

POÉTICAS MODERNISTAS E OS DISCURSOS DAS CIÊNCIAS*

A gravidade do mundo pede uma medida séria que nos distancie da tragédia, o mais infantil dos preconceitos humanos. A mente de Deus não tem tragédia. Começamos a perceber um pouco como ela funciona.

Agustina Bessa-Luís, *Contemplação Carinhosa da Angústia*.

Reflectir sobre o Modernismo, enquanto corrente literária e artística dominante nas primeiras décadas do século XX, significa também considerar, de forma mais implícita ou explícita, um extenso período de transição de paradigmas epistemológicos, com manifestações em diversas áreas do saber e da cultura: das ciências naturais e sociais à filosofia e às artes.

Esta cultura de transição enraíza-se nas rupturas sofridas no século XIX, no seio do cientismo positivista, dominado pelo monopólio indiscutível dos critérios de rigor e de objectividade das chamadas ciências exactas, como a matemática, na definição e estruturação de um conhecimento disciplinar e disciplinado. A esta questão está indissoluvelmente associada a gradual substituição dos critérios de verdade de um enunciado científico pelos critérios plurais da argumentação destinada a fazer aceitar um novo enunciado, como se tratasse de uma prova (no sentido judicial) que tem de ser provada. Para além do método implícito dos jogos de

* Este texto tem como base uma comunicação, sob o mesmo título, proferida na Universidade de Évora em Maio de 2001, no âmbito do IV Congresso da APLC. Mantendo ainda a sua característica de breve reflexão esquemática das questões levantadas, o ensaio contou com alguns desenvolvimentos e revisões que, no espaço da comunicação, não se justificavam. Em aberto permaneceram necessariamente todos os tópicos que, em consciência, não puderam aqui ser desenvolvidos.

linguagem e respectivos sistemas formais e axiomáticos, administrar uma prova para fazer verificar um facto passou a depender cada vez mais da intervenção da técnica, relegando para o plano das inconsistências os órgãos e os sistemas fisiológicos humanos. Conceitos como os de verdadeiro, justo, belo, passaram a equacionar-se em termos de um outro conceito mais funcional e pragmático como o de «eficiente». Neste contexto, a eficiência de um acto coloca-se também em termos económicos, definindo-se a sua qualidade – ou pelo menos a sua preferência relativa – na razão directa do menor gasto envolvido. É, de facto, num segundo arranque da Revolução Industrial no século XIX, que o capitalismo, por via do liberalismo económico, acaba por solucionar o problema dos financiamentos à investigação científica, tanto nas universidades como nas empresas, onde a performatividade e a comercialização orientam os estudos efectuados, com vista à sua aplicação prática.

Não deixa de ser elucidativo o modo como Lyotard coloca o problema da transição de paradigmas científicos do século XIX para o século XX, assumindo o sistema do conhecimento positivista como «episódico»: «O que no fim do século XIX pode passar pela perda de legitimidade e pela queda no “pragmatismo” filológico ou no positivismo lógico não foi mais do que um episódio, de que o saber se reabilitou pela inclusão no discurso científico do discurso sobre a validade dos enunciados que valem como leis.»¹. Assim se estabelece a passagem da ideia de *performance*, dentro dos princípios estáveis que possibilitam funcionalidade e previsibilidade dos sistemas (os sistemas físicos, por exemplo, entre os quais se inclui o universo), para a ideia de relatividade, incerteza, fracção². Implicitamente, a ideia de sistema e de ordem que se lhe associa decresce gradual e lentamente em sentido, em face da crescente tomada de consciência da ideia de caos. A assim designada “teoria do caos” não se constitui como uma teoria da desordem mas

¹ Jean-François LYOTARD – *A Condição Pós-Moderna*, Lisboa, Gradiva, 1989, p. 111

² Refiro-me à noção de “objecto fractal” definido por Mandelbrot, aqueles cuja dimensão pertinente de homotopia não é um inteiro mas uma fracção (*The Fractal Geometry of Nature*, W. H. Freeman, Salt Lake City, 1977). «Fractal» é uma palavra *port-manteau*, cunhada por Mandelbrot, que sugere simultaneamente a ideia de fractura e de fracção, na tentativa de descrever um novo conceito de geometria das formas irregulares e assim demonstrar a inadequação da convencional geometria euclidiana (Lissa PAUL – «Intimations of Imitations: Mimesis, Fractal Geometry and Children’s Literature», in Peter HUNT, ed., – *Literature for Children*, London, New York, Routledge, 1992).

³ Gleick fala curiosamente da teoria do caos que se propunha a contar a história que o discurso da causa-efeito tinha deixado por contar (James GLEICK – *Chaos: Making a New Science*, Harmondsworth, Penguin, 1987. Cf tb. a teoria das catástrofes, analisada nos trabalhos de matemática de René Thom, interrogando directamente a noção de sistema estável, pressuposto pelo

como teoria sobre uma outra ordem que anteriormente não era reconhecível³. Parece-me pertinente assinalar, neste âmbito, a ultrapassagem da física tradicional - com ênfase para a mecânica newtoniana e para a termodinâmica que se lhe associa - pela física atômica e pela mecânica quântica. No entanto, não podemos esquecer que, no início do século XX todas estas mutações, a que brevemente fiz referência, estão ainda no limbo muito remoto das gentes e das mentalidades - ainda que já germinadoras em mentes de homens sábios como Einstein, por um lado, Freud, por outro, ambos alerta quanto à possibilidade, ou à necessidade, de alteração do sentido da palavra “saber”, na busca e na produção, não do conhecido, mas do desconhecido, não da informação contínua e completa, mas incompleta, incerta e descontínua. É um conceito ainda algo difuso de cientificidade, num fundo de positivismo com a insistência irregular mas insidiosa de anti-positivismo, que terá repercussões profundas nas vertentes formalistas e estruturalistas do estudo de áreas muito relevantes das ciências sociais e humanas, desde a antropologia, da sociologia e psicologia até à linguística, à semiótica e aos estudos literários. A era modernista - se assim se lhe pode chamar - é o cenário e a cena propriamente dita destes planos de transição que o século XIX projectou para o século XX e, a meu ver, a base de fermentação das clivagens profundas que só a segunda metade do século conseguiu exprimir - não direi com maior nitidez, mas talvez com maior poder de persuasão e implantação (popular ou pseudo-popular), pelo radicalismo das propostas e dos “gritos” de revolução: refiro-me à cultura “pop” e a todas as designações do “post” e dos “ismos” que nessa altura começaram a pulular. Com peculiar lucidez, Ihab Hassan identifica este momento de transição no interior da própria obra de Joyce, na passagem paradigmática de *Ulysses* para *Finnegan's Wake*. Semelhante posição é assumida por Gianni Vattimo, ao referir-se a «certas obras “epocais”» do século XX, que identifica exemplarmente em *La Recherche du temps perdu*, em *Ulysses* e *Finnegan's Wake*⁴, como obras «concentradas, até no plano do “conteúdo”, sobre o problema do tempo e dos modos de experienciar a temporalidade fora da sua linearidade pretensamente natural»⁵. Ocorre destacar um trecho de *Ulysses*, em que já os planos em transição se evidenciam no âmago do discurso

determinismo de Laplace e pelo das probabilidades. Através de uma estabelecida linguagem matemática, que constituiria a chamada “teoria das catástrofes”, Thom pretende produzir formalmente as descontinuidades em fenómenos determinados, dando origem a formas inesperadas. Ver R. THOM - *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, Paris, 1974.

⁴ Ihab HASSAN - *Paracriticism*, Chicago, Univ. of Illinois Press, 1975.

⁵ Gianni VATTIMO - *O Fim da Modernidade*, Lisboa, Presença, 1987, p. 88-89.

irónico, patente numa certa forma de monólogo interior (curiosamente em discurso indirecto livre) que convoca a simultânea alteridade e identidade das figuras do narrador⁶ e de Bloom⁷:

«What concomitant phenomenon took place in the vessel of liquid by the agency of fire?

The phenomenon of ebullition. Fanned by a constant updraught of ventilation between the kitchen and the chimneyflue, ignition was communicated from the faggots of precombustible fuel to polyhedral masses of betuminous coal, containing in compressed mineral from the foliated fossilised decidua of primeval forests which had in turn derived their vegetative existence from the sun, primal source of heat (radiant), transmitted through omnipresent luminiferous diathermanous ether. Heat (convected), a mode of motion developed by such combustion, (...) gradually raising the temperature of the water from normal to boiling point, arise in temperature expressible as the result of an expenditure of 72 thermal units needed to raise one pound of water from 50° to 212° Fahrenheit.

What announced the accomplishment of this rise in temperature?

A double falciform ejection of water vapour from under the kettlelid at both sides simultaneously.

For what purpose could Bloom have applied the water so boiled?

To shave himself.» (p. 786-787)

Repare-se que, a ideia de um controlo perfeito do sistema, permitindo uma melhor performatividade, voltando ao que mais acima se referiu, é inconsistente em si própria porque diminui a eficiência que pretendia incrementar⁸. Para o simples gesto do barbear, toda a informação detalhada e (pseudo) científica da ebulição da água – dentro de uma simples e banal chaleira ao lume, que fumega vapor de água quando ferve – parece irremediavelmente supérflua e até ridícula.

⁶ São complexas em *Ulysses* as questões que se podem levantar quanto à natureza deste narrador que perpassa, mais ou menos distinta ou diluídamente, toda a obra e parece associar-se, ou mesmo fundir-se com as várias personagens da diegese propriamente dita. Neste contexto e, sem pretender desenvolver um argumento conclusivo, afigura-se-me legítimo suscitar a reflexão sobre a problemática modernista da homonímia e da heteronomia, envolvendo ao mesmo tempo todas as figuras de uma história mítica da cultura e da humanidade ocidental, presentes em Ulisses, o herói épico da Antiguidade grega – que já não é unicamente homérico mas que, em Joyce, se metamorfoseou em todos os homens e mulheres – incluído ele próprio – a que o tempo e a história deram existência e sentido.

⁷ J. JOYCE – *Ulysses*, London, Sydney, Toronto, The Bodley Head, 1960.

⁸ Lyotard refere a tese defendida por Brillouin, segundo a qual a própria informação custa energia, pelo que «a própria neguentropia que ela constitui suscita a entropia» (LYOTARD, 1989: n. 192).

O humor que ressalta da parodização quanto aos excessos do positivismo científico é uma espécie de correlato sorridente das angústias eliotianas face às antinomias do cientismo e da vida.

I. Neste contexto, a poética modernista apresenta-se como sintomática da hesitação de paradigmas e valores que afecta os planos da vida social e cultural da época e, nesse sentido, entrevê-se como palco de encenação e representação da peça feita de experimentações múltiplas que o mundo ensaiava. A pertinência da reflexão sobre eventuais pontos de contacto entre a poética modernista e os circuitos seus contemporâneos das ciências tem tudo a ver com novos modelos de realidade, de natureza, de eu e de objecto, e com uma subversiva ideia de “jogo” que afecta as relações mais íntimas do homem com Deus, da física com a metafísica⁹. Ao dizer contrariado que «Deus joga aos dados», Einstein¹⁰ parece estar em linha com Agustina Bessa-Luís que lembra – e relembro a epígrafe que abre este trabalho – que «a mente de Deus não tem tragédia».

Obviamente, não se trata de pretender ver na escrita poética do Modernismo uma espécie de tradução directa dos discursos científicos da altura, cuja especificidade e grau de especialização, os próprios autores literários, os poetas, à semelhança do que acontecia com a extensa margem da população em geral, a dos não-cientistas, não tinha sequer veleidades em aprofundar. Há, contudo, fascínios, pressentimentos e acuidades quanto às mudanças; há também nostalgias e mistos de saudade e euforia.

Recordo apenas o deslumbre que exerciam, sobretudo nos poetas futuristas, todos os produtos de uma época crescentemente mecanizada e tecnológica, para a subversão e substituição de motivos e símbolos característicos de estéticas precedentes, visando a actualização das temáticas através da “modernização” dos cenários e dos contextos de referência. Em *Manucure* de Sá-Carneiro, um exemplo entre uma infinidade, o realismo das expressões, que cotejam literalmente o mundo em redor, integra-se, significativamente, no traçado futurista que perfaz a escrita do poema, no fundo de um simbolismo sempre latente:

- Ó beleza futurista das mercadorias! / (...)
Gritos de actual e Comércio & Indústria
Em trânsito cosmopolita:

⁹ Ver G. Th. GUILBAUD – *Éléments de la théorie mathématique des jeux*, Paris, Dunod, 1968; J. P. SÉRIS (ed.) – *La théorie des jeux*, Paris, PUF, 1974.

¹⁰ Citado por W. HEISENBERG – *Physis and Beyond*, New York, 1971.

FRAGIL! FRAGIL!

8 4 3 - A G LISBON

4 9 2 - W R MADRID

(...)

Meus olhos ungidos de Novo,
Sim! - meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, meus olhos
interseccionistas,

Não param de fremir, de sorver e faiscar
Toda a beleza espectral, transferida, sucedânea,
Toda essa Beleza-sem-Suporte,
Desconjuntada, emersa, variável sempre
E livre - em mutações contínuas,
Em insondáveis divergências ...

(...)

Pede uma voz um número ao telefone:

Norte - 2, 0, 5, 7 ...

E no Ar eis que se cravam moldes de algarismos:

ASSUNÇÃO DA BELEZA NUMÉRICA!

(...)

Em Eliot, a escrita e a edição problemáticas de *Waste Land* que, antes da versão finalmente publicada, foi consecutivamente submetida à apreciação crítica de Pound, envolvem um episódio curioso incidindo na presença cada vez mais impositiva do novo e da necessidade de se rejeitar o velho, o antiquado, como desenquadrado e como, talvez, “literária” ou “socialmente incorrecto”. Na II. parte de *Waste Land*, “A Game of Chess”, Eliot explicitamente parodiza um dos primeiros êxitos musicais de Irving Berlin, ainda em voga nos anos 20, “That Mysterious Rag” (*O O O O that Shakespeherian Rag - / It's so elegant / So intelligent...*), ao transformar o pequeno diálogo da canção numa espécie de sequência em monólogo dramático de falas frenéticas e superficiais, características da sociedade mundana da época. Nessa mesma sequência, Eliot aceita prontamente a sugestão de Pound de substituir a expressão já desactualizada (à “1880”) – *the closed carriage* – pela expressão à 1920 – *closed car*. Ironicamente, a discrepância em simultâneo de dois mundos e duas velocidades emerge quando, à pressa de se aprontar para sair (*The hot water at ten... a closed car at four... lidless eyes... HURRY UP PLEASE ITS TIME...* [que se repete em jeito de refrão até

final de “A Game of Chess”]) se contrapõe a imobilidade da espera pacificamente aceite (*And we shall play a game of chess... waiting for a knock upon the door... Good night, ladies, good night, sweet ladies...*).

A corroborar este conflito de antagonismos é de mencionar que, em Londres, entre 1912 e 1914, o fundador e divulgador do Futurismo, Filippo Marinetti fez inúmeras conferências sobre a nova estética, bem como recitais de poemas da sua autoria, em conhecidos auditórios como os de Lyceum Club, de Bechstein Hall, no Poet’s Club de T. E. Hulme e também nas Dore Galleries, onde contou com presenças muito variadas de artistas e poetas, entre os quais Windham Lewis, Gaudier-Brzeska, Edward Wadsworth, classificados por Geoffrey Wagner, biógrafo de Lewis, como «um decidido bando de anti-Futuristas». A recepção londrina a Marinetti - embora as linhas de força do Modernismo estivessem já em cena com o Imagismo e o Vorticismo - esteve longe de ser calorosa e enaltecadora, tecendo críticas desconfiadas quanto à natureza poética dos ‘poemas’ e à própria figura do poeta: «a flamboyant person, adorned with diamond rings, gold chains, and hundreds of flashing white teeth», na expressão de Douglas Goldring. O próprio Yeats recebe Marinetti por cortesia no seu apartamento, levado por Pound e Sturge Moore, e vê-se forçado a pedir-lhe que pare com a declamação – “bawling”, “in a stentorian Milanese voice” – porque os vizinhos já batiam no chão, no tecto e nas paredes, em sinal de protesto. É elucidativo o comentário que, em Dezembro de 1913, Aldington faz sobre estas sessões de poesia: «M. Marinetti has been reading his new poems to London. London is vaguely alarmed and wondering whether it ought to laugh or not». Mais contundente e irónico é o relato que Edward Marsh faz a Rupert Brooke, ausente nos Mares do Sul, de um recital de poesia de Marinetti, realizado na célebre Poetry Bookshop de Harold Monro:

He gave us two of the ‘poems’ on the Bulgarian War. The appeal to the sensations was great - to the emotions, nothing. As a piece of art, I thought it was about on the level of a very good farmyard imitation - a supreme music-hall turn (...). He has a marvellous sensorium, and a marvellous gift for transmitting its reports - but what he writes is not literature, only na *aide-mémoire* for a mimic. (14 Dcz., 1913).

II. Exemplos semelhantes multiplicam-se nos percursos mais variados das escritas modernistas. Dado ao carácter mais expositivo e teórico-crítico deste texto, bem como à sua extensão limitada, a referência particular e analítica à obra de determinado autor surge necessariamente evasiva ou oblíqua, quando não é deliberadamente omitida. Daí que o meu interesse, neste momento, vá no intuito de destacar factores típicos das poéticas modernistas que relevem, em profundidade, deste complexo transicional de correntes científicas e ideológicas, e se apre-

sentem como marcas de hesitação assistida de sentidos, de linguagens, de estéticas, de religiões ou mitologias. Não obstante, destaco apenas dois factores: 1) o da impessoalidade autoral e enunciativa; 2) o da fragmentaridade dos enunciados e dos textos.

II. 1. A impessoalidade do autor, tal como ela se manifesta muitas vezes na indefinição ou sequer na heteronomia e na dispersão dramatizada dos sujeitos que enunciam os discursos modernistas, advém, por sua vez, de duas vertentes fundamentais. A primeira remete para as poéticas românticas e pós-românticas, nas quais o sujeito perde progressivamente substancialidade psicológica empírica, para se metamorfosear em sujeito de linguagem (em Foucault, uma “empiricidade”), dando origem a uma crescente dramaticidade discursiva, especialmente no domínio da lírica. A segunda emerge da influência dos ainda dominantes pressupostos científicos de objectividade e rigor, que assentam na condição do hipotético sujeito impessoal.

II. 2. A noção de fragmentaridade dos enunciados e dos textos modernistas liga-se ao factor da impessoalidade subjectiva acima mencionado, por via do multiperspectivismo que se lhe associa. Assim, os fragmentos de textos enunciados por sujeitos evasivos ou meramente reminiscentes, sujeitos disseminados ou metamorfoseados em outros mais, são fragmentos que citam outros infinitamente, os parafraseiam ou parodizam, ou são textos em que a repetição do outro e dos outros é o percurso épico, na memória dos tempos e na indecisão dos lugares, dos mitos que perfazem as religiões e as culturas, que traçam linguagens e escritas em imagens tão universais como virtuais. Este é o *mythos* da épica e da tragédia em Aristóteles e é a mitografia de Joyce em *Ulysses*, mais profundamente épica e mais dramaticamente lírica porque – à maneira do jogo – não é trágica.

Afigura-se-me como pertinente, a este respeito, mencionar – pois não é da minha competência aprofundar – algo do pensamento de Einstein sobre a relatividade da simultaneidade, que distingue entre a simultaneidade de acontecimentos presentes, no mesmo lugar, e a simultaneidade de acontecimentos separados por distâncias astronómicas. A escrita modernista apercebe-se nitidamente da capacidade da linguagem metafórica e alegórica em representar a simultaneidade relativa de sujeitos e coisas que perpassam a memória abissal do tempo, que deixa de ser universal e eterno para ser puramente história. Também para Einstein, deixa de fazer sentido a simultaneidade universal do tempo e do espaço absolutos da astrofísica de Newton (tão importantes para a elaboração do transcendentalismo kantiano, especialmente na *Crítica da Razão Pura*).

Ainda a propósito da fragmentaridade dos enunciados nos textos modernistas, refira-se que a progressiva consciência científica da ausência de absolutos nas leis da física – estas são unicamente probabilísticas – e da ausência de fundamento para a adopção de um único e óbvio critério de rigor – o da matemática - para a aferição dos dados experimentais, inviabiliza a hipótese do determinismo mecanicista a reger o mundo, pois a totalidade do real não se reduz à soma das partes em que a dividimos, para a observar e medir. No momento em que, segundo o princípio da incerteza de Heisenberg, só conhecemos do real a nossa intervenção nele, perde sentido a tradicional dicotomia entre sujeito e objecto, formando-se antes um *continuum* que os liga. Todo o tecido citacional, tradutor, parafrástico, paródico e alegórico em que se constrói – em que arquitecta – o texto modernista parece emergir como contraponto da reflexão científica em curso. Proponho à leitura um mínimo excerto dos *Cantos* de Pound, dos autores modernistas que melhor soube intuir este momento de profunda e irreversível transformação na cultura e nas sociedades ocidentais do século XX. De resto, os *Cantos* são fragmentos numerados e sequentes de um longo poema épico que, para Pound, necessariamente reconciliava esteticamente os planos da história da humanidade e da política das nações com os do seu próprio percurso individual, como homem, cidadão e político, artista e poeta:

Oils, beasts, grasses, petrifications, birds, incrustations,
 Dr. Mitchell's conversation was various...
 And a black manservant, to embark on a voyage to Russia...
 Consistent with their piece and their separation from Europe...
 English pretensions, exclusive, auf dem Wasser... (a.d. 1809)
 En fait de commerce ce (Bonaparte) est un étourdi," said Romanzoff...
 Freedom of admission for ships, freedom of departure, freedom
 of purchase and sale...
 Are the only members of the corps diplomatique who have any interest
 in literature, conversation...
 we talked of Shakespeare, Milton, Virgil and of the Abbé Delille...
 "Monsieur Adams" said the Emperor, "il y a cent ans que je ne vous ai vu."
 (...)
 «Canto XXXIV» (1-10)

Por seu turno, a questão do multiperspectivismo também não era algo de absurdo na época, tendo sido muito explorada nas artes plásticas, particularmente, no construtivismo cubista. O fundamento ideológico do multiperspectivismo re-

mete para Bertrand Russell que, numa clara articulação de princípios matemáticos e lógicos, refere, a título de mero exemplo, a distorção de forma que uma moeda – “a penny” – pode sofrer quando olhada de diferentes ângulos, identificando assim a sua tridimensionalidade:

«By such means, all those perspectives in which the penny presents a visual appearance can be arranged in a three dimensional order».

III. Acresce referir a importância do *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein, surgido em 1918, que fundamenta ainda os seus conceitos de “facto” e de “objecto simples” no atomismo lógico de Russell, de quem fora discípulo.

Relevante, neste contexto, é a consideração da “teoria pictórica” da linguagem, que permite estabelecer uma subtil mas profunda ruptura entre a lógica formal das ciências matemáticas e a lógica semântica e comunicacional da linguagem. Enquanto filósofo e, entendendo o papel da filosofia na classificação e dilucidação das formas lógicas das proposições, Wittgenstein assume a estrutura lógico-formal da linguagem, na qual se articulam, entre si, os signos proposicionais. Convém lembrar que Wittgenstein parte do princípio que uma proposição de signos é o arranjo de dois ou mais signos, numa determinada ordem estabelecida pela lógica gramatical, formando o sentido – necessariamente definitivo, “definite” – dessa proposição. Do mesmo modo, só através da significação de um nome, ou signo, é que o objecto é, efectivamente. O que a proposição tem em comum com o que representa é apenas a *forma* que, enquanto tal, não pode ser descrita - pode mostrar-se mas não dizer-se: «Philosophy may in no way interfere with the actual use of language; it can in the end only describe it» (*Philosophical Investigations*, § 124).

No entanto, de acordo com a teoria pictórica, a linguagem só é capaz de representar por imagens (“pictures”) os estados de coisas possíveis no mundo que conhecemos. Se eventualmente quiséssemos representar em linguagem a forma lógica teríamos de encontrar proposições fora da lógica e colocarmo-nos fora do mundo: «The totality of true propositions is the whole of natural science» (*Tractatus*, 4.11).

Na distância intransponível entre a estrutura lógico-formal da linguagem e o seu estatuto comunicacional, enquanto metalinguagem do mundo, não é possível alterar o mundo mas é sempre possível mudar os seus limites, i.e., mudando a posição do sujeito (que Wittgenstein designa sempre de metafísico), num paralelismo semelhante ao da posição do olho na relação com o seu horizonte

visual: nunca vemos o olho que vê, ou seja, o sujeito da visão. Nesta perspectiva, a linguagem é, antes de mais, um *uso* segundo as regras de um jogo, tal como as *Investigações Filosóficas* (1929-49) irão desenvolver mais consistentemente:

What *we* do is to bring words back from their metaphysical to their everyday use (§ 116).

Our clear and simple language-games are not preparatory studies for a future regularization of language - as it were approximations, ignoring friction and air-resistance. The language-games are rather set up as *objects of comparison* which are meant to throw light on the facts of our language by way not only of similarities, but also of dissimilarities (§ 130).

We want to establish an order in our knowledge of the use of language: an order with a particular end in view; one out of many possible orders; not *the* order. (§ 132)

Relembrando em síntese o que mais acima foi dito sobre o carácter fragmentário, relativo e provisório dos sujeitos e dos seus enunciados, tanto no plano das escritas poéticas como das escritas da ciência, sobre a aceitação da incerteza e da probabilidade como fazendo parte de uma ordem potencial e quase virtual das coisas, chamo à atenção para os três fragmentos ainda agora citados das *Investigações Filosóficas*. Destaco três pontos de contacto fundamentais: 1. a intervenção efectiva do sujeito no interior da linguagem; 2. os jogos de linguagem não são regras impostas aprioristicamente ao sujeito que “usa” a linguagem mas objectos de comparação, modelos alternativos de rigor que funcionam como critérios possíveis de selectividade, simultaneamente construtivos e destrutivos; 3. a ordem que se pretende estabelecer para o conhecimento do uso da linguagem é uma possível, entre outras tantas igualmente possíveis.

A diferença entre a lógica dos sistemas universais absolutos e a lógica da relatividade subjaz, ainda que meramente intuída, como inconsciência latente na rota dos mitos e dos absurdos, na tradição mais remota da poética. À linguagem da poesia foi quase sempre associada uma infindável e imemorial busca para superar as diferenças e desfasamentos que sempre persistiram entre, por uma lado, as origens divinas, os fundamentos lógico-formais, as hipotéticas reconstruções da *lingua philosophica*, da *lingua universalis*, a língua da alma do povo, a língua-

norma e a das estruturas formais do sistema e, por outro, a língua degenerada, desgastada, em processo evolutivo, a fala, os discursos, a língua fragmentária, a do não-senso e a do silêncio, e todas as demais que recriam sagrados e ressuscitam profanos.

Filomena Aguiar de Vasconcelos