

## ***Qualia* em Proust - sensações e autoconsciência <sup>1</sup>**

**Helena Barbas** - Universidade Nova de Lisboa

*Qualia* (plural de *quale*) é um termo recuperado por Clarence Irving Lewis<sup>2</sup> em **Mind and the World Order** de 1929. Não se refere às propriedades dos objectos em si - cores, sons cheiros -, mas às experiências individuais que essas qualidades suscitam no indivíduo, às propriedades sensitivas subjectivas que acompanham a percepção.

Para as ciências cognitivas, os *qualia* simbolizam a distância que existe entre a subjectividade da percepção individual e o sistema físico neuronal a que chamamos cérebro. O mais perturbante sobre os *qualia* é o modo como se relacionam com o mundo físico. Este problema é formulado em termos da tal distância, o «explanatory-gap» - «o intervalo-explicativo» -, a ideia de que nada do que sabemos agora sobre o cérebro, ou possamos imaginar vir a saber sobre o cérebro, pode explicar porque é que os *qualia* se sentem da maneira que se sentem. Há autores para quem este «intervalo» é irreduzível, outros acham que não existe.

Em termos filosóficos os *qualia* correspondem a partes do conhecimento adquirido pela experiência. Estão relacionados com a consciência, e deles departe também o problema da relação corpo-mente, a teoria do homúnculo: existe alguém a pensar dentro da nossa cabeça, que está a ver o mundo pelos nossos olhos; suscita de imediato a pergunta - quem estará dentro da cabeça desse alguém? - numa reformulação da teoria do «terceiro homem» em Aristóteles, que tem a ver com o problema da relação entre o material e o espiritual.

Os *qualia* tornaram-se vitais para o conceito de informação em Inteligência Artificial, embora para alguns autores a sua existência seja controversa. Teoricamente, falha-se na sua descrição usando apenas a

linguagem e, sendo impartilháveis de outro modo, não se sabe se são experimentados de modo igual ou diferente por cada indivíduo.

Há dois «casos laboratoriais», duas experiências sobre o pensamento, cujos problemas teóricos, levantados em artigos científicos, se tornaram clássicos. O primeiro ficou conhecido como o «Caso de Mary», proposto por Jackson (em 1986): um sujeito, Mary, cresce num ambiente a preto e branco no qual aprende todos os factos funcionais e físicos sobre a visão das cores. No entanto, quando se aventurar pela primeira vez no mundo real, terá que aprender um novo facto: o que é ver encarnado, por exemplo.

O segundo caso traz o nome dos morcegos, e foi colocado num artigo famoso de Thomas Nagel em 1974. Levanta a questão de se saber se os animais também possuem *qualia*. Assume-se que os morcegos têm experiências, mas percebem o mundo por sonar, detectando os ecos que lhes são devolvidos por objectos ao alcance dos seus guinchos de alta frequência. Têm pois um sistema de percepção do mundo que funciona de maneira completamente diferente da usada pelos nossos sentidos humanos.

### **A entrada dos *qualia* na teorização literária**

Os dois casos acima referidos tornaram-se capítulos do último romance de David Lodge - **Thinks...**, em português, **Pensamentos Secretos** (Asa 2002) - em que um cientista de Inteligência Artificial, Ralph Messenger, se confronta com uma professora de teoria da literatura, Helen Reed.

Diz Lodge<sup>3</sup> sobre o seu romance:

A meados dos anos 90, comecei a trabalhar num romance, eventualmente chamado *Thinks...*, que implicou ler uma grande quantidade de literatura teórica ou quase-teórica sobre o que era um novo território para mim, o campo interdisciplinar dos «estudos de consciência». De facto, a ideia para este romance nasceu directamente da minha algo tardia descoberta de que a consciência se tinha tornado um assunto «quente» nas ciências, com consequências desafiadoras para aqueles cujas assumpções sobre a natureza humana foram formadas pelas tradições religiosas, humanistas, e literárias.

Lodge inspira-se em autores de tendências behavioristas, como Daniel Dennett e Francis Crick. Cita de Dennett<sup>4</sup>:

A consciência humana... pode ser melhor compreendida como a operação de... uma máquina virtual implementada na arquitectura paralela de um cérebro que não foi construído para tal tipo de actividades. Os poderes desta máquina virtual aumentam grandemente os poderes subjacentes do hardware orgânico em que correm.

E de Francis Crick<sup>5</sup>:

A hipótese espantosa de que «nós», as nossas alegrias e tristezas, as memórias e ambições, o sentido de identidade pessoal e livre arbítrio, de facto não são mais do que o comportamento de um vasto conjunto de células nervosas e das moléculas a elas associadas.

Resumindo - a ideia de que o cérebro é uma máquina - por metáfora com os computadores, *hardware*, no qual correm os programas de *software* - as percepções, etc.

Todo o romance de Lodge é elaborado em torno das mais recentes teorizações da Inteligência Artificial, e contém páginas sobre a questão do fluxo de consciência: o herói pretende usar um pequeno gravador portátil para registar todos os pensamentos que lhe ocorrem, à medida que lhe ocorrem e como lhe ocorrem - num discurso por vezes repetitivo para simular a oralidade, mas sintacticamente escrito (sem grandes novidades no que respeita à estratégia do monólogo interior).

O problema que levanta no romance é teorizado por si em ensaio: **Consciousness and the Novel**. Aqui refere os *qualia* e o falhanço das teorias puramente materialistas em darem conta do fenómeno.

Cita o neuro-cientista Ramachandran que diz: «a barreira entre a mente e a matéria é apenas aparente e surge em resultado da linguagem.»<sup>6</sup> Porque os *qualia* são produzidos pelo mesmo padrão de actividade neuronal em qualquer indivíduo como o revelam os TACs feitos ao cérebro. Só parecem unicamente subjectivos quando relatados na linguagem natural. E continua. «Se pudéssemos ultrapassar a linguagem natural e, por um fio, transferir a nossa percepção neuronal do vermelho para o cérebro de uma pessoa cega às cores, poder-se-iam reproduzir os *qualia* da nossa percepção de vermelho nessa pessoa.»

Resume a sua posição com uma frase de Steven Pinker - «a mente é uma máquina, nada mais do que o computador interno de um robot feito de carne e osso.»

Lodge vai tentar encontrar, na Literatura, pontos divergentes e comuns relativamente às posições científicas. Escolhe uma divisão entre arte e ciência - que já se encontra em Kant, como a diferença entre o cientista e o génio - à qual acrescenta uns pequenos laivos marxistas<sup>7</sup>:

as ciências tentam formular leis explicativas gerais que se aplicam universalmente, que já estavam a funcionar antes de serem descobertas, e que seriam descobertas mais cedo ou mais tarde por alguém. As obras literárias descrevem, sob o aspecto de ficção, a densa especificidade da experiência pessoal, que é sempre única, porque cada um de nós tem uma história pessoal ligeiramente diferente que modifica cada experiência que temos; e a criação de textos literários recapitula esta exclusividade.

Refere as posições de mais alguns cientistas - entre eles António Damásio - e o embaraço perante a impossibilidade de se traduzir a experiência individual dos fenómenos sem cair numa perspectiva dualista. Porque a ciência usa a terceira pessoa e o discurso subjectivo a primeira.

De então em diante, Lodge entra por um caminho cultural, escudando-se com um percurso historicista. Faz uma resenha de livros, dos autores e dos modos como exploraram o problema da consciência, bem como das variantes (linguísticas) a que recorreram para caracterizar as suas personagens - mesmo no caso da (quase ignorada) Molly Bloom do **Ulisses** de James Joyce (prefere-lhe Henry James).

Embora ultra moderna, em cima dos últimos eventos das ciências cognitivas e da Inteligência Artificial, a prática de Lodge fica muito aquém da de um Joyce, e a sua teorização muito aquém da de um Proust.

### **A problemática do monólogo interior**

Até agora, a fala de Molly Bloom (no **Ulisses** de 1922) tem sido classificada como o primeiro grande exemplo da estratégia literária a que se chamou o «monólogo interior»<sup>8</sup>:

... eu era uma flor da montanha sim quando pus a rosa no meu cabelo como as raparigas da Andaluzia costumavam fazer ou irei usar uma vermelha sim e como ele me beijou sob a muralha mourisca e pensei bom seja antes ele que outro e depois perguntei-lhe com os olhos para me perguntar outra vez sim e depois ele perguntou-me se eu diria sim dizer sim minha flor da montanha e primeiro abracei-o sim e puxei-o para mim para que ele pudesse sentir os meus seios todos perfume sim e o coração dele parecia enlouquecer e sim eu disse sim eu aceito Sim.

E o monólogo interior tem suscitado problemas quanto à sua natureza e definição. Segundo Valery Larbaud<sup>9</sup>, um dos seus primeiros cultores terá sido Edouard Dujardin, no romance **Les Lauriers sont coupés** (1887), saudado por Joyce:

O leitor encontrava-se, em **Les Lauriers sont coupés**, instalado, desde as primeiras linhas, dentro do pensamento da personagem principal, e é o desenvolvimento ininterrupto desse pensamento que, substituindo-se completamente à forma usual da narrativa, mostrava ao leitor o que faz esta personagem e o que lhe acontece.

Há quem entenda que outros autores já tinham usado o sistema de modo empírico e intermitentemente, como Dostoyevski, Victor Hugo em **Le dernier jour d'un condamné**, ou Guy de Maupassant, em **Le Horla**. No seu ensaio sobre o monólogo interior, de 1931, diz Dujardin<sup>10</sup>: «O Monólogo interior é [...] o discurso sem auditor e não pronunciado, pelo qual uma personagem exprime o seu pensamento mais íntimo, mais próximo do inconsciente, anterior a qualquer organização lógica...». Esta definição foi criticada até pelo seu próprio autor, por causa do uso da ideia de «falta de organização lógica» e por definir o monólogo interior em termos dos seus conteúdos.

Outros pretendem associar este processo ao «stream of consciousness» inglês o qual, para alguns autores - como Bernard Croquette<sup>11</sup> - é uma noção mais vasta, cujo campo ultrapassa o monólogo interior, ou um género e não uma técnica.

Assim, o monólogo interior será definido pelos seguintes traços:

1. Ausência de qualquer marca manifestando a intervenção do autor (introduções, ou incisivas «pensava ele», «dizia-se») e mesmo «aspas»;
2. O uso do presente como tempo dominante (o presente do pensamento que se elabora e relativamente ao qual tudo se organiza);

Encontram-se fragmentos deste tipo de monólogo interior em Virgínia Wolf - **To the Lighthouse** - mas principalmente em James Joyce, no seu **Ulisses**, culminando na citada fala de Molly Bloom. Aqui atingirá o seu auge por ter sido suprimida toda a pontuação e se desenrolar sem quaisquer interrupções até ao final do romance. A pontuação marcaria uma interrupção - uma respiração - logo, seria ainda uma intervenção do autor.

Procura-se, deste modo, apagar todas as instâncias superiores (atingir o discurso sem narrador), todas as intenções exteriores (discurso sem destinatário), todas as distâncias entre a representação e o objecto representado: por esta via, o monólogo interior é rebaptizado - por Gerard Genette<sup>12</sup> - com o termo «discurso imediato».

O «discurso imediato» em Genette não é mais organizado por um autor a descrever uma consciência, mas pela consciência descrita - e que pelo mesmo processo se descreve.

Michel Butor, para quem o monólogo de Molly Bloom é o protótipo de todos os monólogos, entende que este patenteia «qualquer coisa que está um pouco antes do nível da linguagem».

Nos exemplos posteriores de monólogo interior - Beckett, Nathalie Sarraute, Faulkner (em **O Som e a Fúria**, por exemplo) - os traços definidores apagam-se, ressurge uma instância narrativa (a personagem que diz «eu»; a instância do destinatário).

Para Bernard Croquette o monólogo interior representará ainda «os paradoxos de uma escrita que se mascara para tentar revestir a inocência original de uma palavra». Aproxima assim, em última instância, o monólogo interior de uma fase originária linguagem: uma segunda falácia, que se vem acrescentar à primeira, no que respeita à possibilidade de rasura de um sujeito que diz «eu» numa narrativa.

### **A problemática da representação ficcional do «eu» na narrativa**

Relativamente à representação ficcional do(s) «eu»(s) na narrativa, colocam-se três grandes problemas.

O terceiro, é o dos modos da representação do suposto discurso mental - a que se chamou «fluxo de consciência» por inspiração de William James e que se socorre da psicanálise.

Se - de acordo com uma corrente das ciências cognitivas - pensamos por *memes* que lutam para ocupar as zonas disponíveis do cérebro para se manifestarem, estes, antes de se exteriorizarem não estarão hierarquizados: correspondem a uma mistura anárquica. Há patologias em que o doente não consegue controlar a fala, não consegue estar calado e dirá tudo o que lhe passa pela cabeça em cada momento, esteja a dormir ou acordado. Essa fala não é um discurso organizado. Um outro exemplo, numa prática mais controlada, é o caso da entrevista jornalística: a distância entre o que fica gravado e o que acaba por aparecer no escrito - mesmo se ainda com marcas de oralidade, é um texto trabalhado, reorganizado, hierarquizado para ser lido.

O «fluxo de consciência» pretende reproduzir a percepção do mundo por parte de um «eu», o modo como esse «eu» é afectado pelos impulsos exteriores, e que emoções estes lhe suscitam. Mesmo no caso de se entender a consciência como plural ou múltipla, em termos de discurso o processo é unificado, centralizado num «eu» de enunciação, pela linguagem - no caso, a escrita. O fragmentário, as interrupções, são dados pela pontuação (ou pela sua ausência); o divagar e a dispersão manifestam-se por rupturas de sintaxe que - num processo de denegação - acabam por ter que se medir relativamente à «norma» - caso contrário o texto torna-se ilegível. Portanto, para poder ser decodificado - uma vez que é de romances que se trata - a estratégia do «fluxo de consciência» corresponde a um trabalho de reconstituição, e os seus referentes têm que estar acessíveis para não se correr o risco de a «mensagem» não ser compreendida.

O segundo problema é que o acesso à «consciência», em termos narrativos, é feito através da linguagem. Diz António Damásio<sup>13</sup>: «a linguagem pode não estar na origem do *self*, mas está sem dúvida na origem do *eu*». O

primeiro ponto é a definição do «eu» que fala, o autor do discurso que diz essa «consciência» que fala de si, e que não conseguimos separar de um corpo<sup>14</sup>:

Os sinais iniciais do corpo tanto na evolução de espécie como no desenvolvimento individual ajudaram a formar um «conceito básico do *self*»; este conceito básico constituiu a estrutura de referência de tudo o resto que pudesse acontecer ao organismo, incluindo os estados actuais do corpo que foram *continuamente* integrados no conceito do *self*, tornando-se imediatamente estados passados. [...] O que nos está a acontecer *agora* está, de facto, a acontecer a um conceito de *self* baseado no passado, incluindo o passado que era actual há apenas um instante atrás.

A cada momento que passa, o estado do *self* vai sendo construído a partir da base. É um estado de referência evanescente, e de tal forma é refeito contínua e consistentemente que o seu proprietário nunca chega a saber que está a ser *refeito*, a menos que aconteça algo de problemático durante esse processo.

Para Roland Barthes, a linguagem é por natureza ficcional, e Paul de Man entende-a como uma construção retórica. Émile Benveniste oferece a seguinte proposta em «Da Subjectividade na Linguagem»<sup>15</sup>:

É na, e pela linguagem, que o homem se constitui como *sujeito*; porque só a linguagem funda realmente na *sua* realidade, que é a do ser, o conceito de «ego».

A «subjectividade» de que tratamos aqui é a capacidade do locutor se colocar como «sujeito». Define-se, não pelo sentimento que cada um tem de si mesmo (esse sentimento, na medida em que podemos contar com ele, não é se não um reflexo), mas pela unidade psíquica que transcende a totalidade das experiências vividas que reúne, e que assegura a permanência da consciência. Ora esta «subjectividade», em nosso entender, quer a definamos em fenomenologia, quer em psicologia, como se verá, não é se não a emergência no ser de uma propriedade fundamental da linguagem. É «ego» quem diz «ego». Encontramos aqui o fundamento da «subjectividade» que se determina pelo estatuto linguístico da «pessoa».<sup>16</sup>

Benveniste vai definir a categoria de pessoa – a única comum a verbos e pronomes<sup>17</sup> – como plural e singular; no singular distingue o «eu» (pessoa – sujeito), do «tu» (pessoa – não sujeito) e do «ele» (a não-pessoa), fugindo à oposição tradicional «eu-Outro», indivíduo e sociedade:

A consciência de si só é possível se se tomar conhecimento de si por contraste. Eu só utilizo *eu* ao dirigir-me a alguém, que na minha alocação será um *tu*. É esta condição de diálogo que é constitutiva da *pessoa*, pois implica que, reciprocamente, eu me torne *tu* na alocação daquele que, por sua vez, se designa por *eu*. Aqui se situa um princípio cujas consequências se projectam em todas as direcções. A linguagem só é possível porque cada locutor se coloca como *sujeito*, remetendo para si mesmo, como *eu*, no seu discurso.

Este uso sistemático do «eu» – que corresponde a uma fase de aprendizagem na criança (a fase do espelho estudada por Lacan) – pode corroborar a proposta de Damásio sobre a construção do «*self*», na medida em que se torna um automatismo na fala diária, um reforço contínuo da associação entre o corpo e as suas imagens. E continua Benveniste<sup>18</sup>:

Então a que coisa se refere *eu*? A algo muito singular, que é exclusivamente linguístico: eu refere-se ao acto de discurso individual em que é pronunciado, e designa aí o locutor. É um termo que só pode ser identificado naquilo a que chamámos algures uma instância de discurso, e que só tem referência actual.

E só se refere à instância de discurso actual porque «eu» (como «tu», «aqui» e «agora») é um deíctico, um signo vazio, que só se preenche no momento em que está a ser usado. Este aspecto permite ainda a actualização constante do conceito de «identidade» relativo ao «eu» que o preenche e usa, com todas as alterações que o tempo e a biografia lhe vão introduzindo.

Esta proposta é paralela, e não entra em conflito, com o conceito de consciência em John Taylor<sup>19</sup>, com as mentes múltiplas de Daniel Dennett<sup>20</sup> [12], nem com os argumentos de Pinker<sup>21</sup>. Encaixa como mais uma «ficha» na base de dados sobre a organização do parentesco tal como seria elaborada em «mentalese»<sup>22</sup>, e não interfere com a ideia de níveis de consciência: «Porque necessitaria uma sociedade de agentes mentais, de um executivo no topo? [...] Independentemente do número de agentes que tenhamos na nossa mente, cada um de nós possui exactamente apenas um corpo»<sup>23</sup>.

Directamente todos os autores acima, e indirectamente Benveniste, associam a questão do sujeito ao corpo. O corpo que também é, segundo Luis Moniz Pereira<sup>24</sup>, «teatro das emoções»:

...as emoções são antigas e correspondem ao cérebro, ao paleocérebro, essencialmente ao cérebro dos répteis, em que a emoção é um estado global do organismo provocado sobretudo por agentes químicos, por hormonas que se espalham no cérebro, e a partir deste se espalham no corpo.

Seja química ou neuronal, a expressão das emoções vai ter sempre que ser associada a uma manifestação gestual externa (nem que sejam umas

sobrancelhas postiças aplicadas ao um computador – como o «cog» do MIT: «Para o computador a emoção também é uma forma de comunicação»<sup>25</sup>.

### **Qualia e narratividade**

Surge daqui o primeiro problema em termos narratológicos. Para dar as emoções, os sinais exteriores da existência de uma «consciência», de uma «alma», para as descrever, o autor tem que se cingir a um código de gestualidades que não está escrito, que é reconhecido por todos e, ao mesmo tempo, varia de indivíduo para indivíduo. Na Retórica clássica, e nas Poéticas, o problema estava naturalmente resolvido porque eram fornecidas instruções para o efeito. No teatro medieval as personagens correspondiam a tipos (o vilão, o herói), que obedecem a códigos não escritos mas muito rígidos (a cor das roupas, a entrada em cena – os maus pela esquerda, os bons pela direita); no século XVII encontra-se um catálogo de modos de manifestação das expressões correspondentes a cada emoção/sentimento, na **Iconografia** de Cesare Ripa, destinada a pintores e escultores.

Os modos de traduzir fisicamente as emoções também preocupam Darwin: «Embora a maioria dos nossos comportamentos expressivos sejam inatos ou instintivos, o que todos admitem, saber se temos alguma capacidade instintiva de reconhecê-los já é outro problema»<sup>26</sup> e acrescenta mais adiante<sup>27</sup>:

O sr. Lemoine argumenta que, se o homem possuísse o conhecimento inato das expressões, escritores e artistas não teriam tanta dificuldade, como é notório, para descrever e retratar os sinais característicos de cada estado de espírito.

Darwin não concorda com o argumento de que os homens são capazes de reconhecer, instintiva e imediatamente, a expressão apresentada pelos seus interlocutores (*in vivo*). Mas o problema que aqui se coloca é o da «descrição» dessa expressão e nem as ciências cognitivas nem a biologia oferecem ainda um inventário de reacções físicas que sejam contraparte da expressão emocional.

Há pois a outra forma de caracterização que, como se disse, é feita a partir do íntimo, e a que foi dado o nome de «monólogo interior», «discurso imediato», «stream of consciousness.».

Esta estratégia, explorada por Proust, pretende reproduzir a tomada de consciência do mundo por um «eu», o modo como este é afectado pelos impulsos exteriores e que emoções lhe suscitam, mas principalmente como se desenrola esse processo de tomada de consciência.

Ora, Proust - como William James o teorizou e James Joyce o pôs em prática - vai preocupar-se com a descrição do processo de tomada de consciência em si, tal como descrito em **The Principles of Psychology** de William James<sup>28</sup>, de 1890:

O facto fundamental - o primeiro e mais importante facto concreto que toda a gente afirmará que pertence à sua experiência interior, é o facto de que uma consciência de algum tipo está a acontecer. «Estados mentais sucedem-se em nós». Se pudéssemos dizê-lo em inglês, «it Thinks... /isso pensa», da mesma maneira que dizemos «chove» [...] atestaríamos o facto da maneira mais simples [...] como não podemos, temos simplesmente que dizer que «o pensamento acontece».<sup>29</sup>

Recorde-se aqui o título do romance de Lodge, que não cita o filósofo. E continua James, atribuindo quatro momentos ao processo que acabou de nomear:

1. Cada estado tende a ser parte de uma consciência pessoal;
2. Dentro de cada consciência pessoal os estados estão sempre a mudar;
3. Cada consciência pessoal é sensivelmente contínua;
4. Está interessada em algumas partes do seu objecto excluindo outras, e aceita, ou rejeita - numa palavra, *escolhe* entre elas o tempo todo.

Os pensamentos são pessoais e intransmissíveis, e os estados de consciência não se podem repetir, nem ser iguais, e por tal o mesmo acontece com as sensações<sup>30</sup>:

Não são as sensações que recebemos do mesmo objecto, por exemplo, sempre as mesmas? A mesma tecla de piano, batida com a mesma força, não nos faz ouvir da mesma maneira? A mesma relva, não nos dá o mesmo sentimento de verde, o mesmo céu o mesmo sentimento de azul, e não recebemos a mesma sensação olfactiva independentemente do número de vezes que chegemos o nariz ao mesmo frasco de perfume? Parece uma

peça de sofisticada metafísica sugerir que não; e no entanto, uma atenção mais cuidada ao assunto mostra-nos que não há provas que um impulso do exterior nos dê a mesma sensação corporal duas vezes.

Não se pode deixar de evocar aqui a celeberrima cena da «madaleine» em Proust – para continuar a citar William James<sup>31</sup>:

O que se recebe duas vezes é o mesmo objecto. Ouvimos a mesma nota vezes sem conta; vemos a mesma qualidade de verde, ou cheiramos o mesmo perfume objectivo, ou experimentamos as mesmas espécies de dor. As realidades, concretas e abstractas, físicas e ideais, em cuja existência permanente acreditamos, parecem estar a reaparecer constantemente diante dos nossos pensamentos, e conduzir-nos, no nosso descuido, a pensar que as nossas «ideias» delas são as mesmas ideias.

Porque, o que nos interessa, em termos de «sobrevivência», de possibilidade de movimentação num mundo referenciável, é atestar a identidade das coisas. As experiências das coisas variam com as diferenças de disposição interna do indivíduo, e com a diversidade do contexto – também ele sempre mutável – em que ocorrem. E diz ainda<sup>32</sup>:

Cada sensação corresponde a alguma acção cerebral. Para que uma sensação idêntica ocorresse uma segunda vez, teria que o fazer num cérebro sem alterações. Mas isto, estritamente falando, é uma impossibilidade fisiológica, pelo que um sentimento não modificado é uma impossibilidade; porque a cada modificação do cérebro corresponde, por mais pequena que seja, supomos que tem que lhe corresponder uma mudança de igual quantidade na consciência que o cérebro subscreve.

William James entende ainda que, dentro de cada consciência pessoal, o pensamento é sensivelmente contínuo. Isto quer dizer que, mesmo que exista um intervalo temporal, a consciência depois dele sente-o como se pertencesse ao estado anterior a si, como outra parte do mesmo «eu»; e que as mudanças de um momento para outro nunca são abruptas. Acrescenta<sup>33</sup>: «Um “rio” ou um “fluxo” são as metáforas pelas quais é mais naturalmente descrita. E ao falarmos dela, chamemos-lhe o fluxo de pensamento, de consciência, ou da vida subjectiva».

Neste fluxo – plural – cabe reconhecer estados de qualidade diferente. Dando como exemplo o voo de um pássaro, um trovão, afirma<sup>34</sup>:

o que ouvimos, quando o trovão rebenta, não é o trovão puro, mas o trovão-a-rebentar-em-cima-do-silêncio-e-a-contrastar com ele. O nosso sentimento do mesmo trovão objectivo, a chegar, é muito diferente do que seria se o trovão viesse na continuação de outro anterior. Pensamos que o trovão abole e exclui o silêncio; mas o sentimento do trovão é também o sentimento do silêncio como tendo desaparecido; e seria difícil encontrar a consciência real concreta do homem um sentimento tão limitado ao presente que não tivesse qualquer pista relativamente ao que aconteceu antes.

A estas diferenças, exemplificadas entre som e silêncio, antes com o pousar do pássaro e o seu voo, vai dar o nome de partes substantivas – os momentos do som - e partes transitivas<sup>35</sup> - os momentos do silêncio –, e que o pensamento tende a levar-nos de uma parte substantiva a outra, ignorando, e rasurando, as partes transitivas. Às primeiras vai ainda chamar «núcleos» e, às segundas, «franja» ou margem. Entende ainda ser impossível dar conta das últimas<sup>36</sup>:

É muito difícil, introspectivamente, ver as partes transitivas por aquilo que elas realmente são. Se não passam de voos em direcção a uma conclusão, pará-las para olhar para elas antes que a conclusão seja alcançada é, na verdade, aniquilá-las. Enquanto que se esperarmos até que a conclusão seja alcançada, esta excede-as de tal maneira, em vigor e estabilidade, que quase as eclipsa e engole com o seu brilho.

E mais adiante, transporta enfim esta experiência para o campo da linguagem<sup>37</sup>:

Não existe uma conjunção ou uma preposição, e menos ainda uma frase adverbial, uma forma sintáctica, uma inflexão de voz, na fala humana, que não exprima alguma espécie de tonalidade da relação que nós, a dado momento, sentimos que existe entre os objectos mais vastos do nosso pensamento. Se falamos objectivamente, são as relações reais que aparecem reveladas; se falamos subjectivamente, é o fluxo de consciência que emparceira com cada uma delas por uma coloração interna muito própria. Em qualquer dos casos as relações são inúmeras, e nenhuma linguagem humana é capaz de fazer justiça às suas inúmeras tonalidades.

Tornar-se-ia fastidioso continuar – mas a proposta que aqui se faz é que Marcel Proust está em diálogo directo com William James, e se propôs, na sua obra, dar-lhe resposta: provar-lhe que era possível dar voz a todos os fluxos de consciência, a todos os níveis de memória, a todas as tonalidades da emoção. Tanto mais que, sendo as sensações a base de construção do nosso mundo, que é sempre interior, uma arte verdadeira, em última instância, só poderá dar esse mundo.

### Qualia em Proust

A questão acima é tratada de modo irónico, em cada momento que, na **Recherche**, Proust refere a sua incapacidade de vir a ser um génio. E encontra-se a afirmação sucessiva e continuada, com gradação crescente, das suas incompetências, da incapacidade de vir a ser um escritor. Em cada momento, esta impotência é definida relativamente aos clichés do tempo sobre a escrita e os seus processos: olhar o mundo e ver uma «bela» imagem, uma paisagem, um quadro, que poderiam vir a ser usados como metáfora literária. O narrador-Marcel não tem muito jeito para lhes enumerar os pormenores em descrições figurativas e, quando o tenta, adormece de aborrecimento.

Há várias outras estratégias e conceitos a que Proust recorre, e que correspondem a uma manipulação literária premeditada, a um jogo com várias das outras propostas de William James, como o funcionamento da memória voluntária e involuntária. Um outro exemplo surge sob o signo de Veneza. O desejo de fazer a viagem é preparado desde o primeiro livro, e vai-se enriquecendo gradualmente com pormenores esparsos ao longo da obra - descrições turísticas, desejo de outras personagens de fazer a viagem, associação dos espaços a pinturas (Giotto, Ticiano), o esforço mental para evocar postais ou fotos de Veneza como um momento feliz (e que falha). Tudo culmina na ida para o jantar em Guermandes, quando a irregularidade das pedras do chão lhe evocam todos os sentimentos esplendorosos que nunca de facto experimentou (ou não diz que experimentou - os momentos intransitivos rebentam, como substantivos, em termos da experiência pessoal do sublime, em termos de arte, na escrita).

Proust entende que as descrições convencionais da fenomenologia da consciência são incompletas. Principalmente porque se centram demasiado nas informações sensoriais que dominam cada momento substantivo (na terminologia de James), e ignoram a rede de associações prévias - os momentos intransitivos - que são descartados pelo esforço da racionalidade. Recorre directamente ao conceito de «núcleo» e de «margem» do filósofo, ao conceito de «digressão», e procura dar todo o percurso das opções que se vão apresentando

até o «eu» atingir o estado de consciência dito normal. Trazendo à superfície os momentos da penumbra, do estado de sonolência em que os factos se apresentam todos ainda com valor igual, descreve as viagens que o pensamento efectua de um ponto a outro, do começo à sua conclusão «substantiva».

Esta hipótese não é obsoleta, porque William James também está a ser recuperado pelas ciências cognitivas, nomeadamente por Russell Epstein<sup>38</sup> no muito interessante artigo «Consciousness, art and the Brain: Lessons from Marcel Proust».

Segundo Epstein, William James definiu a psicologia como a «ciência da vida mental», com duas tarefas. A primeira, é a exploração dos fenómenos da vida mental – o que é a experiência do ponto de vista do sujeito. O segundo, é uma exploração dos mecanismos que subjazem a esta experiência. James desenvolveu uma psicologia que combinava a introspecção com a experiência numa tentativa de resolver ambas as questões. Esta psicologia mista foi suplantada pelo behaviorismo – contra a ideia de «vida mental» que a psicologia cognitiva moderna ressuscitou, embora se preocupe apenas com os mecanismos - cognitivos ou neuronais - que lhe subjazem.

Ainda para Russell Epstein - no artigo referido - os psicólogos e neurocientistas começam agora a questionar-se sobre a natureza da consciência. Diz<sup>39</sup>:

Isto, inevitavelmente, exige-nos que façamos algumas investigações sobre a fenomenologia da consciência, porque não podemos começar a explicar uma coisa sem ter alguma ideia do que é que estamos a tentar explicar. As obras da literatura são uma possível fonte de informação sobre a natureza subjectiva da experiência, porque o trabalho do escritor é registar experiências (incluindo experiências internas) em que até então não se tinha reparado. Neste ensaio discutirei as obras de Marcel Proust, um dos mais brilhantes escritores introspectivos de todos os tempos. Proust é bem conhecido como um observador da memória. Os que não o leram em pormenor podem assumir que o seu romance maciço – que em inglês dá pelo título enganador de **Recordação de coisas passadas (Remembrance of things past)** – consiste em nada mais do que página sobre página de pormenores recolhidos, interessantes talvez para o esteta, mas em última instância tendo pouco com que se recomendar aos cientistas. De facto, nada poderia estar mais longe da verdade. Porque Proust faz mais do que recontar o seu passado, ele também observa a sua memória em acção, e usa essas observações para desenvolver uma teoria alargada da experiência da consciência, e da criação artística, que potencialmente tem implicações profundas para qualquer teoria científica da consciência.

Esta sua hipótese - que afirma já ter sido aventada por Langer (1942, 1953) e Manger (1991)<sup>40</sup>- é a de que as obras de arte funcionam como uma espécie de símbolo para a mente que as cria. Mangan associa a fenomenologia de James com a percepção estética, e argumenta que o belo é um sentimento que dá informação sobre uma rede de relações que não podem ser completamente elaboradas dentro do núcleo.

Assim, o acesso à «consciência» em termos narrativos é feito através da linguagem. E começa por definir o «eu» que fala, o autor do discurso que diz essa «consciência» que fala de si.

Para dar as emoções, os sinais exteriores da existência de uma «consciência», de uma «alma», de uma «memória», para as descrever, o autor/narrador tem que se cingir agora a códigos interiores - os *qualia* - que sejam reconhecidos por todos, mesmo que variem de indivíduo para indivíduo.

Proust reconhece que não é tarefa fácil. Recorda acontecimentos do passado quando foi esmagado por belas experiências, descobre que no presente se modificaram, perderam a intensidade da sua coloração, ou se enriqueceram, e não encontra a linguagem adequada para as transmitir. A linguagem tem que ir buscar as definições ao espaço de sombra, acto que corresponde à criação artística. Segundo Epstein, o romancista fá-lo pelo uso da metáfora<sup>41</sup>:

Para Proust, o termo metáfora engloba mais do que as definições padrão de um tropo literário. Significa qualquer descrição de relações entre duas sensações, objectos, situações ou acontecimentos. De facto, a técnica que Proust usa com mais frequência para suscitar associações não é a metáfora no sentido padrão (em que um objecto é comparado com outro que tem aspectos similares), mas algo que poderíamos chamar metáfora narrativa, em que um acontecimento é comparado com outro que tem uma estrutura social ou emocional similar.

Dá como exemplo um dos primeiros episódios, quando o pequeno Marcel pede à criada que chame a mãe, esta se recusa ir visitá-lo, e a criança aparece comparada a uma prostituta abandonada no átrio de um hotel.

Ou seja, Proust usa as digressões como «metáforas narrativas» para fazer partilhar as emoções, os seus *qualia*.

Levanta-se ainda o problema da partilha que se procura, não pela passagem de informação, mas pela tentativa de suscitar no leitor uma emoção idêntica à sentida originalmente, um processo que T. S. Eliot irá definir em 1922, no ensaio «Hamlet and His Problems» com o nome de objectivo correlativo<sup>42</sup>:

A única maneira de exprimir a emoção sob a forma de arte é encontrando um «objectivo correlativo»; por outras palavras, um conjunto de objectos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que sejam a fórmula para aquela emoção particular, de tal modo que, quando são dados os factos externos, que devem terminar numa experiência de sensação, a emoção é imediatamente evocada.

Confrontado com duas imagens do mesmo objecto sensorial, estas sobrepõem-se e resolvem-se pela metáfora narrativa. A sensação de beleza que se obtém do objecto decorre da organização da rede de associações que o mesmo evoca em nós. Estas associações não são inerentes ao objecto, mas existem no sujeito. E quando o objecto belo é uma obra de arte, as associações que evoca no observador serão, de algum modo, similares às associações no interior da mente do artista que as criou.

Assim, em última instância, a sensação de belo será também ela um *qualia*, que se resolve por decalque do paradoxo do gosto em Kant.

Regressando a Proust, há ainda uma afirmação de Epstein que transforma toda a **Recherche** num enorme *qualia*<sup>43</sup>:

Defendo que a base da estética proustiana é a transferência da consciência do artista para o sujeito. No entanto, nunca uma transferência desse tipo pode recriar um mundo inteiro na nossa mente. Em *Busca do Tempo Perdido* é raro entre os romances na medida em que tenta - e tem sucesso - nesta tarefa. Um livro de 3.000 páginas só pode ser lido durante um longo período de tempo. Assim, o leitor experimenta mudanças que ocorrem no tempo ficcional, como também ocorrendo, embora de modo comprimido, no tempo real. Quando no fim do romance Marcel recorda acontecimentos que ocorreram no início do romance e que, subsequentemente, ele esqueceu, o leitor, muito provavelmente, também subsequentemente se esqueceu dos mesmos incidentes e, por consequência, experimenta as mesmas sensações de recordação. Similarmente, pelo fim do romance, seguimos o narrador por tantos caminhos laterais do pensamento e da reminiscência que é quase impossível não sentir que o conhecemos. Outros romances, porém, não contêm nem as digressões proustianas, nem o comprimento proustiano e, no entanto, sentimos que são belos e significantes. Eles não tentam explicitamente representar a rede de memória associativa do autor - mas não têm que o fazer. As associações já existem na mente do leitor - a obra apenas funciona como uma pista para as refrescar e reorganizar. Assim, Proust escreve: «Cada leitor é, enquanto está a ler, o leitor do seu próprio eu.

O trabalho do escritor é apenas uma espécie de instrumento óptico que ele oferece ao leitor para lhe permitir discernir o que, sem este livro, ele talvez nunca tivesse apercebido em si. E o reconhecimento pelo leitor no seu próprio eu do que o livro diz é a prova da sua veracidade.»

Para Proust, as obras de arte são a tradução de algo que já existe: a organização da mente do artista, a representação das suas redes de memória, da sua história, da sua mente, logo, do seu «eu», que se reafirma e consolida em cada momento. Em eco, são a organização da mente do leitor, que se reconhece no livro. Um processo circular, de intercâmbio de *qualia* que, para já, parece não poder fugir à mediatização pela linguagem.

Helena Barbas

Outubro de 2004 [rev. Out.2007]

## Notas

- 
- <sup>1</sup> Comunicação apresentada no âmbito do Seminário Internacional de Filosofia e Literatura - **Espaço e Linguagem em Proust e Kafka**, Junho de 2003;
- <sup>2</sup> Clarence Irving Lewis, **Mind and the World Order**, Dover, Nova Iorque, 1956 p.21;
- <sup>3</sup> David Lodge, **Pensamentos Secretos**, Asa, Lisboa: 2002, pp.xi;
- <sup>4</sup> *Ibid.*
- <sup>5</sup> *Ibid.*
- <sup>6</sup> David Lodge, **Consciousness and the Novel**, Secker & Warburg, Londres, 2002, p.9;
- <sup>7</sup> *Ibid.*, p.11;
- <sup>8</sup> James Joyce, **Ulysses**,  
<http://www.doc.ic.ac.uk/~rac101/concord/texts/ulysses/ulysses18.html>  
 [Out.2007]:«...I was a Flower of the mountain yes when I put the rose in my hair like the Andalusian girls used or shall I wear a red yes and how he kissed me under the Moorish wall and I thought well as well him as another and then I asked him with my eyes to ask again yes and then he asked me would I yes to say yes my mountain flower and first I put my arms around him yes and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes and his heart was going like mad and yes I said yes I will Yes.»  
 ll: 32357-64;
- <sup>9</sup> Valery Larbaud, **Dictionnaire des Notions Littéraires**, Albin Michel, Paris, 1997, p.483;
- <sup>10</sup> *Ibid.* p.484;
- <sup>11</sup> *Ibid.*
- <sup>12</sup> Gerard Genette, **Figures III**, Seuil Paris 1972;
- <sup>13</sup> António Damásio, **O Erro de Descartes**, Europa-América, Lisboa: 2001, p. 249;
- <sup>14</sup> *Ibid.* pp.246;
- <sup>15</sup> Émile Benveniste, «Da Subjectividade na Linguagem» in **O Homem na Linguagem**, Vega, Lisboa: s/d, p.49-57;
- <sup>16</sup> *Ibid.* pp.50-51;
- <sup>17</sup> Émile Benveniste, «Estrutura das Relações de Pessoa no Verbo», in **O Homem na Linguagem**, Vega, Lisboa: s/d, pp.17-27, pp.17;
- <sup>18</sup> Émile Benveniste, «Da Subjectividade na Linguagem», *Op. Cit.*, pp.52;
- <sup>19</sup> John Taylor, **The Race for Consciousness**, MIT Press, Cambridge/London: 1999;
- <sup>20</sup> Daniel C. Dennett, **Tipos de Mentes**, trad. Maria Teresa Castanheira, Rocco-Temas e Debates, Lisboa: 2001;
- <sup>21</sup> Steven Pinker in «Thinking Machines», **How the Mind Works**, Norton pp.:143-144;
- <sup>22</sup> É curioso que Pinker tente aplicar à construção das bases de dados da informação linguística o mesmo processo que presidiu à desmontagem do cálculo aritmético feito por Turing – o que parece ser impossível, pois os signos têm referentes múltiplos, enquanto os símbolos matemáticos são de referente único. O caminho terá que ser naturalmente diferente.
- <sup>23</sup> Steven Pinker: «*Why would a society of mental agents need an executive at the top? [...] No matter how many agents we have in our minds, we each have exactly one body.*» *Ibid.* pp. 143-144;
- <sup>24</sup> Luís Moniz Pereira, *Revista Intelecto* 5, pp.20;
- <sup>25</sup> *Ibid.*, pp.17;
- <sup>26</sup> Charles Darwin, **A Expressão das Emoções no Homem e nos Animais**, trad. Leon de Souza Lobo Garcia, Companhia das Letras, Lisboa 2001, pp.332;
- <sup>27</sup> *Ibid.*, pp.334;

- 
- <sup>28</sup> William James, **The Principles of Psychology** (1890)  
<http://www.emory.edu/EDUCATION/mfp/james.html#principles> [Out.2007] e  
<http://psychclassics.asu.edu/James/Principles/index.htm> [Out.2007]
- <sup>29</sup> William James, Chap. IX: «**The Stream of Thought.**»  
<http://psychclassics.asu.edu/James/Principles/prin9.htm> [Out. 2007] pp.224-25;
- <sup>30</sup> *Ibid.* p.231;
- <sup>31</sup> *Ibid.*
- <sup>32</sup> *Ibid.* p. 233;
- <sup>33</sup> *Ibid.* p. 239;
- <sup>34</sup> *Ibid.* p. 240;
- <sup>35</sup> *Ibid.* p. 243;
- <sup>36</sup> *Ibid.* p. 243-44;
- <sup>37</sup> *Ibid.* p.245;
- <sup>38</sup> Russell Epstein, «Consciousness, art and the Brain: Lessons from Marcel Proust», Pensilvania, 2003: [http://wernicke.ccn.upenn.edu/epstein\\_web/epstein\\_proust\\_prepub.pdf](http://wernicke.ccn.upenn.edu/epstein_web/epstein_proust_prepub.pdf) [Out.2007];
- <sup>39</sup> *Ibid.* p.2;
- <sup>40</sup> Citados por Russell Epstein: Dryden, D., «Susanne Langer and William James: Art and the dynamics of the stream of consciousness». *Journal of Speculative Philosophy*, 15, 2001, 272-285; Langer, S. *Philosophy in a new key: A study in the symbolism of reason, rite, and art*, Harvard University Press, Cambridge, MA., 1942; Mangan, B., *Meaning and the structure of consciousness: An essay in psychoaesthetics*, unpublished Ph.D. thesis, University of California, Berkeley, 1991;
- <sup>41</sup> *Ibid.*, pp.13;
- <sup>42</sup> T. S. Eliot, «Hamlet and His Problems» (1920) *apud*. **The Sacred Wood**, Methuen & Co., Londres, 1976, p.100;
- <sup>43</sup> Russell Epstein, *Ibid.* Nota 7, pp.16;