

Como perceber e atuar no mundo: as categorias da experiência em *Finisterra*, de Carlos de Oliveira

Julio Cattapan
UFF

Resumo

As categorias cenopitagóricas de Peirce – primeiridade, segundidade e terceiridade – são utilizadas neste artigo como uma possível chave de leitura de três formas de representação descritas no romance *Finisterra*: paisagem e povoamento, de Carlos de Oliveira: o desenho da criança, a fotografia do pai e a pirogravura da mãe. As categorias de Peirce permitem elucidar no romance três modos muito distintos de relação entre sujeito e mundo e de representação artística da realidade.

Palavras-chave: *Finisterra*; categorias de Peirce; formas de representação.

Abstract

Peirce's cenopythagorean categories – firstness, secondness and thirdness – are used in this paper as a possible key to reading three forms of representation depicted in the novel *Finisterra*: paisagem e povoamento, by Carlos de Oliveira: the child's drawing, the father's photograph, and the mother's pyrography. Peirce's categories allow us to elucidate in the novel three very distinct modes of relationship between the individual and the world, and of artistic representation of reality.

Keywords: *Finisterra*; Peirce's categories; forms of representation.

Neste artigo pretendo analisar três das formas de representação presentes no romance *Finisterra*: paisagem e povoamento, de Carlos de Oliveira: o desenho, a fotografia, e a pirogravura, formas escolhidas pelos personagens que compõem o núcleo familiar imediato – a criança, o pai e a mãe, respectivamente. Proponho uma análise à luz das três categorias cenopitagóricas de Peirce: primeiridade, segundidade e terceiridade, que permitirão distinguir no romance três modos bastante distintos de perceber e se relacionar com o mundo e a experiência. Trata-se de adotar a tríade peirciana como uma possível chave de leitura, que, obviamente, traz suas imperfeições: a própria natureza de *Finisterra* impede qualquer tentativa de adaptá-la pacificamente a um modelo teórico. As possibilidades de leitura do último romance de Carlos de Oliveira não se esgotam e, muitas vezes, contradizem-se umas às outras, inviabilizando uma unidade interpretativa. O objetivo aqui, portanto, é oferecer mais uma contribuição à pluralidade de leituras que buscam, sempre precariamente, desvendar os enigmas que o romance apresenta.

As categorias cenopitagóricas de Peirce

Peirce concebeu três categorias fundamentais da experiência, que ele denominou cenopitagóricas devido a seu caráter numérico. A Categoria-Primeiro, ou primeiridade, é o que Peirce chama de “qualidade de sensação”, ou seja, a ideia do fenômeno em seu estado puro, independente de mediações ou de relações com outros termos. Segundo Peirce,

qualquer qualidade de sensação, simples e positiva, preenche a nossa descrição daquilo que é tal como é, absolutamente sem relação com nenhuma outra coisa. “Qualidade de sensação” é a verdadeira representante psíquica da primeira categoria do imediato em sua imediatidade, do presente em sua presentidade. (PEIRCE, 1974, p. 24)

A primeiridade é a sensação ainda não filtrada por um pensamento racional, anterior, portanto, à própria linguagem. Essa sensação também independe da ocorrência do evento ou do contato com um segundo termo presente na realidade. É uma “qualidade em si mesma, que é um poder-ser não necessariamente realizado” (PEIRCE, 1974, p. 95). A qualidade de sensação da primeiridade relaciona-se a uma possibilidade de existência, ao que pode ser imaginado, anterior à sua realização num objeto específico: a “mera ideia irrealizada seria um primeiro puro” (PEIRCE, 1974, p. 100). Segundo Peirce, a primeiridade predomina nas ideias de novidade e liberdade, pois pressupõe a inexistência de algo anterior: “Livre é o que não tem outro atrás de si determinando suas ações” (PEIRCE, 1974, p. 94). Mas a liberdade não existe quando apenas uma possibilidade se apresenta, que se tornaria necessária pela inexistência de opções: “A Liberdade só se manifesta na multiplicidade e na variedade incontrolada; e assim o Primeiro torna-se predominante nas ideias de variedade sem medida e multiplicidade” (PEIRCE, 1974, p. 94). Portanto, a primeiridade não se submete à ordem nem a tentativas de controle. Ela é o domínio do sonho e da criação artística, que se caracterizam pela liberdade de imaginação.

Thomas S. Knight, interpretando epistemologicamente as categorias peirceanas, entende que a *primeiridade*, referindo-se a um sentido de qualidade ou a uma ideia de sentimento, seria um estado de consciência sobre o qual pouco pode ser afirmado, a não ser em termos negativos: é incomparável, não-relacional, indiferenciado, impermutável, inalisável, inexplicável, indescritível, não-intelectual e irracional. Tratando-se de consciência instantânea, é não-cognitivo, original, espontâneo; é um simples sentido de qualidade – o sentido de qualidade de uma cor, por exemplo. (PIGNATARI, 1974, p. 29)

A segundidade, por sua vez, envolve o que Peirce entende por conflito: “a ação mútua de duas coisas sem relação com um terceiro, ou *medium*, e sem levar em conta qualquer lei da ação” (PEIRCE, 1974, p. 96). Diferente da primeiridade, que prescinde da ocorrência do evento e do contato com um segundo elemento, a segundidade pressupõe dois termos que entram numa relação imediata, sem intermediação da linguagem. O sujeito interage com o mundo sem ana-

lisá-lo racionalmente, o contato com o outro não sofre qualquer interferência do pensamento, seguindo unicamente um princípio de ação-reação: “Categoria-Segundo é a Ideia daquilo que é, como segundo para algum primeiro, independente de algo mais, em particular independente de *Lei* [...]. O que é dizer, é *Reação* como um elemento do Fenômeno” (PIGNATARI, 1974, p. 31). A segundidade não prescinde, portanto, da existência do outro e do contato direto com a realidade. Ao se constituir como um movimento em direção à alteridade, ela pertence à ordem do desejo e da volição. A segundidade “não é um conceito, nem uma qualidade peculiar: é uma experiência. [...] É algo que não pode ser propriamente concebido, pois concebê-lo é generalizá-lo e generalizá-lo é perder o *aqui* e o *agora* que constituem a sua essência” (PEIRCE *apud* PIGNATARI, 1974, p. 29). Ela é, de certo modo, a própria existência, se esta for entendida como “o modo de ser daquilo que reage com outras coisas” (PEIRCE, 1974, p. 121).

A Categoria-Terceiro é “a Ideia daquilo que faz de Terceiro, ou *Medium*, entre um Segundo e seu Primeiro. Quer dizer, é *Representação* como um elemento do Fenômeno” (PEIRCE, 1974, p. 31). A terceiridade é o domínio do signo, da linguagem, do conceito, de uma razão que intermedeia a relação entre o sujeito e a realidade. Com a mediação do signo, que é uma espécie de terceiro, é possível analisar racionalmente o mundo. A terceiridade predomina no conhecimento científico, pois permite elaborar leis, conceitos e generalizações sobre os fenômenos observáveis. É, portanto, inerente à ordem e ao pensamento lógico e linear, assumindo caráter legislador e sancionador: “A terceiridade implica generalização e lei – na previsibilidade dos fatos. A lei possui um aspecto compulsivo que se impõe a nós – distinguindo-se, portanto, do simples pensar” (PIGNATARI, 1974, p. 30). Segundo Peirce, “a função essencial do signo é tornar eficientes relações ineficientes, não pô-las em ação, mas estabelecer um hábito ou regra geral, a que se subordinarão na ocasião própria” (PEIRCE, 1974, p. 123). A pura ocorrência dos eventos está no âmbito da segundidade, mas o esforço mental de tentar encontrar um padrão nessa ocorrência e formular uma generalização que a explique pertence à terceiridade: “Ação bruta é segundidade, mentalidade envolve terceiridade” (PEIRCE, 1974, p. 122). O terceiro, portanto, é a categoria da razão, da ciência, da técnica, da lógica, da ordem, da lei, da objetividade e da narrativa histórica positivista e linear.

Sintetizando, segundo Pignatari:

São primeiros: sentimentos e sensações, a indeterminação no mundo físico, qualidades, crenças, artes.

São segundos: o querer e a volição, a força, os fatos, a dúvida, o mundo dos negócios.

São terceiros: o conhecer e a cognição, a regularidade estatística no mundo físico, as leis, o hábito, a consciência. (PIGNATARI, 1974, p. 30)

O desenho da criança

Lápis alteraram as proporções e os tons (demasiado azul, muito vermelho, algum roxo, nenhum amarelo), mas povoaram esta desolação (areia, água, sol ou luar fotográfico): surgem recortados

a negro (excepto as cabeças que são laivos de fogo) os primeiros homens, cavalos, bois, carneiros, caminhando a custo entre grãos de areia grandes como penedias. Procuram matar a sede na lagoa pouco maior que uma gota de chuva. Ao alto, sobre as dunas distantes, com as asas rente às margens do papel, pairam aves brancas, esperando com certeza a sua vez de beber. (OLIVEIRA, 1979, p. 10)

Os bichos, esses, variam de corpulência. Carneiros maiores que bois; cavalos de rastos, como serpentes. Mas não custa muito reconhecê-los. Pelas cabeças: chifres retorcidos, cornos de curvatura só insinuada, crinas erguidas ao céu. Tudo isto a arder em vários tons: roxo com vermelho por cima, laranja, açafião, tijolo.

Nas cabeças humanas o fogo é mais intenso, as chamas mais altas, e a disposição das cores (sobrepostas com fúria) esconde tons indecifráveis. [...]

Na primeira zona de areia (parte inferior do desenho), grãos com a altura, a rugosidade, dos penedos (castanho-rubro-arroxeados). A seguir, um pouco por toda a parte, gramíneas emaranhando-se ao acaso. Tufos (muito azul-algum verde) sem o arrumo das plantas reais que se abrigam na margem da lagoa onde a água tem mais profundidade; patas de aranha, inúmeras, peludas [...]. (OLIVEIRA, 1979, p. 17-18)

Em *Finisterra*, a representação que a criança faz da paisagem exterior à casa não se pretende objetiva. Ela a reproduz “sem se empenhar numa cópia excessiva” (OLIVEIRA, 1979, p. 9-10). O que rege o processo de criação do desenho são as sensações que a paisagem suscita na criança, sem o recurso a uma análise racional do objeto representado que objetive reproduzi-lo com realismo. A própria criança admite ter sido guiada unicamente pelas suas sensações, o que, paradoxalmente, parece resultar numa maior fidelidade aos elementos da paisagem. Assim, numa região árida e desértica, a areia predomina em relação à água, e a percepção sensitiva da criança apreendeu esse dado, traduzindo-se no desenho por grãos de areia grandes como penedos, em contraposição à lagoa pouco maior do que uma gota de chuva. Além disso, os grãos de areia atirados pelo vento contra a vidraça são ampliados pelo perigo que representam para a criança: importante lembrar que, em *Finisterra*, os elementos naturais constituem ameaça constante contra a casa, finalmente invadida e destruída pela névoa e pela lama da gisandra.

O fogo na cabeça dos peregrinos condizem com o sol que castiga a terra e a eles mesmos: “Fogo de sol a sol, relampejando nas enxadas, que remédio. Na areia germina pouco pão e as regas, além da chuva, precisam de suor” (OLIVEIRA, 1979, p. 24). O fogo representa a opressão do trabalho árduo e sem resultados e também a violência da propriedade: a posse dos animais é garantida pela marca a ferro quente em suas peles. A paisagem, portanto, sob o ponto de vista dos peregrinos e dos animais, é comparada ao inferno, simbolizado pela presença opressora do fogo: “Tanto sítio para pôr o inferno, e logo nos calhou a nós” (OLIVEIRA, 1979, p. 25).

Essa explicação racional dos elementos representados é posterior à realização do desenho. No processo de criação, não há a interferência do pensamento. A forma que tais elementos assumem resulta unicamente das sensações da criança. Assim, quanto à presença do fogo, ela explica ao homem que deambula:

Olho o desenho; aponto os vultos negros, as cabeças de lume.

Para quê?

E ele hesita.

Difícil explicar. Talvez a febre que sentia todas as tardes.

Foste com febre para o jardim?

Ninguém sabia. Parti o termômetro de propósito e antes que comprassem outro... Mas não garanto que fosse a febre. Nessa altura, houve um relâmpago cor de carbureto. Teria caído nalguma aldeia? Imagino que sim e pode estar aí a razão do desenho. Homens e bichos assombrados. Ou eu próprio, guiado pela faísca.

Hesita novamente.

Também tinha sede. A chuva ainda não viera. (OLIVEIRA, 1979, p. 11-12)

A criança não fornece uma justificativa segura para a presença do fogo, mas apenas hipóteses, o que indica que não foi resultado de um trabalho de criação racional e programado. Todos os motivos que apresenta são anteriores à atuação de um pensamento: o delírio provocado por uma possível febre, a impressão produzida por um relâmpago, ou uma percepção influenciada pela sede. Envolvem, portanto, sensações prévias ao trabalho da razão. Do mesmo modo, o tamanho reduzido da lagoa também está relacionado à sensação de sede: “Quando temos sede, a água parece sempre pouca” (OLIVEIRA, 1979, p. 12). As patas de aranha, por sua vez, resultam da atuação inconsciente de um trauma: a aranha que lhe invadiu o berço e os aranhões que dela saíram após ser esmagada pela criada.

A representação da paisagem pela criança é produto unicamente de sensações, o que remete à primeiridade peirciana. Além disso, não obedece a critérios racionais e objetivos, situando-se antes no espaço incontrolável do sonho. Também pressupõe uma liberdade imaginativa que não respeita os princípios de figuração realista. Outro fator importante de primeiridade: o desenho da criança é o único povoado de homens e animais, ou seja, o único em que a vida está presente, sob a forma de personagens que sentem, falam e se movimentam. Segundo Peirce, a ideia de primeiro predomina não somente no que se entende por novidade e liberdade, mas também na ideia de vida. No entanto, trata-se de uma vida que existe em potencial, em vir-a-ser, como uma qualidade de sensação que não se prende ao real, mas remete ao que pode ser imaginado, o que se percebe pelo estado de flutuação em que a criança se encontra quando faz o desenho: “Nisto, a chuva expulsa-o do jardim. Pouco flutuou” (Ibidem, p. 4), indicando sua capacidade de se desprender do solo da realidade. Segundo Peirce, o “primeiro é cheio de vida e variedade. Mas a variedade é apenas potencial, não está definidamente lá” (PEIRCE *apud* PIGNATARI, 1974, p. 54).

Isso não significa, entretanto, que o desenho da criança deixe de representar a realidade e se entregue à abstração. Em verdade, a percepção calcada nas sensações pode fornecer uma apreensão mais vívida do real do que os esforços de analisá-lo racionalmente. Hume assim aborda essa questão:

Cham[o] *percepção* o que quer que se apresente à mente, quer empreguemos nossos sentidos, sejamos movidos pela paixão, ou exercitemos nosso pensamento e reflexão. Divid[o] nossas percepções em duas espécies, a saber, *impressões* e *ideias*. Quando sentimos qualquer tipo de paixão ou emoção, ou captamos as imagens de objetos externos trazidas por nossos sentidos, a percepção da mente é o que cham[o] *impressão* [...]. Quando refletimos sobre uma paixão, ou um objeto que não está presente, esta percepção é uma *ideia*. As *impressões* são, portanto, nossas percepções vívidas e fortes; as *ideias* são percepções mais esmaecidas e fracas. (HUME, 1995, p. 45-47; grifos do autor)

Para Hume, portanto, a percepção não racionalizada preserva sua vivacidade. Em verdade, as ideias derivam das impressões: “[...] todas as nossas ideias, ou percepções fracas, derivam de nossas impressões, ou percepções fortes, e [...] jamais podemos pensar em qualquer coisa que não tenhamos visto fora de nós, ou sentido em nossas próprias mentes” (HUME, 1995, p. 47-49). Portanto, o conhecimento de mundo passa necessariamente pelas impressões ou sensações. Hume compreende *impressões* como aquilo que se sente ou aquilo que se capta diretamente da realidade, ou seja, abrangeria as categorias peircianas da primeiridade e da secundidade. A terceiridade, ou as ideias, implicam um enfraquecimento da percepção. De fato, para Peirce, o terceiro é passível de degeneração, enquanto o “Primeiro, devido a seu caráter extremamente rudimentar, não é suscetível de alguma modificação degenerada ou enfraquecedora” (PEIRCE, 1974, p. 31).

Portanto, o movimento e a vivacidade do desenho da criança podem ser explicados por ele se originar diretamente de sensações, sem a intermediação de um terceiro enfraquecedor. O desenho restaura um estado anterior à lei de uma linguagem que pretenda representar objetivamente o mundo e, com isso, controlá-lo. A criança confere à paisagem a indeterminação característica da primeiridade, abrindo para várias possibilidades de realização, o que se opõe às paisagens estáticas da fotografia do pai e da pirogravura da mãe. Somente o desenho confere voz aos camponeses, marginalizados no processo de apropriação da terra pelos pioneiros, permitindo-lhes denunciar sua condição de explorados e espoliados. Nessa denúncia, o desenho da criança restaura, pela imaginação, um estado primeiro contrário a uma ordem racional e objetiva, apontando para um mundo possível livre da violência da propriedade.

A fotografia do pai

A fotografia é a única forma de representação em *Finisterra* cuja evolução histórica é contada. Sua origem e sua história são narradas brevemente pelo pai, de modo progressista e linear:

– O melhor é voltar atrás, ao começo de tudo. Há mil anos (ou mais), alguém repara atentamente numa garrafa cheia de água e descobre a primeira objectiva. Lá está a imagem da realidade, quando os raios solares passam através da água. [...] Mesmo ordenada ao contrário (quer dizer, de pernas para o ar), a imagem repete (com grande semelhança) areia, gramíneas, céu, lagoa, nuvens. E outros elementos, se os houver. Homens, cavalos, bois, carneiros, aves (por exemplo). Serão também captados

na lente rudimentar da garrafa de água, quando aparecerem. A imagem não é perfeita (escapam-lhe alguns pormenores), mas foi o ponto de partida. Cálculos, sonhos, tentativas. Até à invenção das lentes, à possibilidade de surpreender as coisas sem grande margem de erro. E (mais tarde ou mais cedo) os seus enigmas. (OLIVEIRA, 1979, p. 27-28)

O pai acredita que a fotografia é capaz de uma representação objetiva e fiel da realidade, como a culminância de uma evolução histórica, positivista e linear que confere a ela o estatuto de procedimento técnico. Ela seria um produto do progresso científico, da ampliação do conhecimento e do controle humanos sobre a natureza. Se o desenho da criança tem o caráter livre da arte, a fotografia reduz-se a uma técnica que deve ser aprendida e aperfeiçoada, possuindo, inclusive, um compêndio sobre ela, consultado pelo pai para conferir um caráter científico ao seu discurso: “– Como diz o compêndio de fotografia: a imagem apresenta um ordenamento inverso do real, mas captou-lhe os elementos essenciais” (OLIVEIRA, 1979, p. 28).

Em sua crença quanto à objetividade da fotografia, o pai diminui a importância de possíveis diferenças entre a representação fotográfica e o real representado. A invenção das lentes é identificada como o progresso técnico fundamental que permitiu captar os objetos com pouca margem de erro. E mais do que isso: o pai prevê a continuidade da evolução técnica da fotografia, num progresso positivista irrefreável que se lança para o futuro e que possibilitará a ela captar mesmo os “enigmas” da realidade.

Desse modo, a fotografia, segundo o ponto de vista do pai, permitiria desvendar o mundo, torná-lo cognoscível ao entendimento humano por meio de um procedimento técnico preciso. Aproxima-se, portanto, das finalidades da ciência. A criança, não sem reservas, assimila o discurso paterno ao fazer a associação entre noite e câmara escura:

Várias semelhanças entre noite e câmara escura. Uma, importantíssima: o nascimento das imagens, que se processa (nos dois casos) a partir da sombra. Com certas diferenças, já se vê. O artifício copia a natureza valendo-se de estratégias (química, luz vermelha, etc.), mas os fenômenos são gêmeos, por assim dizer, no essencial (imagens a libertar-se da noite ou da câmara escura com o vagar, paciente e húmido, da madrugada). (OLIVEIRA, 1979, p. 55)

Afinal, surgem como, as imagens? Reações químicas? Pois sim. E que processos, substâncias, poderes, orientam o mistério? Comparar (outra vez) com a madrugada; embora (pensando melhor) lhe pareça insuficiente, sempre elucida alguma coisa: também ela rompe da noite e torna o mundo diferenciado; envolve-o numa película de luz, deixa-o depois reter (fixar) as formas, as tonalidades, pouco a pouco. A fotografia não tem cores, é certo: mas há-de ter (garante o pai), já faltou muito mais. (OLIVEIRA, 1979, p. 166)

Na noite e na câmara escura o nascimento das imagens se daria a partir da sombra, trazendo da indiferenciação para a diferenciação num processo de desvelamento do real. A formação das

imagens na revelação fotográfica se assemelharia, portanto, à concepção iluminista de conhecimento: trazer das sombras da ignorância para a luz da razão. O próprio vocábulo “fotografia”, em sua origem grega, significa “escrita ou grafia da luz”. Se, ainda segundo uma concepção iluminista, essa luz for tomada metaforicamente como a “luz da razão”, a fotografia seria o registro ou a grafia do conhecimento racional da realidade. Segundo Silvina Rodrigues Lopes,

[...] a fotografia, no tempo do seu aparecimento, [foi] associada a uma certa utopia da objectividade; como se o mundo pudesse ser representado pela contiguidade de imagens em que umas constituíam o enquadramento das outras e sucessivamente, onde em última instância, mecanicamente, se poderia atingir o olhar de Deus. É uma paixão deste tipo aquela que leva o pai a dedicar-se inteiramente à fotografia. O seu sonho é o de conseguir mecanicamente as imagens que escapam ao olhar, as do infinitamente pequeno e as do infinitamente grande [...]. (LOPES, 1996, p. 45).

A fotografia, portanto, atenderia ao desejo do pai de conhecer absoluta e integralmente a realidade, o que é uma utopia inerente também ao discurso científico. A crença do pai quanto aos poderes da fotografia faz com que esta se assemelhe ao microscópio de laboratório, permitindo uma análise minuciosa do real: “– Lentes para fixar o grão de areia, o astro. Trazê-los tal e qual para dentro de casa, observá-los tão de perto que desprendam por fim as normas maiores e menores da sua arquitectura” (OLIVEIRA, 1979, p. 29).

Sob esse ponto de vista, a fotografia pertenceria ao domínio da terceiridade peirciana, pois permitiria um conhecimento racional e objetivo do mundo, com a descoberta das leis ou normas que o regem. Teria, portanto, função semelhante à do signo no sentido de mediar a relação entre o sujeito e a realidade, possibilitando que esta se torne cognoscível, além de constituir uma relação em que a imagem remete ao real assim como no signo o significante se associa ao significado. Como o terceiro, as fotografias teriam também um carácter sancionador, pois, ao registrar imagetivamente os eventos, elas seriam a garantia de sua ocorrência, conferindo aos fatos o valor de verdade.

A associação entre o pai e a racionalidade científica evidencia-se na descrição de sua voz:

A voz lenta do pai (uma lentidão excessiva). Espécie de exorcismo, que detém (demora) o essencial, que permite enfim analisá-lo? Não há sílabas soltas. Palavras sem fracturas, sem empastamentos: um bloco íntegro, mas distendido. Fala como se esticasse a massa espessa dos sons [...]. (OLIVEIRA, 1979, p. 27)

Segundo ainda Lopes, em *Finisterra*

a voz é apresentada como sendo verdadeiramente índice da maneira de ser, o carácter, *èthos* [...]. Assim, a caracterização psicológica das personagens é inteiramente dispensável, uma vez que elas se significam a partir da diferença das vozes que o narrador descreve com extrema atenção [...]. (LOPES, 1996, p. 25-26)

A voz do pai, segundo a descrição, é lenta, permite a análise, forma um bloco íntegro, sem falhas, nem fraturas, nem variações que pudessem introduzir o erro, exatamente como se pretende o discurso científico. Para o pai, o mundo é passível de ser calculado e quantificado, de ser compreendido logicamente, o que influencia até mesmo no modo como ele entende a criação artística: “– Magia, imaginação, limitam-se a colher o rigor submerso da realidade. Os números, a geometria, em que o mundo repousa” (OLIVEIRA, 1979, p. 29). A representação artística seria, portanto, necessariamente realista: a imaginação não criaria outros mundos, mas apenas revelaria o que está submerso e invisível na realidade. O que ele defende para a fotografia é ampliado para todas as outras formas de representação: elas devem ser um microscópio de laboratório capaz de tornar visíveis os pormenores do real, possibilitando um conhecimento objetivo e absoluto do mundo. Nesse sentido, arte e ciência cumpririam a mesma função. Segundo a lógica do pai, ambas se situariam no domínio da terceiridade, produzindo leis e generalizações que estabelecem uma ordem para os fenômenos. Assim como na ciência, não haveria espaço para o erro na representação artística, que seria eliminado pelo cálculo, pela lógica e pela razão.

Mas essa crença não se sustenta por muito tempo. Em sua descrição da fotografia da paisagem tirada pelo pai, a criança aponta para as falhas nas tentativas de representação objetiva da realidade:

Levanta-se e examina também a ampliação fotográfica, suspensa na parede (perto da janela), que reproduz esta mesma paisagem: a moldura dá-lhe um enquadramento semelhante; falta-lhe porém a cor real, e o tempo distinguiu a imagem: os contrastes são pouco visíveis, desaparecem as três zonas distintas, dissolvem-se numa única mancha castanha (quase sépia) à medida que os anos (e a réstia de sol batendo na parede pelo fim da tarde) devoram linha a linha a nitidez dos contornos. Reconhece-se ainda a paisagem, mas há sobre as coisas o resíduo dum luar lento que se esconde (como nas sanguíneas oitocentistas) para lá das últimas dunas. (OLIVEIRA, 1979, p. 8)

Se o pai atribui realismo e fidedignidade à representação fotográfica, desconsiderando a importância de eventuais imperfeições, a criança é capaz de perceber em detalhes as insuficiências da fotografia em relação à paisagem. A própria forma de perceber a ação do tempo difere. Se para o pai a passagem do tempo é evocada na forma de uma história evolutiva e positivista que confere autoridade à fotografia, para a criança a passagem do tempo conduz à indiferenciação. Se a fotografia para o pai é associada a uma pretensa objetividade histórica, a criança parece situá-la no domínio da memória, cuja perda de nitidez com o decorrer dos anos impossibilita uma reconstituição precisa do passado.

Blanchot assinala a incapacidade da imagem de tornar o objeto representado mais suscetível de ser racionalmente conhecido. A imagem estabelece um distanciamento entre o sujeito e o objeto que impossibilita a apreensão do real:

A imagem, segundo a análise comum, está depois do objeto: ela é a sua continuação; vemos, depois imaginamos. Depois do objeto viria a imagem. “Depois” significa que cumpre, em primeiro lugar,

que a coisa se distancie para deixar-se recapturar. Mas esse distanciamento não é a simples mudança de lugar de um móvel que continuaria, entretanto, sendo o mesmo. O distanciamento está aqui no âmago da coisa. A coisa estava aí, que nós apreenderíamos no movimento vivo de uma ação compreensiva e, tornada imagem, ei-la instantaneamente convertida no inapreensível, inatual, impassível, não a mesma coisa distanciada mas essa coisa como distanciamento [...]. (BLANCHOT, 1987, p. 257)

Blanchot estabelece uma analogia entre a imagem e o cadáver. Ambos apontam para uma ausência: o cadáver para o sujeito vivo que não existe mais, e a imagem para o objeto que não se apresenta diretamente à percepção. Assim como o cadáver por si mesmo pouco ou nada permite dizer do sujeito vivo, apesar da relação de semelhança que estabelece com ele, a imagem nada permite conhecer do objeto representado:

O homem é feito à sua imagem: é o que nos ensina a estranheza da semelhança cadavérica. Mas a fórmula deve ser primeiramente entendida assim: *O homem é desfeito segundo a sua imagem*. A imagem nada tem a ver com a significação, o sentido, tal como a existência do mundo, o esforço da verdade, a lei e a claridade do dia implicam. A *imagem* de um objeto não somente não é o *sentido* desse objeto e não ajuda à sua compreensão, mas tende a subtraí-los na medida em que o mantém na imobilidade de uma semelhança que nada tem com que se assemelhar. (BLANCHOT, 1987, p. 262; grifos do autor)

Nesse sentido, o desenho da criança seria mais fiel à realidade da paisagem do que a fotografia pretensamente objetiva do pai, pois, se esta mantém a paisagem “na imobilidade de uma semelhança”, aquele capta os seus movimentos e metamorfoses. Como exposto na seção anterior, o desenho situa-se no domínio da primeiridade, que é o domínio da imaginação, do sonho, das artes e da poesia. O discurso artístico e poético, portanto, por não se submeter a regras que o imobilizem, se aproximaria mais da realidade do que o discurso científico representado pela imagem estática da fotografia. A criança, por estar no estágio de primeiridade – não regida, portanto, pelas leis da terceiridade, mas entregue às sensações, à imaginação e à criatividade – é capaz de perceber a falência da razão e da ciência enquanto meios de conhecimento do mundo.

O próprio pai parece reconhecer o fracasso de qualquer tentativa de representação realista e objetiva da realidade ao queimar todo o seu material fotográfico no fim da narrativa. A destruição do material fotográfico simboliza a falência da técnica e da ciência, da representação realista, da ordem racional, da linguagem convencional, enfim, da terceiridade como um todo.

A pirogravura da mãe

Das teorias que cada personagem constrói para explicar o modo como representou a paisagem, a da mãe é a que pressupõe um maior contato direto com o mundo. Ela assim descreve o seu processo de criação:

– [...] Quando lavro a fogo, na carneira duma almofada, a paisagem que as lentes fotografam (areia, gramíneas, lagoa, céu e nuvens), não espero que a minha imaginação se desprenda da paisagem. Espero (talvez) um estímulo de fora. Nas relações sujeito-objecto, o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada teria sentido. (OLIVEIRA, 1979, p. 30-31)

A geometria submersa na realidade tem (pelo menos) duas lógicas contraditórias. Uma força interior conduz-me cegamente (deixei também de analisá-la) às formas simples da fidelidade. Amo (e isto significa: distingo) um objecto; não preciso de mais para concretizar o sentimento abstracto que me ordena (no campo do real) sentimentos inconciliáveis. Ainda hoje não sei se vale a pena fugir-lhes. Pouco importa. Ao fim e ao cabo, pormenores. (OLIVEIRA, 1979, p. 106)

Para a mãe, a representação deve ser resultado do contato direto com a realidade. Há uma relação diádica em que sujeito e objeto assumem importância equivalente: por um lado, “o sujeito faz parte da realidade e sem ele (que sente as coisas) nada teria sentido”; por outro lado, a criação artística tem lugar sem que a “imaginação se desprenda da paisagem”. Portanto, não há uma observação à distância do objeto, numa tentativa de reproduzi-lo objetivamente como se propõe a fotografia do pai, mas o sujeito está imbricado no mundo, afetando-o e sendo afetado por ele. A representação produzida pela mãe resulta de um encontro com o objeto: ele é o “estímulo de fora”, atuando sobre ela no sentido de lhe provocar os sentimentos que ganharão concretude na criação da pirogravura; ela move-se em direção a ele, impelida por uma “força interior”, por um desejo, num processo de ação-reação. A sensação concreta suscitada na mãe por essa interação se torna sensação abstrata representada na criação da pirogravura, e essa sensação representada volta ao mundo ao atuar no interior da mãe: “o sentimento abstracto que me ordena (no campo do real) sentimentos inconciliáveis”. A representação artística, portanto, atua na própria realidade do sujeito.

Se a fotografia busca eliminar o sujeito da representação por meio de um procedimento técnico e maquínico, a pirogravura da mãe parte do pressuposto de que é a subjetividade que permite a representação. Ela é movida por uma “força interior”, que a conduz “cegamente” sem que ela a analise. Ou seja, o contato com o objeto é direto, sem que intervenha qualquer tentativa de racionalizar e despersonalizar a relação. Além disso, a mãe representa o objeto porque estabelece uma relação de afeto com ele, porque o “ama”, e somente porque o ama é capaz de distingui-lo. Seu olhar não é mediado pela razão, mas pela afetividade.

Essa relação binária vincula-se, de algum modo, à dualidade associada à mãe ao longo da narrativa. Ela já traz em si mesma o encontro de pares de opostos, o que é representado no seu vestido:

Senta-se na cadeira de balouço: quem olhar da porta para a janela, vê-a de perfil. Um traço descendo pelo ombro, o cotovelo, o joelho (até aos pés), divide o vestido em duas cores diferentes. Não é um reflexo da luz, nem uma gradação súbita de sombra (que a imobilidade tornasse linear). A luz agiu

doutra forma, com a ajuda do uso e do tempo: atrás, o veludo puiu-se mais (contra as cadeiras) e o azul inicial ficou cinzento; mas à frente, abriu-se num tom quase verde: azul crestado ao longo dos anos pelo amarelo do sol. (OLIVEIRA, 1979, p. 105-106)

Ela traz em si o encontro entre a luz e a sombra. E, ao dar à luz um feto morto, também entre o nascimento e a morte. Seu crucifixo carrega os sentidos opostos do elo e da ruptura: “Se o crucifixo perdido garantia (talvez) um elo hereditário, o seu resíduo promete apenas a extinção” (OLIVEIRA, 1979, p. 97). O modo como a mãe concebe o mundo também é marcado pela dualidade: “Supõe, por exemplo, que a face diabólica dum facto esbarra na linha onde começa a outra face: celestial. (Como paralelo evidente, as cores do vestido, o rigor que as separa)” (OLIVEIRA, 1979, p. 107). A mãe, portanto, encerra em si o confronto e a conciliação entre pares de opostos.

Todas essas características – o encontro entre dois num processo de ação-reação, o contato direto entre o sujeito e o mundo, a dualidade, a ausência de intermédio da razão, a relação mediada pelo afeto e movida pelo desejo – inserem a pirogravura da mãe no domínio da segundidade peirciana. A mãe desconsidera qualquer tipo de ordem racional e exata, descartando a influência de uma terceiridade no seu processo de criação. De fato, ela se opõe ao pensamento racional, situando-se antes no campo da intuição: “Não tem certezas (sabe agora que nunca teve): limita-se a supor, forma atenuada de pressentimento” (OLIVEIRA, 1979, p. 107). Quando insere o sujeito na representação, ela introduz a possibilidade do erro, contrapondo-se ao ideal de exatidão do pai. Ao rebater a defesa deste de uma representação lógica e objetiva, diz a mãe: “– Gostava de concordar. Tanto mais que me interessa um único pormenor. Mas basta o pormenor (não é?), o engano no algarismo, e as contas saem erradas” (OLIVEIRA, 1979, p. 30). Mais adiante, ela revela: “Quer dizer, o pormenor sou eu” (OLIVEIRA, 1979, p. 31). Ou seja, o sujeito.

A descrição da voz da mãe ratifica essa abertura ao erro e ao desvio:

A voz da mãe modela as palavras em tonalidades (graves ou agudas) independentes da acentuação. A sílaba inicial, sempre mais alta do que a última. Se a palavra tem só uma sílaba, a voz sobrepõe-na ao começo da palavra seguinte. Desliza (num gráfico ondulante) como se imitasse o recorte das dunas [...]. (OLIVEIRA, 1979, p. 29-30)

Diferentemente do “bloco íntegro” e “sem fracturas” da voz do pai, a voz da mãe apresenta variações que constituem desvios em relação à ordem vigente. Ela subverte convenções e padrões de acentuação, aproximando-se do discurso poético por não se submeter às normas da linguagem convencional.

Além disso, a mãe é defensora da imaginação enquanto forma de conhecimento do mundo, em oposição ao privilégio concedido pelo pai à razão científica como meio mais eficaz de iluminar a realidade:

Aponta a almofada de carneira:

– Uma gravura abstracta. Perto da geometria, da arquitectura submersa nas coisas. Mas foi a minha imaginação (partindo do real, eu sei) a construí-la. Magia para filtrar o mundo, dar-lhe algum sentido. (OLIVEIRA, 1979, p. 31)

Assim como no desenho da criança, a imaginação guia o processo de criação da mãe. No entanto, essa imaginação não provém de uma sensação pura, mas age diretamente sobre o real, tomando-o como seu ponto de partida. A representação, aqui, não segue uma lógica racional como na fotografia do pai, mas é comparada à magia, que constitui um esforço de intervenção do sujeito no mundo. Há, portanto, uma atuação do sujeito sobre o objeto, num processo de representação que envolve uma interação íntima entre ambos.

Esse esforço por intervir diretamente no mundo parece atingir sua culminância na tentativa da mãe de pirogravar a paisagem na pele do cordeiro vivo, episódio que tem suscitado as mais diversas hipóteses de leitura. À luz das categorias de Peirce, como tem sido proposto neste artigo, esse episódio pode ser entendido como uma radicalização da segundidade enquanto método de representação. À mãe não basta mais criar sobre a pele morta do cordeiro, mas, ao utilizar o animal vivo, ela busca gravar sua arte diretamente sobre a pele viva do mundo. A pele é o órgão que possibilita o contato direto do corpo com os objetos, é nela que se imprimem as sensações que eles provocam. Se o pai *vê* a realidade pelas lentes da máquina fotográfica, numa visão que se pretende distanciada, objetiva e integral, a representação artística da mãe *sente* o mundo na pele do cordeiro, registrando as sensações que atuam sobre o sujeito em seu processo de criação.

Esse contato visceral com a realidade no processo de criação artística é previsto no capítulo XIX: “fogo a lavrar a paisagem por dentro, a reconstruí-la (magicamente) numa almofada de carneira” (OLIVEIRA, 1979, p. 107). A mãe considera que a sua pirogravura é capaz de agir por dentro mesmo da realidade representada, muito diferente da fotografia do pai, que pressupõe uma distância em relação ao objeto fotografado.

A mãe e sua pirogravura, portanto, entram em relação direta com o mundo, numa segundidade intensa e radical, dispensando a mediação da terceiridade e suas leis, ordem e razão científica.

Conclusão

As três formas de representação analisadas neste artigo, associadas aos seus respectivos personagens, sintetizam modos distintos de se relacionar com a realidade e a experiência. A configuração de cada uma delas no romance permite entrever a defesa de uma nova ordem, ou, melhor ainda, da ausência de uma ordem a determinar os desejos e os destinos do homem.

A queima do material fotográfico assinala a falência da ordem patriarcal representada pelo pai, e também de seu discurso racional e científico, materializado na fotografia. A terceiridade – masculina, racional, positivista e legisladora – fracassa em sua tentativa de explicar e controlar

o mundo. A casa é dominada e destruída pela força irracional da natureza. Esta vence, enfim, a luz do halo (luz da razão) que protege a casa (a ordem capitalista da propriedade). A crise da terceiridade em *Finisterra* é a crise de um sistema opressor calcado nas leis de propriedade, no racionalismo e no patriarcado.

Nessa ordem vigente masculina, que distancia o sujeito da realidade ao pôr entre eles a razão como mediação necessária, a mãe e sua pirogravura constituem o apelo por uma religação direta com o mundo, movida pelo afeto e pelo desejo. A fotografia do pai busca apagar os dois polos da relação, sujeito e objeto, apresentando-se como mediação despersonalizada que substitui a própria realidade. A mãe vem resgatar e fortalecer esses polos, propiciando o reencontro entre sujeito e mundo, numa relação de confronto e conciliação, simultaneamente.

Das três formas de representação aqui analisadas, o desenho sobrepuja os demais pela sua vitalidade. A criança traz para sua representação o vigor e a potência da poesia no que esta tem de capacidade de subverter os padrões vigentes, renovar a linguagem e inaugurar mundos novos. Tendo como único recurso a imaginação regida por sensações, a criança aponta para um vir a ser, para um mundo outro de liberdade e de potência criativa. Nesse sentido, o desenho é revolucionário. No entanto, trata-se de uma revolução não mediada por uma ideologia, mas operada esteticamente por meio da linguagem poética.

Referências

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- HUME, David. *Resumo de Um tratado da natureza humana*. Porto Alegre: Paraula, 1995.
- LOPES, Silvina Rodrigues. *Carlos de Oliveira: o testemunho inadiável*. Sintra: Câmara Municipal de Sintra, 1996.
- OLIVEIRA, Carlos de. *Finisterra: paisagem e povoamento*. Lisboa: Sá da Costa, 1979.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Escritos coligidos*. São Paulo: Abril, 1974.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

Minicurrículo

Julio Cattapan é doutorando em Estudos de Literatura na Universidade Federal Fluminense, bolsista Capes.