

Sinopse parcial de um trabalho sobre como podemos fazer ciência hoje

■ JULIO PINTO*

E sem dúvida nosso tempo prefere a imagem à coisa, a cópia ao original, a representação à realidade, a aparência ao ser.

LUDWIG FEUERBACH

RESUMO

Este artigo-ensaio propõe uma discussão sobre a indecidibilidade, a indeterminação e a tensão entre os atributos lógico-semióticos da amplitude (extensão) e da profundidade (intensão), tais como seriam pensáveis em termos dos fazeres científico e artístico.

Palavras-chave: arte e ciência, permediação, sinequismo

ABSTRACT

The present essay paper proposes a discussion on undecidability, indetermination, and the tension between the logical-semiotic attributes breadth and depth inasmuch as they are applicable to scientific and artistic endeavors.

Key words: art and science, permediation, synechism

* Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Minas. Autor de *The Reading of Time* (Berlin: Mouton de Gruyter), 1, 2, 3 *da semiótica* (Belo Horizonte: UFMG), *O ruído e outras inutilidades* (Belo Horizonte: Autêntica).

É CURIOSO QUE, JÁ em meados do século XIX, Feuerbach tenha percebido aquilo que muitas vezes usamos para definir a contemporaneidade: o gosto pelas não-coisas, ou melhor, pelos signos dos objetos em detrimento desses objetos. É preciso, por isso, talvez reverter o antigo adágio: «Melhor dois pássaros voando que um na mão». Essa profética frase tem grande pertinência na descrição da experiência contemporânea, que parece catalisar as forças apocalípticas do mundo cognitivo em um vórtice de simulacros sem qualquer sentido a não ser seu próprio valor de face, a julgar pelo em que muitas vezes tentam nos fazer crer.

Implícito nessas vozes está um postulado, aceito muitas vezes de forma dogmática: a tecnologia – a prótese por excelência – faz-nos ver o mundo de outra forma. Por tecnologia – *lato sensu* – quero dizer um *medium*, um sistema de representações que é capaz de descrever um objeto e que, ao fazê-lo, possibilita transformá-lo e, ao transformá-lo, transforma-se. De fato, o século XX é pródigo em manifestações poderosamente a favor do avanço tecnológico ou militantemente contrárias a ele. Lembramo-nos imediatamente de McLuhan, com sua especulação sobre a relação entre a técnica e as visões de mundo e, antes dele, de poetas e artistas que, fiéis à sua missão de arautos da raça e dos tempos, faziam a apologia da técnica, da máquina, do progresso. Irene Machado aponta, por exemplo, o deslumbramento que a eletricidade despertou nas mentes do poeta russo Vladimir Maiakóvski e do professor canadense de literatura Marshall McLuhan. Para eles, diz ela, “a eletricidade era o início de uma era de mediações capazes de realinhar os processos produtivos materiais e simbólicos” (Machado, 2004: 46).

Tal realinhamento de processos produtivos simbólicos está na ordem do pensamento e sugere a novidade, ou, pelo menos, a renovação. Embutida aí está a noção de que os meios tecnológicos têm um impacto sobre a própria forma de ver o mundo e sobre a linguagem dessa visão de mundo. Implícita está também a possibilidade de uma “outra história da cultura... fundada nos constantes realinhamentos de códigos culturais processados pelas mediações tecnológicas” (idem, *ibidem*: 47).

Forçosamente, esse contínuo realinhamento de códigos em constante processamento tecnológico gera fenômenos culturais dificilmente capturáveis em qualquer tentativa de encaixe nesse ou naquele gênero. Ora, as mediações tecnológicas podem ser, de maneira geral, agrupadas sob o epíteto generalizante de «meios de comunicação» ou «mídia» (abrangendo desde a escrita sobre papel até as interações síncronas – ou quase – do MSN ou de recursos análogos para o chamado *chat* na *web*, passando pelo jornal, rádio, TV etc.). Uma característica interessante desses meios de comunicação – que será útil

para nosso argumento – é a sua mutabilidade. Diz Ciro Marcondes Filho sobre o entendimento que Nicklas Luhmann tem dos mídia:

Há um constante fazer-se e refazer-se, abandonando-se qualquer traço metafísico de continuidade, permanência, transcendência na comunicação. Por isso, falar de ‘meios de comunicação’ é o mesmo que falar apenas de um suporte genérico que torna possível a comunicação; são as pedras coloridas do caleidoscópio que viabilizam a produção de figuras sempre novas, sem base ontológica, continuamente mutantes (Marcondes Filho, 2005: 9).

Comunicação não é, pois, mera e simplista transmissão, transferência de informação de um pólo a outro. No sistema de comunicação estilo *broadcast*, seja transmissão oral, seja transmissão escrita (o diário impresso não deixa de ser uma forma de *broadcast* – um emissor que difunde a informação unilateralmente), as informações eram simplesmente representadas, isto é, apresentadas ao receptor de modo linear e direto, na forma ditada pelo homem tipográfico da galáxia de Gutenberg. Essa forma está sendo, agora, rapidamente absorvida para compor um mosaico aparentemente informe de mensagens em meios híbridos que se confundem com seu objeto ou são o próprio objeto.

Não é à toa que McLuhan pensava a técnica como descentralizadora, integradora e veloz. Não é à toa que ele praticamente antecipava a substituição de um modo linear de transmissão por um modelo descentralizador e simultaneísta (Machado, 2004: 50). E, muito antes dele, Maiakóvski propunha a “poesia em espaços diferentes, em outros regimes semióticos que não o da palavra, o cinema, a publicidade”. Para ele, “[a] poesia se expande para além da voz e se torna grafismo visual, slogan, performance, fotografia, imagem em movimento” (idem, ibidem: 47).

Com efeito, um mergulho na condição contemporânea não faz mais que revelar essa convergência e confirmar as profecias/projetos de McLuhan e Maiakóvski. Neste início de século, o que fica mais em evidência é justamente o progresso das telecomunicações e a crescente ênfase – vorazmente adotada pela sociedade em geral – na interatividade e no multimídia, como faz notar Muniz Sodré (2004: 11).

Observável é que o movimento telecommunicativo não se dá ao longo de uma única linha de avanços, mas de um constante rearranjo dos meios e de aperfeiçoamentos simultâneos e muitas vezes competitivos. Sodré pondera que

[j]á ... não se trata exatamente de descobertas linearmente inovadoras, e sim da maturação tecnológica do avanço científico, que resulta em hibridização e rotinização de processos de trabalho e recursos técnicos já existentes sob outras formas

(telefonia, televisão, computação) há algum tempo. Hibridizam-se igualmente as velhas formações discursivas (texto, som, imagem) dando margem ao aparecimento do que se tem chamado de hipertexto ou hiperímídia (Sodré, 2004: 13).

Esse contínuo *ebb and tide*, fluxo e refluxo, arranjo e rearranjo, com ocasional novidade aqui e ali, desqualifica a pomposa expressão «revolução da informação», que os arautos do movimento de globalização usam tão retoricamente. Trata-se de um fluxo mutante de tecnologia que não pressupôs e não se processou por cima de uma derrocada de algum sistema anterior, que é o que, afinal, pode se esperar de uma revolução. Trata-se, ao contrário, de um deslizamento veloz, um incremento notável da “velocidade de deslocamento ou distribuição de pessoas e bens no espaço” que aproveita o deslocamento e a distribuição numa sociedade de informação que fica “indiferente a tudo que não seja a velocidade de seu processo distributivo de capitais e mensagens” (Sodré, 2004: 13). Eis aí uma definição de globalização, eis aí o que caracteriza o novo nesses novos tempos.

A ênfase recai, pois, sobre a circulação, a multimídiação, a multiculturalidade, a multiarte, a multimídiação. Com as tecnologias do audiovisual, o mundo não é o objeto anterior de um signo que o representava em algum arranjo narrativo griffithiano. O mundo agora é literalmente pego em flagrante e re-presentado numa simulação da experiência do vivido, seja de modo analógico, seja de modo digital. Na digitalidade, o simulacro/simulado leva ao que Sodré denomina “representação apresentativa”, em que “saber e sentir ingressam num novo registro, que é o da possibilidade de sua exteriorização objetivante, de sua delegação a máquinas” (idem, *ibidem*: 17).

Adicionalmente, a fronteira entre o que Paul Virilio chama de imagens potentes e impotentes parece ir ficando cada vez mais indistinta (Virilio, 1993). Uma imagem potente seria aquela foto ou aquele desenho ou qualquer outra coisa (cheiro, tato, gosto etc.) que remete o sujeito para a atualidade do momento em que a imagem foi capturada ou que evoca com a nitidez possível aquele instante de um passado congelado. O fotojornalismo e os instantâneos de férias fazem esse papel de recuperar um referente «real», no sentido de que seu objeto é/era algo que pertence à esfera da atualidade (no sentido oposto ao de *virtual*, isto é, o atual como aquilo que se dá em ato). Tal é o domínio da segunda tricotomia de signos de Peirce (ícone, índice, símbolo) que parece assumir que o objeto se posiciona temporalmente antes de seu signo. Pela mesma via, uma imagem impotente seria algo cujo objeto não lhe é anterior. Um anúncio, por exemplo, vai utilizar fotografias de modelos e sua construção é tal que quem o vê não se preocupa com as condições de obtenção da imagem. O seu sobre-o-

que-é é diferente. Essa foto não reencena o passado. Ao contrário, ela move o espectador para a frente, prospectivamente em sua causação: ela aponta para a futura realização daquilo a que a sua sedução alude. Seu direcionamento para o futuro é muito mais importante que a possível referência a um evento do passado. Sua impotência está na atualização daquilo que é presentemente não atual. Ela constitui um tipo de simulação: o homem comum se vê dirigindo o Jaguar. A mulher se imagina como aquela estonteante supermodelo vestindo aquela roupa. A impotência se torna, então, a possibilidade do impossível, em vez da impossibilidade do possível. Por fim,

Tudo isso, associado a um tipo de poder designável como “ciberocracia” confirma a hipótese, já não tão nova, de que a sociedade contemporânea (dita “pós-industrial”) rege-se pela mediatização, quer dizer, pela tendência à virtualização ou telerrealização das relações humanas, presente na articulação do múltiplo funcionamento institucional e de determinadas pautas individuais de conduta com as tecnologias de comunicação. A estas se deve a multiplicação das tecnointerações setoriais (Sodré, 2004: 21).

É esse o cenário contemporâneo, tal como pintado por muitos pensadores. Visto sob essa luz, nossas representações não são mais puramente simbólicas, indiciais ou icônicas. Tudo é hibridizado, tudo é uma mistura de (im)possibilidades. Dado que muito pensamento teórico tem lugar a partir de um paradigma que envolve a noção de representação solidamente enraizada na anterioridade dos objetos vis-à-vis seus signos, emerge a questão, portanto, sobre se a semiótica pode explicar o estado de coisas até agora descrito.

O que se segue é uma tentativa de responder a esse desafio. Contudo, em vez de discutir o potencial da teoria semiótica do ponto de vista do rigor científico e tecnológico através do uso de um conjunto de categorias analíticas selecionadas com cuidado (evitando, assim, uma armadilha em que caiu o próprio Freud, que propôs a psicanálise num desvão do pensamento positivo dominante e depois passou a tentar justificar a cientificidade de sua teoria a partir do próprio paradigma do qual ele se desviou), o texto remanescente seguirá um modo poético de cogitar, talvez um híbrido pensar-sentir (ao tentar sugerir noções, em vez de discursar sobre elas). A idéia é delinear uma visão altamente personalizada da teoria semiótica – em vez de descrevê-la como uma doutrina ou um *corpus* de conhecimento rigorosamente ordenado – em termos de que tipo de linguagem poderia ser pertinente para agir como meio, como um «permediador», se quiserem, capaz de (parcialmente, graças a Deus) cobrir as fissuras e falhas informativas e de conhecimento tão abundantes hoje em dia. Deverá ser assim, porquanto por detrás do diagnóstico encetado nas páginas

anteriores, situam-se os mecanismos de produção de sentido e as estratégias de participação na precariedade dos processos comunicativos: a produção semi-ótica de signos-interpretantes a partir de interpretantes-signos, porque, mais do que a objetos de signos, os signos se referem a outros signos. Isso significa que não podemos pensar sem eles. Isso significa que não podemos conhecer sem signos, sejam eles objetos ou simulações, representações de outros signos ou auto-representações.

Com o risco de soarmos simplistas, devemos nos lembrar de que a própria ciência é lingüística. Porque, mais que deter informações, conhecer é pensar. Mais que pensar os «comos», conhecer é entender, mexer nas causas, agitar efeitos, sugar objetos. Mas, mais que entender, conhecer é compreender, abranger, abraçar, entrar fenômeno adentro, senti-lo, sair dele e olhá-lo de longe, estranhá-lo e olhá-lo de novo como um ser renovado, um insólito ser para, assim, reconhecê-lo em mais um ciclo para, de novo, estranhá-lo. Mas isso é arte. E isso é ciência. Poderia acrescentar, como um termo aditivo num contrato legal, que esse parece ser o cerne da primeira, segunda e terceira em toda a sua abrangência.

O conhecimento semiótico – que pensa as relações significativas e comunicadoras com os objetos/sujeitos a partir dos sujeitos/objetos – não pode se desvincular de um projeto em que as estesias estejam marcadas como aquilo que faz o trânsito primeiro entre os objetos/sujeitos percebedores/percebidos. O impacto sensorial (proponho chamá-lo de estésico), a força bruta das coisas e das idéias de coisas que se postam e posam para nós nos atinge, a nós sujeitos assujeitados, e faz perder-se, irremediavelmente, qualquer falsa pretensão de distanciamento imparcial, de desmedida acurácia e infalível confiabilidade que uma ciência pode alardear. E isso a arte faz, e bem.

A estesia é o núcleo da arte. A propósito, talvez a estesia esteja no centro da própria comunicação. O olhar estésico (ou o olhar comunicativo) é tão confiável quanto o da ciência, embora possa focar objetos, digamos, mais diáfanos. Ou criar objetos nunca dantes imaginados. Mas isso a ciência também faz. Com efeito, o sensível ocupa lugar de destaque nos produtos midiáticos e nas nossas rotinas. O sensível tem, em sua constituição, aquilo que Peirce teria chamado de *breadth* (amplitude, extensão) como sua característica mais marcante. Ao contrário, o inteligível teria, como marca, o que poderíamos chamar, semioticamente, de *depth* (profundidade, intensão). Por outro lado, o inteligível nunca é isento do sensível, e vice-versa. Nada é puro, tudo é degenerado. Os textos da nossa vida seriam, portanto, pensáveis em termos de proporções variáveis de intensão e extensão, num jogo tenso em que ora uma aparece mais, ora outra.

Essa errância não desdiz do rigor da arte nem faz da ciência algo menos científico. O estésico que preside os fazeres artísticos é forte e rigoroso. Isso não desdiz, portanto, da confiabilidade, mas, realça, nos fenômenos com que lidamos, por mais banais que se nos afigurem, um certo inefável, algo de inédito, uma beleza, fim mesmo, e não meio. Isso sublinha, em qualquer atividade humana, o primado da indeterminação. Surge, daí, o compreender: aquilo que arrebatava o entendimento, o impacto do fenômeno e o inefável que escapa pelas suas frinchas em uma única constelação de proximidades que nunca surgiriam se o mero entendimento cerebral fosse nossa única aposta.

Eis aí, como diria Guimarães Rosa, a boa descrição. A partir do trânsito pelos caminhos cruzados da tecnologia, da ciência, da filosofia, das artes plásticas, visuais e languageiras, podem aflorar propostas, novas compreensões, interfaces, contatos, tangenciamentos, belezas.

Não se trata mais, portanto, de desafio desse ou daquele conhecimento nem de sumário descarte do já sabido e do velho, numa atitude em que a unidirecionalidade seria a única opção. Trata-se, antes, de desfiar, destecer, fazer surgir os fios e retecer um novo desenho sob uma luz estranhamente familiar, em que tudo, o atual, o virtual, a distância, o *on-line* ou não, o audiovisual e o textual, está imbricado na experiência do diverso e do converso: arte e ciência, ciência e arte. E o signo como entre-lugar. Subjacente a toda essa discussão pode-se prontamente perceber a noção de sinequismo, tal como proposta por Peirce: os domínios da incerteza e da indeterminação, a matéria-prima da Lógica da Descoberta. Por via do sinequismo, pode-se, quem sabe, postular que a arte é o *Eros* da ciência. ■

REFERÊNCIAS

- DEBORD, Guy (1992). *La Societé du Spectacle*. Paris: Gallimard.
- MACHADO, Irene (2004). Mídias como expansão dos códigos culturais: a história da cultura segundo McLuhan. *Contracampo: Revista do Programa de Pós-graduação em Comunicação, UFF*, v. 10-11, p. 45-56.
- MARCONDES FILHO, Ciro (2005). Prefácio. In: LUHMANN, Niklas. *A realidade dos meios de comunicação* (trad. Ciro Marcondes Filho). São Paulo: Paulus.
- PEIRCE, C. S. (1994). *Collected Papers*. Ed. Eletrônica (John Deely, org.). Past Masters.
- PINTO, Julio (2002). *O ruído e outras inutilidades*. Belo Horizonte: Autêntica.
- SODRÉ, Muniz (2002). *Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes.
- VIRILIO, Paul (1993). A imagem virtual mental e instrumental. In: *Imagem-máquina: a era das tecnologias do virtual* (André Parente, org.). Rio de Janeiro: Editora 34.

Artigo recebido em 10 de julho e aprovado em 29 de setembro de 2008.