



Como fazer imagens com palavras: sobre a imaginação semântica a partir da poética simbolista e sua apropriação no *Ulisses* de Joyce

Nazareno Eduardo de Almeidaⁱ (UFSC)

Resumo: Este artigo apresenta, de modo bastante geral, a hipótese da existência de uma operação da imaginação ao nível do sentido concernente aos termos e enunciados que compõem discursos. Deste modo, em contraste com a visão tradicional da imaginação, no presente texto sugere-se que a imaginação não se limita a criar ou a lembrar imagens extralinguísticas, mas também é capaz de criar imagens linguísticas. Primeiramente, o texto apresenta sumariamente a necessidade de se aceitar a existência desta operação semântica da imaginação tanto para se poder explicitar adequadamente o caráter intersubjetivo da compreensão dos textos literários quanto para a tarefa mais geral de uma teoria abrangente das condições de sentido da linguagem em geral, bem como a importância de se tomar a sério o discurso literário (especialmente da literatura de vanguarda) como lugar-limite da significação discursiva capaz de ajudar na tarefa de "verificação" desta mesma teoria. Em seguida, apresento uma análise do simbolismo na literatura como primeiro movimento de vanguarda literária em que a imaginação semântica pode ser explicitada através da noção semiótica de jogo livre sobre símbolos. Depois disso, analiso dois aspectos da obra revolucionária *Ulisses* de Joyce como momentos privilegiados para a explicitação da imaginação semântica postulada aqui como uma das condições de sentido do discurso em geral (e não apenas do literário). O primeiro aspecto consiste na construção de palavras-valise. O segundo aspecto, de caráter mais geral, consiste em apresentado através do discurso o espaço de interação entre o nível informacional e o nível proposicional da experiência mental tal como tem sido proposto a partir do trabalho de Fred Dretske.

Palavras-chave: imaginação; semântica; Joyce.

Abstract: This paper presents, quite generally, the hypothesis of the existence of one operation of imagination on the level of sense concerning the terms and statements that compound discourses. Thus, contrasted with the traditional view on imagination, in this text it is suggested that imagination does not limit itself to create or to remember extra-linguistic images, but also is able to create linguistic images. Firstly, the text briefly presents the need to accept the existence of this semantic operation of imagination both in order to make a proper account of the intersubjective character of our understanding of literary texts, and in order to the more general task of a comprehensive theory on the sense conditions of language in general; as well as in order to take seriously the literary discourse (specially the avant-garde one) as limiting-place to the discursive signification, which helps us to carry out the task of "verify" such theory. Further, I present an analysis of the symbolism in literature as the first avant-garde literary movement in which the semantic imagination can be visualized through the semiotic notion of free game on symbols. After that, I make an analysis of two aspects of Joyce's revolutionary work *Ulysses* as privileged moments that allow us to show the semantic imagination here postulated as one of the sense conditions to the discourse in general (and not only to the literary one). The first aspect consists in the construction of portmanteaus. The second and more general aspect consists in presenting through the discourse the interaction space between the informational level and the propositional level of mind's experience such as it have been proposed from Fred Dretske's work onward.

Keywords: imagination; semantics; Joyce.

STEPHEN: (*Olha para trás*) E então o gesto, não a música, não os odores, seria a linguagem universal, o dom das línguas tornando visível não o sentido vulgar mas a primeira *entelêcheia*, o ritmo estrutural.

James Joyce, *Ulysses*¹

¹ JOYCE, 1983, p. 494. O título do presente artigo é uma paráfrase do título da obra maior de John Austin, a saber: *Como fazer coisas com palavras*. Apesar disso, não utilizei diretamente as determinações de sua obra, apenas indiretamente certas intuições que pertencem à noção geral da pragmática do discurso que se desenvolve a partir de sua obra. Do ponto de vista da teoria pragmática da significação discursiva desenvolvida pelos epígonos de Austin, ter-se-ia de apresentar as condições de cumprimento ou felicidade dos diversos tipos de enunciados presentes nas linguagens naturais. O presente texto, porém, apontará para uma distinta teoria da significação, a qual propõe como necessária a explicitação das **condições de sentido** da significação discursiva dentro do quadro mais geral de uma teoria das condições de sentido da significação em geral, teoria que, a meu ver, é inicialmente desenvolvida por Peirce em sua filosofia. O caráter pragmático da significação, portanto, está aqui inspirado no pragmatismo de Peirce e não diretamente na estrutura conceitual das recentes teorias pragmáticas da significação. Ademais, o que será sugerido neste texto é que os atos de fala que constituem a significação do discurso literário repousam em determinada **operação** da imaginação, ou seja, que os atos de fala literários dependem de determinado tipo de **ato mental que atua diretamente sobre o sentido e a referência dos termos e enunciados**, bem como que tal operação da imaginação também já se encontra implicitamente presente em um considerável estrato da linguagem natural.

1. O problema da relação imaginação-linguagem e o início da literatura de vanguarda no simbolismo

1.1 A explicitação filosófica da imaginação semântica

É comum se pensar que a imaginação seja algum tipo de artesã fantástica que molda em imagens uma miríade de produtos a partir do material fornecido pela percepção e pela memória. Dentre essas produções a maioria seria possível em alguma concepção de possibilidade, mas outras ultrapassariam o limite do possível, recaindo na impossibilidade de algum tipo. Mas independentemente de seus produtos serem considerados possíveis ou impossíveis em algum sentido, nesta visão tradicional, a imaginação seria, como seu nome sugere, uma capacidade de produção de imagens ou estruturas imagéticas, as quais: ou (i) forneceriam a "matéria" psíquica para significação dos termos e dos enunciados ou (ii) às quais, depois de produzidas, viriam se juntar as palavras.²

Desse ponto de vista, a atividade da imaginação se diferenciaria cognitiva e epistemicamente da atividade mental centrada em proposições ou enunciados. Em suma, a distinção entre os produtos da imaginação e o nível proposicional das atividades mentais reproduziria, grosso modo, a distinção entre palavras e coisas na forma de uma distinção entre palavras e imagens. Ademais, nesta divisão, o nível das palavras seria de ordem objetiva ou intersubjetiva, enquanto o nível da imagens seria puramente particular e subjetivo.

Embora esta **imagem** da imaginação seja dominante tanto no senso comum como na filosofia da mente e na psicologia cognitiva, gostaria de sugerir que a imaginação não opera **apenas** ao nível de algum tipo de figuração ou imagem mental de algo a partir daquilo que é dado pela percepção e retido na memória, imagem que serviria como um correlato cognitivo e epistêmico das estruturas proposicionais possíveis ou que esperaria, *a posteriori*, algum tipo de descrição proposicional. Bem antes, gostaria de sugerir que há um tipo de

² Em (i) a imaginação produz suas imagens em função do sentido e da referência dos termos e dos enunciados, "preenchendo-os" para o indivíduo que com os enunciados opera. Em (ii) a imaginação construiria imagens (em especial visuais), quer na mente, quer em algum suporte exterior, às quais viriam se juntar as descrições linguísticas adequadas de seu sentido e referência. Em ambos os casos, porém, a imaginação estaria apartada da operação de construção dos enunciados. Utilizo o termo 'significação' em lugar dos mais comuns 'significado' e 'sentido' para indicar que a significação discursiva (e em geral) envolve tanto o nível do sentido quanto o nível da referência. Como será indicado abaixo, o nível da referência (do 'significado') pode ficar em aberto no caso dos discursos literários.

imaginação que opera também **no nível proposicional**, mais ainda, **no nível semântico das estruturas simbólicas e proposicionais que se expressam especialmente através do discurso**.³

Este tipo de imaginação pode ser posto em analogia com o que, na psicologia cognitiva, é chamado usualmente de 'memória semântica', ou seja, não os estratos e atividades da memória diretamente ligados à percepção em suas várias camadas temporais (presente, passada e futura; de curto, médio e longo prazos), mas uma memória diretamente ligada à significação das palavras, expressões e frases e ao modo como tais instâncias de significação podem operar na expressão proposicional dos conteúdos cognitivos e mentais.⁴ De modo análogo, gostaria de sugerir que a imaginação atua **não apenas** ligada às dimensões temporais e espaciais mais evidentes que são inerentes à percepção, à memória e à expectativa, **mas também que atua ao nível da manipulação e exploração das possibilidades do códigos simbólicos, inclusive do código discursivo**. Podemos chamar este tipo de operação da imaginação, por analogia com o nome 'memória semântica', de 'imaginação semântica', pois consiste em uma atividade imaginativa que ocorre propriamente no nível mesmo da linguagem e não apenas ao nível da construção de imagens ("representações") que preencheriam as palavras e exemplificariam as proposições às quais podem se associar na atividade mental, nem somente ao nível da construção de imagens (mentais ou externas) às quais posteriormente se juntariam palavras (descrições) sobre seu possível significado.⁵

³ As ideias e teses expostas neste artigo prosseguem indicações de caráter fenomenológico e "psicológico" sobre a imaginação feitas em um livro anterior sobre filosofia da literatura. Em tais indicações, apresentei uma análise das várias funções da imaginação, quer voltada para as três dimensões temporais da memória, da percepção e da expectativa, quer já desvinculada parcialmente destas dimensões, como no caso da concepção de contrafactuais e mundos possíveis, quer ainda mais afastada destas dimensões, como no caso da imaginação poética. Naquele contexto, a noção de imaginação semântica já estava pressuposta, mas ainda não devidamente explicitada. Cf. ALMEIDA, 2007, pp. 203-219.

⁴ Há muitas pesquisas levadas a cabo neste campo da psicologia cognitiva. Para um panorama das principais tendências de investigação, veja-se RUÍZ-VARGAS, 1995, cap. 6.

⁵ Minhas explorações no que chamo aqui de imaginação semântica se valem em certa medida da proposta de análise do papel da imaginação na descrição da mente incorporada tal como proposto por Mark Johnson, em especial como aparece em JOHNSON, 1987, cap. 6. Todavia, em relação à **imagem conceitual** apresentada pelo filósofo norte-americano, a proposta deste artigo procura ir um pouco além. A teoria de Johnson se apropria de certas intuições filosóficas encontradas na obra de Kant. Mesmo sendo tal apropriação criativa e original, penso que tais intuições ainda não são totalmente suficientes para Johnson se desfazer da oposição entre representação e sentido que foi estabelecida na filosofia da mente e da linguagem recentes a partir da obra de Frege. De todo modo, penso que Johnson dá um importante passo na filosofia para o que ele chama de uma "teoria compreensiva da imaginação". Sem dúvida a pretensão de meu passo compartilha o quadro conceitual geral de Johnson: o horizonte teórico da psicologia do sujeito incorporado, para o qual é necessária

Se aceitamos hipotética e provisoriamente a existência desta função linguística e semântica da imaginação, uma das consequências (devida a inúmeras razões que terão de ser suprimidas aqui) é que tal tipo de operação não necessariamente está associada, como outras funções mentais e cognitivas, a uma pretensão de verdade. Embora seja controverso, este ponto já foi observado claramente por Aristóteles no primeiro tratamento sistemático da imaginação na história da filosofia e da psicologia (Cf. *Sobre a alma* III, 3). Em tempos recentes e termos mais próximos de nós, embora recolocando o que já indicado por Aristóteles, Frege estabeleceu que os discursos literários (especialmente os poéticos) operam na maior parte das vezes no nível do puro sentido, deixando em aberto a referência dos termos e enunciados que os compõem, o que significa que tais discursos não possuem **necessariamente** uma pretensão de verdade, tal como ocorre no caso das sentenças assertivas (Cf. FREGE, 2009, p. 137-38).⁶

a análise do papel da imaginação na constituição de uma experiência ao mesmo estruturada e dinâmica tal como ela se apresenta na vida efetiva dos seres humanos entendidos em sua condição de pessoas (complexos psicossomáticos) situadas em um ambiente e em uma cultura. Mas diferentemente de Johnson, as "intuições de base" que fundam a noção de uma imaginação semântica não provêm diretamente de Kant (apenas indiretamente), mas de Peirce, o qual – ao romper (antes de muitos filósofos posteriores a ele) com as dicotomias tradicionais entre mente e corpo, teoria e ação, sentido e referência, imagem e palavra (entre outras) – lança as bases para se poder pensar em um nível do mental que atua diretamente na construção de estruturas significantes. Meu trabalho aqui também retira alguma inspiração da obra de Mark Turner intitulada *The literary mind*. Cf. TURNER, 1996. O trabalho de Turner é interessantíssimo por fazer, como aqui também se sugere, uma aproximação muito plausível (também baseada no trabalho de Johnson) entre as operações literárias típicas e as operações mentais que levamos a cabo cotidianamente. Todavia, em sua obra o papel da imaginação não chega a claramente ser estendido ao campo do trabalho sobre a linguagem, embora utilize a expressão 'imaginação narrativa', mas sem retirar a consequências que aqui procuramos delinear. Cf. TURNER, 1996, p. 8-9. Ademais, é preciso que mencione as valiosas intuições de fundo que norteiam o clássico *Arte e ilusão*, de Gombrich. Em especial, suas reflexões sobre o papel dos esquemas técnicos ("estereótipos") de uma época que se apresentam na forma como os artistas figuram seu objeto, mas com a sensibilidade que sói ao historiador da arte para perceber também o papel dos artistas na modificação dos esquemas técnicos. Cf. GOMBRICH, 2007, caps. 2 e 5. De modo análogo aos conceitos gombrichianos de esquemas e estereótipos, gostaria de sugerir que a imaginação em geral (algo também indicado por Johnson) e **também a imaginação semântica** tanto opera quanto constitui esquemas e estereótipos linguísticos, dentre os quais, os mais famosos são as chamadas 'figuras de linguagem' ou 'tropos retóricos'. Contudo, as obras literárias clássicas, ao revolucionar o modo de fazer literatura também introduzem esquemas narrativos que se tornam modelos para novas obras igualmente revolucionárias. Tais obras modelares tanto retiram seus elementos do momento em que vivem e do modo como encaram os modelos passados quanto projetam para os escritores futuros novos esquemas narrativos. Uma passagem que revela como também no trabalho de Gombrich esconde-se uma contribuição para a investigação da imaginação semântica é a seguinte: "Na interpretação de imagens **como na audição de palavras**, é sempre difícil distinguir o que nos é dado daquilo que nós mesmos oferecemos como suplemento no processo de projeção que o reconhecimento desencadeia." Cf. GOMBRICH, 2007, p. 204, grifos meus.

⁶ Esta passagem também nos indica que Frege mantém, como Aristóteles, um lugar fora da pretensão de verdade para os enunciados poéticos (Cf. *Sobre a interpretação*, 4). Este espaço entre os proferimentos de sentenças com pretensão de verdade e sem tal pretensão será mais tarde explorado por Austin para construir a teoria dos atos de fala, continuada e expandida nas obras de Paul Grice, Searle (entre outros), bem como

Tendo em conta este "fato conceitual", a tese da existência da imaginação semântica pretende não apenas indicar haver uma outra função da imaginação ainda pouco (se é que) percebida pelos filósofos e cientistas cognitivos, mas pretende também indicar que esta operação semântica da imaginação **é a causa de os enunciados literários poderem carecer de uma pretensão e de um valor de verdade ao se manterem, por assim dizer, no nível do sentido**. As imagens constituídas através deste tipo de operação da imaginação não são meramente subjetivas ou extra-linguísticas, mas constituem o que podemos chamar de 'imagens linguísticas'⁷, as quais são compreensíveis (em algum de seus aspectos) para qualquer leitor porque se mantêm no nível intersubjetivo do sentido (e não apenas no nível subjetivo da representação), embora careçam quer de uma pretensão de verdade quer de um valor de verdade, ou seja, embora deixem em aberto o nível da referência de seus enunciados. Em outras palavras, a tese que quero corroborar não é apenas que há um "uso" da imaginação ao nível dos componentes proposicionais e da própria proposição, mas sobretudo que ao atuar no nível semântico das proposições, a imaginação em muitos casos suspende o "sentido e referência costumeiros"⁸ das proposições e seus componentes, sendo tal suspensão o que permite entender, de um ponto de vista mental e cognitivo, as

inspira as teorias pragmáticas da significação discursiva, centradas na ideia de uma análise das condições de cumprimento ou felicidade dos atos de fala.

Cabe ressaltar que meu uso das determinações conceituais de Aristóteles e Frege é apenas heurístico e metodológico, de modo a dar à tese proposta uma fisionomia dentro de esquemas conceituais já difundidos que estão na base de muito do que se tem desenvolvido em filosofia da mente e da linguagem ao longo da tradição filosófica ocidental. Aliás, em termos filosóficos, como espero ficar claro adiante, minha intenção é relativizar parcialmente a distinção estabelecida por Frege entre o nível psicológico e subjetivo da atividade mental e cognitiva (o que ele denotou pelo termo 'representação' ('*Vorstellung*')) e o nível "intersubjetivo" desta mesma atividade (o que ele denotou pelo termo 'sentido' ('*Sinn*')). Portanto, quero sugerir que a imaginação não se restringe ao campo da representação mental, mas também se aplica ao campo do sentido linguístico, permitindo, de certo modo, ligar ambos os campos separados por Frege em sua teoria da significação, separação motivada por sua crítica ao psicologismo em relação aos "objetos" (conceitos) lógicos e matemáticos.

⁷ Embora a expressão 'imagens linguísticas' possa parecer um tanto exotérica, ela pode ser facilmente exemplificada através da noção comum de tropos retóricos, os quais podem ser entendidos como estruturas esquemáticas de operação da linguagem que não se identificam com as incontáveis possibilidades descritivas (imagéticas no sentido tradicional) que podem delas se valer. É por isso que os tropos são também lugares (*topoi*) do discurso, pois podem construir incontáveis imagens particulares nos discurso particulares. Entendidos deste modo, é também possível dar boas razões para que se chame os tropos retóricos de 'figuras de linguagem'.

⁸ Os conceitos de sentido e referência costumeiros são retirados da análise de Frege dos enunciados compostos por orações subordinadas que amiúde exprimem o que, a partir de Russell, costuma ser chamado de 'atitudes proposicionais'. Neste tipo de enunciados, a oração principal (formada por alguma atitude proposicional como acreditar, conceber, supor etc.) suspende ou o sentido ou a referência costumeiros dos termos que compõem a(s) oração(ões) subordinada(s). Cf. FREGE, 2009, p. 142-47. Aproprio-me aqui desta ideia para indicar o tipo de operação semântica que é levado a cabo pela imaginação quando compõe imagens linguísticas, quer no discurso cotidiano, quer (especialmente) no discurso literário.

distinções entre literal e metafórico, unívoco e ambíguo, real e ficcional, distinções que, por sua vez, são indispensáveis para a construção e para a compreensão dos enunciados que carecem de uma pretensão e/ou de um valor de verdade.

Quero sugerir que é nesta suspensão do sentido e da referência costumeiros que a imaginação acaba por explorar e constituir novas metáforas, ou seja, novas estruturas imagéticas captadas ou construídas no uso "retórico", ambíguo e ficcional das palavras, expressões e frases de uma língua, construções que não são simples imagens extralinguísticas ficcionalmente descritas pelo texto ou as imagens mentais também extralinguísticas surgidas no leitor quando da leitura ou audição do texto (as quais podem ser entendidas como puramente individuais e intransferíveis), mas imagens linguísticas que contêm em si um amálgama de estruturas significantes (não necessariamente verdadeiras ou falsas) que **podem** ser apreendidas imaginativamente por todos os seus leitores, ouvintes ou intérpretes.⁹ A sugestão é que as distinções antes aludidas (literal-metafórico etc.), que pertencem essencialmente ao nível da significação como suas características (particularmente da significação discursiva), não poderiam existir e ser compreendidas pelos usuários de um código discursivo se a imaginação somente atuasse ao nível pré- ou pós-linguístico da representação (*Vorstellung*) individual e intransferível daquele que opera com enunciados (seja ele o autor ou o leitor/ouvinte). Assim, é somente porque a imaginação **também** atua no nível semântico dos termos e enunciados (e não apenas como sua "representação" mental) que as construções literárias podem ser compreendidas "intersubjetivamente" tanto em seu uso "normal" das regras do código discursivo quanto podem ser compreendidas em suas inovações artísticas.

Dentre as poéticas, movimentos e estilos da história da literatura, parece-me que é sobretudo na literatura de vanguarda que podemos encontrar de modo mais explícito a operação semântica levada a cabo pela imaginação. A literatura de vanguarda parece ser o lugar privilegiado para testar *filosoficamente* esta hipótese teórica.¹⁰ Destarte, a literatura de

⁹ Grifei o termo 'podem' porque se trata aqui de supor um leitor ideal para determinada obra. Sobre o conceito de leitor ou intérprete ideal de uma obra literária, veja-se ECO, 2008, cap. 3.

¹⁰ Embora este texto seja hegemonicamente filosófico (incorporando aspectos da teoria literária), penso que é possível criar testes ao nível experimental da psicologia cognitiva para tentar estabelecer "bases empíricas" (psicológicas) mais sólidas para a hipótese de uma função semântica da imaginação. Na massa oceânica de experimentos já existentes é possível que vários deles ajudem a corroborar esta hipótese *filosófica*. Penso, em especial, nos experimentos de Zenon Pylyshyn para reivindicar um nível proposicional atuante no campo da produção, manipulação e compreensão da imageria mental (traduzo aqui o termo inglês '*imagery*' pelo neologismo 'imageria' para manter a especificidade de seu uso na psicologia cognitiva). Uma defesa teórica

vanguarda (que se inicia especialmente no final do século XIX com o **estilo** simbolista) apresenta uma exploração de uma dimensão usualmente implícita da imaginação, a dimensão em que a imaginação atua no uso, na transformação e na criação do sentido dos termos, expressões e frases possíveis de uma língua.

De modo mais geral, se aceitamos que a capacidade imaginativa pode atuar na criação de enunciados sem pretensão de verdade, ou seja, criar enunciados apenas com sentido e sem uma referência exata (talvez apenas indireta¹¹), então é possível corroborar também neste ponto uma crítica geral às teorias tradicionais da significação discursiva, centradas todas (direta ou indiretamente) na análise das condições de verdade do discurso¹², crítica que aponta na direção da necessidade de se apresentar uma teoria das **condições de sentido** não apenas do discurso, mas de todos os possíveis códigos significante e formas de significação, ou seja, para a necessidade de prosseguir o esforço iniciado pela semiótica de Peirce.¹³

mais ampla da proposta encontra-se em PYLYSHYN, 2003, caps. 6-8. Aliás, a postulação de uma função semântica da imaginação é parcialmente inspirada na polêmica entre Pylyshyn e Kosslyn sobre o funcionamento da imagéria mental em relação às atividades proposicionais da mente. Para um balanço sobre o debate entre os partidários de Pylyshin e os de Kosslyn, veja-se FINKE, 1993, cap. 1. Uma visão teórica de conjunto da proposta de Kosslyn encontra-se em KOSSLYN, 1996.

¹¹ A noção de 'referência indireta' é tomada também de Frege. A referência indireta é usado por Frege em sua análise do modo de referir das sentenças subordinadas. Uso essa distinção também no caso dos enunciados literários, os quais são realizados, implícita ou explicitamente, através de sentenças subordinadas. Cf. FREGE, 2009, p. 140 ss.

¹² Tenho aqui em mente as três variantes comuns da teoria da significação discursiva que são correntes na filosofia analítica contemporânea, a saber: a teoria das condições de verdade (cujo mais famoso defensor é Davidson), a teoria das condições de assertibilidade (propugnada por Dummett) e a teoria das condições de cumprimento ou felicidade (elaborada por Searle). De modo análogo ao que ocorreu no século XIX em relação à teoria correspondencial ou clássica da verdade (que teve como rivais as teorias coerentista e pragmática), as teorias da significação centradas na análise das condições de assertibilidade e na análise das condições de cumprimento ou felicidade são alternativas relativamente à teoria das condições de verdade, supostamente baseada na concepção semântica da verdade apresentada por Tarski. É preciso lembrar, porém, que Tarski se manteve sempre cético quanto à aplicação de sua concepção às linguagens naturais, nas quais, diferentemente das linguagens formais e artificiais, os termos podem ser referencialmente opacos (ambíguos), contextualmente dependentes e há possibilidade de autorreferência, o que abre espaço para o surgimento de paradoxos como o paradoxo do mentiroso, paradoxo contra o qual sua concepção também foi construída. Assim, é duvidoso o quanto é possível avançar na análise do que torna as linguagens naturais significantes usando o instrumental apresentado pela concepção semântica de verdade elaborada em e a partir de Tarski.

¹³ Penso que a semiótica de Peirce (mais radicalmente do que a semiologia inspirada em Saussure) estabelece a necessidade desta teoria das condições de sentido dos códigos significantes em geral e não apenas do código discursivo. A noção primitiva do 'estar por' (*'stand for'*) que fundamenta não somente a relação entre os signos e seus referentes, mas a própria relação da mente consigo mesma e sua interação com o mundo instaura um caminho que apesar de algo percorrido por alguns autores ainda carece de explorações mais profundas e amplas que, ao modo exemplar do próprio Peirce, não percam de vista o rigor da explicação científica, sem perder, igualmente, o valor especulativo e projetivo dos argumentos filosóficos, os quais, afinal, partilham algo do método hipotético como descrito por Peirce: ser ao mesmo tempo criativo e ter capacidade

Na perspectiva de uma análise das condições de sentido do discurso, a literatura de vanguarda não representa apenas uma excentricidade em relação às "regras de etiqueta" da linguagem natural e ordinária, nem somente um produto radical da arte destinada à pura fruição estética e individual, arte que também não seria apenas objeto exclusivo da teoria literária. Bem antes, a literatura de vanguarda é um lugar onde podemos encontrar, do modo mais explícito, esta função relegada da imaginação e que podemos perceber, por contraste, que ela é uma das condições de sentido necessárias para que não só a significação do discurso mas também de qualquer código simbólico se enraíze na vida psíquica e cultural dos seus usuários, ou seja, para que estes códigos **façam sentido**.¹⁴

Portanto, a postulação da imaginação semântica e sua explicitação através da literatura de vanguarda contribuem para apresentar um dos aspectos de uma teoria abrangente da significação na qual está incluída, como forma privilegiada (mas não isolada), a significação discursiva. De modo análogo a como os casos patológicos em geral ajudaram e ajudam a psicologia a compreender as estruturas normais da psique, os casos-limite representados pelas obras literárias de vanguarda nos permitem estabelecer de modo mais claro as condições normais de sentido do discurso e, *a fortiori*, dos códigos significantes em geral. Antes de ser verdadeira ou falsa, asserível ou não, feliz ou infeliz, a significação discursiva tem de **fazer sentido**. Em seu nível radical de realização, **a literatura opera com o discurso justamente no limite entre o fazer e o não fazer sentido**. No limite do uso controlado e proposital da ambiguidade, da opacidade e da vagueza semânticas que as obras literárias de vanguarda nos revelam, encontramos uma brecha para poder entender que antes de qualquer estrutura linguística dever ser analisada em suas condições de verdade, de cumprimento ou de assertibilidade, para que a significação em geral e particularmente a significação discursiva seja tratada de modo mais amplo e empiricamente adequado, ela deve ser analisada em suas **condições de sentido**.

explanatória. Uma interessante avaliação do projeto semiótico de Peirce, em contraste claro com a semiologia baseada em Saussure e à luz de um espírito filosófico contemporâneo, encontra-se em MERRELL, 2012. Uma referência já indispensável para uma exposição filosófica e cronológica do desenvolvimento da semiótica ao longo da obra de Peirce encontra-se em SHORT, 2007.

¹⁴ De modo análogo a como se tem discutido a questão dos produtores de verdade (*truthmakers*) e da relação de produção de verdade (*truthmaking*), penso que a teoria das condições de sentido dos códigos significantes deveria poder nos apresentar também uma teoria dos produtores de sentido (*sensemakers*) e da produção de sentido (*sensemaking*) necessária para que o signos e combinações sígnicas de um código qualquer façam sentido, ou seja, que se discuta de modo mais direto o conceito de '**fazer sentido**', o qual está presente em nossas operações cotidianas com os códigos significantes. Todavia, não é possível discutir senão indiretamente tal questão neste artigo.

É justamente por desafiam as condições normais de sentido do discurso comum que as obras literárias (em especial as de vanguarda) apresentam mais claramente tais condições. Entre elas, encontra-se a operação da imaginação sobre a linguagem que se cristaliza nas imagens linguísticas, imagens de certo modo **separáveis** tanto das operações da imaginação individual do autor quanto das operações imaginativas suscitadas no leitor/ouvinte. Através de suas operações linguísticas as obras literárias de vanguarda nos mostram que para entender as condições de sentido do discurso é necessário levar em conta certos aspectos tipicamente mentais e cognitivos que foram relegados ao segundo plano pelas teorias da significação elaboradas por e a partir de Frege e Husserl à luz de sua recusa do "psicologismo".¹⁵

Enfim, minha análise de certos aspectos do simbolismo e do *Ulisses* de Joyce pretende sugerir fortemente que a literatura de vanguarda seja tomada a sério como um caso-limite das formas possíveis de significação discursiva que tanto uma teoria abrangente da significação quanto uma teoria abrangente das operações mentais e da cognição precisam tentar analisar para legitimarem seu caráter abrangente e empiricamente adequado.¹⁶

¹⁵ Penso que a recusa do psicologismo foi necessária e é incontornável *no que diz respeito à lógica e à matemática*, a primeira das quais teve um salto gigantesco tanto filosófica quanto matemática e cientificamente graças também a esta recusa de fundá-la em termos puramente psicológicos ou "psicologizantes". Todavia, a extensão da recusa do psicologismo ao âmbito da linguagem natural nos conduziu em parte a uma filosofia da linguagem desprovida de sangue e carne, pois no caso de Frege, sua visão do conceito de 'representação' (*Vorstellung*) demasiadamente "subjetivista" acabou por levá-lo apenas à análise da parte lógica da significação na linguagem natural, deixando de lado os aspectos psicoculturais que intervêm nas operações discursivas cotidianas, aspectos que poderíamos chamar, para retomar a clássica ordem do *trivium* (gramática, retórica e dialética ou lógica), de "gramaticais" e "retóricos". É preciso lembrar, contudo, que a crítica ao psicologismo na lógica e na matemática por Husserl (especialmente na primeira parte das *Investigações lógicas*) não o afastou da psicologia, bem ao contrário. De todo modo, sua retomada fenomenológica dos conceitos psicológicos ainda permanece demasiadamente centrada no modelo cartesiano e solipsista, embora em obras finais tenha apontado para a dimensão do intersubjetivo, do sujeito incorporado e da cultura. Mas sobre isso não cabe nos determos aqui. De todo modo, o psicologismo (aplicado ao caso da linguagem natural) permanece ele mesmo um rótulo inadequado ao que as ciências cognitivas, a filosofia da psicologia, a filosofia da mente, a filosofia da linguagem e a linguística têm explorado e desenvolvido nas últimas décadas.

¹⁶ A ideia tanto de uma extensão na teoria da significação quanto o teste desta extensão nas linguagens artísticas aparece claramente na obra de Nelson Goodman, especialmente em seu já clássico *Languages of art. An approach to a theory of symbols*, publicado em 1968. O único problema que vejo na abordagem de Goodman consiste em sua adesão forte tanto ao extensionalismo quanto (consequente com isso) ao nominalismo radicais. Esta adesão acaba por impedir Goodman de enfraquecer a concepção semântica de verdade (propondo uma verdade metafórica, com a qual, porém, concordo parcialmente) e de negligenciar os aspectos intensionais da linguagem em geral, justamente os aspectos que têm a ver com o conceito de sentido e que permite uma relação mais estreita com o trabalho das ciências cognitivas e da filosofia da mente psicologicamente orientada que vem sendo feito a partir da década dos anos oitenta do século passado.

1.2 A explicitação da imaginação semântica no livre jogo dos sentidos suposto na poética simbolista

Aquilo que chamamos usualmente de simbolismo tem contornos vagos tanto no campo das artes plásticas quanto no campo da literatura (Cf. GIBSON, 1995, cap. 1). Edmund Wilson tentou analisar certos parentescos de família entre diversos escritores e escritos a partir deste **espírito**, forjando a expressão 'literatura imaginativa' para agrupá-los (Cf. WILSON, 2004, esp. cap. 1). A ideia contida nessa expressão é particularmente feliz, pois indica que a poesia e a prosa simbolistas desviam-se propositalmente das convenções conceituais (sociais, morais, psicológicas, científicas etc.) que separam os diferentes níveis do sentido discursivo (mas também o sentido de outros códigos significantes) entre o mental e o corporal, o real e o ficcional, o literal e o metafórico. Em lugar de assumirem tais dualidades, os artistas simbolistas operam "confundindo" propositalmente esses níveis no âmbito puramente imaginário.

O que começa a emergir nos autores associados ao conceito de simbolismo é a compreensão e operação da tarefa literária como uma tarefa ligada diretamente à mestria da palavra e à exploração de seus sentidos como parte da experiência ao mesmo tempo individual e comum do mundo. O rebuscamento da linguagem simbolista consiste em tomar a palavra como dimensão simbólica que congrega em si a totalidade da experiência. A ideia-guia das correspondências apresentada e exemplarmente desdobrada na obra de Baudelaire (e dos outros escritores simbolistas) fundia o nível da descrição e o nível do descrito em uma só "realidade" (operação) somente é acessível pela descrição mesma. A literatura simbolista se funda na concepção das correspondências, a qual se fundamenta em uma **concepção semiótica da vida no mundo**, ou seja, pela concepção da vida como uma interação contínua entre signos, interação que pode ser orquestrada no nível simbólico, mas que pressupõe para tanto a operação dos signos icônicos e indiciais inerentes à experiência mesma do mundo.¹⁷

O espiritual e o corporal se fundiam em uma espécie de jogo das imagens simbólicas, jogo completamente autônomo em relação aos parâmetros do bom e do mau, do

¹⁷ Cabe aqui lembrar que tal concepção semiótica da vida no mundo está longe de ser algo que encontramos apenas na literatura simbolista. Atualmente, a biossemiótica se desenvolve amplamente tanto nos estudos biológicos quanto nos estudos culturais, permitindo pensar uma ponte entre os fenômenos da natureza e os fenômenos culturais, bem como mostrar as peculiaridades deste último âmbito. Para uma antologia dos textos fundamentais para a biossemiótica, bem como suas diversas ramificações, veja-se FAVAREAU, 2010.

verdadeiro e do falso, e, por conta disso, do que o senso comum entendia como belo ou feio.¹⁸ A literatura simbolista é, por isso, uma literatura da imaginação por excelência, tanto porque exacerba a liberdade de imaginação do artista frente a qualquer convenção previamente dada (liberdade já exaltada e iniciada pelos artistas românticos) quanto por tomar a noção de símbolo como centro de sua produção literária. Os autores simbolistas são, assim, aqueles para os quais, pela primeira vez na literatura ocidental, a forma linguística é inseparável daquilo que é descrito, não porque tal forma linguística se adequaria perfeitamente ao que é descrito¹⁹, mas **porque o que é descrito tem de emergir a partir da própria descrição.**²⁰

Há no poeta simbolista uma "metafísica do símbolo", que se condensa na obra literária de modo radical, sem qualquer compromisso efetivo com algum tipo de distinção rígida entre verdadeiro ou falso, literal ou metafórico, ficcional ou real.²¹ O escritor simbolista não caminha por paisagens e passagens como o transeunte comum; ele "caminha por florestas

¹⁸ Sintomático desta independência é o lema polissêmico "a arte pela arte", lema que foi levado ao seu extremo por Mallarmé ao pensar "a literatura pela literatura" ou talvez mesmo algo ainda mais radical: "a literatura enquanto literatura por si". A concepção de beleza presente nas *Flores do mal*, por exemplo, foi alvo de um processo que a privou de sete poemas de sua primeira edição.

¹⁹ Tal concepção "mimética" da literatura pode ser plenamente exemplificada pelo realismo e pelo naturalismo literários; em especial, contemporâneos do simbolismo, como se apresentam em Flaubert e Zola. De modo geral, é possível dizer que o espírito simbolista que anima a poética de muitos autores do final do século XIX em diante é a primeira manifestação explícita do que podemos chamar de uma concepção semiótica da literatura (e das artes plásticas) que se contrapõe à concepção mimética clássica da literatura, em especial tal como moldada a partir das polêmicas iniciadas no século XVII a partir dos modelos teóricos da *Poética* de Horácio e da *Arte poética* de Aristóteles. Contudo, dentro da época clássica da modernidade, a vertente barroca e, posteriormente, certa parte da literatura romântica representam já quebras em relação a esta concepção mimética, mas sobre isso é impossível falar aqui.

²⁰ O aparente exagero desta tese é mitigado quando percebemos que os simbolistas começam a transgredir os gêneros antes aceitos como dados, como é caso da construção da poesia em prosa com Rimbaud e da prosa poética com Baudelaire. Essa transgressão dos gêneros e das formas já estava em preparação no Romantismo, mas agora ela se torna plena, pois a forma linguística não é apenas inseparável do que é descrito, mas é o meio privilegiado pelo qual, unicamente, o que é descrito pode aparecer.

²¹ É interessante aqui mencionar uma passagem de Edmund Wilson se apropriando de argumentos e descrições de Norman Whitehead sobre a "metafísica" de fundo que norteia o poeta romântico e como tal metafísica pode ser vista como radicalizada ao extremo pelos escritores simbolistas: "Os que zombam dos românticos equivocam-se ao supor que não exista íntima conexão entre a paisagem e as emoções do poeta. Não há dualismo, diz Whitehead, entre lagos e colinas exteriores, de um lado, e sentimentos pessoais, de outro; os sentimentos humanos e os objetos inanimados são interdependentes e se desenvolvem conjuntamente, de alguma maneira que nossas noções tradicionais de leis de causa e efeito, de dualidades de mente e matéria, corpo e alma, não podem dar ideia veraz. O poeta romântico, portanto, **com sua linguagem túrbida ou opalescente, com suas simpatias e paixões, que o levam a acreditar-se transfundido no seu meio ambiente, é o profeta de um novo vislumbre da natureza**: ele descreve as coisas como realmente são, e uma revolução imagética da poesia constitui, em realidade, uma revolução na metafísica." (WILSON, 2004, p. 31, grifos meus)

de símbolos"²²; não descreve aquilo que objetivamente ocorre, mas decifra os acontecimentos como se lesse caracteres entre estrangeiros e familiares no imenso livro-mundo.²³ A ideia de uma literatura imaginativa consiste justamente em suspender a separação entre imagens e palavras, e, justamente por isso, entre o imaginário e o real, o que conduz sempre novamente a literatura simbolista a afrontar essas distinções.

A ânsia artística consiste em explorar o quanto possível a imaginação literária, não apenas construindo palavras a partir de imagens (como na literatura tradicional), mas, sobretudo, **construindo imagens a partir das palavras, criando imagens literárias, imagens que não podem existir senão através de determinado jogo das palavras e das formas literárias liberadas de qualquer compromisso com algo além do sentido da experiência (de pensamento e de sentimento) que governa a própria construção literária.** As imagens simbólicas constituídas pelo poeta possuem uma vida própria, pedindo sua decifração, tanto quanto as "coisas" por ele descritas, coisas essas já tomadas inicialmente como símbolos, não apenas na acepção usual de remeterem a outras coisas, mas de serem símbolos na medida em que congregam e trazem em si não apenas as possibilidades "personalizadas" de sentido da experiência poética e artística, mas também as possibilidades "intersubjetivas" da própria experiência do mundo como símbolo, tanto para o autor quanto para o seu leitor/ouvinte.

De um ponto de vista semiótico, podemos entender o livre jogo da imaginação na literatura simbolista como um jogo realizado no "espaço" entre o sentido e a referência das palavras, expressões e frases. No quadro conceitual proposto por Peirce, há três formas pelas quais um signo pode se relacionar com seu objeto de referência: a forma icônica, a forma indicial e a forma simbólica. Como indica Peirce, todos os símbolos carregam em si virtualmente os ícones e índices associados ao que é simbolizado (Cf. PEIRCE, 2005, p. 45-55). Este quadro conceitual é particularmente explanatório quando aplicado às obras

²² A expressão é do poema programático *Correspondências*, de Baudelaire, pertencente às suas *Flores do mal*.

²³ A metáfora do mundo como livro é muito antiga (remontando, na tradição literária ocidental, ao Velho Testamento), mas recebe na imaginação dos simbolistas uma de suas versões mais complexas, pois a sinestesia proposta por Baudelaire fazia passar os símbolos e imagens não somente entre os diferentes sentidos (como no caso da sinestesia em sentido estrito), mas sobretudo indicava que se deveriam fazer transposições e fusões entre símbolos e imagens de ordem sensível e os de ordem intelectual ou inteligível. Todavia, é na poética peculiar de Mallarmé que a metáfora do mundo-livro se totaliza, justamente na concepção do livro-mundo. Uma referência indispensável para a história da metáfora do mundo-livro é CURTIUS, 1990, cap. 16. Uma análise específica da pretensão de Mallarmé do ponto de vista da semiótica literária encontra-se em ECO, 2010, p. 52-54.

simbolistas, nas quais se realiza um jogo livre entre o sentido e a referência dos signos linguísticos. As operações linguísticas levadas a cabo pelo simbolistas tornam as palavras elas mesmas icônicas, indiciais e simbólicas, fazendo uma espécie de complexo significante que, em sua polissemia e caráter vago, permite ao autor e ao leitor/ouvinte a condensação de certa experiência imaginativa e imaginária "dentro do" espaço entre o sentido dos símbolos discursivos e seus possíveis referentes, entre o sentido e a referência costumeiros e sua suspensão no jogo literário. A literatura simbolista, neste aspecto, é uma literatura espontaneamente semiótica, onde as palavras (enquanto signos simbólicos) permitem a experimentação imaginativa dos ícones e índices nelas pressupostos no nível do puro jogo entre sentido e sem-sentido.

2. A imaginação semântica a partir da análise da poética simbolista desenvolvida no *Ulisses* de James Joyce

Na torrente desta nova concepção do fazer literário, gostaria de tomar um caso em particular, que me parece extremamente emblemático desta intensificação e explicitação da imaginação semântica: o *Ulisses* de James Joyce. Como um certo tipo de culminação da poética simbolista iniciada em Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé (embora incorporando importantes elementos da prosa naturalista), não é estranho que o *Ulisses* de Joyce represente uma das obras icônicas da poesia concreta, na qual tanto a exploração da rima semântica e mental em detrimento da rima sintática e vocal (de modo análogo à mutação de Schönberg na música) quanto dos aspectos voco-visuais da expressão representam uma tentativa de a imaginação ser primariamente dada nas próprias formações discursivas. Exemplo particularmente grandioso e marcante desta atitude primariamente semântica da imaginação na poesia concreta é o ciclo de poemas *Galáxias*, de Haroldo de Campos. De modo a poder abreviar minhas análises da imaginação semântica no babélico *Ulisses*, tomarei como contraponto a leitura já clássica da obra feita no seminal livro de Edmund Wilson já mencionado anteriormente (Cf. WILSON, 2004, p. 196-234).

2.1 O *portmanteau* como primeira forma da imaginação semântica

Um dos expedientes mais evidentes operados por Joyce no *Ulisses* é o da composição de palavras-valise ou *portmanteaux*. Inicialmente, a palavra-valise parece consistir basicamente na junção de dois semantemas que compõem palavras distintas dentro de uma mesma palavra ou no limite a simples junção de duas palavras em uma só. Como recurso literário, foi assim batizada por Lewis Carroll e diversas vezes usada em suas obras.

Contudo, longe de ser um expediente encontrado apenas na literatura moderna e, sobretudo, contemporânea, a palavra-valise aponta para algo tão antigo quanto a voz de Homero. Em vários momentos da *Ilíada*, por exemplo, encontramos a expressão "a aurora de dedos róseos". Mas, na realidade, a parte 'de dedos róseos' é expressa por um único termo grego '*rhododaktylos*', termo que pode ser vertido ao português pela palavra-valise 'rosidáctila'. Tanto do ponto de vista da língua grega prosaica quanto de nossa própria, a palavra homérica mencionada é uma palavra-valise. Na realidade, o *portmanteau* é o reflexo literário explícito de algo muito mais comum do que imaginamos. Trata-se do que a partir de Aristóteles foi chamado de 'nomes compostos' (Cf. *Sobre a interpretação*, cap. 2). O exemplo do Estagirita é o termo grego '*epaktrokelês*', que só conseguimos verter pela expressão 'barco-pirata'. Novamente, o termo usado por Aristóteles **em relação a nossa língua** é uma palavra-valise. A noção, assim, começa a perder o exotismo e a ganhar ares mais familiares. Ainda em relação a estes nomes compostos, o Estagirita dá a entender que suas partes significam algo por si mesmas se tomadas fora do composto. Contudo, sua significação no composto é diferente de sua significação isolada. Um exemplo claro disso, do ponto de vista ainda puramente formal, é o nome composto 'dente-de-leão'. Suas partes componentes que podem ter significação fora do composto ('dente' e 'leão') apontam para objetos distintos, embora leões usualmente tenham dentes. Aquilo que significam no composto (uma planta), porém, é totalmente distinto de um dente, de um leão ou de um dente de um leão.

Todavia, como disse, o exemplo é ainda totalmente formal, porque a palavra-valise não necessariamente é apenas um nome composto. Pode se dar o caso em que a união de diferentes expressões denotativas (substantivos e adjetivos) com significação própria se reúnam não apenas para denotar algo arbitrariamente, mas para **descrever um estado de coisas qualquer**. Na medida em que se propõe a descrever algo, estes termos compostos

são abreviações de enunciados ou de suas partes que supostamente indicam algum aspecto do estado de coisas descrito. A expressão homérica '*rhododaktylos*' é, por assim dizer, um predicado descritivo correspondente a nossa expressão 'de dedos róseos'. A palavra-valise, neste sentido, mostra-se como algo mais do que um modo de denotar algo, pois também pode ser um modo de descrevê-lo. Talvez o mais correto seria dizer que a palavra-valise pode ter um uso denotativo, mas por vezes também pode ter um uso conotativo.

Passemos, porém, a Joyce. O *Ulisses* está repleto de *portmanteaux* de todo tipo. No capítulo 11 (referente à cena da sala de concertos e representando o episódio das sereias) encontramos:

Num repique cochichiridente as jovens vozes ourobronze juntaram-se, Douce com Kennedy o seu outro olho. Arremessavam jovens cabeças para trás, bronze cochichouro, para deixar livrevoar sua risada, histeririndo, o seu outro, uma para a outra, em notas agudas perfurantes (JOYCE, 1983, p. 301).

Percebemos aqui, malgrado a perda de certos elementos próprios da prosódia inglesa, que as palavras-valise forjadas são tipicamente onomatopaicas ou descritivas. E o caráter onomatopaico, aliás, torna as palavras-valise descritivas ao nível icônico (por relação de semelhança) e indicial (por relação causal).

Mas em outro momento o ritmo narrativo ("voco-visual") se vale do expediente da palavra-valise. No longo capítulo 15 (referente ao episódio Circe; cena do bordel; vigésima quarta hora), encontramos, logo antes de Stephen Dedalus alucinadamente ver sua mãe morta:

Stephen: Dança da morte.
(Bengue novo berenguebengue da sineta do lacaio, cavalo, rocim, boi, leitões, Conmee sobre um Cristasno coxo muleta e perna de marinheiro em escaler braços cruzados cordempurrando solavancando batuca cornamusa mais e mais, Barrabum! Em rocins, porcos, cavalos com campainhas, suínos de Gadarene, Corny em caixão. Aço tubarão pedra Nelson unímamo, duas marotas Frauzimmerameiximanchadas carrinho-de-bebê caindo berrando. Dianho, ele é um campeão. Azulfundido par de barril rev. vésperas Amor em hacaneia ginga Blazespara-brisa biclistas peixenroscadosDilly com bolo-de-neve nada de traje à fantasia. Então em último bruxicorcoveadoamontanamento para cima e para baixo baque em sorte de maltibica de gosto de vice-rei e rainha por surdibicabaqueshire rosa. Barrarum!) / *(Os casais se separam. Stephen gira tontamente. Sala retrogira.*

Olhos fechados, cambaleia. Trilhos vermelhos voam espaciversos. Estrelas à volta sóis rodam à roda. Brilhantes mosquitos dançam contra a parede. Estaca duro. (JOYCE, 1983, p. 615)

Os *portmanteaux* aqui se misturam com onomatopeias e outras invenções de ordem adjetiva e adverbial. Joyce descreve, do ponto de vista de Stephen, a sua dança e de seus companheiros de copo, embriagados, com as prostitutas. Neste carrossel alucinado, Joyce faz alusão ao episódio em que os marinheiros de Ulisses, na *Odisseia*, são transformados em animais por Circe. Aqui, os companheiros de Stephen (Telêmaco) e de Bloom (Ulisses) se transformam em animais pela embriaguez do álcool e do sexo. As palavras-valise forjadas aqui, aumentam ainda mais a sensação de tontura ébria, lassidão moral, torpor anestésico e sinestésico em que Stephen e Bloom estão imersos. Mas a descrição não é objetiva. É ela mesma (e suas palavras-valise e onomatopeias) uma descrição ébria e alucinada. É no ritmo das palavras, em sua sucessão vertiginosa e sincopada, trôpega e paratática que o sentido da cena se apresenta.

De volta à palavra-valise mesma, ela apresenta aquilo que é bastante conhecido desde a filosofia cartesiana: o poder da imaginação amalgamar diferentes entidades aparentemente díspares. O caso clássico da montanha de ouro é citado por Hume. É a imaginação que, tomando a imagem da montanha e do ouro, compõe a imagem inusual da montanha de ouro. À luz do que antes dissemos sobre as palavras-valise do ponto de vista semântico e dos exemplos de Joyce, percebemos que as palavras-valise são um caso claro deste amálgama imaginativo colocado dentro da própria expressão linguística. Do ponto de vista da linguagem ordinária, os *portmanteaux* criados por Joyce transgridem as regras comuns de descrição.

Contudo, podemos compreendê-los, quer pelas palavras que os compõem, quer pelo contexto de sua aplicação. Na realidade, a compreensibilidade das palavras-valise se deve à potência descritiva latente que há nos termos mesmos, bastando sua junção para que tal potência se explicita no contexto da enunciação. Embora os signos linguísticos isolados não possam ser verdadeiros ou falsos (como já nos indica Aristóteles) em composição eles podem sê-lo. Contudo, na descrição de Joyce não há uma pretensão de verdade. Basta que, pela sequência da narrativa, formemos dela alguma imagem vaga e imprecisa como é a própria percepção de Stephen neste momento de embriaguez extrema. Todavia, as

onomatopeias e *portmanteaux* têm sentido, eles são descritivos em um nível paratático, ou seja, em um nível em que a sintaxe se desfaz de modo quase catacrético. Somos nós, no fundo, que temos de, a partir da potência descritiva dos semantemas, extrair uma imagem da sequência narrativa. As palavras-valise servem, assim, não exatamente para explicitar uma descrição, mas para condensá-la, exigindo a atividade de nossa imaginação, de modo análogo a como quando ouvimos os termos gregos 'rosidáctila', 'tragélafo'²⁴ ou quando "ouvimos" o *portmanteau* 'espaciversos'.

Contudo, esses termos isoladamente dificilmente cumprem seu papel semântico, pois eles sempre estão acompanhados pelo curso de alguma narrativa. O ponto essencial, porém, consiste em perceber que eles descrevem algo apenas na medida em que já supõem um **trabalho ativo da imaginação para fundir sentidos** de outro modo pensados como separados e, a partir desta fusão, fazer emergir um novo modo de descrição. A operação da imaginação, nas palavras-valise, não é extra-linguística, ela é a realização de um novo sentido para visar algo, para condensar sua experiência nas possibilidades semânticas dos semantemas atados em uma mesma unidade volúvel. Em outro texto, procurei determinar a mudança semântica que está presente nos atos particulares e nos processos de significação pelo neologismo 'semanturgia' (Cf. ALMEIDA, 2007, esp. cap. 4), a operação de animar os signos de um sentido específico, a construção de sentido face aos objetos da experiência. A palavra-valise parece ser um dos tipos primários desta construção de sentido **nos e através** dos signos discursivos. O trabalho semântico da imaginação na construção de palavras-valise não deixa de ter algo do feitiço zoomórfico de Circe.

2.2 *Ficta sunt facta*: entre o fluxo das informações e o imperativo do sentido

Uma das características mais evidentes e vertiginosas do *Ulisses* é aquilo que poderíamos chamar, por meio de uma palavra-valise, de "babelolabirintismo" descritivo. Suas centenas de páginas preenchem a narrativa de uma única jornada de 24 horas. Aqui as

²⁴ O termo 'tragélafo' é o nome de animal ficcional usado por alguns poetas e filósofos gregos (em especial por Aristóteles) e consiste na fusão dos nomes 'tragos' ('bode') e 'elafos' ('cervo'), ou seja, o termo pode ser traduzido literalmente em português pelo nome composto 'bode-cervo', mas nesta tradução o efeito de palavra-valise pertencente ao original grego não é preservado. Cf. ARISTÓTELES, *Sobre a interpretação*, cap. 1.

precisas palavras de Edmund Wilson para explicar a estranheza causada pela obra poupamos circunlóquios:

Pois um dos aspectos mais notáveis de *Ulisses* é o seu **interesse como investigação da natureza da consciência e do comportamento humanos**. Sua importância, do ponto de vista da psicologia, nunca foi, ao que parece, devidamente apreciada, conquanto sua influência sobre outros livros e, por conseguinte, sobre nossas ideias sobre nós mesmos, já tenha sido profunda. **Tentou Joyce expressar em *Ulisses*, tão exaustiva, acurada e diretamente quanto seria possível fazê-lo em palavras, o que seja nossa participação na vida -- ou melhor, o que nos parece seja a cada momento que vivemos.** (...) Todavia, quanto mais lemos o *Ulisses*, mais nos convencemos de sua **veracidade psicológica**, mais nos surpreende o gênio de Joyce no dominar e apresentar, não por meio de análise ou generalização, mas pela completa recriação da vida no processo de ser vivida, as relações dos seres humanos com seu meio ambiente e entre si, a natureza de sua percepção do que lhes vai no íntimo e em derredor, e a interdependência de suas vidas intelectual, física, profissional e emotiva. Ter rastreado todas essas interdependências, ter conferido a cada um desses elementos seu valor específico, sem jamais perder de vista o moral por excesso de preocupação com o físico, nem esquecer o geral no particular; ter apresentado a humanidade comum sem satirizá-la nem sentimentalizá-la -- só isso já seria suficientemente digno de nota; mas haver subjugado todo esse material em função de uma obra de arte sumamente esmerada e disciplinada constitui um feito que dificilmente terá sido igualado na literatura de nosso tempo. (WILSON, 2004, p. 218-20)

Embora o texto de Wilson tenha sido publicado há mais de oitenta anos, soa ainda bastante atual no que tange à consideração séria do feito levado a cabo por Joyce no *Ulisses*. O inexplorado **valor psicológico do texto**, para fazer um corolário da descrição precisa do crítico, é também acompanhado pelo que ele fez do **ponto de vista linguístico**, mas esses dois aspectos não estão separados; bem antes, o valor psicológico do texto de Joyce está justamente no modo como é capaz de pôr em palavras aquilo que, propriamente, é da ordem do extra-linguístico. Como menciona Wilson, Joyce deixou de lado, de um modo inaudito, todas as convenções narrativas e conceituais com as quais estávamos acostumados a entender o que seria um discurso literário. As vinte e quatro horas "descritas" na obra, porém, não aparecem de modo linear e claro como na literatura tradicional. Somos nós que montamos, com alguns parâmetros do "sumário" da obra e seu paralelismo analógico e paródico em relação à obra de Homero, o fio narrativo das ações dos personagens.

O *Ulisses* de Joyce parece apresentar de modo metonímico um âmbito em que são as imagens mentais que surgem a partir das imagens linguísticas, as quais não deixam de ser descritivas, mas, para usar uma metáfora fotográfica, são descritivas em negativo, de modo que sua revelação tem de ser feita pelo leitor ou ouvinte, algo, aliás, batizado por Umberto Eco tanto através da noção de obra aberta quanto da noção ativa do leitor como um *lector in fabula* (Cf. ECO, 2008; 2010)²⁵. Todavia, de modo ainda mais radical do que outras obras abertas que exigem a participação ativa do leitor, no caso específico da obra de Joyce, o leitor tem não apenas de completar e revelar o sentido do texto, ele tem de recriá-lo e decifrá-lo através das frases, selecionando aos poucos aquilo que permite manter o fio narrativo. É na superabundância babélica das descrições que o leitor tem de selecionar aquelas que lhe permitem reconhecer, não raro apenas depois de algumas páginas percorridas, as peripécias de Stephen Dedalus ("Telêmaco"), Leopold Bloom ("Ulisses") e Molly Bloom ("Penélope"), tendo, assim, de reconstituir *a posteriori* a ordem geral dos acontecimentos do dia que os envolve, acontecimentos que põem em uma interação dinâmica e complexa (como são todas as interações humanas) esses e outros personagens coadjuvantes. Mas justamente porque os acontecimentos do dia de Leopold Bloom estão mental e corporeamente ligados às ações e concepções de outros personagens, a reconstituição do percurso narrativo por parte do leitor não é unívoca, pois não apenas os planos dos personagens centrais se alteram de tempos em tempos na narrativa, mas também porque o leitor é bombardeado por um fluxo descritivo que coloca lado a lado, por exemplo, pensamentos teológicos, a sensação de uma carta no bolso e o tédio da vida ordinária.

Um modelo da filosofia da mente que pode nos ajudar a compreender o trabalho semântico e imaginativo realizado por Joyce no *Ulisses* é a teoria exposta por Fred Dretske em seu *Knowledge and the flow of information* (1982). O esforço do filósofo consiste em construir uma ponte (atualmente ainda em construção) entre a teoria geral da informação

²⁵ Em seu *Obra aberta* quanto em seu *Lector in fabula*, Eco analisa brevemente apenas o *Finnegans Wake* e não o *Ulisses*. Este é apenas mencionado de passagem uma vez na primeira obra mencionada. Contudo, penso que a seguinte passagem ajuda a corroborar a noção de atividade da imaginação diretamente ligada às imagens linguísticas criadas por Joyce também no *Ulisses*: "Assim, a vontade comunicar de modo ambíguo e aberto influi na organização total do discurso, determinando sua fecundidade sonora, **sua capacidade de provocação imaginativa**; e a organização formal que esse material sofre, num calibrar-se de relações sonoras e rítmicas, **reverbera sobre o jogo das referências e das sugestões**, enriquecendo-o e permitindo um arranjo orgânico tal, que a essa altura nem a menor raiz etimológica pode ser deslocada para fora do conjunto." (Cf. ECO, 2010, p. 91, grifos meus).

ou cibernética e a teoria do conhecimento estruturado proposicionalmente. O problema consiste em como passar do nível puramente matemático, sintático, contínuo e estatístico da noção de informação ao nível psicológico, semântico, discreto e descritivo que caracteriza a mente humana em seu modo de ser efetivo. Independentemente do sucesso ou fracasso das tentativas do filósofo, penso que podemos utilizar sua noção geral de fluxo de informação para tentar abordar o "babelolabirintismo" que acontece no *Ulisses* de Joyce.

A obra de Dretske é complexa e pode ser considerada como um "*breaking point*" no modo tradicional de tratar a filosofia da mente, a epistemologia, filosofia da linguagem e, *a fortiori*, certo tipo de metafísica cientificamente orientada.²⁶Sua "intenção externa" é estabelecer uma ponte entre a filosofia e as ciências da cognição, mais exatamente, construir uma ponte entre os trabalhos da teoria da comunicação ou informação, a psicologia cognitiva e a filosofia da mente e epistemologia formal. Para tanto sua "intenção interna ou argumentativa" consiste em apresentar uma teoria filosófica (empiricamente fundada e, ao menos parcialmente, empiricamente testável) sobre a relação entre o nível semântico e o nível sintático da informação.

A teoria científica da informação (também chamada de cibernética), segundo Dretske, descreve matematicamente a informação em um nível que podemos chamar apenas sintático, desconsiderando, em seu nível de aplicação na engenharia, a significação (*meaning*) da informação. Através dos instrumentos conceituais que acredita apropriados, Dretske procura apresentar esta "contrapartida" semântica da informação, em especial como ela se configura no nível semântico das proposições e das atitudes proposicionais epistêmicas que caracterizam mais propriamente a mente humana em seu aspecto estritamente cognitivo. Embora possa ser um tanto grosseiro, este esboço de apresentação do esforço de Dretske é suficiente para o presente propósito de me apropriar de certas "intuições filosóficas" presentes em sua obra.

Em determinado momento, ao argumentar a favor de uma separação conceitual entre o conceito de informação e o conceito de significação, Dretske critica certa confusão entre os dois conceitos que teria sido feita por Norbert Wiener (um dos pais intelectuais da teoria)

²⁶ O próprio Dretske caracteriza seu esforço como uma metafísica materialista. Cf. DRETSKE, 1982, p. xi. Parece-me que o espírito científico que rege o esforço de Dretske é análogo àquele que anima a variegada imaginação teórica de Peirce, guardadas as devidas proporções, uma vez que o leque de temas de Peirce coloca-o entre aqueles que usualmente se chamam de 'sábios universais', indo desde a geografia até a matemática e a lógica proposicional e de predicados, da qual é um dos fundadores juntamente com Boole e Frege.

ao usar a expressão 'montante de informação' ('*amount of information*') como sinônima da expressão 'montante de significação' ('*amount of meaning*'). Conforme Dretske:

The question is not whether communication theory provides one with an account of meaning, but whether it provides one with an account of information. Although information, as ordinarily understood, may be a semantic concept, this does not mean that we must assimilate it to the concept of meaning. For, on the face of it, there is no reason to think that every meaningful sign must carry information or, if it does, that the information it carries must be identical to its meaning. (DRETSKE, 1982, p. 42)²⁷

Resumidamente, em seu aspecto geral, penso que o argumento de Dretske (nesta passagem e em um estrato da obra como um todo) pode ser apropriado da seguinte forma: embora informação e significação não estejam separadas, elas não podem ser confundidas, pois o nível da informação como tal pode possuir mais de uma significação e o nível da significação pode "corresponder" a uma imensidão de informações. Isso mostra que há uma assimetria entre o nível proposicional da mente (onde encontramos propriamente o aspecto semântico e epistêmico) e seu nível informativo.

A ideia geral pode ser visualizada como dizendo que o nível significante da linguagem (proposicional e semântico), enquanto nível em que a informação já está cognitiva e logicamente estruturada de modo discreto (digital), emerge do e converge para o nível da informação (pré-linguístico e sintático), na medida em que a informação se apresenta por meio de um fluxo de sinais à percepção de modo analógico e contínuo. A linguagem, em seu enraizamento na informação (entendida enquanto matéria **epistemicamente** bruta dada na percepção) possui significação porque tal significação ordena, segundo certos princípios gerais da mente e das características relevantes das coisas percebidas, o fluxo das informações.

À luz disso (e de um modo que não é possível justificar completamente neste artigo), minha sugestão é que **Joyce inverte a passagem da informação à significação descrita por Dretske**. É possível, agora, retornar a um trecho antes grifado na passagem citada do

²⁷ "A questão não é se a teoria da comunicação nos fornece uma explicação da significação, mas se ela nos fornece uma explicação da informação. Embora a informação, como comumente entendida, possa ser um conceito semântico, isso não significa que nós devemos assimilá-la ao conceito de significação. Pois, em face disso, não há nenhuma razão para pensar que todo signo significante deve portar informação ou, se ele o faz, que a informação que ele porta deva ser idêntica a sua significação."

ensaio crítico de Wilson, a saber: "Tentou Joyce expressar em *Ulisses*, tão exaustiva, acurada e diretamente quanto seria possível fazê-lo em palavras, o que seja nossa participação na vida – ou melhor, o que nos parece seja <essa participação> a cada momento que vivemos." A descrição de Wilson indica, sem que ele tivesse nenhuma consciência de uma teoria informacional da linguagem e da mente, justamente esta sensação vertiginosa que nos invade com a leitura das páginas da obra.

Há um fluxo de palavras e frases que, por vezes, olhadas no detalhe não fazem sentido dentro do todo. A impressão, para alguém acostumado ao romance moderno e à literatura tradicional (mimética), é de certo desconforto e mesmo de inquietações que geram um questionamento espontâneo sobre o **valor literário** da obra e mesmo sobre seu **valor estético** em geral. Em suma, aqueles acostumados tanto à arte estética (essencialmente mimética em sua concepção e realização) e à crítica de arte esteticamente orientada, não **gostam** da obra quando analisada sob estes parâmetros. No entanto, quando deixamos de lado estes parâmetros demasiado estritos (que, no entanto, foram operados por Joyce com maestria) para julgar o que Joyce pretendia ao escrever sua obra, percebemos toda a grandeza de sua arte naquilo que antes, citando Wilson, foi indicado como o profundo **valor psicológico** do *Ulisses*, no mais amplo aspecto significativo que o termo 'psicológico' pode ter.

Como sugere Wilson no trecho em análise, a "proeza" de Joyce foi **ter posto em palavras** nosso mais próximo (e intelectualmente tão distante) sentido de estar vivos no mundo. Quando nos despimos dos padrões estéticos tradicionais (e mesmo da própria estética filosófica tradicional) e lemos ("deciframos") atenta e seriamente o *Ulisses* percebemos justamente que **Joyce "mimetiza em palavras" o fluxo das informações que, na ordem comum da existência de cada um de nós, ocorre de modo pré-linguístico ou apenas parcialmente linguístico.** As construções (imagens) linguísticas contidas no *Ulisses*, nas quais esperaríamos que as informações estivessem "decodificadas", que estivessem postas em uma forma "semanticamente transparente" e "sintaticamente discreta", encontram-se, olhadas apenas em seu conteúdo próprio e de sua "vizinhança" imediata, como que "semanticamente obscuras" e "sintaticamente densas".

Mas a genialidade de Joyce não seria tão louvável se ele apenas estivesse fazendo uma literatura de "fluxo de consciência", como se tornou conhecida certa literatura da mesma

época. A genialidade de Joyce consiste em fazer com que as descrições, tomadas *in loco*, sejam semanticamente obscuras e sintaticamente densas, mas que, **no nível mais geral da narrativa (ou seja, no nível da estrutura total)**, elas convirjam para contar uma estória, a qual, sendo ultramoderna, pode ser colocada em homologia analógica com a *Odisseia* de Homero.²⁸

Isso indica que Joyce conseguiu "mimetizar" discursivamente o fluxo das informações das quais emergem nossos enunciados (compostos em signos idealmente discretos e digitalizáveis e, por isso, capazes de carregar significações precisas) e ao mesmo tempo conseguiu mostrar como estes mesmos enunciados possuem em si certos princípios que permitem selecionar no fluxo das informações aquelas que são relevantes para nossos propósitos de vida. Como aponta o título desta seção, Joyce conseguiu manter as palavras no espaço entre o fluxo contínuo e (semanticamente caótico) das informações pelas quais nossa percepção é envolvida e o imperativo de "sentido" que a mente impõe a este fluxo, de maneira a podermos ser uma pessoa com um passado percorrido e manifestado no caráter e com um futuro povoado de projeções ("expectativas") que norteiam nossas ações.

Se esta análise é adequada, poderíamos então perguntar: como Joyce consegue tal feito homérico? Penso que a resposta se encontra justamente na operação da imaginação ao nível dos termos e dos enunciados, ou seja, penso que a resposta passa pela aceitação da imaginação semântica aqui proposta. O trabalho imaginativo contido na forma e conteúdo narrativos contidos no *Ulisses* consiste em subverter o modo tradicional pelo qual a imaginação atua tanto na construção quanto na compreensão do texto literário. Em tal modo tradicional, o escritor já nos apresenta sua narrativa conforme certos parâmetros de organização que são imaginativamente dados, ou, para usar um conceito proposto por Lakoff e Johnson, o escritor já apresenta sua narrativa dentro de algum tipo de esquema imagético e metafórico compartilhado com seus contemporâneos e passível de ser "facilmente" compreendido pelos seus sucessores à luz da cultura que envolve e é refletida nas obras discursivas. No caso de Joyce, ao contrário, este esquema é apenas sugerido através do sumário da obra, tendo de ser **reconstruído** através da leitura porque o fio do texto (que se tece e destece ao modo do manto feito por Penélope) é tramado de tal modo

²⁸ Dentro da literatura mais tradicional, penso que um feito análogo ao de Joyce é realizado por Thomas Mann em sua *Montanha mágica* (1924), obra na qual "exemplifica" certa perspectiva muito peculiar sobre a duração bergsoniana do tempo psicológico na estrutura da própria narrativa, a qual, com o passar do texto, narra em cada vez menos páginas uma extensão cada vez maior de tempo.

a se entranhar no texto de forma não linear. Este efeito é conseguido justamente porque o trabalho imaginativo de Joyce desce frequentemente ao nível do puramente informativo e não plenamente significativo, nível este que caracteriza as proposições bem formadas e semanticamente autônomas permitidas por um código discursivo (língua) em determinado momento de uma cultura. A sensação de incompreensão do **sentido** do texto em muitos momentos mostra, de um modo até então nunca feito por nenhum outro artista, o próprio ritmo da experiência psicossomática comum, mas, ao mesmo tempo, possui em suas entranhas uma estrutura que emoldura o todo.

É a esta maestria extraordinária que Wilson chama a atenção no trecho final citado, ou seja, ter conseguido colocar, em diferentes níveis sucessivos e simultâneos que se tramam, os aspectos da experiência que nós, homens modernos, temos em vista como aqueles que compõem a complexa malha da existência comum: os aspectos profissionais, emotivos, intelectuais, morais, corporais etc. Com efeito, Joyce tece sua narrativa **no limite entre o sentido claramente posto nos enunciados bem-formados e o sem-sentido dos conteúdos informacionais brutos, ainda não "dominados" pelo imperativo do sentido que governa nossa vida psicossomática**. Os parâmetros mentais do sentido, com os quais usualmente organizamos o fluxo das informações que continuamente aderem à nossa percepção (e, por extensão, também à memória e à imaginação) são aqueles que, no mais das vezes, mantemos no primeiro plano da consciência em ação. Deixamos em segundo plano boa parte da massa de informações que nos estão latentes na percepção e na memória e que são descartadas em função de um certo estrato desta massa que é relevante para nossos parâmetros usuais de existência, governados essencialmente por nossas expectativas de curto, médio e longo prazos. Na "duração" psicossomática da vida comum, na qual o objetivo e o subjetivo não estão separados segundo nossas concepções usuais dos mesmos, vivemos sempre no espaço-tempo do caos das informações brutas ("matéria") e a ordem estrutural e estruturada do sentido ("forma") que tanto impomos a esta materialidade bruta da informação quanto nela reconhecemos como algum tipo de ordem intrínseca e invariante. Assim, vivemos no espaço-tempo do "caosmo"²⁹ entre o sem-

²⁹ A palavra-valise 'caosmo' é criada por Umberto Eco para caracterizar o turbilhão de signos e significações operado no texto de Joyce. O exemplo de Eco para este termo, porém, é o *Finnegans Wake* e não o *Ulisses*. Cf. ECO, 2010, p. 90-92. O termo é a composto a partir de 'caos' e 'cosmo', ou seja, entre o nível da desordem (*chaos*) e o nível da ordem (*kosmos*), o que é adequado como uma luva ao que aqui expomos, ou seja, o jogo

sentido da informação bruta e o sentido da informação simbolizada em conceitos e esquemas conceituais, da informação categorizada.

A **operação linguística** levada a cabo por Joyce só poderia ter sido feita através da imaginação, pois é somente a imaginação, na sua forma mais radical de criatividade, que torna visível para nós a grandeza sublime desse fluxo das informações que nos envolve não apenas na percepção e na memória mas também em todos os outros possíveis tipos de operação mental.³⁰Diferentemente de outras funções mentais, a imaginação não está necessariamente submetida aos parâmetros de sentido e racionalidade que caracterizam, em especial, a vida no mundo moderno, parâmetros que exigem que todo sentido proposicionalmente estruturado seja remetido, direta ou indiretamente, aos seus referentes reais no mundo. Mas quando isto que podemos chamar de imperativo do sentido é relaxado, a imaginação simula em si também este "caosmo" em que vivemos, associando entre si as coisas mais díspares e fazendo isso não apenas no campo dos perceptos e mnemas puramente imagéticos que podemos evocar, mas também no nível mesmo do sentido dos termos e frases. Sem tal capacidade, seriam improváveis todos os chistes linguísticos que caracterizam a linguagem ordinária, bem como os ditados populares, nos quais, muitas vezes, temos jogos de palavras.

Mas a genialidade de Joyce consiste em tomar essa função linguística da imaginação e, com ela, se aproximar ao máximo do nível mais básico da informação em seu acontecimento múltiplo na percepção e na memória, antes ainda de ser plenamente arregimentada no nível dos símbolos e das proposições, no nível duplo do sentido: (i) enquanto sentido conceitual dos termos e enunciados, e (ii) enquanto estrutura que permite a seleção das informações relevantes para a realização dos planos de ação. E tal passagem é justamente apreendida por Joyce no nível mesmo da linguagem, provocando no leitor a sensação do sem-sentido (parcial) quando se compara a narrativa de Joyce às narrativas

entre o nível caótico da informação bruta e o nível da ordem do sentido que se encontra no discurso e nas operações proposicionais da mente.

³⁰ O trabalho da imaginação neste nível radical é bem perceptível a nós através da experiência do sonho, onde a vida mental confunde todas as informações dadas na percepção e na memória, criando imagens vividas que são tão singulares quanto aquelas vividas na vida diurna, mas que, pelo relaxamento das leis físicas que nos envolvem no mundo diurno, constituem algo ainda mais singular porque em si mesmas são verdadeiras (reais), mas comparadas com a vida diurna são falsas (ficcionalis). Nos sonhos, a imaginação (agora indistinguível da percepção e da memória) constitui cenários de um mundo sem contornos, tal como aquele que nos é dado através do fluxo das informações no mundo diurno. Talvez não seja mera coincidência que o *Finnegans Wake*, obra final de Joyce, se passe justamente no espaço-tempo difuso do momento entre o sono e o despertar.

tradicionais, onde a matéria bruta do fluxo de informações raramente se apresenta de modo direto e onde predomina o imperativo do sentido que nos dá a moldura do que é narrado, conduzindo assim nossa imaginação no plano subjetivo da construção das imagens mentais. A genialidade de Joyce consiste em ter, através da linguagem, tornado visível ao nível dos enunciados o que está neles suposto, a miríade de possíveis sentidos que os fatos contêm. É justamente por isso que, embora sendo uma ficção linguística (*ficta*), a obra de Joyce nos mostra justamente como se dão a nós os fatos (*facta*), não de modo puramente objetivo e ordenado, mas como um turbilhão onde o que chamamos de subjetivo e de objetivo ainda estão plenamente amalgamados. Assim, graças a Joyce, agora temos como visualizar, a partir do discurso mesmo, como os fatos da experiência se tornam, em nossa vivência, ficções dentro do sentido que lhes impomos ou, no melhor dos casos, que neles encontramos e que chamamos genericamente de conhecimento. À luz do exemplo radical de simbolismo desenvolvido por Joyce, a imaginação semântica parece ser algo sem o qual não poderíamos entender o sentido que emerge e converge no espaço entre o fluxo das informações e as proposições que a elas se referem, “recortando-o”. Também para nós, como para os personagens de *Ulisses*, as ficções são fatos/feitos, ou seja, *ficta sunt facta*.

Referências bibliográficas

- ALMEIDA, N. E. *Insignuações. Ensaios sobre filosofia da arte e da literatura*. Florianópolis: Oficinas de Arte/Bernúncia, 2007.
- ARISTÓTELES. *Aristotelis Categoriae et liber De interpretatione*; ed. L. Minio-Paluello. Oxford: Clarendon, 2008 (1949).
- _____. *Aristotelis De anima*; ed. David Ross. Oxford: Clarendon, 1956.
- CURTIUS, E. R. *European literature and the latin Middle Ages*; trad. Williard Trask. Princeton: Princeton UP, 1990.
- DRETSKE, F. *Knowledge and the flow of information*. Cambridge: MIT Press, 1982.
- ECO, U. *Obra aberta. Forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*; trad. Giovanni Cutolo. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- _____. *Lector in fabula. A cooperação interpretativa nos textos narrativos*; trad. Attílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- FAVAREAU, D. (ed.) *Essential readings in biosemiotics*. Dordrecht: Springer, 2010.
- FINKE, R. A. *Principles of mental imagery*. Cambridge: MIT Press, 1993.
- FREGE, G. Sobre o sentido e a referência. In: FREGE, G. *Lógica e filosofia da linguagem*; trad. e notas: Paulo Alcoforado. São Paulo: Edusp, 2009, p. 129-159.
- GIBSON, M. *Symbolism*. Colônia: Taschen, 1995.
- GOMBRICH, E. H. *Arte e ilusão. Um estudo da psicologia da representação pictórica*; trad. Raul Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- JOHNSON, M. *The body in the mind. The bodily basis of meaning, imagination, and reason*. Chicago: Chicago UP, 1987.
- JOYCE, J. *Ulisses*; trad. Antônio Houaiss. São Paulo: Abril, 1983.
- KOSSLYN, S. *Image and brain. The resolution of imagery debate*. Cambridge: MIT Press, 1996.
- MERRELL, F. *A semiótica de Charles S. Peirce hoje*; trad. Waldomiro S. Filho et alii. Ijuí: Unijuí, 2012.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica*; trad. José T. Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PYLYSHYN, Z. *Seeing and visualizing. It's not what you think*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- RUÍZ-VARGAS, J. M. (org.) *Psicología de la memoria*. Madri: Alianza, 1995.
- SHORT, T. L. *Peirce's theory of signs*. Cambridge: Cambridge UP, 2007.
- TURNER, M. *The literary mind*. Oxford: Oxford UP, 1996.
- WILSON, E. *O castelo de Axel. Estudos sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*; trad. José Paulo Paes, 2004.

ⁱ **Nazareno Eduardo DE ALMEIDA**, professor Adjunto no Departamento de Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e no Programa de Pós-graduação em Filosofia da mesma instituição. Tem como foco central de suas pesquisas a investigação de aspectos centrais da relação pensamento-linguagem-mundo, os quais aborda tanto do ponto de vista da história da filosofia quanto do ponto de vista puramente conceitual e analítico. E-mail: <nazarenoeduardo@gmail.com>.

Recebido em 29/11/2014

Aprovado em 13/12/2014