

# A formação do simbólico

---

Paru dans *Canadart V. Revista do Núcleo de Estudos Canadenses*, Universidade do Estado de Bahia. Associação Brasileira de Estudos Canadenses - ABECAN. Salvador, Bahia, 1997, 147-162.

---

Começarei por algumas proposições de caráter geral para, em seguida, entrar diretamente no cerne de um problema sobre o qual eu problematizarei a questão da formação do simbólico.

## **Proposições de ordem geral**

1. O simbólico repousa sobre um conjunto de representações que nós fazemos do mundo e através das quais nós o compreendemos. Nossa inteligência não tem acesso diretamente ao mundo real; a este só temos acesso através da mediação das representações. A língua constitui uma, entre outras, das representações do mundo; adicionaremos a esta as diversas formas de narração (literária, fílmica, televisual), mais amplamente, as histórias, as imagens, as vozes transmitidas pela mídia, etc.
2. Os valores que definem uma cultura são baseados sobre tais representações. Estas representações são amplamente coletivas embora elas sejam vividas individualmente na nossa compreensão e na nossa análise dos fatos e das coisas do mundo.
3. Por definição, estas representações se caracterizam por uma certa estabilidade (que assegura uma coerência aos valores sociais); por outro lado, elas estão sempre submissas a modificações mais ou menos importantes.
4. Para que os valores sociais, baseados nas representações, consigam uma certa permanência, devem ser constantemente reiterados; daí a importância que tomam, nas nossas culturas, as diversas formas de representação. Refiro-me aqui tanto ao que diz respeito à literatura, às artes, às comunicações mediáticas quanto a todos os rituais que marcam a nossa vida coletiva.
5. Uma integração à sociedade pressupõe um conhecimento dos valores fundamentais que a definem, portanto, das representações. E tem mais: uma plena integração à sociedade pressupõe também um conhecimento e uma certa habilidade no que conceme aos processos e mecanismos de constituição destas representações.
6. É preciso reconhecer que, na medida em que estas representações são sempre mutantes, todos os membros da sociedade estão constantemente colocados em uma situação de aprendizagem da formação do simbólico. Não existe aquisição definitiva.
7. Aceder aos valores estabelecidos para \*conquistar seu espaço na sociedade+ e compreender os processos de constituição destes valores ou representações é uma única e mesma tarefa, é participar da vida social.

8. Se os valores que constituem o simbólico repousam sobre representações e se estas representações devem ser constantemente reiteradas, então a dicotomia clássica entre a ordem da significação e a ordem da comunicação desaparece; eis aí, de fato, duas maneiras diferentes de se apreender um mesmo sistema. Ou simplesmente: os processos de comunicação poderiam ser apreendidos como uma divisão desses processos de construção, de reiteração e de modificação das representações que formam o simbólico.
9. A análise dos processos segundo os quais uma criança tem acesso, primeiramente, aos valores estabelecidos, depois ao processo de constituição desses valores, poderia nos ser de grande valia. Por esta razão, basearei minha reflexão sobre a situação de uma criança descobrindo um conto.
10. A questão da formação do simbólico pode ser analisada sob vários pontos de vista. Minha perspectiva - que é também minha disciplina - é a semiótica. A proposição que lhes faço pertence portanto a esta disciplina; toda seqüência decorre dos meus trabalhos realizados ao longo dos anos, baseados nas obras do grande fundador americano da semiótica, Charles S. Peirce.

Mas, como só pretendo apresentar aqui alguns instrumentos conceituais susceptíveis de ajudá-los a analisar as representações mediáticas dentro da perspectiva da formação do simbólico, reduzirei ao mínimo essas referências teóricas.

Esta análise do conto de Andersen, \*A Roupas Nova do Imperador+, assim como a problemática construída são amplamente extraídas de: *Pour une pragmatique de la signification*. Ver referências.

### **Um caso exemplar de aprendizagem do simbólico**

Imaginemos um garoto para o qual conta-se a história de um imperador que se apresenta nu diante da multidão de seus súditos. Encontramos aí uma dupla ficção: aquela do conto de Andersen propriamente dita e a que nós construiremos do ato da narração, ou seja, o intercâmbio entre a criança - eu o chamarei \*narratário+ - e seu pai narrador. De início, reconheceremos duas instâncias: a do conto, pertencente à ordem da ficção, e a do intercâmbio, pertencendo à ordem da comunicação. Ora, colocando-me em uma perspectiva pragmatista, tentarei demonstrar que estes dois patamares, a ficção e a comunicação, constroem, no seu encontro, a ordem da significação que é o lugar simbólico propriamente dito. O intercâmbio comunicacional é um processo dividido de construção da significação e, ao inverso, a significação é impensável fora de sua realização nesse intercâmbio, porque de outra forma ela seria totalmente virtual.

A criança - e por associação, nós como leitores que reencontramos nossa infância - é situada em uma relação de troca como adulto, digamos seu pai, que lhe conta esta história<sup>1</sup>. Reconheceremos então, de início, uma simples situação de comunicação entre a criança e seu pai que, alternadamente, ocupam os pólos da comunicação que são \*Eu+ e \*Tu+, ou seja, eles se alternam nas falas. A relação entre \*Eu+ e \*Tu+ se constrói sobre um fundo, como num plano secundário, que representa a história contada. Fora deste conteúdo da história contada, \*Eu+ e \*Tu+ seriam

reduzidos simplesmente à sua interrelação em um tipo de efeito de espelho destinado à repetição infinita, sem nenhum resultado.

Ora, qual o conteúdo desta história senão alguma coisa que é estranha à relação deles, outra coisa qualquer; essa coisa qualquer é ambígua porque, do ponto de vista da realidade factual, o conteúdo está ausente; em contrapartida, sobre o plano do simbólico, ele está totalmente presente, porque é aí que se confere uma significação para a relação entre eles. Poderíamos agora completar o paradigma dos pronomes: o conteúdo, da história contada, é um \*Ele+, o terceiro pronome que Benveniste (1946) chamava de a não-pessoa, o ausente da relação.

O \*Ele+ pertence à ficção; a interação entre \*Eu+ e \*Tu+ pertence à ordem da comunicação. O relacionamento do \*Ele+ com \*Eu-Tu+ constrói a significação ou o simbólico.

Eu retomo de uma maneira mais sintética: tão logo o ritual mágico foi iniciado por \*Era uma vez+, \*Eu+ e \*Tu+ encontram o cenário ou, mais propriamente, a cena sobre a qual será possível o acesso ao simbólico. A relação de intercâmbio entre eles se tornará outra coisa. Talvez mais, eles mesmos, o pai e o filho, sendo projetados dentro do simbólico, se tornarão uma outra coisa qualquer.

Agora, quais são as aprendizagens que faz a criança a quem se conta esta história?

---

## **1. A criança descobre o mundo**

Em um primeiro plano, ela descobre o mundo: nós a imaginamos facilmente - aos cinco anos - perguntar a seu pai: \*O que é um imperador? O que é um cortesão? Será que existem roupas invisíveis?+ Será preciso várias sessões de narração para que a criança se familiarize como cenário que é forçosamente novo para ela? Nesse nível a criança faz a aprendizagem dos valores constituídos, dos signos tais quais estabelecidos pela sociedade. Ou, como dizíamos anteriormente, das representações. De fato, ela descobre, simultaneamente, a palavra \*imperador+ e o status de imperador. Nesse contexto, a criança é extremamente ativa no que se refere aos esforços que faz para descobrir o mundo, mas, com relação ao conteúdo da história contada, ela permanece passiva quando se contenta em receber imagens, palavras, representações, valores que registra. É como se ela fizesse a aprendizagem simultânea de um dicionário (a palavra \*imperador+?) e de uma enciclopédia de representação (o imperador).

## **2. A criança percebe o mundo e o interpreta**

Passada esta primeira etapa de familiarização, acontecerá, forçosamente, a entrada dela própria no interior do conto. E então o que se passará? Bem, ela irá se comparar à criança do conto. Por um momento, ela se identificará a esta, enquanto que em outros momentos, ela se distanciará para melhor compreendê-la e até mesmo a criança narratária observa a criança do conto descobrir o mundo e, desta forma, a criança narratária torna-se, por sua vez, o estranho, o \*Ele+. A criança narratária está ao mesmo tempo *ausente* - ela é exterior à história contada - mas também presente simbolicamente.

Esta dupla posição de presença-ausência, é o que chamamos de *simbólico*. E como se chama esta função de assumir o simbólico? Muito simplesmente, interpretação. A criança narratária se faz *intérprete* do conto.

### **3 A criança narratária termina por \*produzir+ o conto**

No final desta história, a criança do conto toma a palavra em praça pública; isto significa que ela se coloca frente a frente com o imperador para denunciar uma fraude. E, fazendo isto, ela se constitui naquele que leva o simbólico, tendo o imperador; cego pelo seu narcisismo, sido despojado de seu poder. (O poder é uma relação, o imperador a aboliu). Tomando a palavra, a criança do conto muda de posição; ela traz, diante da sociedade, o valor simbólico; de fato, é ela que diz que um imperador nu, à frente da procissão, isto não se faz! É ela, portanto, que defende os valores.

Ora, aqui se produz necessariamente alguma coisa de particular. A relação da criança narratária com a criança do conto é, como se sugeriu, ambígua: é uma relação simbólica de presença-ausência - a criança narratária se identifica e se distancia da criança do conto. Como esta relação ambígua pode ser vivida ao nível da leitura? Identificando-se à criança do conto, a criança narratária se coloca, também, em uma posição de poder; do poder da palavra. Mas ela também sai do conto e encontra sua própria posição, sua própria identidade. É fácil imaginá-la contando, por sua vez, esta história a seus amiguinhos, ou seja, tomando o lugar do seu pai narrador<sup>2</sup>. Nesta terceira etapa, ela não se contenta mais em receber o simbólico, ela não se contenta mais em interpretá-lo: ela o carrega.

Enquanto inicialmente ela realizava a aprendizagem dos signos codificados, dos valores estabelecidos, agora ela faz uma segunda aprendizagem, a dos mecanismos e dos processos da representação, geradores da ordem do simbólico.

### **As três cenas**

Até presente, contentei-me em construir ficcionalmente a história da leitura de uma narrativa. Voltemos atrás para retomar, de maneira um pouco mais sistemática, esta construção formal. Eu identifiquei o que chamarei de três cenas:

1. A cena da *comunicação* pai-filho: situação de presença.
2. A cena da *narração*, onde se constrói a relação da criança narratária com o conto propriamente dito: situação de apresentação.
3. A cena da *significação*, onde a criança narratária assume, ao integrar-se, esta história do imperador nu: situação de representação.

Nesse esquema, eu indico não simplesmente 1,2,3, mas primeiro, segundo, terceiro, não por divertimento, mas para demonstrar que existe uma seqüência que eu poderia expressar assim: a terceira cena, dita significação, pressupõe a segunda cena, dita narração que, por sua vez,

pressupõe a primeira cena, de comunicação. Ou, para dizer de outra forma, a relação primeira de comunicação poderia existir sozinha e isto seria uma simples presença; a seqüência poderia acabar na relação de narração, constituindo portanto um conjunto simplesmente binário, seria uma simples apresentação; enfim, a composição das três cenas constrói, no sentido próprio, uma representação.

Pequeno aparte: você folheia o jornal sem se deter sobre um determinado artigo ou ainda você se diverte em sintonizar seu televisor: você continua ligado pela simples relação *primeira* de *presença*. Ou então, você se interessa por uma novela que lhe conta uma história - pensemos no adolescente que lê um romance de o jogo simbólico daquilo que é contado, você se situa na *segunda* cena, a da *apresentação*.

Enfim, você faz o que nós fazemos atualmente, você se interroga sobre os mecanismos e processos de construção do simbólico e então você atinge o nível da *representação*.

A fim de prosseguir com esta análise, eu precisaria introduzir uma outra noção, a das vozes.

### **Noção de \*voz+**

Lendo o conto de Andersen, e imaginando a cena da narração, reconheci essencialmente algumas vozes: aquelas das Juas crianças, a do pai narrador, a do imperador, e enfim as vozes da multidão reunida na praça pública. Pois o que tenho diante de mim são signos em movimento que não me são acessíveis, enquanto leitor; senão como vozes que eu leio, que eu escuto, que eu reproduzo no meu imaginário.

Por \*voz+, eu entendo suportes de percursos de representações que são levados, assumidos - mas não possuídos propriamente por diversos personagens ou por outros constituintes do texto. Tentarei, portanto, delimitar de maneira mais estrita esta noção de voz.

Para começar, tomemos um exemplo musical simples, visto que o termo *voz* pertence ao registro da audição: nos referimos, pela necessidade da causa, a um trio para piano. Uma *primeira voz* dá uma ária ou uma melodia; uma *segunda*, trazendo-lhe um enriquecimento harmônico, a insere em um espaço sonoro de dimensões aumentadas (o que chamamos comumente de \*acompanhamento+), enquanto que uma *terceira voz*, tal qual um \*ladrão+ esperto, vem se introduzir para se sobrepor à primeira, para desdobrá-la e aí, associando-se à segunda, vem sutilmente prejudicá-la (desafiná-la) em uma erta progressão, até deslocar a melodia, transformá-la, concluí-la para outra direção, ao ponto em que ela se tornará algo completamente diferente. Qualquer melômano um pouco mais atento percebe este fenômeno do entrelace de diversas vozes que, na sua interação e sobreposição, transformam radicalmente um motivo melódico (musical), assegurando uma indefectível continuidade ao fio musical. A mesma situação, aliás, se produz regularmente nas interagindo. Só que este fenômeno não é especificamente musical: ele responde mais à lógica de um complexo formado por três interventores cuja regra comum é marcada por uma hesitação constante entre três relações duplas (que geram conflitos sem fim) e uma difícil - geralmente impossível - relação autenticamente triádica.<sup>3</sup>

Ora, eis aqui o ponto mais significativo dessa metáfora que tomei de empréstimo ao domínio da música. Nesse trio **S** eu deixo a cada um escolher a obra que lhe falará **S** os três instrumentos não estão ligados de forma fixa a cada uma das três vozes: alternadamente, cada um dos instrumentos, o violino, o violoncelo e o piano, inscreverá a linha melódica, lhe conferirá dimensões ampliadas ou ainda intervirá para modificá-lo; em suma, cada instrumento toca alternativamente cada uma das três vozes.<sup>4</sup> Podemos também imaginar o mesmo jogo entre os olhares que se superpõem, entram em competição ou em colisão numa tela, a pintura cubista ilustra de maneira particularmente convincente visuais neste exemplo.

### **A três vozes: o escriba (o escritor), o *museur* e o intérprete**

Então, como entender estas vozes? Eu tomo de Michel Balat (1994:174 e seguintes) o modelo triádico destas três vozes. Eis aqui a partição:

℄ Uma primeira que, à imagem de uma linha melódica, ia uma evocação sobre a base de sua estrita impulsão: é a voz do **escriba**;

℄ Uma segunda que, à imagem do acompanhamento de baixo, explora o mundo e articula a representação sugerida ao contexto (fato que Peirce designa sobre a expressão de \*infomações colaterais+): é a voz do ***museur***;

℄ Uma terceira que, da mesma forma que *o ladrão esperto* evocado anteriormente, vem assegurar a mediação nas duas primeiras vozes, anular eventualmente a representação ou fazer novas inserções, depois conduzir o conjunto para outra coisa qualquer; portanto, uma voz que termina, que cha e que, simultaneamente, abre: é a do **intérprete**, que conduz o signo à sua plenitude, à sua autenticidade.

A voz do escriba se contenta em inscrever uma evocação, ela inicia um \*movimento+; a voz do *museur* explora o mundo e, fazendo isto conferir enfim, a voz do intérprete assume duas funções: ela vem assegurar a coesão entre as duas primeiras vozes; em seguida, ela traz ao conjunto algo de novo: efetivamente, ela o coloca na ordem do simbólico.

Observação Técnica: como na análise precedente, essas três vozes seguem uma sequência ordinal (respondendo às mesmas regras da hierarquia ou da pressuposição): a primeira voz, a do **escriba** pode estar sozinha; a voz do ***museur*** precisa da voz do escriba, sobre a qual ela se apóia; enfim, a voz do intérprete pressupõe as duas primeiras, sobre as quais se constrói.

### **As vozes e as cenas**

Afirmamos anteriormente que os diversos personagens de uma representação não estão ligados de maneira fixa a uma voz, ao contrário, que eles mudam, da mesma forma que os instrumentos

do trio musical evocado acima. E no entanto, esta repartição das vozes entre os diferentes interventores (ou instrumentos) não se faz por acaso: existe aí uma lógica que tentarei construir aqui.

De fato, na primeira elaboração que fizemos desta situação de leitura do conto, quase todos os elementos já foram dados. Nós o retomaremos aqui de forma mais sistemática.

### **Cena da comunicação**

O pai narrador, portando a evocação, assume evidentemente a voz do escriba; a criança narratária, ouvindo esta história, descobre o mundo como sugerimos acima: ela assume, portanto, a voz do *museur*; e a relação pai-filho (que havíamos anteriormente designado através do esquema \*Eu-Tu+) encontra seu sentido pleno na sua relação com a alteridade, no (caráter) extraordinário, seja aqui no conteúdo do conto (o \*ele+); digamos, para simplificar, que a criança do conto age então como intérprete da relação de diálogo deles.

### **Cena da narração**

Quando apreendemos o ato de narração propriamente dito, a voz do pai com de enunciação dentro da narração, a voz que conta (o que em termos técnicos, chamamos o enunciador: trata-se, de fato, de uma voz em *off* de um \*Eu narrador+ como que presente por trás do texto do conto); reconheceremos, portanto, nesta voz da enunciação, a voz do escriba. A história contada constituindo aqui o ponto de focalização, é a criança do conto que explora e descobre o mundo; nela reconheceremos portanto, a voz do *museur*. Enfim, a relação entre a voz de enunciação e a voz da criança do conto encontra sua significação no diálogo criança-narratária pai-narrador; reconheceremos portanto neste diálogo pai-filho a voz do intérprete.

### **Cena da significação**

Quando a criança-narratária se encarrega ela própria dessa história - e que no seu limite, ela a conta a seus amiguinhos, como sugerimos antes -, ela se torna o escriba; o conjunto dos personagens do conto representa então a exploração do mundo, eles assumem a voz do *mu* enfim, é a trilogia pai-imperador-sociedade que se torna o intérprete desta terceira cena.

Tocamos aqui o ponto certamente mais importante, por ser o mais significativo. Chegando à terceira etapa da significação, a criança narratária não é mais um simples observador da história, como do exterior.

Em outros termos, ela não ocupa uma simples posição metalingüística. A esse nível, a fronteira entre a história contada e a cena da leitura torna-se porosa, o que nos leva ao caráter ambíguo da presença-ausência que marca a ligação entre o simbólico (o \*ele+) e o factual (\*Eu/Tu+).

*Da mesma forma* que a criança do conto, tomando a palavra em praça pública, abandonava o cinturão familiar para assegurar sua integração à vida social, a criança narratária, portadora

dessa história, faz sua entrada na ordem do simbólico. Encarregando-se ela própria da história, usando-a como sugerimos acima, ela deixa à sociedade, ao imperador e a seu pai, o cuidado de interpretá-la por si mesma.

*Da mesma forma* que, no conto, é a multidão que reconhece à criança o status de cidadão (ou sujeito), ao nível da narração, a criança ouvinte pode ser portadora por sua vez do simbólico, na medida em que ela é reconhecida por seu pai, por seus amiguinhos e, simbolicamente, pelo imperador e a multidão, dentro de sua capacidade ou sua habilidade para reproduzir por sua vez o mesmo ato de narração que fundamenta o simbólico representando-o.

(Escrevi antes que a fronteira entre o conto e a situação de narração é porosa: esta *porosidade* permite o *\*da mesma forma+* que abre os parágrafos precedentes; é um *\*como+*, uma semelhança/diferença ou uma presença/ausência, em suma a mesma ambigüidade que fundamenta o simbólico).

Ser interpretado é assegurar sua entrada no mundo social, no mundo do simbólico. Porque participar da vida social, não é possuí-la ou dominar a sociedade. É fazer parte dela, ser um membro desta sociedade. É fazer parte da sociedade, é aceitar assumir, como a criança narratária aqui, sucessivamente, as três vozes: do *museur*, do intérprete e do escriba.

O quadro seguinte resume os dados da análise de forma sintética.

CENAS/VOZES	1° Escriba	2° Museur	3° Intérprete
I Comunicação	Pai narrador	Criança -narratária	Criança do conto
II Narração	Voz narrativa	Criança do conto	Diálogo filho/pai
III Significação	Criança-narratária	O conjunto dos personagens do conto	Trilogos: Pai, imperador e sociedade

## Notas

1. O que acontecerá se, como é freqüente hoje, for a televisão um *\*Tu+* delegado, a lhe contar esta história? A criança deve imaginar que a televisão é uma voz social o que ela é seguramente - mas isto é uma evidência para ela? Ela deve portanto assumir sozinha, por si mesma, alternadamente, os dois pólos de intercâmbio, e então ter acesso ao terceiro nível da significação.

2. Referimo-nos aqui a noção freudiana do assassinato simbólico do pai.

3. Dany-Robert Dufour (1990) escreveu: *\*(...) quando se é dois, somos imediatamente três.+* Ele dá este exemplo da relação amorosa que, no plano da representação, não pode ser dada senão sob a forma de um triângulo amoroso, isto é, de três relações entre pares. O que explicaria que as pessoas felizes, aquelas que são só dois, não tenham história. Mais precisamente, elas não são representáveis porque sua semiose foi verdadeiramente completada. Ou então, de maneira mais verdadeira, elas conseguem jogar/tocar três vozes



num duo, o que, numa narração, - diferentemente de uma peça musical - é dificilmente representável.

4. Uma expressão popular, ligada à mesma metáfora, exprime este complexo de relações incontroleveis em que uma pessoa corre sempre o risco de tornar-se a terceira, ou sela; a excluída: à *La chaise musicale* (jogo da cadeira musical).

---

## Referências bibliográficas

BALAT, Michel. *Sur le musement*, 1994, (Inédit. Texte prêté par l'auteur).

BENVENISTE, Émile. \*Structure des relations de personnes dans le verbe+ (1946) dans, *Problèmes de linguistique générale*, t-I, 1971, Paris, Gallimard (\*Bibliothèque des sciences humaines+) p.225-250.

SSSSS \*Les relations de temps dans le verbe français+ (1959), *ibidem*, p. 237-250.

DUFOUR, Dany-Robert, *Les mystères de la trinité*, 1990, Paris, Gallimard, (\*Bibliothèque des sciences humaines+) 469p.

FISSETTE, Jean. *Pour une pragmatique de la signification. Suivi d'un choix de textes de Charles S. Peirce en langue française*, 1996, Montréal, XYZ éditeur, (\*Documents+) 300 p.

---

*Traduzido do original francês por Maria Nazaré Machado McLeod, Universidade Estadual de Feira de Santana*

---

## Resumo

O autor inicia levantando algumas proposições gerais que estabelecem a função das representações (narrativas, contos, líng na reiteração constante dos valores simbólicos que fundamentam a ordem social.

Em seguida, utiliza o conto \*A Roupas nova do Imperador+, de Hans-Christian Andersen, para criar uma construção teórica sobre a questão da formação do simbólico.

Ele reconhece duas cenas, a do conteúdo do conto, chamada \*ficção+, e a da instância da narração, em que o pai conta esta história a seu filho; em suma, duas cenas, a da ficção e a da comunicação. Ele procura demonstrar que o encontro da ficção e da comunicação constrói a ordem da significação, que é, propriamente dita, o lugar do simbólico.

## Résumé

L'auteur commence en présentant des propositions générales qui établissent la fonction des représentations (narratives, contes, langues, etc., enfin tous les systèmes de signes) dans la construction et la réitération constante des valeurs symboliques qui régissent l'ordre social.

Puis, il se réfère au \*Costume neuf de l'empereur+, conte de Hans-Christian Andersen pour créer une construction théorique sur la question de la formation symbolique.

Il reconnaît deux scènes, celle du contenu du conte, appelée \*fiction+, et celle de l'instance de la narration, dans laquelle le père raconte cette histoire à son fils: en somme, deux scènes, celle de la fiction et celle de la communication. Il cherche à démontrer que la fiction et la communication construisent, dans leur rencontre, l'ordre de signification qui est le lieu proprement dit du symbolique.

## **Abstracts**