

## INCONSCIENTE E CULTURA

Ivan Bystřina

Em Berlim, durante os anos 70, ocupamo-nos primeiramente em reconstruir as categorias centrais e os conceitos fundamentais da Semiótica. A terminologia já existia, mas era parcialmente inconseqüente e contraditória.

Assim, eram múltiplos os conceitos de signo e de sistema de signos. Palavras, imagens, obras de arte, movimentos sígnicos, atitudes sígnicas, tudo isto era agrupado em sistemas de classificação e sistemas de signos que designávamos, com razão, de linguagem.

Tratava-se desde então da concepção semiótica da linguagem, e não apenas de lingüística. Era um tipo de "langue" semiótica. Diante de nós se estendia um amplo e colorido espaço que compreendia por um lado o estudo da comunicação entre os animais e, por outro lado, as investigações sobre a cultura humana.

Ao léxico, ou repertório de signos de cada linguagem, correspondem sistemas de regras. Para tais sistemas reservamos a terminologia "código". E sob a atuação das regras dos códigos surgiam os textos, complexos significativos de elementos sígnicos que constituem, conjuntamente, a assim chamada "parole" de Saussure.

Cada signo possui seu significado, sua referência, intensidade e extensibilidade ou extensão. Nós podemos dizer que "intensidade" (ou "intensão", *sinn*) corresponde a "sentido" e a "extensão" (*bedeutung*) corresponde ao "significado", utilizando a terminologia de G. Frege. Da mesma forma, os textos têm seu significado e conduzem, levam, portam mensagem.<sup>1</sup>

Assim, como cada texto pode ter diversos significados, sentidos múltiplos, num texto complexo surgem também diversas mensagens. Elas se armazenam à maneira de camadas superpostas umas às outras, partindo das mais simples e superficiais às estruturas mais profundas e complexas.

A análise em profundidade de textos culturais, a descoberta de mensagens ocultas e a interpretação dos textos são atividades que constituem o que há de mais importante no trabalho da semiótica da cultura.

Ao lado dos textos instrumentais com finalidades utilitárias, distinguimos textos racionais, matemáticos e lógicos e, por fim, textos imaginativos e criativos como mitos, rituais, obras de arte, utopias, ideologias, ou seja, os textos culturais propriamente ditos, que formam sincronicamente a cultura humana.

De acordo com Juri Lotman, concebemos a cultura como o conjunto sincrônico dos textos imaginativos e criativos. Por arte entendemos o conjunto de textos cuja função dominante é a função estética. Isso significa que são textos cuja função primeira é a informação sobre si

---

<sup>1</sup> - Para um melhor entendimento dos conceitos de "intensão" (com s) e "extensão", ver esses verbetes em *Encyclopedic Dictionary of Semiotics*, de Thomas Sebeok.

mesmos, sobre a sua própria estrutura, deixando em plano secundário a informação sobre o significado. Por isso, a questão central, no caso dos textos estéticos, artísticos, não é a questão da verdade, mas a questão da sua própria estrutura. A arte situa-se no centro da cultura e as criações artísticas são elementos centrais no conceito de cultura que podemos enunciar como: *manifestação sgnica da segunda realidade, armazenada em textos e transferida para fora, que foi criada pela imaginação, pela criatividade e pela fantasia humanas.*

Esta é a definição mais genérica que já formulamos.

O mundo dos objetos se decompõe segundo a natureza, a técnica e a cultura. A antiga oposição natureza/cultura foi ampliada para uma triade, como é comum na árvore da vida (céu, terra, inferno), em Hegel e outros filósofos, ou nos 3 mundos de Popper.

No mundo das atividades humanas, evidencia-se a diferença entre os textos culturais e os artefatos técnicos civilizatrios, como máquinas, ferramentas, armas, objetos e utensílios. Já na transição dos caçadores e coletores (estes principalmente mulheres) até as altas civilizações, e especialmente hoje, a técnica não é ambivalente para a natureza<sup>2</sup> e, principalmente, para o homem. Mas ela, a técnica, se torna ameaçadora, assustadora mesmo. Os fantasmas da hipertecnizao e da catástrofe ecológica confirmam a nossa decisão de não classificar a técnica como conceito maior da cultura.

Diante de nós colocava-se uma tarefa teleonmica. Havia a necessidade de explicar a evolução e a emergência da cultura humana. A partir da análise das condições pr-culturais, em especial da mudança violenta do biótipo, nasceu a base para uma sustentável hipótese de desenvolvimento.

Já no ano de 1915, em sua obra *Considerações contemporâneas sobre guerra e morte*, Sigmund Freud elaborou uma forte hipótese sobre o papel da consciência da morte no surgimento da cultura. Isso ocorreu, portanto, muito antes de outros observarem o fato. Freud escreveu:

*"A própria morte era para o homem primitivo, certamente tão inimaginável e irreal como para cada um de nós ainda hoje. Resultou para ele, no entanto, num caso que se tornou extremamente significativo e rico em consequências que agem  distância. Esse caso ocorria quando o homem arcaico via um de seus familiares morrer; a sua mulher, a sua criança, o seu amigo, que ele com certeza amava como nós amamos os nossos. Assim ele teve que tomar conhecimento na prática, dentro de sua dor, de que ele também poderia morrer. E todo o seu ser rebelou-se contra esse fato. Cada um destes seres amados era, assim, um pedaço do seu próprio e amado "eu". O homem não conseguia afastar a morte de si próprio, pois ele tinha experimentado a dor pelos seus mortos, mas não queria aceitar, uma vez que ele não podia imaginar a si próprio morto. Assim, fez acordos, aceitou a morte também para si próprio, mas contestou o significado da destruição da vida. Ao cadáver da pessoa amada ele atribuiu o sentido de espíritos, juntamente com o seu sentimento, a sua consciência de culpa ou de satisfação que estava mesclada com o luto. Isso teve*

---

<sup>2</sup> - A técnica é ambivalente porque oscila entre ser um bem ou um mal para a natureza.

*como consequência o fato de que estes espíritos então criados tornaram-se maus demônios diante dos quais se teria que temer. As modificações físicas da morte aproximavam dele a decomposição, no sentido de separação, do indivíduo em um corpo e uma alma (ou então, originariamente, mais de uma alma). Desta maneira, o fluxo do seu pensamento caminhava paralelamente ao processo de separação ou classificação introduzido pela morte. A recordação duradoura dos mortos tornou-se o fundamento da suposição de outras formas de existência, e deu a ele a idéia de uma continuidade depois da morte aparente."*

Nos anos 60, o biólogo Theodosius Dobzhansky associou a evolução da autoconsciência do homem à consciência da morte. Diferentemente dos animais, o homem espera a morte dos seus próximos e de si próprio. A inexorabilidade da morte, que ameaça de todos os lados, o tortura e ele tem que se reconciliar (ou se conciliar), durante a sua vida, com o seu fim.

A defesa contra a morte não é possível dentro do espaço da segurança material, por meio de técnicas curativas. A técnica que pode fazer a vida mais agradável ou mais segura consegue apenas prolongar a própria vida, enquanto a morte desafia, sem tréguas, a consciência.

A narrativa dos processos psíquicos originários, para tornar-se culturalmente ativa e eficiente, deve ser transmitida na forma sgnica, como textos e mitos e transportada de geração a geração. Investigando esses textos e mitos, constatamos que as estruturas da segunda realidade, primariamente armazenadas no inconsciente, surgem através de um processo expressamente criativo. A cultura surge como uma segunda realidade já inscrita na primeira (física). Surge de forma operativa para resolver impasses e problemas incontornáveis decorrentes da natureza do mundo físico.

Em 1919 - e mais tarde em 1930 - em sua obra *O mal estar na cultura*<sup>3</sup>, Freud afirma que a valoração estética de uma obra de arte, assim como a interpretação e a análise do talento artístico dependem do tipo de cultura em que a arte se realiza. Afirma, também, que a ciência da estética investiga as condições nas quais o belo é percebido, ou é sentido. Sobre a natureza e a origem da beleza, entretanto, Freud não diz nada. Como é de costume, a falta de resultados efetivos na investigação desse conceito é ocultada por palavras vazias, mas tonitroantes...

Infelizmente, Freud pensa que a psicanálise sabe muito pouco a respeito da estética. Apenas a derivação da área da percepção ou do sentir sexual aparecem assegurados em sua teoria. Este seria um exemplo modelar de movimento inibidor. A beleza e a atração são, segundo Freud, originariamente qualidades do objeto sexual. Elas estão aparentemente associadas a características e marcas sexuais secundárias. Depois de Freud, os psicanalistas seguiram o caminho do impulso inconsciente, para explicar a realização dos desejos ou dos anseios na obra de arte. Eles aprenderam o efeito afetivo da obra de arte sobre o fruidor e, naquilo que diz respeito ao próprio artista, tendiam a explicar como neurose. Apontaram também para as disposições do artista, suas experiências casuais e a sua ligação com a atividade artística.

---

<sup>3</sup> - O título da obra *O mal estar na cultura* está traduzido, em português, como *O mal estar na civilização*. Existe uma velha polêmica entre "cultura" e "civilização"; os alemães defendiam o conceito de cultura, os ingleses e franceses o de civilização. Dentro dessa polêmica, a Semiótica da Cultura tem uma contribuição fundamental a dar. (N.T.)

Freud observava freqüentemente em si próprio que o conteúdo de uma obra de arte, para ele, possuía mais força de atração do que suas qualidades formais ou a técnica empregada na sua realização. Em oportunidades excepcionais, ele se detinha por longo tempo na proximidade de obras artísticas para entendê-las melhor e para poder explicar como elas atuavam sobre o fruidor. Já na música ele não era capaz de agir dessa forma, achava que não tinha capacidade de vivenciá-la, de percebê-la e senti-la.

Na estética tradicional, a forma artística ocupa posição de destaque. Porém, para Freud, a forma não era outra coisa senão um meio transitório de veiculação de algo que transcende a própria materialidade. Na sua opinião, aquilo que nos afeta ou prende com tal energia e força, não pode ser outra coisa senão a intenção do artista. E isso ocorre em tal dimensão ou em tal extensão, que o artista só consegue atingir-nos quando é bem sucedido na expressão de suas intenções.

Segundo Freud, os escritores nos conduzem para o prazer intelectual e estético, esforçando-se por agir emocionalmente. Por essa razão, não podem reproduzir a realidade sem modificações. Precisam refinar tudo e preencher as lacunas que se apresentam, completar aquilo que falta. Quando, ao contrário, nós ampliamos o procedimento estritamente científico até o âmbito do amor humano, o sentimento do prazer abrandar-se, reduz-se. Portanto, é certo que a ciência não é outra coisa senão a renúncia ao sentimento do prazer.

Palestra proferida para o CISC na Pós-graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP em 1995.



**CISC - CENTRO INTERDISCIPLINAR  
DE SEMIÓTICA DA CULTURA E DA MÍDIA**