar" (APUD: CERNUSCHI, 2001, p.153).



Ilustração 29: O Grito (Edward Munch. 1893)

Em O Grito, quadro "que se tornou o emblema da ansiedade moderna" (HOWE; 2001, p.11) a cabeça de uma criatura andrógina é vista com a boca escancarada e as mãos no ouvido, como se quisesse evitar ouvir um som que não pode ser contido. Seu corpo é sinuoso e ela está em uma ponte, distanciada de dois sujeitos. O céu está avermelhado e tanto o corpo do sujeito, quanto a natureza atrás dele são expressas por linhas curvas, em oposição ao tratamento visual que o enunciador dá à ponte è as duas figuras. As curvas parecem existir em uma relação semissimbólica que relaciona sujeito

sensível, corpo e natureza. Nahum comenta que "uma desintegração emocional crua é projetada no ser ondulante que grita e nas linhas espirais do céu vermelho que tomam a sua forma" (p.41) e acredita que a demonstração de tais estados alterados indicam um tipo de afeto desorganizado / desorientado. As linhas ondulantes podem também ser interpretadas como formas visuais da sonoridade: Segundo Howe, "O Grito" "funde arte visual e som". (HOWE, 2001, p. 58).

No romance, o enunciador observador descreve a pintura da seguinte maneira:

A obra mostrava uma criatura oprimida, sem pelos ou cabelo, com uma cabeça em forma de pera invertida, as mãos espalmadas em horror sobre as orelhas, a boca aberta em um vasto e mudo grito. Ondas contorcidas de sofrimento da criatura, ecos de seu brado, repercutiam no ar à sua volta; o homem, ou a mulher, o que quer que fosse, estava contido em seu próprio urro. Havia coberto as orelhas para não escutar o próprio som. A criatura se encontrava sobre uma ponte; a criatura gritava em isolamento. Apartada por causa ou a despeito do seu clamor. (...)

- Acho...- disse Phil Resch- ...que é assim que um androide deve se sentir. (p. 130).

A enunciação coloca o grito como som saindo da criatura, de sua própria carne, e constrói o corpo do ser que grita, seu campo perceptivo e campo de presença, fazendo um percurso que começa em seu interior, o campo interno, atravessa o seu Soi e termina em seu exterior, o seu não próprio. Assim, o corpo é figurado a partir do estado emocional que existe dentro do campo interno do actante (oprimida), e depois registra as deformações do corpo próprio, impressões do Soi invólucro como superfície de inscrição (sem pelos ou cabelo; cabeça em forma de pera); e do corpo próprio como movimento (as mãos espalmadas em horror sobre as orelhas, a boca aberta em um vasto e mudo grito). O corpo tenso da criatura torna-se fonte do som, representado pela emissão do grito, e o não próprio (o ar à sua volta), alvo; a enunciação é projetada a partir de um campo sensorial reversível e simultâneo. Percebe-se, na enunciação, que o discurso não descreve as duas figuras na ponte, mas a figuração de um corpo visto como solitário (isolamento). Criatura descrita como ambígua (homem ou mulher), o ser solitário está contido no próprio som, que forma outro invólucro que o separa de tudo (apartada por causa ou a despeito do seu clamor): uma bolha sensorial. Uma vez que o ator não quer ouvir o som que produz, a enunciação sugere um corpo actante incoerente, onde Moi-referência do movimento e Soi - corpo próprio estão disjuntos.

A descrição visual do corpo como deformação, e a figuração do som como corpo actante força trazem à luz dois importantes elementos na composição do romance, para o qual a pintura de Munch serve como referencial expressivo: a visão do corpo como actante sensível deformado a partir da relação proprioceptiva, e o som como actante força, figurado em seus dois pólos extremos: dor e silêncio. Visão e a audição serão dois sentidos amplamente utilizados para construir a tópica somática do romance e a sua própria expressão; os campos sensíveis do corpo definirão a experiência como objetos de sentido dos atores, deformarão seus corpos e organizarão a sintaxe figurativa da enunciação, que utiliza um narrador observador e adquire uma racionalidade técnica visual: ao ouvir a história de Deckard na delegacia falsa, por exemplo, Phil Resch teme ser um dos androides com memória falsa que escaparam de Marte e preocupa-se: "seu rosto, agora inundado por um tormento crescente, continuava a se retorcer e a mexer em espasmos" (p.127). Da mesma forma, quando a androide Pris surge no prédio de Isidore, tentando se esconder, o enunciado que a descreve adquire um discurso quase pictórico. Como no caso de Resch, o corpo de Pris é igualmente deformado, e a deformação é causada a partir de um campo interno do corpo do ator, que interioriza e projeta experiências de contato com o não próprio através dos sentidos:

Uma fresta da porta se abriu e ele notou, no interior do apartamento, uma figura encolhida, **fragmentada e desalinhada**, uma garota que se retraia e se esquivava, mas ainda assim segurava a porta, como se precisasse de apoio físico. **O medo a fazia parecer doente, distorcia as linhas de seu corpo, como se alguém a tivesse quebrado** e depois, maliciosamente, a **reconstruído de forma maldosa. Seus olhos, enormes e vidrados, fixaram-se nele, enquanto ela tentava sorrir** (p.70).

A emoção (medo) sentida no campo interno do actante distorce a aparência externa de seu corpo, focalizado como invólucro impresso pela emoção, e causa novamente um descompasso entre *Moi* e *Soi*: assim como Resch não consegue controlar as suas expressões faciais (retorcer em espasmos), Pris se esforça em sorrir (tenta). O verbo sugere um contra programa passional que projeta uma tensão nas modalidades do querer e do fazer. A enunciação, como sintaxe figurativa que utiliza o campo sobreposto e debreado da visão, formula um contato visual em sequência, e organiza espaços e predicados.

A atmosfera onírica e alucinatória e com grande densidade visual está fortemente presente no romance. Nesse caso, não se trata da simples e pura descrição realista, a partir de um discurso objetivo, mas de uma descrição mais expressiva,

mediada por observadores-participantes. Assim a enunciação torna-se um espaço onde a carne ativa e sensível do ator, como em Munch, orienta o discurso e o narrador observador. Quando Isidore conhece Roy, o líder do grupo dos andróides fugitivos, ele alucina:

Então Isidore **teve uma breve e estranha alucinação**: viu por um momento uma estrutura de metal, uma plataforma de polias e circuitos e baterias e torre mecânicas e engrenagens. Em seguida, a desleixada figura de Roy Baty voltou a ficar nítida. Isidore sentiu que uma vontade de rir crescia dentro dele; nervosamente abafou-a. E se viu confuso (p.156).

No espaço distópico do romance, o planeta Terra parcialmente destruído e vazio, a audição é um sentido sempre utilizado pelo enunciador, e o som, um poderoso actante. Vimos, no início da romance, como a esposa de Deckard é figurada como corpo com voz amarga e aguda. Da mesma maneira, outros objetos e atores também emitem sons intensos: a TV grita, o tom de voz de Pris "é afiado como uma lâmina", e quando irritada adota uma voz que "é aguda e estentórea" (p.160); os atores ouvem os ruídos dos apartamentos em prédios gigantescos e abandonados: Deckard comenta que ouve o silêncio dos apartamentos vazios. Se em Munch o grito é silencioso, em Dick o silêncio é gritante e adquire uma força capaz de modificar o seu entorno. No início do romance, antes de encontrar a androide em seu prédio, Isidore percebe o silêncio como uma presença corporal em forma de aura, força e forma:

Silêncio. Cintilou a partir do madeiramento e das paredes; golpeou-o com uma potência terrível e total, como se fosse gerado por uma imensa usina. Crescia, saindo do carpete esfarrapado que cobria todo o chão. Soltava-se dos quebrados e semidestruídos utensílios de cozinha, as máquinas mortas que nunca tinham funcionado desde que Isidore havia se mudado para ali. Gotejava da inútil luminária da sala, entretecido à sua própria queda vazia e muda desde o teto salpicado de moscas. Na verdade, emergia de cada objeto dentro do campo de visão de Isidore, como se ele - o silêncio - tentasse suplantar todas as coisas tangíveis. Portanto ele assaltava não somente os ouvidos de Isidore, mas também seus olhos; enquanto o homem se fixava na TV inativa, experimentava o silêncio como se fosse visível, e em seus próprios termos, vivo. Vivo! Antes, sempre tinha sentido sua austera aproximação; quando chegou, irrompendo sem sutiliza, evidentemente já não queria mais esperar. O silêncio do mundo não poderia mais conter sua avidez. Não mais. Não quando tinha virtualmente vencido. (p.32).

O silêncio como corpo-actante força (golpeia, cresce, solta-se, goteja, emerge) adquire estranha visibilidade (cintila), e não tem forma, limite ou consistência material. Se em Munch, o som é gerado por uma emoção incontrolável, sai da boca da criatura e distorce o seu entorno, em Dick, o silêncio é gerado pela própria entropia, figurada como "usina", e se desprende de todo o ambiente, invadindo o corpo de Isidore (olhos e ouvidos), ou seja, o seu campo sensível interno. A audição, que caracteriza o campo sensorial reversível e simultâneo, e a visão, que caracteriza o campo sensorial sobreposto são sentidos enunciados em conjunção, em uma enunciação que é sinestésica (experimentava o silêncio como se fosse visível) e reflete os campos sensíveis do corpo actante como interligados. Nesse caso, a sinestesia é a forma de vida que emerge da propriocepção do enunciador, que utiliza a visão e a falta do som para dar conta da presença esmagadora do silêncio, e usar essa presença como tópica somática. Logicamente, ao utilizar mais campos sensíveis, o silêncio também é fortalecido como actante.

O outro quadro que se impõe como objeto metafigurativo da condição dos corpos no romance é "Puberdade", que possui as mesmas características temáticas e expressivas de "O Grito", mas parece ressaltar com mais vigor um aspecto que ganha mais profundidade no romance: o corpo feminino e a sensualidade, essa menos reprimida, do que fria ou distante. Em "Puberdade", uma adolescente com o corpo delgado e seios pequenos está sentada em sua cama, solitária, tensa e com o olhar fixo. Nua e de braços cruzados sobre o torso, ela encobre o sexo. Sua sombra se projeta como outro corpo, escuro e sem forma: um volume que toma o espaço e parece ser outro personagem ao seu lado, um alterego coberto de mistério.



Ilustração 30: Puberdade (Edward Munch. 1894)

Segundo Cernuschi, o quadro é "um retrato de uma adolescente passando por um período de mudança física e psicológica" e essas mudanças provocam "emoções conflitantes" (CERNUSCHI, 2001, p.134). Ao descrever Luft admirando o quadro, o enunciador ressalta a atenção com que a androide examina a obra e a emoção da figura pintada: a androide "estava absorta diante de uma pintura: o desenho de uma jovem, mãos cruzadas, sentada na beira da cama, uma expressão de confusa surpresa conjugada a um novo e crescente espanto impresso em seu semblante" (p.131). Diferente da descrição do primeiro quadro, a enunciação sobre o segundo quadro é breve e a enunciação oferece uma visão mais recatada da figura: trata-se de "uma jovem de mãos cruzadas". Estranhamente, o fato de a menina estar nua, e o fato de ela cruzar os braços para encobrir, timidamente, o sexo não são contabilizados pelo observador, cujo enunciado evita certas particularidades, adotando uma posição mais suave, menos hiperbólica, e bem menos crítica, e focalizando principalmente o rosto da figura: o observador, diferentemente do que faz na descrição de "O Grito", não especula sobre a confusão ou espanto da adolescente; a enunciação descreve o campo sensorial interno do actante a partir de seu invólucro, sua expressão facial (seu semblante). Em "Puberdade", a figura feminina é preservada, não sendo distorcida como em "O Grito".

A tensão sexual em ambas as obras de Munch também existe cifrada em *ASOE*. Partes do corpo das androides, principalmente os seios e os olhos, são citadas pelos atores: Amanda Werner, a celebridade do show de Buster, tem "seios cônicos (p.80)" e "que sorriem" (p.176); Rachel, na opinião do protagonista, é magra demais: seu corpo não tem "nenhum desenvolvimento de fato, especialmente no busto" (p.99); os olhos de Luft são "enormes", "amendoados", "intensos"; Pris, ao tentar explicar alguns personagens da ficção cientifica "pré-colonial" pergunta a Isidore se ele gosta de "mulheres peitudas com longos cabelos trançados e protetores peitorais reluzentes do tamanho de melões" (p.148). Rachel, ao encontrar Deckard no hotel confessa: "Nós androides, não conseguimos controlar nossas paixões físicas e sensuais" (p.188). Deckard, aos poucos, percebe que se sente atraído fisicamente por androides e seu discurso sobre a beleza de Rachel revela uma figura parecida com a misteriosa adolescente de Munch:

As proporções de Rachel, ele notou mais uma vez, eram estranhas; com o volumoso cabelo negro, sua cabeça parecia grande; e por causa dos seios diminutos, seu corpo assumia uma silhueta esguia, quase infantil. Mas seus olhos enormes, de cílios elaborados,

só poderiam pertencer a uma mulher adulta; ali terminava sua semelhança com uma adolescente. Rachel descansava ligeiramente sobre a parte dianteira dos pés, e seus braços, do modo como pendiam, curvavam-se nas articulações. A postura de um cauteloso caçador, ele refletiu, talvez da espécie Cro-Magnon. A raça dos caçadores altos, disse a si mesmo. Sem excesso de carnes, uma barriga plana, nádegas pequenas e peitos ainda menores – Rachel havia sido modelada à compleição celta, anacrônica e atraente. Abaixo do short curto, suas pernas, esguias, tinham um caráter neutro e não sexual, não muito bem acabadas em suas deliciosas curvas. A impressão geral era boa, no entanto. Ainda que definitivamente a de uma garota, não de uma mulher. Exceto pelos olhos inquietos, ardilosos (p.180).

Há uma série de fatores interessantes na descrição da sensualidade de Rachel: o seu caráter ambíguo, que a transforma em menina e mulher (ambígua); o seu corpo de caçador Cro-Magnon, antepassados diretos dos humanos, sem carnes ou gordura e peitos pequenos, descrição que sugere o corpo masculinizado ou andrógino; suas pernas esguias, mal acabadas e de caráter não sexual, pernas similares a pernas de crianças. Rachel, uma adolescente de 18 anos, é a própria encarnação da sedução pura (definitivamente uma garota) e perigosa, perigo representado pelos olhos (inquietos e ardilosos), os mesmos olhos testados anteriormente no teste de empatia. A desproporcionalidade do corpo (sua cabeça parecia grande) revela uma figura conflituosa. A própria perspectiva da descrição é rompida e parece adotar vários pontos de vista: cabelo, cabeça, seios, olhos, pés, braços, barriga, nádegas, peitos: o observador descreve o corpo a partir de vários ângulos de visão, e ainda o critica (atraente, deliciosas curvas, impressão geral boa). A visão é objetiva e procura possuir todo o objeto contemplado, que é desmembrado na enunciação.

Deckard não extermina Luba Luft no museu. É Resch que o faz. O protagonista apenas termina o serviço e o faz contrariado. Após finalizar o trabalho, Deckard sente as mãos trêmulas e pergunta a Resch se "os androides tem alma", depois anuncia ao parceiro "vou largar esse trabalho" (p.134). O protagonista esclarece que faria qualquer coisa e emigraria para Marte. Ao ser perguntado sobre quem faria o serviço de "aposentadoria", o protagonista responde que:

Eles podem usar androides. Vai ser muito melhor se os *andys* fizerem o trabalho. **Eu não posso mais. Pra mim, chega**. Ela era uma cantora maravilhosa. O planeta poderia tê-la apreciado, isto é insano (p. 135).

Nesse ponto da narrativa, o *Soi*-idem do corpo actante encontra-se em saturação máxima e sente que já não pode mais continuar. No seu limite, a saturação implica incômodo ou dor. Após testar Resch e verificar que, apesar das aparências, ele é humano, Deckard, desconfiado de suas emoções em relação a Luba e a Rachel, testa a sua própria empatia e descobre que ele é diferente dos outros caçadores. O problema de Deckard não está em sua consciência e nem psique, mas parece advir de seu próprio corpo sensível, que não consegue controlar a empatia racionalmente. A tensão entre aparência e aparecer (não aparentava simulação) é novamente apresentada. O narrador esclarece que:

Ele nunca tinha pensado nisso antes, nunca tinha sentido empatia alguma em relação aos androides que matou. Sempre admitia que, em toda a sua psique, percebia o androide como máquina inteligente bem como em sua opinião consciente. Ainda assim, em contraste com Phil Resch, havia se manifestado uma diferença. E ele sentiu instintivamente que estava certo. Empatia por um engenho artificial?, perguntou-se. Para com algo que apenas finge estar vivo? Mas Luba Luft parecia genuinamente viva, não aparentava ser uma simulação (p. 140).

Ao perceber que simpatiza com certos androides específicos, o protagonista reflete: "não há nada de antinatural ou inumano nas reações de Phil Resch; sou eu" e percebe que seus sentimentos "foram ao contrário do que deveriam ter sido" (p. 141). Resch tranquiliza o protagonista sugerindo sexo com uma androide, e observando que a prática é usual nas colônias fora do planeta. Deckard observa que o ato é considerado ilegal, mas Resch minimiza o problema dizendo que "no que se refere a sexo, a maioria das variações é ilegal. Mas as pessoas fazem assim mesmo" (ibidem). Resch comenta que Deckard sente apenas desejo carnal pelo modelo feminino e conclui que o caçador "inverteu a ordem das coisas": ele deve primeiro fazer sexo, e depois exterminar. Deckard reconhece que Resch está certo, mas sente que "pela primeira vez em sua vida, ele começou a duvidar" (p. 142).

A descoberta de Deckard sobre os seus sentimentos em relação às máquinas femininas revela uma paixão inesperada, e desestabiliza a coesão, congruência e coerência do corpo actante. A paixão de Deckard, porém, parece ser pontual e ainda não pode ser nomeada, aparecendo em forma de pergunta e representando um ponto de assomo (empatia por um engenho artificial?, perguntou-se. Para com algo que apenas finge estar vivo?). Sua emoção ainda não é sentimento e ainda não pertence a um conjunto passional determinado por uma cultura, ou seja, ainda não é amor, apenas um

desejo sensual determinado pelo corpo: mais uma percepção incerta do fazer proprioceptivo do que uma forma de racionalidade que possa ser nomeada. Ao sentir uma emoção e não viver um sentimento, o protagonista é um ser que busca uma nomenclatura, uma taxionomia que explique sua identidade cultural, que ele sente diferente. Dentro de um conjunto de manifestações afetivas, a emoção que o protagonista sente pode ser classificada como paixão pontual: ainda sem intensidade ou extensidade, e revela uma visada e apreensão ainda em formação. No caso de Deckard, pode-se construir o seguinte gráfico:

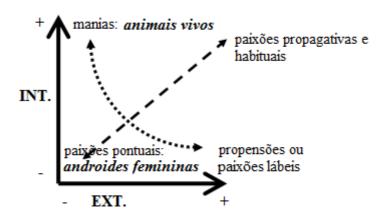


Ilustração 31: tipos de paixão (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 302)

Como mania, o comércio de animais reais adquire contornos patológicos e, do ponto de vista do corpo próprio, atua como válvula de escape da tensão do sujeito. Após exterminar os três androides, Polokov, Garland e Luba Luft, o protagonista decide comprar um animal real como combate à depressão. O enunciador esclarece que

A nova e horrivelmente incomparável depressão que o havia abatido no começo do dia não tinha ido embora. **Isto**, sua atividade **aqui** com animais e comerciantes de animais, parecia o único ponto fraco no **véu da depressão, uma brecha** por meio da qual ele poderia **agarrá-la** e exorcizá-la. No passado, de algum modo, **observar** os animais, **o cheiro** das transações financeiras de altas cifras, havia feito muito por ele. Talvez surtisse o mesmo **efeito** agora (p.162).

Mais uma vez, a embreagem (isto, aqui) sugere uma enunciação viva articulada pela propriocepção, que materializa, na linguagem, o escape da tensão do corpo actante através da breagem. A enunciação figura a depressão como véu, o que sugere um invólucro que cobre o corpo do ator e possui massa. Assim o ator pode tocá-la (agarrá-

la). Os sentidos da visão e do odor também são utilizados para descrever a relação eufórica entre o sujeito e os animais, ligada à prática econômica (observar os animais, o cheiro das transações financeiras de altas cifras, havia feito muito por ele). A sinestesia transforma as transações financeiras em corpos fontes com invólucros fluídos e múltiplos que podem ser inalados por outro corpo, e ligam fonte a alvo dentro de um campo sensorial recíproco e repetido. A breagem, que estipula posições, tempos e espaços do corpo e a sintaxe figural, que constrói uma tópica somática a partir de campos sensoriais e figuras de linguagem, são articulações tímicas que concretizam fisicamente certos elementos abstratos (depressão, transações financeiras) e os colocam em relação direta com o corpo actante. Nesse caso, esses elementos abstratos adquirem presença "real" para o sujeito, pois são lidos pelo corpo actante como percepções sensíveis; a própria enunciação sensível e viva os concretiza para o corpo como sensações: o protagonista os vê, toca e cheira.

Depois de quase ser morto diversas vezes, descobrir que sente empatia por androides fêmeas, e pensar em desistir de tudo, Deckard rapidamente gasta toda a sua recompensa para pagar a primeira prestação de um animal real, uma cabra, dizendo a si mesmo: "preciso recuperar minha confiança, minha fé, em mim mesmo e minhas habilidades. Ou não vou conseguir manter o meu emprego" (p. 164). Finalmente, o protagonista entra em conjunção com seu objeto de valor e, dividido, procura, através dessa conjunção um ponto de equilíbrio para a relação interior / exterior. A compra do animal funciona como uma tentativa de recuperar a crença em si mesmo, ou seja, o ator procura manter a sua visada e apreensão. O ator tenta estabilizar seu *Moi*, *Soi*-idem e *Soi*-ipse.

Deckard leva o animal para casa imediatamente, e faz uma surpresa à esposa, que recebe o presente radiante e quer repartir esse sentimento com todos os humanos que usam a negra caixa da empatia. A pedido de Iran, Deckard, que "quase nunca experimenta a fusão" (p.167), também se conecta à caixa e percebe, pela primeira vez, uma mudança em seu caráter:

Possivelmente, sua experiência com o caçador de recompensas Phil Resch havia alterado alguma ínfima sinapse nele, tinha desligado um interruptor neurológico e ligado outro. E isso talvez tivesse provocado uma reação em cadeia (p. 168).

A enunciação da mudança de caráter do ator é iniciada como possibilidade, e revela a operação tímica da incerteza. Percebe-se que a mudança ainda não é nomeada, e, portanto, ainda não tem um valor, ocorrendo como, primeiro, atividade neurológica, depois, como atividade mecânica (interruptor). Sem valor, a mudança anunciada se encontra mais como pura tensão do que como certeza ética: o cérebro elétrico altera-se e a enunciação é incoativa. A mudança traduzida como evento fisiológico sugere uma visada condicionada pelo corpo próprio imerso mais no sensível da experiência, do que no racional da cultura. O sujeito está à mercê de um corpo que não controla pela linguagem. Deckard comenta com a esposa o seu encontro com Resch e o teste feito em si mesmo:

- Fiz um teste, uma pergunta, e a verifiquei – disse Rick – Eu comecei a sentir empatia por androides, e veja o que isso significa. Você mesma disse hoje cedo, 'aqueles pobres *andies*'. Então você sabe do que estou falando. É por isso que eu comprei a cabra. **Nunca senti nada como isso antes** (p.169).

Confuso por causa de sua empatia por máquinas humanoides, emoção inexplicável e ilógica, o protagonista se conecta à caixa de empatia a pedido da esposa, encontra Mercer no mundo tumular e tenta obter uma explicação satisfatória para as suas emoções. O ancião lhe explica a condição básica da vida:

- Você será requisitado a fazer coisas erradas não importa para onde vá – disse o velho. – É a condição básica da vida, ser obrigado a violar a própria identidade. Em algum momento, toda a criatura vivente deve fazer isso. É a sombra derradeira, o defeito da criação; é a maldição em curso, a maldição que alimenta toda a vida. Em todo lugar do universo.

- É tudo o que pode me dizer? – disse Rick (p.173).

O encontro com Mercer assume um tom apocalíptico e a enunciação adota um caráter mitológico e místico, que procura simular a verdade divina e, portanto, única. Ao ensinar a Deckard a condição básica da vida, Mercer adota uma visão determinista e relaciona a identidade a um defeito da criação, uma maldição inevitável. Assim, como identidade violada, o ser torna-se incapaz de se constituir como sujeito autônomo, ou melhor, só existe como sujeito autônomo enquanto entidade violada. O adjetivo (violado) conota um ser (no Houaiss: violentado, desrespeitado, abusado, infringido, aberto sem consentimento) invadido por uma força incontrolável, de modo que o sujeito

é figurado como extremamente frágil e passivo. O Destinador, a própria vida, faz do sujeito um corpo alvo incapaz de controlar o seu Ego. Na interessante explicação de Mercer a modalização do "não-poder-não-fazer" (é obrigado), recai justamente sobre a identidade, o "não-poder-não-ser". É perto do desfecho do romance, que o ser humano atinge a condição de "não-poder-não-ser" Outro.

A revelação do líder espiritual não satisfaz o protagonista. Prometendo a si mesmo que aquela caçada seria a última: "vou fazer outra coisa, ganhar a vida de outra maneira. Esses três vão ser os últimos" (p. 173), e querendo obter ajuda para perseguir androides tão inteligentes e perigosos, Deckard pede a Rachel, que possui o mesmo modelo de cérebro dos Nexus 6, para encontrá-lo em um hotel e ajudá-lo com algumas informações sobre o comportamento desse tipo de máquina. Enquanto espera no hotel, Deckard lê sobre os três androides restantes: Irmgard e Roy Baty, dois androides casados que fugiram juntos de Marte, e Pris Sttraton. O caçador aprende que Roy Baty é o líder do grupo, e sua descrição mostra um sujeito desequilibrado, cujo actante age de maneira idiossincrática, pois busca se transformar em humano. O androide "tem um ar agressivo e assertivo de falsa autoridade" e propõe ao grupo a tentativa de fuga, "avalizando-a ideologicamente com uma pretensa ficção sobre a sacralidade da assim chamada 'vida' androide". Além disso, ele "roubou – e experimentou – diversas drogas de fusão mental", esperando promover em androides uma experiência coletiva semelhante à do mercerismo (p. 178). Pris, por sua vez, é uma máquina do mesmo modelo de Rachel, de modo que ambas são idênticas.

Rachel, ao encontrá-lo no hotel, confessa a Deckard que sente "identificação" pela outra androide, como se ambas fossem a mesma pessoa, e desabafa: "nós somos máquinas, produzidas como tampinhas de garrafa. É uma ilusão que eu... eu, pessoalmente... realmente exista; sou apenas a representação de um modelo. Estremeceu" (p.181). A androide mostra a sua insegurança e confessa que tem medo de ser substituída, revelando uma subjetividade e um Ego incapazes de se sustentarem. O pronome "eu" repetido duas vezes, o advérbio "pessoalmente", as reticências, que indicam hesitação do pensamento, e o verbo (sou) indicam uma tentativa desesperada de encontrar a subjetividade a partir de um *Moi* referência abalado. Ao irem para a cama antes de fazerem sexo, Rachel comenta:

Eu não estou viva! Você não esta indo para a cama com uma mulher. Não se decepcione ok? Você já fez amor com um androide

antes?(...). Eles me dizem...que é convincente se você não pensa muito a respeito, mas se você pensar demais, se você refletir no que está fazendo... daí você não consegue ir para a frente. Por, hum, razões psicológicas (p. 186).

A sugestão de Rachel a Deckard (não pensar a respeito) indica uma tentativa de alcançar no humano um ser mais empático, pré-linguístico, e, portanto, menos cultural e ideológico. Nesse sentido, Rachel funciona como um actante que provoca no *Soi* do protagonista uma nova visada intelectual a partir do sensível, o sexo, e tenta provocar no caçador uma nova apreensão. Os atores fazem amor, mas a cena não é realizada pela enunciação, apenas sugerida: "- Droga. Venha logo para a cama – chamou Rachel. Ele foi para a cama" (p.187).

A omissão da cena erótica entre os atores revela uma particularidade importante da narrativa no que se refere aos campos sensoriais do corpo actante; o campo sensorial transitivo do toque é utilizado apenas uma vez no romance: em um beijo entre Rachel e Deckard, enunciado como seco e distante. No hotel, "Inclinando-se um pouco, beijou os seus lábios secos. Nenhuma reação; Rachel seguia impassível. Como se não tivesse sido afetada. E ainda assim ele percebeu algo diferente. Ou talvez apenas esperasse que fosse isso" (p.181). De um lado, a constatação reforça a sensação de distância entre os corpos, que ocorre mesmo no caso em que os atores estão juntos fisicamente. Dessa maneira, próprio e não próprio estão em disjunção, e a identidade e a alteridade se mantêm separadas, de modo que o Soi de um actante não pode assimilar o Soi do Outro; de outro, Deckard acha que percebe "algo diferente" na androide, mas a enunciação não é clara, e novamente aponta para uma emoção ambígua e tímica, impossível de ser explicada pela cognição. O desejo do protagonista (esperava que fosse isso) sugere ainda uma tentativa de estabelecer um contato emocional com o Outro, de estabelecer o mesmo invólucro através do beijo frio. Assim, durante o romance, a proximidade entre os personagens nunca é selada pelo toque, e o abandono desse campo pela enunciação figura um ambiente disfórico ao contato. Se o romance é altamente sensual, como vimos a partir dos quadros de Munch, a sensualidade é virtualizada e nunca realizada plenamente, e a ausência da cena de amor na enunciação transforma-se em operação semissimbólica que caracteriza a desconexão.

A ausência de sensação ao contato físico, expressado por Rachel, não é apenas externa, mas ocorre também internamente, e o romance sugere que os androides não

conseguem sentir cheiro ou mesmo o gosto dos alimentos. Isidore, ao retornar do trabalho com um jantar especial de boas vindas à nova vizinha, percebe a tensão de Pris:

E então, percebendo o que ele (Isidore) trazia (comida), soltou uma exclamação, sua face inflamada por uma exuberante e delicada alegria. Mas quase no mesmo tempo, um amargor letal atravessou suas feições, paralisando-a. A alegria desapareceu.

- Que foi? ele disse; levou os pacotes e a garrafa para a cozinha, deixou tudo lá e voltou apressado.
- São um desperdício, comigo Pris disse sem expressão (p.144).

A enunciação revela três campos sensoriais sendo elaborados: o campo sobreposto da visão, que registra a comida; o campo sensorial reflexivo e simultâneo (também modalizado pela visão), figurativizado pela exclamação, o rosto inflamado de alegria e depois transfigurado pela tristeza de não poder sentir o sabor; e finalmente o campo sensorial interno, cuja falta transforma o sentimento do ator em "amargor letal" e paralisia. O campo sensorial do paladar é uma impossibilidade, mas não deixa de estar atualizado: o ator conhece intelectualmente a existência do mundo dos sabores, mas sente-se frustrado, pois não pode realmente senti-lo na carne, ou seja, não pode conhecê-lo através da experiência corporal sensível. No romance, verifica-se que os androides são incapazes de sentir esses dois tipos de toque, o interno (paladar e odor) e externo (contato entre dois invólucros). Ao mesmo tempo, vimos como esses campos são substituídos pela visão e pela audição. A chamada "frieza" ou "falta de empatia" está também relacionada a essas figurações tímicas. No caso dos humanos, a própria depressão potencializa a frieza do toque.

Após o ato sexual, algumas horas depois, Deckard e Rachel deixam o hotel e juntos voam na direção do prédio de Isidore para finalizar a caçada. O protagonista encontra-se apreensivo, pois agora é assaltado por dúvidas sobre a sua competência como caçador. Triste, acha que não conseguirá "aposentar" os modelos femininos. Rachel diz ao caçador que ela esperava aquela reação e lhe revela que nenhum caçador continuava o trabalho depois que eles a conheciam mais intimamente. Deckard, ao ouvir da androide que ela seduz e se entrega sexualmente aos caçadores para convencê-los a abandonar a perseguição, comenta que a tática é antiquada, e pousa o carro dizendo que vai matá-la. Rachel se resigna e espera ser morta. Deckard saca o tubo de laser, mas é incapaz de prosseguir com a execução:

O carro **agora** se precipitava quase próximo ao solo; **ele teve de puxar para si o volante para evitar a colisão. Freando, fez com que o carro sacudisse e derrapasse antes de parar;** desligou rapidamente o motor e sacou o seu tubo de laser.

- No osso occipital, na base posterior do crânio pediu Rachel. Por favor. Ela se virou para o outro lado, de modo que não tivesse que ver o tubo de laser; o feixe penetraria sem que ela percebesse.
- **Não consigo fazer o que Phil Resch disse** admitiu Rick, guardando seu tubo de laser (p.192).

O protagonista novamente, como no caso em que produz um lapso antes de exterminar Polokov, manifesta uma ação incoerente com sua intenção, e o seu querer e saber são controlados por seu não-poder-fazer e não-poder-ser. Na enunciação, o próprio uso da embreagem (agora) e o descontrole do carro figuram o seu corpo tenso e sem controle: a incongruência entre o *Moi* e o *Soi* perdida momentaneamente (**Ele** teve que puxar para si). Deckard percebe que sua empatia é maior do que imaginava e ele não é como Resch, o caçador que consegue manter uma distância afetiva dos androides, mesmo quando se envolve sexualmente com eles. O corpo actante do protagonista, mais uma vez, oscila também entre visada e apreensão, idem e ipse, e já não é mais o mesmo corpo actante que inicia o romance.

Em relação às androides fêmeas, tanto Rachel quanto Luba são configuradas de maneira especial pelo protagonista. Ambas são admiradas, e representadas como as melhoras "amostras" de um grupo, e assim, escapam da representação serial dos demais androides. A classificação, por si só, revela uma escolha tensiva proprioceptiva entre visada e apreensão e rearticula composições semânticas, de modo que a preferência do protagonista é também perceptiva e sensível. É interessante observar, no entanto, que a triagem operada pelo protagonista é redimensionada pela práxis enunciativa, e é configurada pela homogeneização de enunciados cujas racionalidades são heterogêneas: técnicas, míticas e hedônicas, mas disforizadas: a vontade do prazer sensual não existe sem a angústia sobre a identidade e a tecnologia, e a potência do Homem / Orgânico é problematizada pela potência da Mulher / Artificial²².

_

²² Braidotti comenta que em algumas obras da modernidade há "uma sedutora aliança entre o corpo feminino e os poderes acelerantes da tecnologia. A ambivalência entre o medo e o desejo em relação à tecnologia é remodelado como suspeita ancestral patriarcal de mulheres poderosas ou em posição de poder". (BRAIDOTTI, 2013).

| | | EXTENSIDADE | |
|-------------|-------|----------------------|-----------------------|
| | | Concentrada | Difusa |
| | Forte | Melhor amostra | Rede de traços comuns |
| INTENSIDADE | | (Fila) | (Série) |
| | | ANDROIDES | ANDROIDES |
| | | FÊMEAS | MACHOS |
| | Fraca | Termo de base neutro | Semelhança de família |
| | | (Agregado) | (Família) |

Ilustração 32: Triagem perceptiva do protagonista

No prédio de Isidore, desconfiados de que um caçador já deve estar em seu encalço, os Batys e Pris, os três androides restantes, discutem ansiosamente o que fazer No apartamento, enquanto esperam e brincam de mutilar uma aranha, cortando-lhes vagarosamente as oito patas para testar sua reação, os fugitivos ouvem no rádio a revelação bombástica do programa *Buster Gente Fina* de que Mercer é uma fraude: "Ampliações das imagens de vídeo, quando sujeitas a rigoroso exame de laboratório, revelam que o cenário cinzento do céu e da lua diurna contra o qual Mercer se move não apenas não é terráqueo: é artificial" (p.198). Surpresos, os androides começam a duvidar da capacidade empática dos humanos e Isidore, tentando minimizar o sofrimento da aranha mutilada, afoga-a na pia. O *Especial*, após ouvir a notícia de que Mercer "é apenas um ator da extinta Hollywood" e não existe, mostra sinais de confusão mental e delírio:

O mercerismo não acabou – Isidore disse. Algo atormentava os androides, algo terrível. A aranha, ele pensou. Talvez tenha sido a ultima aranha da Terra, como disse Roy Baty. E a aranha morreu; Mercer morreu; Isidore **notou** a poeira e a ruína do apartamento, espalhando-se por toda a parte...**ouviu** o bagulho chegando, a desordem final de todas as formas, a ausência que, no fim, venceria. Aquilo crescia em volta dele enquanto segurava na mão a xícara de cerâmica vazia; os armários da cozinha estalaram e se partiram, e ele sentiu ceder o chão sob os pés.

Estendendo a mão, ele tocou a parede. Sua mão quebrou a superfície; partículas cinzentas escorriam rapidamente para baixo, fragmentos de gesso, semelhantes à poeira radioativa do lado e fora. Ele se sentou à mesa e, como se fossem tubos ocos e apodrecidos, as pernas da cadeira se dobraram; levantado-se ligeiramente, ele pôs de lado a xícara e tentou consertar a cadeira, procurando devolver-lhe a forma correta. A cadeira se desfez em suas mãos, os parafusos foram arrancados e suas partes, antes conectadas, agora caíam soltas. Sobre a mesa, ele viu a xícara de cerâmica se estilhaçar; teias de finíssimas linhas cresciam como as sombras de uma parreira,

e então uma lasca se soltou da borda da xícara, revelando o seu interior áspero e opaco.

- O que está fazendo? a voz de Irmgard Baty chegou até ele, distante. ele está quebrando tudo! Isidore, pare...
- Não estou fazendo isso ele disse. Caminhou vacilante até a sala, para ficar sozinho; de pé, ao lado do sofá esfarrapado, ele olhou para a parede amarela, respingada pelas marcas dos insetos mortos, que um dia rastejaram por ali, e de novo, ele pensou no cadáver da aranha com suas quatro patas remanescentes. Tudo aqui é velho, concluiu. Começou a decair há muito tempo e não vai parar. O cadáver da aranha começou a dominá-lo.

Na depressão causada pelo afundamento do assoalho, pedaços de animais surgiram, a cabeça de um corvo, mãos mumificadas que poderiam ter pertencido a macacos, no passado. Um asno estava um pouco afastado, imóvel e aparentemente vivo. Pelo menos não tinha começado a se decompor. (...) Outra vez, ele pensou, está acontecendo comigo de novo. Vou ficar aqui embaixo por um bom tempo. Como antes. Sempre demora muito porque aqui nada muda, nunca; chega um ponto em que sequer ocorre a decomposição.

Um vento seco sussurrava, e ao redor dele se desfizeram as pilhas de ossos. Mesmo o vento os destrói, ele percebeu. Neste estágio. Bem antes de o tempo cessar. **Gostaria de poder me lembrar de como subir a partir daqui, pensou.** Olhando para fora, ele nada viu no que se agarrar (p.204, 205).

A cena descreve a força da entropia, que afeta todos os corpos e objetos do espaço do ator, apodrecendo e destruindo toda a matéria. Se de um lado a entropia afeta o mundo figurativizado, de outro, a enunciação desfaz suas próprias isotopias e recria, como na cena figurativa, por meio de seus observadores, o próprio espaço sendo desarticulado. Isidore é um observador ator- participante, e o discurso figurativo é assumido por ele. O mesmo acontece com Baty, que na enunciação é o mesmo tipo de observador que Isidore: a cena adota dois pontos de vista diferentes, explicitados pelo discurso direto. Dessa maneira, a enunciação constrói uma cena ambígua e estranha, pois o espaço é alterado pelos efeitos de perspectivação da enunciação, o que aumenta a percepção da entropia. Bertrand (2003, p.125) explica que a esse tipo de observador, a seu papel cognitivo do ator se juntam outros papéis na dimensão pragmática (ele age, manipula, sanciona), cognitiva (ele percebe, examina, apresenta) ou passional (ele, teme, suspeita, se emociona). A enunciação tímica oscila entre percepções visuais e auditivas, alternando entre o exterior (aquilo crescia em volta dele; ele sentiu ceder o chão sob os pés; estendendo a mão, ele tocou a parede; ele sentou à mesa e as pernas da cadeira se dobraram); e o interior do corpo (ouviu o bagulho chegando; ele pensou no cadáver da aranha). A intensidade também é marcada pela enunciação do discurso direto dois atores, que gera dúvida sobre a própria observação: Irmgard, observando a destruição causada pelo *Especial*, pergunta-lhe, surpresa, o que ele está fazendo; Isidore lhe responde que não está fazendo nada. Assim, não se sabe ao certo se o que se passa na cena deve ser interpretado como em evento que está realmente acontecendo e faz parte da ação, ou se é apenas uma alucinação do ator. O discurso potencializa duas leituras: a da aparência e a do aparecer.

A enunciação da cena constrói várias relações entre o Moi e o Soi do corpo actante: o seu corpo em movimento e deslocamento, o seu corpo sensorial interno como possível campo de uma alucinação visual, e o seu corpo invólucro, que apesar de parecer íntegro, é debreado através dos objetos que dissolvem ou se quebram: o pedaço de cerâmica que falta e expõe o seu interior áspero e sem brilho pode ser tomado como uma debreagem do próprio corpo do ator, totalmente fragilizado e exposto (uma lasca se soltou da borda da xícara, revelando o seu interior áspero e opaco). O ato de Isidore, que poderia ser descrito, do ponto de vista da psicanálise como um surto psicótico, na semiótica do vestígio remete à ação de um corpo actante incoerente, e um sujeito sobremodalizado como M0, ou seja, um actante que apenas reage a ações. A crença de que "não está fazendo nada", existe apenas momentaneamente e confirma o caráter ambíguo da ação: a modalização M4 da assunção aparece desacompanhada das outras e aumenta o "efeito psicótico". Finalmente, percebe-se que, apesar de dois pontos de vistas diferentes e uma perspectivação confusa, outro espaço emerge de dentro do primeiro: após a dissolução do apartamento, o Especial se vê no mundo tumular, dentro do poço de animais em decomposição, e encontra aranha que havia sido mutilada pelos androides, agora restituída e com vida. Mercer reaparece a ele.

O encontro entre Mercer e Isidore não é o primeiro da narrativa, e a comparação entre as duas cenas revela duas estratégias diferentes de abordar o mesmo evento: duas perspectivas diferentes. O primeiro encontro entre os dois atores segue a lógica da narrativa, e as isotopias figurativas estabelecidas até então permanecem nos limites da coerência proposta pelo enunciador. Na primeira vez que Isidore se funde à Mercer, a narrativa descreve o processo de fusão de maneira linear, pois se a perspectiva de um usuário, que liga a máquina e a opera. Estamos no eixo da extensão. Isidore liga o aparelho, respira o seu cheiro, sente-se flutuar, intoxicado, e depois, tomando fôlego, aperta os comandos:

Quando ele (Isidore) ligou o aparelho, o usual cheiro de ânions subiu da fonte de alimentação; ele respirou com avidez, sentindo-se

flutuar. Então o tubo de raio catódico resplandeceu como uma fraca imitação de uma imagem de TV; uma colagem se formou, feita de cores aparentemente aleatórias, traços e configurações que, até os manetes serem pressionados, nada significavam. Assim, tomando um profundo fôlego para se acalmar, apertou os comandos gêmeos (p. 31).

O primeiro contato com a máquina se dá pelo olfato, mais precisamente o campo sensorial recíproco: a máquina libera um odor (o usual cheiro de ânions subiu da fonte de alimentação) e depois é absorvido pelo corpo actante, até atingir o *Moi* (ele respirou com avidez, sentindo-se flutuar). Vimos acima que esse tipo de campo envolve o corpo actante, de modo que próprio e não próprio entram em contato e ambos partilhem o mesmo invólucro: o *Moi* que sente o cheiro é o alvo de uma emanação; a coisa que emite o cheiro, a máquina, é fonte que visa o *Moi*. Nesse caso, o odor que o actante sente e o invade, já figura um primeiro nível de fusão entre o dentro e o fora. O segundo nível de fusão se dá pelo tato (os manetes), que organiza o campo transitivo. Tanto a enunciação quanto o corpo seguem uma coesão, coerência e congruência. No entanto, o tato é rapidamente debreado pela visão, poderoso actante no romance:

A imagem ficou nítida; viu de imediato a famosa paisagem, a velha, marrom e estéril subida, com tufos de secas e ossudas ervas, inclinadas na direção de um pálido e nublado céu. Uma figura solitária, de forma mais ou menos humana, pelejava em subir uma colina: um ancião usando uma sombria e indefinível túnica, que o cobria tão escassamente como se tivesse sido arrancada pelo vazio hostil do céu. O homem, Wilbur Mercer, caminhava pesadamente e, à medida que apertava os manetes, John Isidore gradualmente experimentava um minguar da sala em que estava; a mobília dilapidada e as paredes vazaram e ele deixou inteiramente de vêlas. Descobriu-se como sempre antes, entrando naquela paisagem de desbotada colina, desbotado céu. E ao mesmo tempo ele não mais testemunhava a subida do ancião. Seus próprios pés agora se esmigalhavam, procuram apoio entre as pedras soltas tão familiares; sentiu a mesma velha dor, a irregular aspereza sob seus pés e, mais uma vez, o cheiro da névoa amarga do céu - não o céu da Terra, mas de algum lugar estranho, distante e ainda, por causa da caixa de empatia, instantaneamente presente.

Havia feito a travessia daquele jeito usualmente perplexo de novo havia ocorrido a fusão física — acompanhada de identificação mental e espiritual — com Wilber Mercer assim como a todos aqueles que este momento apertassem os manetes, fosse na Terra ou em um dos mundos colonizados. Ele os sentiu, os outros, incorporou a balbúrdia de seus pensamentos, ouviu em seu próprio cérebro o rumor de suas muitas existências individuais. (p.33, 34).

O observador ator-participante acompanha a subida de Mercer e vê o seu espaço "minguar", descobrindo-se involuntariamente no mundo tumular. Finalmente, o Especial sente a dor dos pés de Mercer, e o tato agora ocorre por um invólucro que é debreado e pluralizado. Quando Isidore se conecta à caixa de empatia e se vê, sem saber como, transportado ao mundo de Mercer, observam-se várias debreagens: o corpoponto não se desloca de uma maneira normal, mas é transmitido, em uma operação de teleportagem; o teleporte bem sucedido reconstrói o corpo-actante, de modo que a carne e o invólucro sejam reestabelecidos pela transmissão; na fusão entre o personagem e Mercer, uma entidade mística, existe uma debreagem completa do corpo-actante de Isidore, na qual carne e invólucro se fundem, não apenas ao corpo da entidade, mas ao corpo de todos os outros humanos que estão conectados à caixa de empatia. Essa fusão, além de englobar os campos sensíveis do personagem, opera as debreagens do invólucro, que se torna múltiplo, plural e inverso, essa debreagem, no entanto, é virtualizada, pois Isidore não vê os outros, mas apenas sente suas presenças dentro de si. O corpo, nesse caso, é realizado como aura. A sintaxe figurativa organiza uma fusão mental e espiritual que também é física, e inclui os outros sentidos, culminando em um campo sensorial interno que contém os pensamentos dos outros atores.

A mudança observada entre a primeira e a segunda cenas funcionam como importantes estratégias desestabilizadoras da diegese. Percebe-se que o primeiro contato com Isidore e Mercer acontece de maneira mais extensa e elabora uma sintaxe figurativa que se inicia do próprio ao não próprio. É esse tipo de arranjo que propicia a ideia de fusão gradual. O abandono da linearidade da ação, proposta na segunda cena, ocorre no final do romance, momentos antes de o caçador chegar ao prédio de Isidore, e quando o *Especial* está sob forte tensão. Observa-se que a enunciação, como expressão tímica, ao inverter a ordem dos acontecimentos, adquire o tom do próprio estado de espírito do ator. Na primeira fusão, extensa, Isidore está em seu apartamento, sozinho e calmo; na segunda, intensa, tanto as suas crenças quanto os seus amigos estão ameaçados.

Ao final da cena entrópica, o narrador retoma as isotopias figurativas do enunciado e explica que "o alarme disparou", e depois, em uma debreagem interna de segundo grau, delega voz ao líder dos androides: "Tem um caçador de androides no prédio - rosnou Roy Baty. – Apaguem todas as luzes. **Tirem ele da caixa de empatia**; ele tem de estar a postos na porta. Vamos...façam com que ele se mexa" (p. 207). No início do capítulo seguinte, o narrador comenta: "Olhando para baixo, John **Isidore viu**

suas próprias mãos; eles o haviam soltado dos manetes da caixa de empatia" (p. 208). A enunciação, que através de um observador espectador omitira o fato de que Isidore estava conectado à maquina de empatia, desorganiza as isotopias para simular uma propriocepção confusa, e assim, desestabiliza a continuidade da narrativa a partir do corpo do ator e do observador. A simulação de uma alucinação elabora valores incompletos e fragmentários por parte do ator, no qual a relação entre sujeito e crer são disjuntivas.

A caçada final e as cenas que seguem depois do extermínio guardam ainda muitas surpresas para os atores da narrativa, e a enunciação continua o seu projeto tensivo sempre ascendente. Deckard e Isidore se encontram no pátio do edifício, no jardim, onde o *Especial* deixa a aranha ressuscitada por Mercer. Isidore explica ao caçador quem é, e que está cuidando dos androides, mas não revela onde eles estão. O caçador percebe o atraso mental do *Especial* e decide ir atrás dos criminosos sozinho. Enquanto sobe as escadas do prédio, o protagonista distingue, na penumbra, uma figura que se apresenta: é Mercer. O messias, desacreditado, se manifesta para Deckard, materializando-se fora da caixa da empatia, e conforta o caçador, dizendo que "o que você vai fazer tem que ser feito" (p.212). Depois, informa ao caçador a localização dos fugitivos.

Deckard, a caminho do esconderijo, encontra a sósia de Rachel, a androide Pris, e consegue exterminá-la. Chegando ao local onde os dois fugitivos restantes estão escondidos, o apartamento de Isidore, ele finge ser o *Especial*, imitando a sua voz e gagueira, e os convence a abrir a porta. O caçador "aposenta" o casal rapidamente. Antes de exterminar o último androide, Roy Baty, que está visivelmente abalado com o assassinato da esposa, o caçador comenta friamente: "O.k., você a amava. (...) – **E eu amava Rachel. E o Especial amava a outra Rachel**" (p.214). O comentário do caçador é inesperado e surpreendente. Ao fazer sexo com Rachel, o próprio ator confessara o seu amor pela esposa. Novamente, percebe-se que o ator oscila na escolha de sua paixão, e, ao final do romance, admite o amor, sentimento nomeado, mas improvável, pois os atores se conhecem há apenas algumas horas. A admissão do protagonista revela um sentimento incompatível com a intensidade da ação da narrativa.

Depois do extermínio, Deckard voa de volta à sua casa e reflete: "Sou um flagelo, como a fome ou a peste. Por onde eu passo levo uma maldição antiga. Como disse Mercer, sou requisitado a fazer coisas erradas. Tudo o que fiz, desde o começo, foi errado" (p.216). Em casa, Deckard descobre que a cabra real recentemente comprada

fora morta por Rachel. Frustrado, ele resolve espairecer a mente e voar ao norte para ver as estrelas, rumo a "uma desolação inabitada" (p.218). Descendo do carro, e percorrendo a pé o local deserto e morto, que se parece com o mundo tumular, ele sente uma pedra lhe atingir a região da virilha, mas continua a subida de uma montanha, "rolando para cima, ele pensou, como as pedras" e "sem vontade" (p.222). Perdido em pensamentos, o protagonista percebe "uma figura nebulosa, inerte" que ele pensa ser Mercer, mas é sua própria sombra.

O caçador resolve sair do local e voltar para a casa. Cansado e resignado, ele se arrepende de ter ido àquele lugar e reflete: "ainda tenho minha ovelha elétrica e ainda tenho o meu emprego. Haverá outros *andys* para aposentar; minha carreira não está acabada, não aposentei o último *andy* do universo" (p.222). O caçador *vidfona* para o Palácio da Justiça e escuta, da secretária do inspetor, que ele está parecendo Wilbur Mercer. Deckard explica: "Eu sou ele. (...) Eu sou Wilbur Mercer. Fundi-me permanentemente com ele. E não consigo mais me desfundir. Estou aqui sentado à espera da desfusão" (p.224). A secretária comenta que há um novo boato de que Mercer seja uma farsa; Deckard lhe responde: "Mercer não é uma farsa. (...) - A menos que a realidade seja uma farsa" (p.224) e conclui: "Mas se eu sou Mercer,(...) nunca morrerei, não em dez mil anos. Mercer é imortal" (p.225).

Antes de decolar do deserto, o protagonista encontra, enterrado na areia, um sapo, que é a criatura mais preciosa para Mercer, e que é julgado extinto. Deckard, excitado, devaneia sobre uma possível medalha de honra e um prêmio em dinheiro, e tenta entender a sua sorte, comparando-se ao *Especial* e a Mercer:

Talvez isto se deva a algum dano cerebral em mim: a exposição à radioatividade. **Sou um** *Especial*, pensou. Algo aconteceu comigo. Como o cabeça de galinha Isidore e sua aranha; o que aconteceu com ele, aconteceu comigo. Terá Mercer arranjado isso? **Mas eu sou Mercer.** Eu arranjei isso; eu encontrei o sapo. **Encontrei-o porque vi com os olhos de Mercer** (p. 227).

Retornado para sua esposa, o caçador lhe pergunta se tudo acabou, "como se ouvir a si mesmo dizer isso não significasse nada", pois "tinha uma atitude dúbia em relação às próprias palavras" (p.231). Ao inspecionar melhor o animal, Deckard descobre, desapontado e confuso, que o sapo é mais uma cópia, mais um animal elétrico. Cabisbaixo, explica à esposa, espantado com as próprias palavras, o seu maior medo durante a caçada:

Deus, essa missão foi uma maratona – Rick disse. – Desde que comecei não consegui parar; ela continuava a me levar em seu rastro até que finalmente peguei os Batys, e então, de repente, não tive mais o que fazer. E isso...- Ele hesitou, evidentemente assombrado com o que tinha acabado de dizer. – Isso foi o pior de tudo – disse. – Depois que acabei, eu não poderia parar porque não haveria mais nada depois que parasse. Você estava certa de manhã, quando disse que eu não sou nada além de um policial com mãos sujas (p.231).

Os momentos finais do romance são emblemáticos. Após o extermínio dos androides, e dentro do programa narrativo do protagonista, que completa a sua missão e consegue o seu objeto de valor, pois sabemos que Deckard já tinha comprado a cabra quando extermina os últimos androides, esperar-se-ia um arrefecimento da narrativa em direção a um desfecho. No entanto, percebe-se que o extermínio dos fugitivos restantes não é o clímax da ação, e que o herói ainda não foi sancionado; ao contrário, a narrativa continua e estabelece uma série de reviravoltas e peripécias, que elevam a intensidade da ação e a tensão do ator, e se refletem em seu corpo próprio: Deckard perde o seu objeto de valor, funde-se a Mercer no mundo tumular sem estar conectado à caixa de empatia, encontra o que crê ser um animal extinto que pode deixá-lo rico e famoso, duvida de sua verdadeira identidade e do conceito de real, descobre que o animal encontrado é falso, confessa ser um policial sujo, e finalmente entende a sua essência destruidora, caracterizada como uma inércia que funciona por saturação, e que não pode ser contida ou transformada (Desde que comecei não consegui parar). Assim, ao final da narrativa, percebe-se que o actante percorre rapidamente todos os tipos de existência tensiva, e as tensões finais do romance, que são multiplicadas ao invés de serem resolvidas, repercutem na figuração tensiva do sujeito.

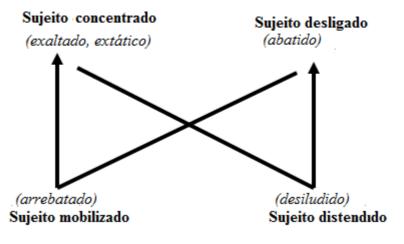


Ilustração 33: Figuração tensiva do sujeito (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.144)

Cumprindo o seu ciclo de relógio, a narrativa acaba na manhã seguinte, aproximadamente vinte e quatro horas depois (o romance possui 22 capítulos), e o protagonista, exausto e sujo, vai para o quarto descansar. Se no primeiro parágrafo do romance, Deckard desperta para um novo dia, agora, no último, ele se recolhe para dormir. O romance termina um ciclo que também é tensivo e sugestivo: de um lado, o herói desliga-se da ação, abatido; de outro, a promessa de uma nova mobilização fica potencializada. Iran, a esposa depressiva do caçador, também tem seu momento de felicidade: após colocar o marido na cama, vai para a cozinha, liga para uma loja de animais e encomenda meio quilo de moscas artificiais para o animal elétrico capturado no deserto; depois: "sentindo-se melhor, finalmente preparou para si mesma uma xícara de café preto e quente" (p.233).

É fácil observar que o romance mantém a sua tensão até o último capítulo, até o momento em que Deckard descobre a falsidade do animal trazido para casa. A partir daí, a narrativa termina vertiginosamente em um anticlímax, relacionado principalmente à vida privada dos atores, à segurança do lar e ao mundo individualista e fetichista do consumo. O corpo actante que instaura a narrativa volta a ser controlado pela instância do *Soi*-idem, e a intensidade parece arrefecer, permitindo a instauração da extensão. Assim, como estratégia tensiva organizada pela timia, a narrativa suspende abruptamente a intensidade, preferindo a decadência à atenuação. A extensidade, porém, não é realizada, apenas potencializada, pois não se sabe exatamente como Deckard reagirá ao caçar os próximos androides. A partir da ideia de forma de vida, pode-se "imaginar" que Deckard voltará à sua vida habitual e a rotina se instalará. Assim, o gráfico abaixo ilustra apenas parcialmente a estratégia final do romance, que prefere deixar a extensão em suspenso.

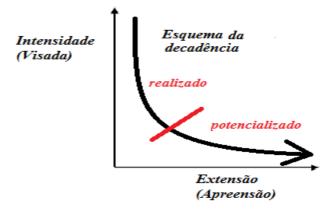


Ilustração 34: Esquema da decadência tensiva. (FONTANILLE, 2008, p. 111).

Deckard, ao concluir (depois que acabei, eu não poderia parar porque não haveria mais nada depois que parasse), revela o seu mais íntimo programa, do qual ele não pode escapar e se mostra modalizado não apenas por um "dever- fazer e ser", mas principalmente por um "não-poder-não-fazer e ser" Outro e assim, como um sujeito se configura pela ação, o protagonista não consegue fazer ou ser diferente. É no final do romance, apesar de todas as emoções pelas quais o protagonista passa, que se percebe um automatismo que é maior do que o dos próprios androides. Ao ser tão fortemente modalizado pelo destinador para a destruição, e incapaz de reverter o seu programa, Deckard acaba a narrativa como possibilidade de repetição contínua, um corpo cujas novas visadas não serão suficientes para serem reapreendidas²³.

Ao mesmo tempo, Isidore é configurado de outra maneira, e mesmo sendo mais fraco e estar ameaçado pelos androides, os protege e consegue se adaptar à nova situação, organizando uma possibilidade de convivência. Apesar de estarem mergulhados no mesmo espaço e tempo, Deckard e Isidore são configurados e enunciados de maneiras diferentes. O romance, ao contrapor os dois atores, adota uma visada dialética.

Até o momento, vimos como os corpos-actantes reagiram às várias pressões sugeridas pela narrativa. No que concerne a relação com o outro, ainda é preciso avançar no que é o tema principal do romance: a empatia, uma emoção ligada diretamente ao corpo do Outro, a partir de um corpo sensível. Essa questão será contemplada na próxima parte da discussão, que pretende discutir o "alter", ou seja, o sujeito que é o próprio, mas está diretamente relacionado ao não próprio, pois lhe permite referência. Se podemos, como sujeitos, conhecer a nós mesmos apenas a partir da comparação com algo que não somos, o Outro se torna uma possibilidade de conhecimento e significação.

_

²³ No Dicionário de Semiótica, a figura do Autômato é explorada: "em metassemiótica científica, dá-se o nome de autômato a qualquer sujeito operador (ou 'neutro') que disponha de um conjunto de regras explícitas e de uma ordem que o force a aplicar tais regras (ou a executar instruções). O autômato é, pois, uma instância semiótica construída como um simulacro do fazer programático e pode servir de modelo quer para o sujeito humano que exerça uma atividade científica reproduzível, quer para a construção de uma máquina".

3. 3. O Soi e o Outro: corpo, empatia e ética.

Conseguiu esboçar sua ideologia? – perguntou Phil Resch. – que poderia explicar como eu faço parte da raça humana? (ASOE).

O filósofo Ricoeur (1991) entende que toda função narrativa é ética, pois encerra um campo prático que, no eixo da temporalidade, possui dois níveis discursivos: o da ação dos personagens, e o da enunciação dessa ação. Como lida com enunciação e ação, a narrativa não é neutra, organizando-se como um laboratório moral e tornando-se uma atividade também prescritiva. A função narrativa revela-se na dialética da mesmidade e da ipseidade, pois escolhe e combina o que deve, em um decurso de tempo, mudar ou não, e assim integra contrários: ela muda enquanto permanece a mesma, configurando também o personagem e seu corpo, que avança na intriga repetindo ou não os mesmos traços anteriores, suas isotopias textuais e discursivas, em uma contínua mudança para o mesmo ou para o outro. A narração, inscrevendo ações a agentes, determina uma dicotomia entre agentes e pacientes, ou aqueles que iniciam a ação e aqueles que as sofrem, elegendo personagens que são dominantes ou dominados, beneficiários ou vítimas, na qual agentes distribuem recompensas e punições: assim, toda narrativa existiria entre a ação e a ética.

O modelo actancial de Greimas, na opinião de Ricoeur (1991), revela igualmente essa dicotomia, pois opera uma radicalização entre personagem / agente e intriga, baseado, de um lado, no agente, e em sua paixão por um objeto de valor, sua existência como destinador ou destinatário, e sua ação; e de outro, nos percursos narrativos, que ocupam um plano intermediário entre as estruturas profundas e as superfícies figurativas, e que organizam programas que se chocam com outros programas, estabelecendo uma relação de oposição entre sujeito e antisujeito e uma competição de projetos rivais e convergentes. A estrutura greimasiana opera uma semiótica do agente e uma semiótica dos percursos narrativos que se reforçam mutuamente e estruturam o percurso do personagem.

A oscilação da identidade narrativa entre o idem e o ipse transforma o texto em um laboratório para experiências de pensamento onde são postos à prova da narrativa os recursos de variação da identidade narrativa. Mas esse laboratório não apenas cria identidades, ele as faz agirem e, portanto, cometerem ações que podem ser julgadas e

sancionadas Nesse sentido, o texto literário é o campo onde se discutem a ética e a moral, e a intriga e a identidade narrativa oscilam entre a ação e a moral da ação. Mas se toda intriga tem uma perspectiva ética, é preciso que essa perspectiva seja apresentada por um sujeito que tenha uma voz, corpo e caráter. Segundo o filósofo, é o caráter que possibilita ao sujeito existir em sua ipseidade, mudando enquanto mantém sua palavra, e assim, permanecendo o mesmo. Podemos dizer que a intriga é um campo discursivo onde *ethé* dialogam, não apenas entre si, mas entre autor e leitor. Intriga, personagem e corpo participam da dialética idem / ipse.

Em *Presenças do Outro* (2002), o sociossemioticista Eric Landowski acredita que o discurso é um ato que, além de ter uma função comunicativa, também constrói a presença do outro, que não é apenas o dessemelhante, mas "o termo que falta, o complementar indispensável e inacessível" (p.xii). Como a inacessibilidade possui um contraponto material, a percepção, a relação simbólica é motivada pelo corpo e encarnada na enunciação, operada dentro das dinâmicas da práxis enunciativa. A discriminação do diferente, afirma o teórico, assim como no plano fonológico e semântico da língua, é imprescindível para que se forme um sistema e para que o mundo faça sentido. O mesmo acontece com a relação intersubjetiva que se dá na formação de uma identidade. O sujeito proprioceptivo precisa do outro para chegar à existência semiótica, pois:

O que dá forma à minha própria identidade não é só a maneira pela qual, reflexivamente, eu me defini (ou tento me definir) em relação à imagem que outrem me envia de mim mesmo, é também a maneira pela qual, transitivamente, objetivo a alteridade do outro atribuindo um conteúdo especifico à diferença que me separa dele (...). A emergência do sentido da 'identidade' parece passar necessariamente pela intermediação de uma 'alteridade' a ser construída (LANDOWSKI, p.4).

Vimos no romance uma tentativa, por parte dos humanos, de se construir um discurso que defina a identidade do androide, de maneira que ele seja configurado apenas como objeto, e não ser vivo, sendo considerado mais inferior do que um animal real. Assim, sendo servo e escravo, o androide é valorizado da mesma maneira que uma ferramenta útil para o projeto colonial humano e sua identidade é totalmente desvinculada do campo afetivo por parte do grupo dominante. O discurso que inclui o androide na categoria de objeto, e o exclui da categoria ser vivo, não existe sozinho, mas é composto pelo discurso de outros grupos contextualizados no texto: econômicos,

jurídicos, religiosos e científicos (a semiosfera debreada e vestigial), que, se de um lado tem pretensão racional, e inclui o androide categorizado como ferramenta; de outro, adquire contornos passionais, e o exclui baseado em uma diferença natural: a suposta falta de empatia; dentro de uma estratégia de exclusão, os androides são proibidos de viver na Terra e, em caso de atividade criminosa e prova de identidade artificial, não são julgados, mas executados sumariamente.

Em ASOE, apesar de os perseguidos parecerem agressivos e ameaçadores, eles são exterminados com relativa facilidade e rapidez pelo protagonista, apesar das incongruências de seu corpo actante e dos deslizes que ele comete durante a caçada. Descritos como "androides orgânicos" com certo grau de inteligência, e sendo uma ameaça aos humanos, androides são alvos ingênuos e fáceis para um caçador experiente. Tratados como minorias, eles são figurativizados como escravos e como raça perseguida, vítimas de genocídio étnico perpetrado pelo estado. A narração do confronto entre duas "raças" distintas mostra que o grupo mais forte explora e destrói o outro grupo, a fim de manter o funcionamento de sua sociedade e impor sua ideologia. No romance, o poder desumano do racismo biológico é um de seus mais importantes temas, e existe como atualização do discurso eugênico.

O destino dos androides no romance, que mesmo sendo mais inteligentes do que os *Especiais* e similares a humanos, são desprovidos de quaisquer direitos, condenados à escravidão, e submetidos a testes de comportamento psicobiológicos, evoca o trabalho desenvolvido por Agamben sobre o Estado de Exceção, apoiado na biotecnologia. O estado moderno incorpora a biologia na política com a finalidade de manipular sujeitos das mais variadas formas²⁴. A partir da Segunda Guerra, evento que marca o início da era cultural pós-moderna e da pós-humana, a biotecnologia, já utilizada na Primeira Guerra, ganha força total, amplificada pela estreita relação entre biologia e política²⁵, cujas premissas serão assimiladas pela modernidade. Segundo o filósofo italiano, o fascismo e o nazismo são movimentos biopolíticos que transformam a maneira de ver o corpo e são integrados pelos estados democráticos do pós-guerra:

²⁴ "Pode-se dizer, aliás, que a produção de um corpo biopolítico seja a contribuição original do poder soberano. A biopolitica é, nesse sentido, pelo menos tão antiga quanto a exceção soberana. Colocando a vida biológica no centro de seus cálculos, o Estado moderno não faz mais, portanto, do que reconduzir à luz o vínculo secreto que o une à vida nua" (Homo Sacer, 2002, p. 14).

²⁵ "O nazismo não se limitou simplesmente a utilizar e a distorcer para seus próprios fins políticos os conceitos científicos que necessitava; o relacionamento entre ideologia nacional-socialista e o desenvolvimento das ciências sociais e biológicas do tempo, em particular o da genética, é mais íntimo e complexo e, simultaneamente, mais inquietante" (Homo Sacer, 2002, p. 153).

O totalitarismo moderno pode ser definido como a instauração, por meio do estado de exceção, de uma guerra civil que permite a eliminação física não só de adversários políticos, mas também de categorias inteiras de cidadãos, que, por qualquer razão, não parecem integráveis no sistema político. Desde então, a criação involuntária de um estado de emergência permanente (ainda que, eventualmente, não declarado no sentido técnico) tornou-se uma das práticas essenciais dos Estados contemporâneos, inclusive dos chamados democráticos (AGAMBEN, 2004).

Deckard representa o Estado biotecnológico como técnico legal que administra e interpreta os testes de empatia, encarnando o poder executivo e judiciário. A partir de sua "leitura" dos testes, o caçador faz cumprir a lei, executando o suspeito, que não tem direito ao tipo de justiça dispensada aos humanos. Para explicar a lógica do estado de exceção, que ele vê como característica de todo o estado moderno, com suas discussões pós-humanas referentes à eutanásia e à pesquisas de célula tronco, Agamben utiliza dois termos distintos usados pelos gregos para exprimir o conceito de vida, definidos na modernidade por apenas uma palavra. Na concepção clássica grega, a vida era vista de duas maneiras diferentes: uma definida pela palavra zoé, que significava a vida biológica de todos os seres vivos, a vida natural; e a bíos, a vida cultural, a forma ou maneira de viver de um indivíduo ou grupo.

Em *Homo Sacer*, o filósofo se vale da noção do direito romano arcaico, o *homo sacer* e sua vida nua, para denunciar a biopolitização da modernidade, baseada não tanto na noção de dicotomia amigo / inimigo, mas na exclusão / inclusão do corpo, que passa a ser um dos objetos principais da política, uma vez que ela inclui a vida em sua ordenação. O *homo sacer* é o sujeito abandonado pela lei, expulso tanto do direito humano quanto do divino, e por isso, passível de ser morto, mas não sacrificado, uma vez que não pertence a Deus, de modo que a violência feita contra ele não é sacrilégio: "esta violência – a morte insansionável que qualquer um pode cometer em relação a ele – não é classificável como sacrifício nem como homicídio, nem como execução de uma condenação e nem como sacrilégio". Segundo o filósofo, o *homo sacer* situa-se no cruzamento de uma matabilidade e de uma insacrificabilidade, e representa o grupo social excluído pela lei, o bando perseguido, grupo retirado do campo da *bíos* por outro bando: o bando soberano.

Na cultura grega, explica o filósofo, dentro de cada uma dessas divisões da noção de "vida", incluíam-se também os sons animais e a comunicação: a comunicação natural, chamada de voz, era utilizada por todos os animais para emitir dor e prazer; e a

linguagem humana, aquela que fundava a pólis, pertencia à *bíos*, e era relacionada ao corpo do homem social que organizava as leis. Pode-se argumentar que essa dupla orientação *zoé / bíos* encontra-se dentro da dicotomia carne / corpo e, portanto, Moi / Soi. No estado de exceção, o corpo é reduzido, através de exceções legais, a uma carne sem linguagem, apenas voz que não é mais ouvida ou entendida, e não representa o social. Tornado carne, ou seja, excluído do quadro social, o *homo sacer* é exilado de seu grupo e retorna ao estado natural, pré-logico, pré-subjetivo e, consequentemente, pré-humano, transformando-se em um corpo dispensável.

Em ASOE, a vida androide não é levada em consideração, e o teste de empatia, que é formulado por perguntas, desconsidera as respostas verbais dos suspeitos, ou seja, a sua linguagem e argumentação. O teste entende o corpo como carne, e menospreza a argumentação do outro, retirando-lhe o direito à linguagem. Corpo e *lógos* são substituídos por carne e *phoné*. O androide, assim como o *homo sacer*, pode ser exterminado, pois sua vida e corpo não pertencem a ele como sujeito. É o Estado / grupo soberano, que possui o poder legal de definir o que é corpo e o que é carne, e transforma o sujeito insacrificável da vida política da *bíos*, em sujeito bestial e matável da vida natural da *zoé*. Vimos que no início do romance, Deckard percebe os androides como séries, entes que possuem as mesmas características e são idênticos, padronizados, e apesar de simpatizar com androides fêmeas, segue o seu programa e as extermina.

Segundo Landowski (1992), é justamente ao tentar produzir uma pureza étnica que o grupo que pratica a exclusão incorre em uma contradição, pois ao se opor ao heterogêneo e construir uma racionalidade para o outro, acaba criando a própria heterogeneidade e produz disparidades sociais profundas, perpetuando o discurso da diferença através de práticas significantes: "o grupo de referência não parece perceber que ele mesmo, a todo instante, por seu próprio modo de funcionamento tanto social quanto econômico, político, jurídico, educativo ou cultural, cria distâncias e desigualdade entre grupos sociais" (p.11). A partir dessas práticas, cria-se uma dinâmica entre assimilação, exclusão, admissão e segregação, que são contrárias e contraditórias. Em ASOE, a segregação é principalmente biológica²⁶:

_

²⁶ Foucault comenta sobre biopolítica e racismo: "Afinal, o que é o racismo? É, primeiro, o meio de introduzir afinal, nesse domínio da vida de que o poder se incumbiu, um corte: o corte entre o que deve viver e o que deve morrer. No continuo biológico da espécie humana, o aparecimento das raças, a distinção das raças, a hierarquia das raças, a qualificação de certas raças como boas e de outras, ao contrário, como inferiores, tudo isso vai ser uma maneira de fragmentar esse campo do biológico de que o poder se incumbiu; uma maneira de defasar, no interior da população, uns grupos em relação aos outros. Em resumo, de estabelecer uma cesura que será do tipo biológico no interior de um domínio considerado

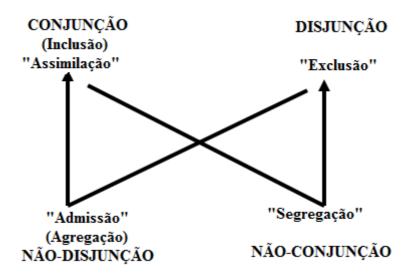


Ilustração 35: Relações semióticas entre Conjunção e Disjunção (LANDOWSKI, 2002, p.15).

Landowski explica que do mesmo modo que um "Nós" de referência só pode se constituir configurando-se em relação ao Outro, o Outro se reconhece a si mesmo "(re) construindo por sua própria conta a figura do grupo que o exclui ou marginaliza" (2002, p.34). Ao se construir, adota inevitavelmente a visão do Outro, ou seja, se constitui como representação do grupo dominante no exterior do qual ele se sabe, se acredita ou se sente rejeitado. Em ASOE a similaridade entre androides e humanos não é apenas física, mas também comportamental. O romance sugere que as máquinas humanóides são quase humanas, querem viver como os humanos, querem experimentar a fusão empática e ter instituições sociais parecidas com a dos humanos: lembremos que o líder do grupo fugitivo, Roy Baty, "roubou - e experimentou - diversas drogas de fusão mental, alegando, quando descoberto, que esperava promover em androides uma experiência coletiva semelhante à do mercerismo" (p.178); os androides estão se organizando e possuem uma delegacia paralela, com a qual tentam se proteger, e onde o protagonista quase morre; alguns androides são casados, como Roy e Irmgard, que se escondem no apartamento de Isidore; os escravos artificiais fogem para tentarem viver uma vida mais humana; Lula Luft, a cantora lírica artificial, não gosta de seres artificiais como ela, e tenta viver à parte, dentro da sociedade humana etc. Nesse caso, comprovase como a ideologia do grupo mais forte simboliza o grupo mais fraco, e como o grupo mais fraco adota o ponto de vista do mais forte para se simbolizar.

como sendo precisamente um domínio biológico. Isso vai permitir ao poder tratar uma população como uma mistura de raças ou, mais exatamente, tratar a espécie, subdividr a espécie de que ele se incumbiu em subgrupos que serão, precisamente raças. Essa é a primeira função do racismo: fragmentar, fazer cesuras no interior desse continuo biológico a que se dirige o biopoder. (*Em defesa da sociedade*, 2010, p. 214).

Observou-se, anteriormente, a força do destinador e o fato de que todos os sujeitos são sancionados negativamente, perdendo o seu objeto de valor. O modo distópico do romance não permite sanção positiva, e a sanção negativa aponta para outra discussão, mais profunda, que tange aspectos sociais e éticos na medida em que os atores são figurados como corpos onde a relação empática, tema central do romance, é impossível. Para Deckard,

Um robô fugitivo **que havia matado o seu mestre**, equipado como uma inteligência mais poderosa de que a de muitos seres humanos, sem respeito pelos animais, incapaz de sentir uma intensa alegria empática pelo sucesso de outra forma de vida ou pesar por sua frustração – isto, para ele, sintetizava os Assassinos (p.42).

A predicação de "mestre", usada em relação ao criador humano do androide em discurso indireto, aponta para uma tomada de posição e um ponto de vista do caçador em relação ao Outro, revelando um julgamento de valor que torna o Outro um subordinado. No romance, a empatia é uma discussão fundamental, pois se estende a homens e máquinas. De um lado, ela é usada como característica humana maior, e celebrada como qualidade intrínseca ao ser humano, mobilizando-o em direção à vida; de outro, ela existe como possível farsa criada pelos humanos para manter o seu poder e controle sobre os mais fracos. O próprio espaço distópico da narrativa sugere menos respeito à vida, do que sua total aniquilação, possibilitada pela ação humana.

Ao mesmo tempo, o comportamento dos androides possui uma série de traços que poderiam ser relacionados à empatia: eles, por exemplo, se unem para fugir; Rachel se deita com os caçadores para despertar neles compaixão e se vinga de Deckard pela morte dos companheiros; os androides votam sobre o que fazer para se protegerem etc. Como raça superior, a sociedade humana, buscando a sobrevivência, adota a própria espécie como objeto de valor e a entitula empática, construíndo testes de comportamento que possam descriminar e discriminar o Outro. Deckard, em seus momentos de dúvida, é predicado como o exterminador de todas as formas, e assim opera valores absolutos baseados em uma suposta qualidade humana. A discussão sobre a empatia gera o seu contrário e o seu contraditório, e suscita o seguinte quadrado lógico:

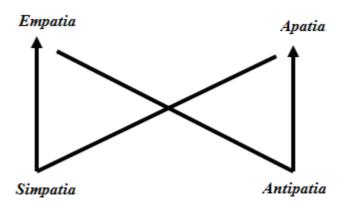


Ilustração 36: Modelo de quadrado semiótico da empatia.

Nesse quadrado, leva-se em conta a abordagem do romance, e considera-se a empatia como contrária à apatia, e não antipatia (a qualidade "autista" dos androides, que possuem "embotamento afetivo", sugere menos a antipatia, do que a "apatia" como termo contrário de empatia). O mesmo ocorre em Deckard, cuja rotina da profissão o transforma em um simples servidor público. Isidore, quando finalmente o encontra, imagina "um funcionário em um escritorio burocrático" (p.210). Ao longo do romance, a "simpatia" por certos androides vai torná-lo mais empático. O romance figura a empatia como um processo sensível e inteligível. O dicionário Houaiss fornece várias acepções da palavra, relacionada a várias áreas de conhecimento: a empatia é:

- 1. faculdade de compreender emocionalmente um objeto;
- 2. capacidade de projetar a personalidade de alguém num objeto, de forma que este pareça como que impregnado dela;
- 3. capacidade de se identificar com outra pessoa, de sentir o que ela sente, de querer o que ela quer, de apreender do modo como ela apreende etc.
- 3.1. Rubrica: psicologia.

processo de identificação em que o indivíduo se coloca no lugar do outro e, com base em suas próprias suposições ou impressões, tenta compreender o comportamento do outro

3.2. Rubrica: sociologia.

forma de cognição do eu social mediante três aptidões: para se ver do ponto de vista de outrem, para ver os outros do ponto de vista de outrem ou para ver os outros do ponto de vista deles mesmos.

A filosofia fenomenológica e a visão pós-humanista acreditam que a empatia fundamenta a própria sociedade e possui profunda importância ética. Dentro das relações intersubjetivas, é a partir da capacidade de apreensão do Outro dentro de si, que se pode estabelecer uma relação extensa de compreensão, respeito, e harmonia social: respeita-se, antes de tudo, o *zoé* de qualquer ser. Essa apreensão não deve ser

confundida, porém, como um movimento apenas intelectual, racional e cognitivo, mas, sobretudo, emocional e sensível: o Outro é também uma presença enigmática, o que está fora do corpo próprio e, portanto, assimilável apenas parcialmente. Além de Merleau-Ponty, os filósofos Husserl e Levinas produzem um conjunto de discussões sobre a empatia extremamente pertinentes para a análise em questão, pois lida com o corpo, percepção e vestígio. A questão pode ser tratada como uma relação entre o *Soi* e o Outro, alvo e fonte, existindo dentro da dinâmica idem / ipse do corpo actante, que opera por conformidade ou manutenção do próprio, e visada e apreensão do não próprio.

Ricoeur (2009, p. 218) entende que para Husserl, o teor do sentido daquilo que se chama outra pessoa é um paradoxo triplo: o Outro não se dá apenas como um objeto psicofísico situado na natureza, mas também um sujeito de experiência como eu; o mundo não é privado, mas um bem comum: de um lado há o fenômeno "meu mundo", e de outro, o "mundo oposto", a todos os sujeitos de experiência e a todos os seus mundos; a constituição de objetos culturais se liga à experiência do Outro, pois remete a uma constituição ativa pelo sujeito que é estranho. A carne (*Leib*), o corpo próprio com a qual o sujeito se movimenta, percebe e se exprime, serve de pólo de referência a todos os outros corpos, que a partir dessa redução, não são mais objetivos, mas outras naturezas únicas e próprias: o Outro se faz presente por seu corpo.

Husserl acredita que o sujeito, como mônada fechada e consciência reificada de si mesmo, se relaciona com o Outro a partir de três momentos: a atribuição de um ego, a observação de um comportamento estável, e a imaginação: essas três fases podem ser explicadas como relações entre *Moi*, *Soi* e o *alter*: assim, a significação *ego* passa de um corpo ao outro, graças a uma espécie de analogia que opera de carne a carne: trata-se de uma analogia pré-refletida e irracional que funciona por "gêneses passivas", como quando se compreende uma realidade nova por analogia com uma realidade já conhecida e na base de uma experiência primeira" (APUD: Ricoeur, 1967, p.229): a apreensão analogizante se transforma em equiparação entre eu e o Outro; a suposição de uma vida estranha, mas semelhante, como a percepção de um objeto similar ao ego, uma outra carne que age e enuncia, é confirmada pela concordância das expressões, dos gestos e dos comportamentos do Outro, que é mutável, mas concordante, é idem e ipse, e se inscreve na categoria dos signos: o comportamento é o índice de uma vida estranha; indica o vivido do Outro pelo seu encadeamento harmonioso que exprime uma acessibilidade confirmável; finalmente, a imaginação produz variações livres do ego,

que pode se imaginar a partir do Outro, ou imaginá-lo a partir do Mesmo. Ricoeur explica que "a ficção é esta libertação da minha perspectiva e essa transferência para outra perspectiva. Aquilo que era de início apenas uma analogia lógica, agora se transforma em imaginação e simpatia por outra vida (RICOEUR, 2009, p.234).

Husserl sugere um emparelhamento entre sujeitos que engloba a vida íntima, psíquica, intelectual e espiritual; e relaciona a experiência de outrem com as experiências de bipartição do ego suscitadas pela lembrança (eu presente / eu passado), pela imaginação (eu atual / eu potencial), pela reflexão (eu refletido / eu refletidor), e finalmente, pela redução (eu natural / eu transcendental) (DUPREZ, 2007, p. 83). É a partir da equiparação entre o eu e o Outro, que se dá por causa do corpo perceptivo e do discurso vivo, que a comunidade é possível. Ao mesmo tempo, se o corpo é o ponto zero do sujeito, de onde ele considera tudo, a sua comunidade é o membro zero da comunidade humana a partir da qual ele considera as outras culturas. Na semiótica, a questão da empatia sugere um modus vivendi do sujeito que age por melhoração e pejoração do Outro. Fontanille e Zilberberg observam:

> A identificação dos 'bons' e dos 'maus' permite, no caso da participação, restringir a própria extensão do universal, evitando que a exclusão ganhe todo o terreno; no caso da exclusão, a mesma distinção, mas em sentido inverso, permite estender o domínio dos 'bons', evitando a universalidade e a indiferenciação, quando não a entropia da qual ela é portadora, ganhem todo o terreno (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.51).

No caso da sociedade humana de ASOE, que proíbe androides na Terra, observase como a empatia é atrelada à ideia de pureza orgânica biológica, mas admite exceções que não comprometam a sua existência e lhe traz certos benefícios materiais e emocionais: escravos, animais e mulheres artificiais. A empatia, vista como única característica que distingue humanos de máquinas, paradoxalmente serve para criar uma sociedade onde a triagem é uma forma de vida, e a desconfiança em relação ao Outro é uma constante, dentro de uma dinâmica que pode causar a anulação da vida social: "Se a triagem atinge o limite, não há lugar para uma única ocorrência. A lógica da triagem pode, pois, chegar ao niilismo integral" (2001, p.33)²⁷.

²⁷ Segundo Levinas, "só posso querer matar um ente absolutamente independente, aquele que ultrapassa infinitamente os meus poderes e que desse modo não se opõe a isso, mas paralisa o próprio poder de poder". Logicamente, para a semiótica, a sensação de um "ser absolutamente independente" já é uma construção inteligível e linguística, provocada pela triagem. No entanto, a sensação de ameaça ao poder fazer do Outro já é tímica.

158

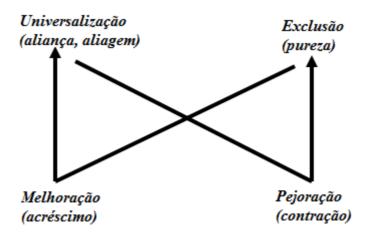


Ilustração 37: Valores de categorização tensivos (FONTANILLE, ZILBERBERG, 2001, p.52).

- 1. a *universalização* é referente a todos os humanos puros e sadios: os *Normais*.
- 2. a *exclusão* é referente a todos os humanos artificiais, proibidos na Terra.
- 3. a *melhoração* inclui animais e mulheres artificiais (que são "usadas" por alguns caçadores e nas colônias terráqueas).
- 4. a *pejoração* exclui os *Especiais*, que são considerados humanos impuros e inferiores.

filósofo contemporâneo Emanuel Levinas, igualmente fenomenologia, também inclui o corpo no centro de sua discussão ética, e fornece uma interessante contraposição à Husserl. Para a análise do romance, que não pretende seguir uma linha de pensamento específica, mas mapear discussões que tangem o corpo e o discurso vivo, Levinas fornece um aparato conceitual que pode ser incluído na questão do Soi invólucro e do Outro. Para evitar descrever o Outro como o Mesmo, ou seja, evitar o problema do ponto de vista, Levinas baseia sua análise em três áreas: o desejo, a face, e o discurso: o primeiro é insaciável, e deseja a transcendência, a alteridade, a exterioridade do Outro. O desejo não deve ser confundido com necessidade, que pode ser satisfeita: ele é sempre insatisfação; a face, como "fonte em que todo o sentido aparece" (p.279), se oferece à interpretação, sempre incerta. Por ser a parte mais visível e expressiva do corpo, é, paradoxalmente, a mais velada, pois se encontra como epifania ou revelação: ela é o próprio encontro com o infinito, e apesar de estar relacionada com a visão, é um encontro que não pode ser explicado como evento ou experiência, não ocorrendo apenas na consciência. Levinas entende a face como pura expressão, fonte de significados vindos de um lugar que se desconhece, e

não algo significado, ou totalmente figurado pelo observador como tema. Esse fato explica a relação entre face e discurso: ambos são maneiras de contato²⁸.

O fato essencial da linguagem, segundo Levinas, é a interpelação, ou seja, o ato de "dirigir-se a (alguém) com alguma pergunta ou pedido de explicação, em tom confrontativo" (Houaiss). Como o mundo não é um signo fixo, mas sempre em mudança, significados novos e inesperados são produzidos constante e continuamente. Por causa da linguagem, que produz significados que vão além do sujeito, suas experiências e capacidades, o discurso revela que o falante não é o possuidor exclusivo do mundo: o que parecia possessão do sujeito é dividido com o Outro pela linguagem. Uma das características da enunciação de *ASOE* é o uso de diálogos e observadores que são atores-participantes. Dessa maneira, a estrutura dialógica e narrativa do romance aponta para pontos de vistas diferentes e uma estrutura dialética que procura um consenso.

Na opinião de Levinas, "seres deveriam ser preservados em sua especificidade e isolação, e não agrupados dentro da categoria geral de Ser" (APUD: DAVIS, 1996, p.34). Assim, deve-se falar de "seres" e não do "Ser", pois cada ser é totalmente independente do Outro, auto-suficiente e "imperfeito" aos olhos de quem o visa e apreende. O filósofo evita a redução do Outro como objeto de conhecimento, pois conhecê-lo é descrevê-lo a partir de conhecimento relativo e encarnado, ou seja, limitado ao ponto de vista do conhecedor. Se o Outro é descrito, essa descrição deve levar em conta a sua subjetividade e alteridade, de modo que o ser não seja a simples construção daquele que o descreve, ou seja, não corresponda ao Mesmo do ego. Assim, a dificuldade de encontrar a alteridade se dá no momento em que ao encontrá-la, projeta-se o Mesmo. Levinas prefere entender o encontro com o Outro como uma relação sem relação: o encontro não produz a paridade anunciada por Husserl, e nem conhecimento, pois o Outro é sempre outro: inassimilável.

A relação entre o Mesmo e o Outro torna-se fundamentalmente ética, pois é apenas descobrindo a irredutibilidade da alteridade do Outro que o sujeito entende que não está só, mas também que não é parte de uma totalidade. O desconhecido revela que

⁻

²⁸ Para Levinas, o rosto parece transparecer toda a intensidade da timia: "o rosto de Outrem destrói a cada instante e ultrapassa a imagem plástica que ele me deixa, a ideia à minha medida e à medida do seu *ideatum* – a ideia adequada. Não se manifesta por essas qualidades, mas exprime-se. O rosto, contra a ontologia contemporânea, traz uma noção de verdade que não é o desvendar de um Neutro impessoal, mas uma expressão: o ente atravessa todos os invólucros e generalidades do ser, para expor na sua 'forma' a totalidade do seu 'conteúdo', para eliminar, no fim das contas, a distinção de forma e conteúdo (o que não se consegue por qualquer modificação do conhecimento que tematiza, mas precisamente pela transformação da tematização em discurso) (1980, p.38).

o mundo deve ser dividido, e que poder e liberdade estão sempre ameaçados. A ética surge desse encontro, que é um desafio entre o Mesmo e o Outro, do *Soi* e do *alter*, que surge da própria face impenetrável e do corpo presente. O Outro, estando fora do meu poder e controle, é o único que se quer aniquilar: a face que pede para não matar, ou seja, pede para não ser ignorada, ocupa o lugar paradoxal de majestade e miséria, pois, não pertencendo ao mundo do Mesmo e nem partilhando dos seus valores, não pode obrigá-lo a obedecer.

As discussões de Husserl e Levinas sobre o ego corporificado e a alteridade total do Outro podem ser revistas a partir da semiótica do vestígio e do discurso, e contribuem para a análise do romance: o *Soi* do Mesmo, no caso de Husserl (que não deve ser relacionado ao ego da psicanálise), visa e apreende o *Soi* do Outro, em um fenômeno empático que é impossível de ser controlado pelo sujeito, e que existe também por causa da carne, não sendo um evento puramente racional, ou linguístico, e nem puramente sensível, mas proprioceptivo, entre o sensível e o inteligível. O Outro se torna um vestígio dentro do Mesmo, e ambos existem em uma espécie de conjunção incompleta.

Em Levinas, cuja alteridade não é um estatuto teorético, mas está inscrita na relação corpo a corpo, o Outro, apesar de estar relacionado, é inapreensível e o sua naturreza é tomada como dúvida, oscilando entre o aparecer e a aparência, natureza e cultura. A face do Outro, o invólucro do *Soi*, e sua linguagem, produto vivo do *Moi*, tornam-se ponto de contato entre dois seres; mas como o *Soi* e o Outro existem em uma relação paradoxal que é conjuntiva e disjuntiva, a relação e a comunicação são sempre incompletas. O Mesmo e o Outro se desestabilizam e se sujeitam. A partir da dinâmica entre visada e apreensão, a semiótica do discurso auxilia a compreensão de uma relação (Husserl), impossível de ser concretizada ou realizada (Levinas). Como a visada é atual e a aprensão é virtual, a opacidade da relação é a única certeza.

Em ASOE, o teste de empatia ignora a linguagem, mas não o rosto, e remete à ideia da face como ponto de encontro de alteridades, e o rosto, os olhos e a pele são superfícies de inscrição lidas como espaços que revelam a capacidade ou incapacidade do sujeito de integrar o Outro no Mesmo: revela-se o seu verdadeiro caráter. A linguagem é desconsiderada em favor do registro mecânico de uma tensão elétrica de um actante de controle, figurado pela tecnologia; a impossibilidade do diálogo e a leitura facial fornecida pela máquina, cujas medições só podem ser interpretadas por

técnicos especializados, sugerem uma relação baseada no uso de poder, que constrói uma subraça, e torna-se indiferente à interpelação do Outro.

Se o romance distópico sugere a incomunicabilidade empática entre os corpos actantes, entre os humanos e androides, acusando-os de serem frios e não empáticos, ou de inventarem uma empatia que não possuem, ele igualmente sugere uma postura empática, mas encarnada em um personagem que não é mais totalmente humana, e nem é artificial: o "cabeça de galinha", que, diferentemente de Deckard, ouve e aceita os androides como são. Isidore, o retardado mental vítima da radiação, é o único sujeito que aceita a diferença do Outro em sua legitimidade. Deckard, ao perceber que "aposentou" o grande amor de Isidore, a androide Pris, tenta minimizar a situação:

Ele se sentou no sofá e simplesmente ficou no silêncio do apartamento, entre os objetos inertes, até que o *Especial* Sr. Isidore apareceu na porta.

- Melhor não olhar disse Rick.
- Eu a vi na escada. Pris o Especial estava chorando.
- Não leve isso tão a sério Rick falou.

Relacionando narrativa e ética, Greimas percebe no ator um comportamento que ele julga enigmático ao semioticista: o belo gesto, "o criador de um novo mundo, pessoal e assumido" (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p.13). O belo gesto é uma sequência de ações "conclusiva e inaugural, símbolo de uma moral, mas também de uma preocupação estética; breve, mas plena de sentido, e quanto mais breve mais significativa" (ibidem). Isidore, como ator mais sensível e menos capacitado intelectualmente seria o portador do belo gesto. Ao enunciador observador, seu comportamento é muitas vezes estranho, desafiando a moral e os costumes da sociedade humana (suas formas de vida). Ao negar uma forma de vida que extermina, Isidore adota um comportamento único e cria outra forma de vida que trai valores estabelecidos, enquanto afirma outros: "o belo gesto é a invenção de uma ética individual não reproduzível, de um universo de valores aberto sobre múltiplos possíveis ainda indeterminados" (NASCIMENTO, 2014, p.39).

Transgredindo as normas estabelecidas e protegendo androides, o Especial dificulta a ação de Deckard e desestabiliza o seu programa. O seu belo gesto, sua maneira única de ser torna-se um acontecimento que "rompe com a dureza do modelo de narrativa canônica, regida pelo dever-fazer cultural e colore, por alguns momentos, a vida do sujeito que se vê modalizado pelo saber-ser" (p.42). Dentro de um mundo

distópico e averso aos androides, o *Especial* afirma um modo de viver que tenta ser passionalmente eufórico em relação aos fugitivos e estabelece uma relação de troca social que pode ser vista como polida e amiga. O saber-fazer do ator, modalizado pelo belo gesto, desafia a moral do Destinador. Mas se de um lado o belo gesto e ético, de outro ele é estético.

Ironicamente, PKD dá o poder de empatia a um ser em decomposição física e mental, que se torna uma espécie de segundo protagonista do romance. Isidore figura como importante elemento na narrativa e sugere profunda relação com o caçador: ambos se envolvem com os androides fugitivos e se apaixonam pelo mesmo tipo de modelo de máquina. De certa forma, o *Especial* existe como alter ego do protagonista e antisujeito da narrativa: enquanto Deckard extermina os fugitivos, Isidore, inocente e flexível, tenta ajudá-los da melhor maneira possível. A empatia do *Especial* existe dentro de um corpo cuja mente encontra-se deteriorada e cujos sentidos estão comprometidos: o narrador comunica que o *Especial* possui um "inepto aparelho sensorial" (p.32). A linguagem de Isidore, simplificada e com poucos recursos, denota baixa cognição; sua gagueira revela confusão e medo. Figurado como fraco e ingênuo, Isidore, além de existir como contraponto de Deckard, possui estreita relação com Mercer: no final do romance, o líder espiritual revela ao caçador que mora no prédio do *Especial*, pois se preocupa com ele.

Mercer e Isidore possuem muitos traços em comum: ambos são marginais sociais e têm os seus corpos geneticamente alterados pelo grupo social mais forte: Isidore era um indivíduo *Normal* e torna-se um *Especial* por causa da poeira radioativa. Mercer, capaz de regenerar a matéria morta revertendo o tempo, é atacado pelos Assassinos, que bombardeiam um nódulo em seu cérebro, supostamente associado ao seu poder regenerador. Enquanto Isidore é proibido de se casar ou emigrar da Terra, Mercer é exilado no mundo tumular. Como actantes, ambos representam o eixo "vida" do romance. Mas muito mais que antisujeito, Mercer é um antidestinador, capaz de impedir a realidade desumana imposta pelo Destinador.

Ao se fundirem pela primeira vez na caixa de empatia, a enunciação opera uma interessante confusão entre Mercer e Isidore, atribuindo-lhes, por meio de um discurso propositadamente ambíguo possibilitado pela quebra de isotopias, a mesma paternidade, e fundindo-os em um mesmo ser. Através de uma debreagem actancial, a primeira pessoa do primeiro parágrafo e a primeira pessoa do segundo parágrafo fazem

referência a atores diferentes; dentro do discurso indireto, a fusão entre os atores é figurada como ambiguidade referencial suscitada pelo observador:

Vocês também sentiram aquilo, **ele pensou** (*Isidore*). Sim, as vozes responderam. Fomos feridos, no braço esquerdo; dói feito o diabo. O.k., **ele** (*Isidore*) **disse**. É melhor que a gente comece a se mexer de novo. **Recomeçou** (*Isidore*) a andar, e todos eles **o** (*Isidore*) acompanharam imediatamente.

Certa vez, **recordou** (*Mercer*), havia sido diferente. Bem antes de a maldição chegar; um período anterior e mais feliz da vida. Eles, **seus pais adotivos Frank e Cora Mercer**, o encontram flutuando em um bote salva-vidas inflável de borracha, na costa da Nova Inglaterra... ou tinha sido no México, perto do porto de Tampico? (p.35).

A religião e o mal se tornam temas importantes na narrativa; a relação empática transforma-se em discussão moral. O caçador entra em um conflito emocional que o desestabiliza enquanto "exterminador" profissional. Vimos que ao final da narrativa, Deckard confunde-se com Isidore e Mercer, e os três sujeitos existem amalgamados, representando o destruidor e o salvador de vidas.

No Houaiss, a palavra "ética" tem duas acepções:

Ela é parte da filosofia responsável pela investigação dos princípios que motivam, distorcem, disciplinam ou orientam o comportamento humano, refletindo especialmente a respeito da essência das normas, valores, prescrições e exortações presentes em qualquer realidade social; e por derivação de sentido: ela é um conjunto de regras e preceitos de ordem valorativa e moral de um indivíduo, de um grupo social ou de uma sociedade.

Termo abrangente e complexo, a ética pode ser vista como uma crença que organiza e traz vantagens para um grupo. Ricoeur (1991), seguindo o pensamento Aristotélico, define a perspectiva ética como "a perspectiva da 'vida boa' com e para os outros em instituições justas". A palavra "outro" é importante, para que não se perca de vista a relação entre sujeitos que partilham do mesmo mundo natural. Como a "vida boa", como perspectiva ética, é o coroamento de toda a ação, o comportamento individual e social se dá por meios de ajustes que organizam o sujeito em dinâmicas de repetição e mudança idem / ipse e envolvem tanto o seu raciocínio e a sua linguagem, quanto o seu corpo e comportamento.

O que problematiza o comportamento ético são as diferentes expectativas de "vida boa" criadas por diferentes sujeitos, ou seja, os valores: o que é bom pode ser interpretado de diferentes maneiras. Adotado como objetivo ideal de um grupo, o valor ético nem sempre é compartilhado por todos os indivíduos igualmente ou totalmente, apesar de ser sempre certo conforme o ponto de vista de alguém. A mesma ideia está contida em na teoria filosófica de Husserl, na teoria sociossemiótica de Landowski e na ideia de semiosfera de Lotman, pois a vida boa é uma decisão coletiva, ou melhor, um conjunto de representações e atos que fazem sentido apenas dentro de um grupo, de maneira que em caso de discordância sobre esse sentido articulado, opera-se a triagem e a exclusão da parte discordante. Como ser semiótico autônomo, o sujeito elege um valor que é parte sensível e parte inteligível e, portanto, oscila entre sujeito e não sujeito.

A partir de Deckard e Isidore podemos ver que os perseguidores e perseguidos não são totalmente estáveis, nem como sujeitos de suas ações e nem como corpo. No entanto, ao final da história, percebemos maneiras de ser e fazer, ou seja, formas de vida, que existem em conflito e sugerem maneiras diferentes de viver socialmente. Se o éthos incorpora sujeito, corpo e linguagem, o romance acusa ethé desestruturados. Ao organizar diferentes ethé, a obra pode ser vista como uma problematização da discussão da ética teleológica e da ética deontológica, éticas que estabelecem duas maneiras diferentes de organizar o ser social moral: através do dever, representado pelos humanos, principalmente por Deckard; e através de uma ética da virtude, representada por Isidore e sua relação com os androides e a vida em geral (a aranha que ele tenta salvar). Em ambas as éticas, a questão da empatia é uma constante, e mobiliza a ação, a paixão e a cognição, ou seja, as três lógicas do discurso. Seria o contraponto estético das formas de vida.

PKD relaciona a capacidade empática, única característica verdadeiramente humana, a Isidore. Assim, empatia, sentimento religioso e inocência se fundem na figura do *Especial*. Mckee (2004) comenta que muito dos escritos éticos e religiosos de Dick, autor que se interessa por outras religiões e formas místicas de pensamento, mas denomina-se cristão, podem ser vistos como reinterpretações da mensagem do apóstolo Paulo, que pregava o amor desinteressado: "Dick queria demonstrar que a visão moral de Paulo ainda era válida em uma era de automação e armas atômicas" (p. 36). Dick comenta em relação aos seus personagens:

No romance, Isidore tem um amor ingênuo em relação aos androides; a visão de Rick Deckard é que os androides são máquinas virulentas, que devem ser destruídas. Os dois pontos de vista diferentes (e mutuamente exclusivos) e paralelos, correndo juntos em

um esquema de enredo paralelo, encontram-se no final do trabalho, quando Isidore é confrontado com a crueldade dos androides, ao vêlos cortarem as patas de uma aranha. (...) O ponto de vista de Isidore, em contraste com o de Deckard, de certa maneira, é a história principal. Repare que eu digo história e não tema. O tema do livro gira em torno do Mercerismo e na sua ênfase da dor compartilhada e compaixão mútua, um renascimento da visão cristã primordial (SUTIN, 1995, p.155).

A partir dessa explicação, percebe-se uma preocupação em estruturar um enunciador que projete dois pontos de vista antagônicos, definidos principalmente pela ação de cada protagonista. Deckard, o personagem que persegue e extermina em nome do dever, e Isidore, o personagem que possui uma moral diferente da do protagonista, protegendo o Outro sem julgamento, e buscando sua amizade, são figurações e figurativizações que oferecem duas visadas éticas opostas que se inserem dentro do projeto de busca de uma nova moral que de conta da identidade humana unida à frieza da máquina, que, apesar de não ser nova na literatura, se manifesta de maneira única na criação de Dick. Nessa história sobre excluídos e duplos, que pretende ser política e filosófica, sujeito e antisujeito oferecem duas possibilidades de se tratar a questão do Outro, e articulam duas éticas opostas, ambas relacionadas ao corpo, ao hábito e ao caráter, discutindo temas importantes da modernidade, relacionados ao ponto de vista pós-moderno e pós-humano.

Braidotti entende que a ênfase na empatia é uma importante característica da teoria subjetiva da pós-humanidade, pois reavalia a comunicação como ferramenta evolucionária; identifica a chave para a consciência menos na razão, do que nas emoções; e desenvolve uma distância crítica da tradição do construtivismo social, situando valores morais como qualidades inatas, pois o ser é obrigatoriamente gregário. Hooft (2013), que pensa que "a história do pensamento moral no Ocidente a partir de Aristóteles tem sido marcada por uma redução gradual da importância da noção de virtude em favor da noção de dever" (p.124), apresenta um quadro que facilita a distinção entre os dois tipos de ética, que penso estarem presentes em graus maiores e menores no romance, e que parecem se ajustar aos dois personagens antagônicos: a ética do dever e a ética da virtude (formas de vida relacionadas ao saber ser e fazer), que partilham de quatro temas: compreender a moralidade; prescrever normas, justificá-las e descrever como cabem na vida

•

| TEMA | ÉTICA DO DEVER | ÉTICA DA VIRTUDE |
|---------------------------|--|---|
| Do que trata a moralidade | Define a esfera moral. | Estende-se além da esfera moral. |
| | Presume a centralidade do altruísmo. | Aceita que o sujeito é eticamente importante. |
| | Pergunta 'O que devo fazer?' | Pergunta 'O que devo ser' ou 'Como eu devo viver?' |
| 2. Terminologia moral | Deôntica (dever). | Aretaica (virtude). |
| | Foco na ação. | Foco no caráter. |
| | Conceitos 'finos'. | Conceitos 'grossos'. |
| | Bondade definida em termos de retidão. | Bondade definida como excelência humana. |
| 3. A natureza das normas | Necessidade prática vista como obrigação e obediência. | Necessidade prática vista como expressão de caráter e resposta a valores. |
| | Absoluta, levando a dilemas morais. | Variável em rigor, requerendo julgamento. |
| | Baseada em princípios gerais. | Responsiva a considerações particulares. |
| | Justificada pela razão | Influenciada pela emoção |
| | Perspectiva da justiça | Perspectiva do cuidado |
| | Imparcial | Parcial |
| | Externalismo das razões | Internalismo de razões |
| | Realismo moral | Construção social da ética |
| 4. A base das normas | Baseada na razão "metafísica" ou a priori. | Intuições fundadas em tradições comunitárias. |
| | Fundacionalista. | Hermenêutica. |
| | Universal. | Relativa à cultura. |
| 5. Psicologia Moral | Dualismo: a bondade é inerente à vontade humana. | Holismo: a virtude é a totalidade da pessoa, inclusive o seu corpo. |

| | Presume a lucidez da consciência pra fundar a voluntariedade. | Aceita a opacidade da consciência. As decisões são muitas vezes obscuras para o agente. |
|--|--|---|
| | As pessoas são "átomos sociais". Não há vínculos emocionais. | Os seres humanos são independentes e sociais. |
| 6. A natureza dos juízos morais sobre os outros. | Neutra ao agente | Relativa ao agente. |
| | As ações supererrogatórias (ir além do dever) são difíceis de entender. | As ações supererrogatórias são vistas como virtuosas. |

Ilustração 38: A ética do dever e a ética da virtude (HOOFT, 2013, p.16, 17, 18).

Para melhor compreensão da tabela, Hooft discute cada diferença, resumida aqui. De maneira geral: enquanto a ética do dever define o âmbito da moralidade, a ética da virtude estende-se além da esfera da moral, e é mais ampla, reconhecendo não apenas a honestidade, coragem ou a generosidade como qualidades fundamentais, mas também outros traços, como a amabilidade, a cortesia, etc.

A ética do dever incide sobre as obrigações para com os outros; a ética da virtude abrange o "eu" do agente entre as suas preocupações, de maneira que ele esteja integrado consigo e sem conflitos, e saiba o que é importante para ele.

A ética do dever questiona o que se deve fazer em relação a normais morais e princípios que se aplicam a certa situação; a ética da virtude busca soluções a partir do caráter do agente: agentes virtuosos buscarão expressar quem são, e desenvolver a si mesmos naquilo que são e no que fazem.

A ética do dever usa termos deônticos, (necessidade) tais como "certo", "errado", "obrigatório" ou "proibido", e está preocupada com a correção ou incorreção das ações; a ética da virtude usa termos "aretaicos" (excelência), e que fazem referência ao estado interno do agente, tais como "virtuoso", "bom", "admirável" e, mais especificamente, "honesto", "corajoso", ou "modesto".

A ética do dever está preocupada com a ação; a ética da virtude esta preocupada com condição moral do agente, e não se preocupa com o certo ou errado. Para a ética do dever, a bondade moral é definida ao que é obrigado pela lei moral ou por princípios e regras morais; a ética da virtude coloca ideais de bondade que se iniciam primeiramente no ser humano, tomado como ser capaz, racional, social, criativo e comunicativo, e só depois constrói ideais de excelência humana.

A ética do dever concebe a motivação moral ou necessidade prática como obediência a regras; a ética da virtude concebe a motivação moral ou necessidade prática como a capacidade de responder prontamente a valores.

A ética do dever concebe as normas como absolutamente obrigatórias; a ética da virtude considera os deveres a partir do ponto de vista do agente, e permite ao agente julgar o seu rigor.

A ética do dever quer ser universal: um dever que se aplique a qualquer indivíduo se aplicará a todos; a ética da virtude vislumbra indivíduos respondendo a situações moralmente importantes a partir dos seus caracteres bem formados. O foco esta sobre a particularidade das situações e a autonomia.

A ética do dever enfatiza a razão e destaca regras e obrigações; a ética da virtude valoriza a emoção e sentimentos de amor, cuidado e preocupação. Para a ética do dever, a moralidade é externa; para a ética da virtude ela é interna, na medida em que o indivíduo deve ser criado dentro dela. Assim, as virtudes bem arraigadas são hábitos adquiridos através da instrução e da prática, e "estão inscritas no corpo" (p.67).

A ética do dever pressupõe agentes morais concebidos como átomos sociais e sem referência a quaisquer vínculos emocionais; a ética da virtude concebe o ser humano como interdependente e social por natureza.

Oscilando entre o dever e o querer fazer, Deckard sofre diferentes modalizações entre o dever fazer, o não-querer fazer, e o não-poder-não-fazer, pois ao se aproximar dos androides, sente que suas convicções estão abaladas, mas não interrompe o seu programa. Se no início da narrativa ele se encontra tranqüilo em relação à sua moralidade, e o Outro deve ser exterminado, ao longo da narrativa ele simpatiza com o Outro e pensa seriamente em mudar de atitude. A tensão entre dever e querer fazer não se resolve, ou melhor, resolve-se de uma maneira que revela uma inércia da ação incapaz de ser controlada. Como personagem que oscila entre ser e não-ser, e apesar das dúvidas morais, o hábito e o caráter do *Soi-*idem, ou seja, o aspecto de conformidade do herói parece prevalecer, e o novo discurso cognitivo sobre o Outro leva desvantagem em relação ao corpo programado por uma ideologia.

Isidore, apesar da baixa cognição, compensa um não saber-fazer por um saberser, determinando uma forma de vida única dentro do romance. Mesmo confuso, ele tenta operar a virtude, baseado principalmente em sua própria condição. O *Especial* reconhece que tanto ele como os androides, e também Mercer, têm a mesma história de vida e destino: são seres perseguidos por grupos mais fortes. A amizade, a vida e o companheirismo são importantes valores para Isidore, que, sensível ao extremo, enfrenta a realidade distópica a partir de um corpo fragilizado e um sentimento místico de devoção. É justamente ao redor desse ator, que a maioria das cenas somáticas são organizadas: é o *Especial* que alucina, chora, se compadece, gagueja. Pode-se dizer que as experiências proprioceptivas de Isidore são bem diferentes das de Deckard. Da mesma maneira, a enunciação tímica organiza duas formas de vida diferentes que se adaptam a cada ator e criam diferentes estéticas.

As noções de pós-moderno e pós-humano exibidas anteriormente nos ajudam a compreender como a concepção da identidade humana tornou-se mais complexa ao longo da história, ao ponto de pensadores pós-modernos concluírem que estaríamos em uma era pós-éthos, uma vez que a própria noção de individuo já não pode ser mais respondida com a precisão de antes. Segundo Alcorn (1994), o ethos deve ser imaginado como um tipo de solução estabilizadora temporária promovida pela história, e que apesar de assumir várias formas, pois está inserido na própria mudança, possui certas características próprias, portanto arraigadas no tempo, o que ele denomina estrutura-pessoal (self-structutre). No pós-modernismo, caracterizado por sua imensa diversidade, multiplicidade e pluralidade, que invade todos os campos culturais, o éthos é construído através de uma estrutura que absorve a dinâmica moderna e internaliza diferentes vozes, vozes talvez acumuladas em um vasto "arquivo" cultural (o que aqui foi denominado semiosfera manipulada pela práxis enunciativa). Ao disputar a liberdade para escolher sua identidade, o sujeito é assaltado por imagens conflitantes, o que gera ansiedade, diversidade interna e conflito.

Não obstante, o sujeito é uma organização estável, que apesar de variar em tempo e espaço, possui características distintas e próprias. Como uma "organização estável", Alcorn pensa que o sujeito está além da simples programação linguística, ou da ideia de eu pulverizado ou descentrado, mas é um ser que busca o equilíbrio, e cujos desejos, sonhos, vontades, objetivos e ambições são traduzidos e organizados por estruturas linguísticas que recobrem estruturas biológicas e pré-verbais. A identidade, assim como a retórica e a própria intriga, é uma desorganização organizada, e manipula as propriedades da língua para articular uma consciência. A visão de Alcorn não está distante da visão de Ricoeur e nem da semiótica do vestígio, que através da distinção idem / ipse, acomoda um ser que permanece enquanto se transforma. As éticas presentes no romance, a do dever e a da virtude, apontam para o impasse *Moi, Soi e Outro*, que são figurados por corpos incongruentes e passionais, apáticos e empáticos.

Grahan (2002) sustenta que literatura fantástica ou ficcional sobre o monstro, ao qual se filiam androides, deve ser vista como representações de tentativas importantes de compreensão de tipos de discursos que serão os mais evocativos e representativos da cultura ocidental do século 21. O monstro, o fantástico e o místico são importantes referências para se determinar que tipo de versão de ser humano possa prevalecer no futuro, o que gera questões de caráter ético e político, e seus desdobramentos tais como identidade, participação social e distribuição de valores. As histórias de ficção científica que lemos e escrevemos são ferramentas críticas que articulam a questão do ser humano e moralidade em sua passagem pelo mundo. ASOE é um romance que, partindo do corpo proprioceptivo e suas instâncias Moi e Soi idem / ipse, e atores desestabilizados enquanto carne e corpo, cria diferentes ethé, instituindo vozes antagônicas que reflitam valores, deveres e obrigações para com o Outro, no presente e no futuro, não apenas em relação ao sujeito, mas a todos os seres corporificados. O romance nos faz pesar deveres e virtudes, e assim, aciona o diálogo ético entre duas possibilidades de simbolizar a presença do Outro, mantido silencioso e aprisionado.

As questões éticas discutidas no romance são importantes em uma realidade na qual o Outro é sempre construído como suspeito, inferior ou dispensável, e em tempos bioéticos, em que o indivíduo oscila entre corpo e carne, mesmo e Outro, *biós* e *zoé*, procurando meios de atingir um equilíbrio entre cultura e natureza, e interior e exterior, ambos continuamente acionados por ideologias que transformam a identidade, a carne e o corpo. A noção de empatia sugerido no romance abre caminho para uma solução humana que é parte racional, e parte emocional; parte cultural e parte natural, e sugere um equilíbrio entre o ser e o fazer, corpo e carne, o agir ativo e o entregar-se passivo, de maneira que não se confunda humanidade com desumanidade, e nem empatia com apatia, termos que na retórica de Dick são sempre ambíguos e relativos.

Considerações Finais

A partir da noção de vestígio, propôs-se que figurativização tecnológica e biopolítica presentes no texto de PKD existem em relação de contiguidade ao contexto histórico em que o romance surge, e que igualmente desestabiliza a figura do humano e sua racionalidade; no entanto, sustentou-se que o texto não é simples espelho desse contexto. Dentro do romance, os vários aspectos culturais são reconstruidos pela enunciação viva e corporificada, e o texto adquire um tipo de enunciação particular. A cultura, reinterpretada pelo texto literário, transforma-se em vestígio homegêneo de uma heterogeneidade semiótica mediada pelo corpo. Crenças, ideologias, ações, figuras, sensações, percepções existem no texto narrativo menos como representações do que tipos de ancoragem corporais, viabilizadas pela timia, ou seja, sensações de euforia e disforia que motivam a linguagem. Na análise do romance de PKD, trabalhou-se com a hipótese de que o texto literário é o vestígio do corpo do enunciador imerso em um contexto histórico único²⁹.

No primeiro capítulo, mostrou-se como tanto a semiótica do discurso, quanto a semiótica do vestígio buscam elaborar melhor a noção de sensação e percepção, que já existiam em Greimas. As tensões do corpo enunciador, provocadas por visadas e apreensões incertas, reais e virtuais, criam uma profundidade de campo onde o corpo se transforma em centro, e a profundidade cria o limite de um horizonte. Ao sentir o mundo mais ou menos presente, ou perto de si, a percepção, dentro do campo de profundidade, estabelece actantes fontes, alvos e de controle, e institui formas de presença que podem ser realizadas, virtualizadas, potencializadas ou virtualizadas. A enunciação não foge a essas tensões e absorve esquemas tensivos motivados pelo corpo. A enunciação viva, enquanto se fixa em enunciado, se dá dentro do campo de profundidade instaurada pelo corpo e, portanto, todos os fenômenos linguísticos são manipulados pelas dinâmicas entre fontes, alvos e controles, e pela maneira de como a presença é percebida. Em chave fenomenológica, pode-se imaginar a linguagem como um "sexto sentido": assim como a visão, a audição, o paladar, o tato e o olfato, a

_

²⁹ Segundo Braidoti a condição pós-humana introduz uma mudança qualitativa em nosso pensamento sobre qual seria exatamente a unidade comum de referência para a nossa espécie, nossa política e nossa relação com os outros habitantes do planeta. A autora explica que o tema questiona as estruturas de nossa identidade compartilhada – como humanos – mergulhada na complexidade da ciência contemporânea, da política e das relações internacionais. Discursos e representações do não-humano, do inumano, do antihumano, do desumano e do pós-humano proliferam e se confundem em nossas sociedades globalizadas mediadas pela tecnologia.

linguagem visa e apreende o não próprio e estabelece limites sensíveis e inteligíveis que se cristalizam em formas de vida a partir de uma prática enunciativa.

Antes da análise do romance, uma breve explanação do momento histórico do autor foi fornecida, que focalizou, a partir da Segunda Guerra Mundial - tratada como evento catalizador de novas formas semióticas, formas de vida culturais, expressivas e discursivas - duas correntes de pensamento que entenderam esse período como o início da era pós-moderna e pós-humana. Assim, procurou-se, a partir desses conceitos, demonstrar como o sujeito, o espaço e o tempo foram remodelados pela cultura de um mundo transformado, e como o texto de PKD existe como objeto cognitivo e ajuste tímico desse momento histórico. Sugeriu-se que o romance acusa, através de sua expressão e conteúdo, valores de uma nova modernidade e humanidade que remodelaram o sujeito e o seu corpo. Ao nível do discurso e da figuração, percebeu-se que o romance de Dick afirma-se como vestígio de forças históricas e semióticas que não só marcaram o corpo, mas o transformaram profundamente através da tecnologia e da biopolítica desenvolvida na modernidade.

Em ASOE, o homem artificial, tema sempre presente na literatura desde a antiguidade, é reconfigurado como duplo idêntico do humano de maneira tão intensa, que é quase impossível estabelecer uma diferença entre o natural e o artificial. Subvertendo a questão do sujeito, os atores do romance também duvidam de sua identidade, ou necessitam de máquinas para construí-la. Processando o extermínio de seres a partir de diferenças físicas e orgânicas que são "interpretadas" e fabricadas pelo opressor, a sociedade humana à qual Deckard pertence assume práticas biopolíticas e naturaliza a violência através de um discurso religioso e eugênico. No modo distópico imaginado por Dick, que é modo da "falta" por excelência, os atores possuem corpos proprioceptivos altamente sensíveis e desequilibrados, e dominados pela paixão, que se dá mais em forma de tonicidade do que em forma de sentimentos perenes, são incapazes de dominar a razão: os atores, de maneira geral, em muitos casos não agem de maneira coesa, congruente ou coerente, e apresentam momentos de obsessão, impulsividade, excentricidade e delírio.

Dentro da perspectiva da semiótica tensiva, pode-se descrever o romance como tônico, onde a figura do inesperado é recorrente, e os atores se envolvem em acontecimentos imprevisíveis. No âmbito da intensidade, andamento e tonicidade transtornam o sujeito e podem se traduzir em desorientação modal: "a tonicidade não afeta apenas uma 'parte' do sujeito, mas sua integralidade (...). O acontecimento

absorve todo o agir e deixa ao sujeito estupefato apenas o sofrer" (NASCIMENTO, 2014, p.44). Desprovidos de equilíbrio emocional e entregues à tensão do sobrevir, as instâncias do corpo actante oscilam descontroladamente durante a narrativa distópica: lapsos, gagueiras, alucinações, manias, depressão, enfim, todos os tipos de ações corporais involuntárias são utilizadas pela enunciação como suporte figurativo do corpo. As modalizações dos atores, que seguem um programa intenso e conflituoso, oscilam rapidamente e a questão do saber-ser dos humanos e androides afeta o seu querer, e fazer. As máquinas, extensões virtuais do Destinador e objetos actantes, igualmente modalizam os atores humanos, controlando o seu querer.

O poder da cognição, vista por Fontanille como manipulação de saber no discurso, e a partir da qual a linguagem é concebida como objeto capaz de oferecer conhecimento sobre o mundo, é problematizado intensamente no romance. Desestabilizados pelo encontro com o Outro, que representa o igual e o diferente, as crenças dos atores são abaladas, e tanto suas ideologias como as suas identidades são suspensas: a realidade dos atores torna-se confusa e a racionalidade não existe sem passionalidade. O texto é composto por impressões que auxiliam a figuração, mas, intensas, geram também enunciados somáticos, que desestabilizam o ser e o fazer dos atores. Como a intensidade é diretamente ligada ao *Moi*, responsável pelo movimento do corpo, pela enunciação, pela visada ipse e pela inércia por saturação, pode-se sugerir que ela é a força que rege a enunciação (essa intensidade também foi percebida também na semiosfera do autor) ³⁰.

-

³⁰ Fontanille observa que a partir do momento que o sentido da vida não é mais acessível pela via cognitiva, como acontece na distopia de PKD, a forma de vida propõe uma via estética e sensível que se assenta na manifestação figurativa. Assim, dentro da narrativa, o absurdo, como efeito de sentido, adota princípios de coerência que garantem seu efeito emocional. A forma de vida sustentada por Dick (que Fontanille utiliza para Camus, Sartre, Ionesco e Céline) possui as seguintes características: "desequilíbrio da função semiótica, devido a uma proliferação no plano da expressão (o excesso do significante) e a uma rarefação correlativa no plano do conteúdo (a vacuidade do significado); (...) o campo de presença do sujeito que é sensível ao absurdo se encontra afetado por uma densidade excessiva (do ponto de vista exteroceptivo), ou por um vazio extremo (do ponto de vista interoceptivo); (...) o corpo próprio, que se esforça em vão para reunir o mundo exteroceptivo e o mundo interoceptivo, para deles fazer, respectivamente, plano de expressão e plano de conteúdo, experimenta esse nivelamento impossível entre dois mundos incomensuráveis; (...) a dimensão narrativa é afetada, já que, como a quantificação está desregulada, a liquidação da falta só pode acarretar um excesso, que gera, por sua vez, uma insuficiência - ou o inverso; (...) no âmbito da dimensão modal e passional, o actante pode escolher entre, por um lado, assumir o absurdo e se tornar ele próprio parte do mundo absurdo e, por outro, recusar-se a assumi-lo, proclamar sua irreponsibilidade (FONTANILLE, 2014, p. 82,83). No romance, Deckard seria o primeiro caso, e Isidore o segundo: quando o caçador chega ao prédio, Isidore sai andando pelas ruas e abandona o conflito.

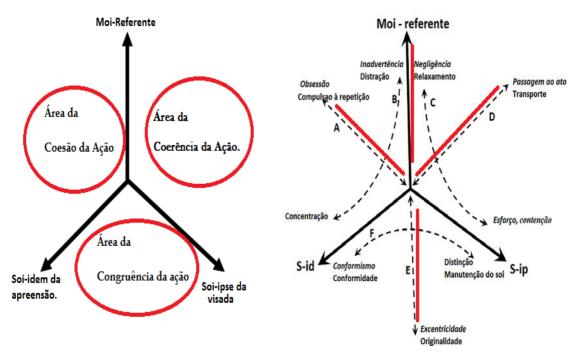


Ilustração 39: O corpo próprio dos atores em relação à coesão, coerência e congruência.

Observou-se também que o corpo dos humanos e dos androides, apesar de agirem de forma incongruente, é figurado de maneiras diferentes. Percebe-se que o corpo actante dos atores humanos, sejam eles *Normais* ou *Especiais*, possuem um campo sensorial interno e um corpo oco, onde se dá a internalização do não próprio e a imaginação. Assim, os atores humanos sentem odores, dor, e são capazes de consciência: a enunciação em discurso indireto revela seus pensamentos, dúvidas e observa suas alucinações. No caso do androide, comparado aos personagens do pintor Edvard Munch, o corpo é enunciado a partir do invólucro. São atores geralmente deformados externamente pela enunciação, desprovidos de corpo oco, pois parecem não sentir sabor e nem odor, e também não têm consciência: o enunciador jamais revela seus pensamentos. Ambos, porém, humanos e androides, possuem corpos fortemente encunciados como carne. A carne dos androides é, em muitos casos, medida por máquinas (o teste de empatia); a carne dos humanos existe como fonte de espasmos e secreções.

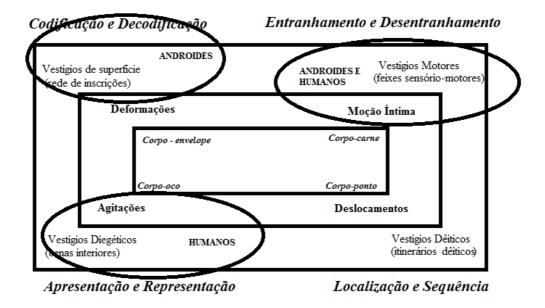


Ilustração 40: o corpo como éthos: androides e humanos.

A figuração do corpo interno e oco dos humanos e o corpo invólucro dos androides revelou dois tipos de *ethé*: no caso dos humanos, o corpo interno enunciado modaliza a representação de cenas a partir do princípio de presentificação, conhecido na retórica como hipotipose, dentro da qual toda a gama de sensações e emoções é explorada para engajar o campo sensorial do corpo na apreensão de uma cena. Trata-se da participação do corpo enunciativo, de modo que o corpo actante / ator é configurado como composição corpórea polisensorial e poliemocional, cuja complexidade e obscuridade garantem sua consciência e continuidade através do discurso.

A decodificação ou decifração de inscrições na superfície, no caso dos androides, transforma o corpo enunciativo em texto que pode ser lido, como em um suporte semiótico. O argumento ético se baseia na intensidade das interações anteriores e de marcas que ocorreram, de modo que, quanto mais legível é a marca, mais intensa e convincente é a causa da impressão. Desse ponto de vista, a figura do androide, que é sempre fragmentada e desproporcional, sendo sempre observada externamente, simboliza o medo do Outro "inatingível", figurado como superficial, artificial e apático. Como androides e humanos são idênticos, pode-se concluir que o exterior fragmentado dos primeiros ajusta-se ao interior tenso dos últimos, de modo que o romance opera dois tipos de configuração corporal que se combinam em apenas uma: é o corpo pós-humano e o sujeito pós-moderno.

Utilizando Munch como referência da descrição corporal, percebeu-se que os campos sensoriais mais utilizados na narrativa são o campo sensorial sobreposto e

debreado da visão e o campo sensorial reversível e simultâneo da audição. O campo sensorial do tato foi também eliminado do romance, e o toque só acontece a partir da visão, um sentido humano que na narrativa é problematizado devido à extrema similaridade entre os sujeitos naturais e os artificiais, entre a aparência e o aparecer.

Ao nível do texto, é importante observar que ele segue a própria figuração do corpo dos atores e a enunciação adota o mesmo padrão tensivo: a narrativa, ativada pela tensão do corpo actante do enunciador, desfaz as próprias isotopias e formula um texto muitas vezes incongruente, onde visada e apreensão são coordenadas de maneiras conflitantes. Corpo actante e corpo textual se contaminam, e tanto a retórica utilizada, quanto as formas de enunciação, existem como estratégias proprioceptivas de resolver a tensão entre o *Moi*, *Soi* e Outro. Vimos, por exemplo, como a breagem (a enunciação retorna várias vezes ao eu, aqui e agora), a confusão entre pronomes, a distorção da imagem visual e acústica das palavras grafadas, a quebra da "lógica da narrativa" são acionadas em passagens tensas e reverberam no corpo, existindo como operações semissimbólicas da timia dos atores e do próprio enunciador. A utilização do observador ator-participante contamina a objetividade da cena, provocando momentos onde o sentido se torna ambíguo ou suspenso; é desprogramado. As relações tensas entre um *Moi* e um *Soi* incogruentes armam as próprias formas de vida do romance.

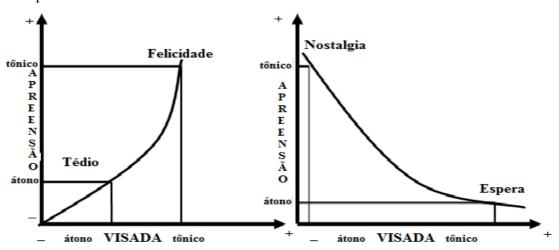
Percebeu-se no texto analisado a partir de uma abordagem tímica, que ocorre entre visada e apreensão, formas de vida tônicas relacionadas ao sujeito, espaço, tempo e à temporalidade. Em relação ao sujeito, a ação elabora atores ativos e passivos, de modo que, apesar de haver uma dinâmica constante entre perseguidores e persequidos, e Deckard quase perde a vida diversas vezes, o ator consegue concluir o seu programa. As minorias passivas, Isidore e os androides, tornam-se sujeitos focalizados e apreendidos e determinam a construção ética do romance.

| | ATIVAÇÃO | PASSIVAÇÃO | |
|-----------|---------------------|--------------------|--|
| Visada | Sujeito focalizante | Sujeito focalizado | |
| | a busca | a fuga | |
| Apreensão | Sujeito apreendedor | Sujeito apreendido | |
| | a dominação | a alienação | |

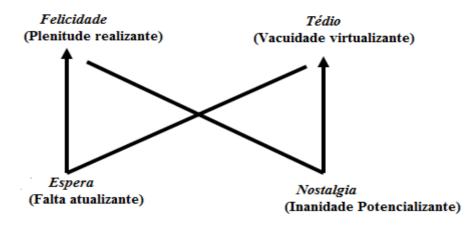
Ilustração 41: Tipos de formas de vida (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p.216)

Os atores humanos possuem uma relação passional com a realidade que pode ser descrita, de um modo geral, como tediante e nostálgica. A esposa de Deckard está

sempre deprimida, Isidore lembra dos bons tempos do pré-guerra, e Deckard, apegado a uma ovelha que tivera na infância, deseja um animal de verdade. Percebemos, porém, que a paixão do ator se transforma. O caçador, que possui um tipo de apreensão e visada tônica, no início do romance, que pode ser caracterizada como eufórica e de felicidade, aos poucos modifica sua visada e apreensão, e suas paixões são tonificadas e desforizadas. A relação empática entre o caçador e as mulheres artificiais transforma-se em princípio de dúvida, e disforizam a sua relação com o trabalho. Da mesma maneira, ao terminar o seu programa de extermínio e ir dormir, a ação enfatiza um forte caráter de espera.



Dentro da rotina disfórica, os atores se ajustam às suas realidades, de maneira que, mesmo dentro de uma distopia, sujeitos também são capazes de encontrar momentos de prazer, fato que redimensiona o hábito. Em *ASOE*, as máquinas cumprem a função da plenitude realizante, e é principalmente no elemento virtual dos personagens que a felicidade está ancorada. A caixa de empatia, o sintetizador de ânimo, a TV e até mesmos os dóceis androides são objetos imprescindíveis aos humanos. É através dos objetos, que encarnam extensões do corpo, que os sujeitos propostos pelo autor vão encontrar suporte emocional. Dentro da cultura do protagonista, o comércio de animais e o sonho da posse de um animal real estabelecem uma rotina de paixões propagativas e habituais. Vimos que para Deckard, o prazer de lidar com o mercado de animais é caracterizado como prazer físico e controle de personalidade. O comércio de animais instaura também no sujeito uma plenitude realizante, e o afasta do tédio.



Do ponto de vista da espacialidade, da temporalidade e do tempo, o romance possui a tonicidade como forma viva, e propõe a proximidade entre androides e humanos, o efêmero, figurado pelos vários ajustes do corpo e da linguagem, e o tempo como vivo, enfatizado pelo caráter rápido da ação, que se dá em torno de 24 horas. As constantes desprogramações dos personagens existem dentro de um discurso que quebra suas próprias isotopias, de modo que também procura se desprogramar. A desprogramação de ambos, texto e discurso, contribui para a sensação de efemeridade e vivacidade. O romance é tônico e marcado pelo fechamento, a evanescência e a aceleração.

| | Tônico | Átono |
|---------------|---------|----------|
| Espacialidade | próximo | distante |
| Temporalidade | efêmero | durável |
| Tempo | vivo | lento |

| | Tônico → Átono | Átono → Tônico |
|---------------|----------------|----------------|
| Espacialidade | abertura | fechamento |
| Temporalidade | perenização | evanescência |
| Tempo | desaceleração | aceleração |

Relacionando corpo e ética, o rosto e a voz simbolizam a capacidade de transcendência humana, que é negada aos androides pelo teste de empatia. Ao simbolizar o Outro violentado, o androide é vestígio de seu algoz, e também o afirma. A metáfora implícita na enunciação do romance, a de que os humanos estão se tornando máquinas, gera uma ambivalência que suspende e confunde as axiologias básicas que

operam o percurso do sentido, confundindo contrários. As duas éticas vistas anteriormente, a ética do dever e a ética da virtude são homologadas pelas duas maneiras de como o protagonista é desmembrado em antagonista, e o antisujeito tornase o alterego do sujeito, de modo que o enunciador adota dois pontos de vista e propõe duas formas de vida básicas: a corrente, que parece se ajustar com mais facilidade ao discurso humano e humanista, caracterizada como saber-fazer; e uma concorrente, caracterizada como saber-ser, de caráter pós-humano e representada por Isidore, o ser que é empático aos androides e existe como possibilidade de conjunção entre o Mesmo e o Outro, descentralizando o paradigma Humano. Irrompe uma tensão pós-humanista na narrativa que tenta conciliar opostos: eu e outro, interior e exterior, homem e máquina, zoé e biós, emoção e razão, etc.

Se a ética do dever prevalece, figurativizada pela caçada ininterrupta e bem sucedida, não existindo sem sofrimento por parte dos atores, a ética da virtude é potencializada, e sua presença, figurativizada pelo *Especial*, abre espaço para a uma possibilidade de convivência com o diferente e o não próprio, mesmo que remota e improvável. A primeira vista, pode-se argumentar que o enunciador, não apresentando os androides como dotados de corpo interno, é tendencioso. No entanto, a figura de Isidore parece contradizer essa posição, ou pelo menos suavizá-la. Isidore oferece outro padrão de convívio com os inimigos, baseado principalmente na sensibilidade e inocência. No nível figurativo, ele é o ator mais humano do romance, e também, irônicamente, o mais ingênuo. Ao mesmo tempo, os valores que o *Especial* carrega apontam para uma nova postura ética.

De um lado, o "dever" do caçador, percebido e criticado pelo próprio ator, representa valores de morte e está ligado a um Destinador que manipula mentes e corpos, figurado pelo Estado biopolítico e a ordem econômica; de outro, a ação virtuosa de Isidore representa valores de vida figurados principalmente por um "cabeça de galinha" estúpido, inocente e frágil, que consegue empatizar com o Outro e subverter as ideologias dominantes. Se como Mercer garante, a relação entre o Mesmo e o Outro esta sempre fadada à violência, ao mal e à subversão da identidade, o romance confirma a verdadeira natureza humana em relação ao não próprio; por outro lado, o *Especial*, como antisujeito e alterego do protagonista, existe para redimensionar essa afirmação. O texto como corpo, face e voz do Outro, propõe a transcendência e pede uma reação de seu interlocutor, talvez menos racional e mais empática. A timia que esquematiza a narrativa e está presente tanto no texto quanto no discurso tenta estabilizar contrários

absolutos e revela, de um lado, forças pós-modernas e pós-humanas que, de um lado geraram novos contextos éticos e estéticos; e de outro, encontram-se como vestígios de contextos históricos articulados pela enunciação viva corporificada e organizados em discurso.

Referências Bibliográficas

ALCORN, JR., M. W. Self-Structure as a Rhetorical Device: Modern Ethos and the Divisiveness of the Self. In: BAUMLIN, J. S.; BAUMLIM, T. F. *Ethos*: New Essays in Rhetorical and Critical Theory (Eds). Dallas, Texas: Southern Methodist University Press, 1994.

AGAMBEN, G. *Homo Sacer*: o poder sobernado e a vida nua. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

ANDERSON, T. H. The movement and the sixties: protest in America from Greensboro to Wounded Knee. New York: Oxford University Press, 1995.

BAUMAN, Z. *Ética pós-moderna*. Tradução de João Resende Costa. São Paulo: Paulus, 1997.

BERTRAND, B. Caminhos da semiotica literária. EDUSC: São Paulo, 2003.

BRAIDOTTI, R. *The posthuman*. Polity Press: Cambridge. UK, 2013.

CERNUSCHI, C. Sex and psyche, nature and nurture, the personal and the political: Edvard Munch and German expressionism. In: HOWE, J. *Edvard Munch: Psyche, symbol and expression* (Ed.). Boston: University of Chicago Press, 2001. (p.134-167).

CSICERY-RONAY JR., I. Pilgrims in Pandemonium: Philip K Dick and the Critics. In: MULLEN, R.D.; CSICERY-RONAY JR., I.; EVANS, A.B.; HOLLINGER,V. (Eds). *On Philip K. Dick*: 40 articles from Science-Fiction Studies. Terra Haute & Greencastle: IN, 1992.

DAVIS, C. Levinas: an introduction. University of Notre Dame Press: Notre Dame, Indiana, 1996.

DICK, P. K. Do androids dream of electric sheep? New York: The Random House, Inc., 1968.

_____. *Androides Sonham com Ovelhas Elétricas?* Tradução: Ronado Bressane. Editora Aleph Ltda: São Paulo, 2014.

DIDIER, A. *O eu-pele*. Tradução de Zakie Yazigi Rizkallah, Rosaly Yazigi. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1989.

DUPREZ, N. Compreender Husserl. Petrópolis. RJ: Editora Vozes. 2011.

FONTANILLE, J; ZILBERBERG C. *Tensão e Significação*. Tradução: Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Beividas. Discurso Editoral: Humanistas / FFLCH/USP. São Paulo. 2001.

FONTANILLE, J. Sémiotique et littérature. France. Presses Universitaires de France. 1999.

______. Soma & Séma. Paris, France: Maisonneuve & Larose, 2004.

______. Semiótica do Discurso. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Editora Contexto, 2008.

______. Corps et Sens. France. Presses Universitires de France, 2011. Formes Sémiotiques.

_____. Quando a vida ganha forma. In: NASCIMENTO, E.M.F.D.S; ABRIATA, V.L.R. (org). Formas de vida: rotina e acontecimento. Ribeirão Preto. Coruja. 2014. (p. 55-86).

FOUCAULT, M. Em defesa da sociedade. São Paulo. Editora Martins Fontes. 2º edição. 2010.

FRAYZE-PEREIRA, J. Greimas e a Fenomeonologia. In: OLIVEIRA, A.C; LANDOWSKI, E. *Do inteligível ao sensível* (ed.). São Paulo. EDUC. 1995.

GRAHAN, E. L. Representations of the Post/Human: Monsters, Aliens and Others in Popular Culture. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2002.

GREIMAS, A.J. *Semântica Estrutural*. Tradução: Haquira Osakape e Izidoro Blikstein, São Paulo. Cultrix. 1973.

GREIMAS, A.J, COURTÉS, J. *Dicionário de semiótica*. São Paulo. Editora Contexto. 2011.

GREIMAS, A.J., FONTANILLE, J. O belo gesto. Tradução: Edna Maria Fernandes dos Santos Nascimento. In: NASCIMENTO, E.M.F.D.S; ABRIATA, V.L.R. (org). *Formas de vida*: rotina e acontecimento. Ribeirão Preto. Coruja. 2014. (p. 55-86).

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. Tradução de Adail Ubirajara Sobra e Maria Srela Gonçalves. 22 edição ed. São Paulo: Edições Loyola, 2012.

HAYLES, K. N. *How we became posthuman*: virtual bodies in cibernetics, literature and informatics. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1999.

HOOFT, S. V. Ética da Virtude. Tradução: Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Editoras Vozes, 2013.

INSTITUTO ANTÔNIO HOUAISS. HOUAISS eletrônico 1.0. Cd-Rom. São Paulo: Objetiva, 2009.

HOWE, J. Introduction: Munch in context. In: HOWE, J. *Edvard Munch: Psyche, symbol and expression.* (Ed). Boston. University of Chicago Press, 2001. (p.11-19).

HUTCHEON, L. Poética do pós-modernismo: História, Teoria, Ficção. Rio de Janeiro. Imago Editora, 1991

| JAMESON, F. <i>Pós-Modernismo</i> : a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Editora Ática, 1996. Cultura e Sociedade. |
|--|
| <i>Archaeologies of the Future</i> : The Desire Called Utopia and Other Science Fictions. London, New York: Verso, 2007. |
| After Armageddon: Character Systems in Dr Bloodmoney. In: MULLEN, R.D.; CSICERY-RONAY JR., I.; EVANS, A.B.; HOLLINGER, V. (Eds). <i>On Philip K. Dick</i> : 40 articles from Science-Fiction Studies: Terra Haute & Greencastle, IN, 1992. |
| JAMISON, A.; EYERMAN, R. <i>Seeds of the sixties</i> . Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994. |
| LANDOWSKI, E. <i>Presenças do Outro</i> : ensaios de sociossemiótica. Trad. Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2002. |
| LEVINAS, E. <i>Totalidade e infinito</i> . Tradução: José Pinto Ribeiro. Lisboa. Portugal: Edições 70, 1980 |
| LIU, L. H. <i>The Freudian Robot</i> : Digital Media and the Future of the Unconscious. Chicago and London: The University of Chicago Press, 2010. |
| LOTMAN, Y. M. <i>Universe of the mind</i> : a semiotic theory of culture. Blomington. Indianapolis: Indiana University Press, 1990. |
| MCKEE, G. <i>Pink beams of light from the god in the gutter</i> : the science-fictional religion of Philip K. Dick: University Press of America. Inc, 2004. |
| MERLEAU-PONTY, M. (1945) <i>Fenomenologia da Percepção</i> . Tradução de Carlos Alberto Ribeiro de Moura São Paulo: Editora MF Martins Fontes Ltda, 2011. |
| NAHUM, K. In wild embrace: attachmente and loss in Edvard Munch. In: HOWE, J. (ed) <i>Edvard Munch: Psyche, symbol and expression</i> . Boston: University of Chicago Press, 2001. (p.31-47). |
| RABKIN, E.S. Irrational Expectations; or, How Economics and the Post-Industrial World Failed Philip K. Dick. In: MULLEN, R.D.; CSICERY-RONAY JR., I.; EVANS, A.B.; HOLLINGER, V. (Eds). <i>On Philip K. Dick</i> : 40 articles from Science-Fiction Studies. Terra Haute & Greencastle, IN: 1992, p.178-187. |
| RICOUER, P. <i>Husserl</i> . An analysis of His Phenomenology. Traducão Edward G. Ballard; Lester E. Embree. Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1967. |
| <i>O si-mesmo como um outro</i> . Tradução de Lucy Moreira Cesar. Campinas, SP: Papirus, 1991. |
| <i>Na escola da fenomenologia</i> . Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petropolis, RJ: Editora Vozes, 2009. |

RUMBLE, V. In wild embrace: attachment and loss in Edvard Munch. In: HOWE, J (ed) *Edvard Munch: Psyche, symbol and expression*. Boston: University of Chicago Press, 2001. (p.20-30).

SUVIN, D. *Metamorphoses of Science Fiction*: On the Poetics and History of a Literary Genre. New Haven and London: Yale University Press, 1979.

SUTIN, L. The shifting realities of Philip K. Dick: selected literary and philosophical writings. New York: Vintage Books, 1995.

TATIT, L. A semótica e Merleau-Ponty. In: OLIVEIRA, A.C, LANDOWSKI.E (Eds) *Do inteligível ao sensível.* São Paulo: EDUC, 1995.

_____. Corpo na semiótica e nas artes In: SILVA, I. A. (Ed.). *Corpo e Sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Editora Unesp, 1996.

VEST, J. P. *The Postmodern Humanism of Philip K. Dick.* Lanham, Maryland, Toronto, Phymouth, UK: The Scarecrow Press. Inc., 2009.

ON-LINE

SISTEMA DINÂMICO NÃO LINEAR. In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Flórida: Wikimedia Foundation, 2015. Disponível em:

http://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Sistema_din%C3%A2mico_n%C3%A3o_linear&oldid=41583023>. Acesso: 01.08.2014.

ANEXO A

Em pesquisas feitas a partir de várias bases de dados acadêmicas, constatou-se que as poucas análises sobre o romance exploram aspectos culturais (pós-modernismo e pós-humanismo); sociológicos (luta de classes, o capitalismo moderno, a tecnologia e processos de reificação); e a relação entre o texto e outras formas de expressão (a maioria dos artigos encontrados discute o filme Blade Runner, elaborado a partir do romance). Pesquisas sobre o autor, cruzadas com as palavras "ethos", "corpo" ou "semiótica" remeteram a apenas um trabalho, o que demonstra a relevância da dissertação.

- 1. General One File
- 2. Periódicos CAPES
- 3. MLA International Bibliography
- 4. Project Muse
- 5. JSTOR
- 6. NDTLD
- 7. ETHOS
- 8. BDTD Bibioteca Digital de Teses e Dissertações
- 9. DIVA Escandinavia
- 10. DART Europe E Theses
- 11. THESIS CANADA
- 12. Google scholar

| PKD | O romance | PKD+ | PKD+ | PKD+ |
|------------------|-----------|-------|-------|-----------|
| Assunto / titulo | | ethos | Corpo | Semiótica |
| 1-122 39 | 21 | 0 | 0 | 0 |
| 2-260 175 | 8 | 0 | 0 | 0 |
| 3-369 35 | 15 | 0 | 0 | 0 |
| 4-7122 6 | 5 | 0 | 1 | 0 |
| 5-12.000 80 | 2 | 0 | 0 | 0 |
| 6-0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 7-6 | 1 | 0 | 0 | 0 |
| 8 0 | 2 | 0 | 0 | 0 |
| 9-0 | 9 | 0 | 0 | 0 |
| 10 - 5 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 11-9 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| 12 – 9870 | 2230 | 0 | 0 | 0 |

ANEXO B

Segundo Anzieu (1989, p.44), a existência da pele no ser humano responde à necessidade de um envelope narcísico e assegura ao aparelho psíquico a constância de um bem-estar de base. A pele, como invólucro corporal, constitui a realidade intermediária entre a membrana celular e a interface psíquica que é o sistema percepção-consciência do Eu. Assim ela é um fator essencial para a emergência de um Ego. O pensamento é ambos, um processo cerebral e epidérmico, uma vez que a pele, ao delimitar o corpo e ao comunicá-lo com o ambiente e com o Outro, possibilita uma interação de fenômenos psíquicos, realidades orgânicas e fatos sociais. Anzieu explica que a pele pode ser vista como um órgão vital, uma vez que a vida é impossível sem ela (e outras membranas) e envolve o corpo tanto exteriormente quanto interiormente, em um tecido contínuo e sem emendas ou costuras, transformando-o em organismo coeso e tátil, em órgão.

A pele aparece no embrião antes dos outros sistemas sensoriais, sendo um sistema responsável por muitas sensações e se relacionando estreitamente com os outros sentidos. A pele respira e perspira, secreta e elimina, produz e defende, estimulando as funções metabólicas, tais como respiração, circulação, digestão, excreção e reprodução. Além de funções sensoriais, a pele preenche uma série de funções essenciais em relação ao corpo vivo considerado agora em seu conjunto, em sua continuidade tempo-espaço, em sua individualidade: manutenção do corpo em torno do esqueleto e de sua verticalidade, proteção contra as agressões exteriores, captação e transmissão de excitações ou de informações úteis.

A teoria do eu-pele acentua o caráter ativo do recém-nascido, que se torna, através do corpo, um parceiro junto com a mãe e os seres ao seu redor, em uma dinâmica homeostática, onde a pele tem papel fundamental para a formação e equilíbrio do sujeito. O bebê seria um ente pré-corporal, e o pré-corpo é um precursor do sentimento de identidade pessoal e do sentido de realidade, sendo dotado de uma capacidade de regulação pela experiência das funções corporais e psíquicas que o código genético e intrauterino colocou à sua disposição. Essa regulação, portanto, se dá a partir de um corpo que discerne ruídos e sons e assimila padrões e estruturas que lhe são apresentadas. Anzieu, traçando paralelos entre a pele e o eu-pele, e procurando precisar a correspondência entre o orgânico e o psíquico, estabelece nove funções do eu-pele, que estão conectadas à pele:

- 1. enquanto a pele sustenta o esqueleto e os músculos, o eu-pele funciona como fator de manutenção do psiquismo;
- 2. enquanto a pele recobre a superfície inteira do corpo, onde estão inseridos todos os órgãos dos sentidos externos, o eu-pele envolve o aparelho psíquico e emerge dos jogos entre o corpo da mãe e o corpo da criança e das respostas da mãe às sensações do bebê:
- 3. enquanto a pele tem duas camadas, uma exterior e uma interior, a epiderme e a derme, o eu apresenta uma camada dupla, formada pela pele do recém nascido e a pele da mãe, que o envolve. O eu-pele, ao tornar-se independente, desenvolve uma camada voltada para as estimulações exógenas, e outra para as excitações pulsionais internas;
- 4. enquanto a pele, por meio de granulações, cores, texturas e odores, individualiza o sujeito, o eu-pele assegura a individualização do Self, que traz ao sujeito o sentimento de ser único;
- 5. enquanto a pele é uma superfície dotada de cavidades que encerram os órgãos dos sentidos, o eu-pele teria uma função inter-sensorial, uma vez que seria "uma superfície psíquica que liga as sensações de diversas naturezas entre si e as faz destacar sobre o fundo originário do envelope tátil;
- 6. enquanto a pele do bebê transforma a mãe em objeto de investimento libidinal e o contato entre peles preparam o erotismo, o eu-pele exerce a função de sustentação da excitação sexual;
- 7. enquanto a pele é uma superfície de estimulação permanente do tônus sensório-motor, o eu-pele responde pela recarga libidinal do funcionamento psíquico, pela manutenção da tensão energética interna e pela repartição desigual entre os subsistemas psíquicos;
- 8. enquanto a pele fornece informações diretas sobre o mundo exterior, o eu-pele exerce a função de inscrição dos traços sensoriais táteis em uma imagem da realidade em espelho que tem apoio biológico e social;
- 9. enquanto a pele pode rejeitar tecidos estranhos, se autoimunizar e sofrer alergias, o eu-pele pode ser tóxico, sendo a combinação de forças inconscientes e forças egóicas desenvolvidas pelo sujeito. O *self*, bombardeado pelos ataques inconscientes do Id contra o continente psíquico (apoiados talvez em fenômenos orgânicos autoimunes), pode ser ver corroído e descontínuo. A pele se desmancha e mata.

O uso da linguagem e a literatura confirmam essas noções. Expressões em português como "nascer grudado", "se virar do avesso", "de dentro para fora", "somos

um só", "sentir arrepios", "desgrudar de alguém", "arrancar o couro" etc. Na mitologia, Hércules veste a pele do leão da Neméia como proteção para o corpo.