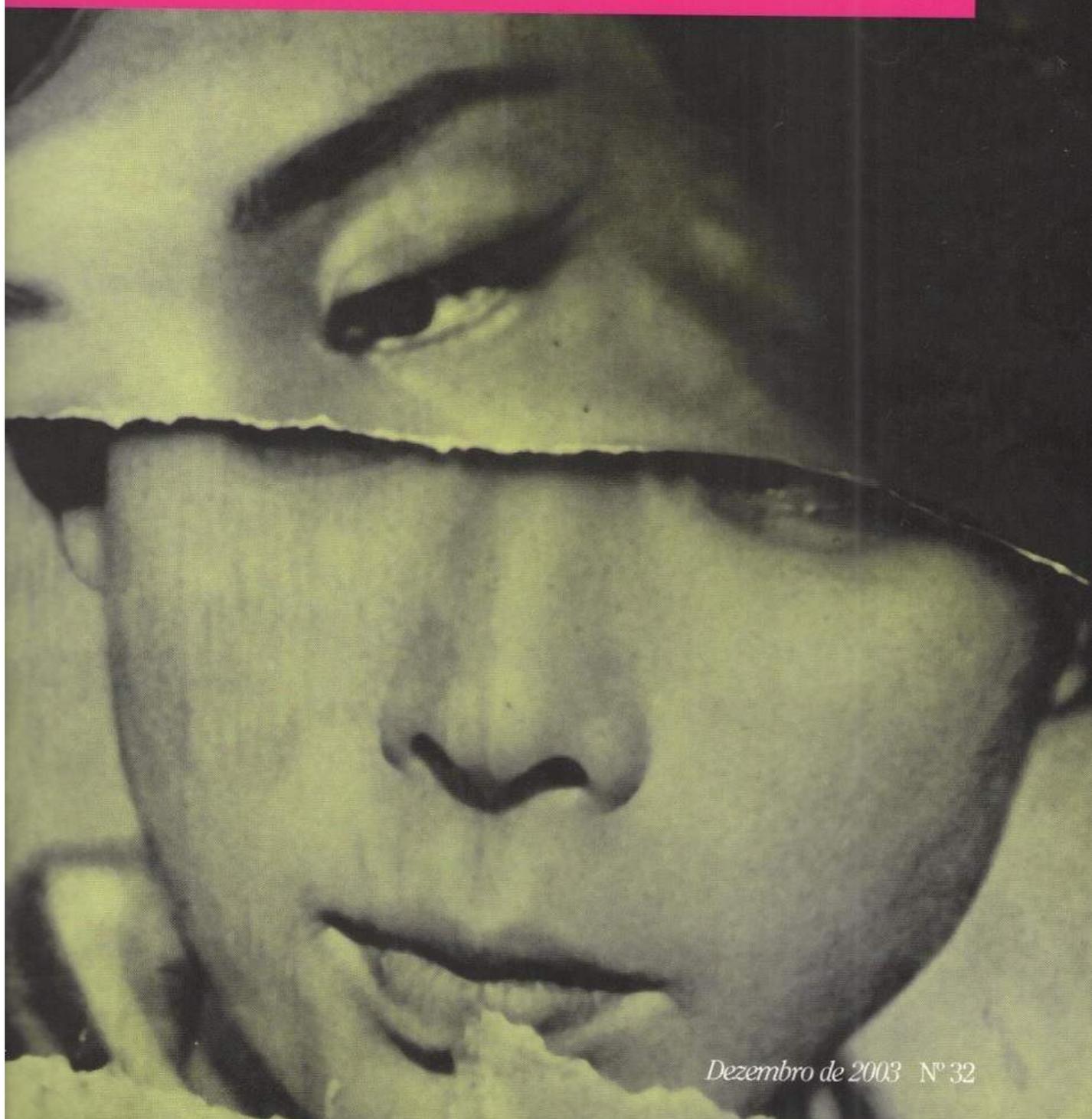


Revista de  
comunicação e linguagens

Ficções

Organização : *Paulo Filipe Monteiro*



Dezembro de 2003 Nº 32

---

**Organização de Paulo Filipe Monteiro**

---

**FICÇÕES**

---

**António Marques***Ficção e representação: Nótula sobre o conceito de representação  
e as suas conexões estéticas*

13

---

**Adriano Duarte Rodrigues***Ficção e realidade*

17

---

**Paulo Filipe Monteiro***Parentescos entre ficção e real: O caso do cinema*

37

---

**João de Pina-Cabral***A ficção como exutório*

53

---

**Al Martinich***Quatro teorias da interpretação*

61

---

**José Bragança de Miranda***Crítica de uma certa ficcionalização do controlo*

79

---

**Maria Augusta Babo***A auto-bio-grafia como máquina antropomórfica de escrita*

91

Maria Antónia Oliveira <i>Biografia e ficção</i>	101
Maria Lucília Marcos <i>Robinson e os efeitos do outro (ou da sua ausência)</i>	117
Charles Grivel <i>Na modernidade, às arrecuas: O fim da representação nas obras recentes de Emmanuel Hocquard</i>	125
María de la Luz Hurtado <i>A escrita como esconjuro e como degradação do tempo em El Principio del Placer de José Emilio Pacheco</i>	141
Pedro Sobrado <i>No covil de Robert Walser</i>	159
Ana Paula Guimarães, Carlos Augusto Ribeiro e Carlos Oliveira Santos <i>Ao volante: Ficcionalizar veículo, coração e corpo</i>	181
Luís Filipe Teixeira <i>Fernando Pessoa/Thomas Mann: António Mora-Fernando Pessoa e a ficção sanatorial do «médico da cultura» (De A Montanha Mágica para «A Casa de Saude de Cascaes» ou vice-versa)</i>	217
Miguel Leal <i>A verdade da mentira: O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers</i>	231
Margarida Medeiros <i>O controlo dos objectos</i>	245

Sérgio Mah	253
<hr/>	
Manoel de Oliveira	261
<hr/>	
Fernando Cabral Martins	267
<hr/>	
André Parente e Liliane Heynemann	275
<hr/>	
Rosa Inês de Novais Cordeiro	289
<hr/>	
Joaquim Paulo Nogueira	299
<hr/>	
Cláudia Madeira	309
<hr/>	
José Augusto Mourão e José Casquilho	323
<hr/>	
Manuel José Damásio	331
<hr/>	
Rui Zink	343
<hr/>	
Alberto Pimenta	345
<hr/>	

LEITURAS

Nicholas Garnham

*A teoria da sociedade da informação enquanto ideologia:*

Uma crítica (Manuel Castells, *The Rise of the Network Society*,  
Oxford, Blackwell, 1996)

349

CRÓNICA

373

RESUMOS/ABSTRACTS

383

# O HABITAT DA HIPERFICÇÃO

## Hipertopia(s)

José Augusto Mourão

Departamento de Ciências da Comunicação,  
Universidade Nova de Lisboa

José Casquilho

Instituto Superior de Agronomia,  
Universidade Técnica de Lisboa

«...Porque os princípios são primeiro que as proposições e, na Gramática, as letras primeiro que as sílabas. Do mesmo modo nos discursos, porque o exórdio é na ordem primeiro do que a narração.»

Aristóteles, *Categorias* <sup>1</sup>

«O equilíbrio entre ficção e realidade mudou na última década. Os seus papéis estão invertidos. Somos um só dominados pela ficção. O papel do escritor é inventar a realidade.»

J. G. Ballard

Qual é o *habitat* da hiperficção, sabido que se move na orla da «tentação do infinito» (J.-P. Balpe)? Que *habitat* para a hiperficção, agora que estamos já a uma boa distância da crença que professava o *New Criticism*: um texto autónomo é seguramente um texto estável? A deriva desconstrutiva veio pôr a nu a instabilidade radical de um texto, a inevitável intertextualidade de qualquer texto, por muito grande que seja a autonomia que aparente. Na sua versão electrónica, a estrutura tradicional do texto desvanece-se, tornando-se fluxo. Aquilo que era um órgão autónomo com princípio, meio e fim, torna-se um *puzzle*, perde a hierarquia, perde a sequencialidade, para adquirir uma estrutura rizomática de elos

constantes, com uma tessitura que parece depender, em última instância, do livre-arbítrio do leitor. Como se cada peça tivesse incorporada em si as restantes e cada uma o seu «momento» de aparição e de desaparecimento. O autor estável dos tempos antigos foi substituído pelo leitor instável. Ao decidir o caminho a seguir, o leitor converte-se numa figura híbrida: *escreitor*. Deixa de estar amarrado a qualquer espécie de organização particular ou hierarquia. Como é evidente, esta perspectiva retoma o projecto libertário e utópico *Xanadu* de Ted Nelson.

De resto, nenhum texto clássico nos chega puro ou autónomo. Cada texto transporta consigo a história da sua própria estória conflitual de recepção. Este estatuto de navegabilidade livre e arbitrária tem por base a intertextualidade ideal (utópica) em que todos os textos estariam ligados por «link, node, network, web, and path»<sup>2</sup>. Ao citar Barthes, Landow acrescenta: «In this ideal text the networks are many and interact, without any one of them being able to surpass the rest; this text is a galaxy of signifiers not a structure of signifieds; it has no beginning; it is reversible; we gain access to it by several entrances, none of which can be authoritatively declared to be the main one, the codes it mobilized extend as far as the eye can reach, they are indeterminable.»<sup>3</sup>

Pode a errância entre *links* dispensar um fio narrativo? Pode dizer-se que deixou de haver uma estória, e que o leitor passou a concatenar arbitrariamente os blocos narrativos e a fechar o percurso? Ter-se-á quebrado a dimensão linear em que se representa o tempo?

Sim e não. Certo é que existe agora uma árvore de passos sequenciais possíveis, representável num grafo das relações de adjacência de páginas, que é mais do que uma sequência linear de parágrafos e de capítulos dum texto de ficção. Num texto de ficção o leitor submete-se a essa dimensão narrativa enquanto na obra de hiperficção o leitor pode caminhar desdobrando a obra com um leque de várias possibilidades de onde exerce, sucessivamente, uma escolha. Torna-se assim em parte decisor do percurso que experimenta; mas apenas em parte, porque o leque das escolhas possíveis está pré-programado e constitui-se no fecho da obra.

### O espaço da hiperficção

A escrita vivia prisioneira de uma curva fundamental que era a do regresso homérico, como também da realização das profecias judaicas. Como lembra Foucault, «escrever era regressar, voltar à origem, refazer-se do primeiro momento; era fazer-se de novo manhã»<sup>4</sup>. No século XX, pela mão de Joyce, fundamentalmente, assiste-se já ao deslindar dessa tendência. «O que não nos condena ao espaço como a outra única possibilidade, demasiado tempo negligenciada, mas revela que a linguagem é (ou, talvez, se tornou) coisa de espaço.»<sup>5</sup> No esteio desta ideia, muito re-

centemente, Shaviro descreve a Internet como uma realização das heterotopias de Foucault: «metastable and dynamic “otherspaces”, or spaces of otherness», formados por subjectividades em reconfiguração e por deslocamentos nomádicas. Por sua vez, Jay Bolter descreve a topografia do espaço de escrita do hipertexto do seguinte modo: «not the writing of a place, but rather the writing with places, spatially realized topics»<sup>6</sup>. É o caso evidente de *Patchwork Girl*, construído como um grafo de relações de adjacência com origem e fim, embora recorrentes e portanto geradores de uma sequência indeterminável.

### *Revelação e utopia*

A Literatura convive melhor com a ideia de Revelação do que com a ideia de utopia. E por diversas razões. O próprio da Literatura não é pensar a história em termos de causalidade mecânica (essa é a pecha da literatura potenciométrica) mas de discernir nela processos, sequências de acontecimentos que poderíamos qualificar de encadeamentos aleatórios ou de séries abertas.

A Teoria das Catástrofes desenvolvida por René Thom<sup>7</sup> e outros é o paradigma mais abrangente da literatura potenciométrica contemporânea. Uma função potencial governa o sistema dinâmico, o mesmo é dizer que comporta o mapa de todas as trajetórias possíveis, incluindo as transições catastróficas que ocorrem nos bordos das dobras da paisagem em que se constitui o gráfico da função potencial. Neste quadro mesmo a transição abrupta estava afinal pré-inscrita no espaço de existência desse sistema dinâmico. Esta é a revelação da literatura potenciométrica.

Pelo contrário a Revelação acontece no sentido de desocultação do vivo, do elementar que se liga a tudo. Sobre a linha do tempo histórico, cada instante criaria como que um sistema de estrangimentos que, sem determinar o instante seguinte, limitaria o número das suas figuras possíveis. A obra de Maria Gabriela Llansol testemunha desse procedimento. Esta escrita desenvolve-se e prolifera num *lugar* e num *corpo vivo* («um Aqui», *Falcão no Punho*, p. 135). João Barrento di-lo claramente: «É uma prática da textualidade que corresponde à *utopia humana de um regresso* ao dom poético e ao Vivo, de que o “exemplo longínquo” foi a prática mística [...] Escrever é emigrar para o *locus utopicus (ucronicus)* do Não-Poder e do corpo vivo da língua.»<sup>8</sup> Cada instante do tempo histórico poderia ser então entendido como uma bifurcação donde partem várias vias; a escolha entre estas diferentes vias seria fundamentalmente aleatória; mas criada esta via, ela mesma indexaria um conjunto de estrangimentos que agem como um sistema de condicionamento sobre o momento seguinte, que aparecerá como uma nova bifurcação. É esta concepção *estocástica* da história que nos mostram as narrativas bíblicas. Veja-se a história dos pa-

triarcas Abraão, Isaac e Jacob, cuja linhagem se constitui através de uma série de bifurcações imprevisíveis, mas em que, uma vez sobrevindos os acontecimentos, são eles próprios que determinam a sequência temporal seguinte. A narrativa progride de bifurcação em bifurcação. Sempre imprevisível, pontuada por uma sucessão de acasos, de erros ou de contingências que acabam por nos dar uma impressão de necessidade.

A ideia de Redenção implica uma ruptura violenta do tecido histórico, a irrupção no interior do tempo duma alteridade absoluta, radicalmente diferente de quanto conhecemos. É uma ideia que se opõe à utopia como um acontecimento actual a um termo ideal sempre adiado, como uma estase do tempo a uma linha indefinidamente prolongada. A utopia, como categoria do tempo histórico, apesar de ser um não-lugar, propõe apenas à imaginação uma nova combinação de elementos já conhecidos; a Revelação, pelo contrário, surge contra toda a expectativa, com a imprevisibilidade do absolutamente novo. Na teoria da informação de Shannon<sup>9</sup> dir-se-ia que a Revelação acontece com um «efeito-surpresa»<sup>10</sup> infinito, a que corresponde uma probabilidade — entendida como medida de verosimilhança do acontecimento — que se anula. E, no entanto, o acontecimento, que se pressupunha impossível, aconteceu.

### *O tempo da hiperficção*

O fio do tempo constitui a dimensão principal da nossa inteligibilidade do mundo onde suporta uma parametrização das coordenadas no espaço euclideano tridimensional; enquanto variável real, a sua sequenciação permite uma ordenação dos acontecimentos e uma parametrização de uma trajectória num espaço euclideano, onde é possível utilizar a potência do infinito dos números reais para discriminar os instantes<sup>11</sup>.

O devir que sustenta a «flecha do tempo» reina qual mestre em todos os domínios da experiência humana. Bastaria invocar o nome de Heraclito: tudo flui, tudo muda e nada «é», a bem dizer, no sentido em que nenhuma coisa consegue fixar-se definitivamente no seu termo. O devir significa sempre a passagem de um termo a outro, como movimento local e qualitativo. O devir implica o múltiplo implicando também a unidade; é uma síntese, uma ordem, um «devir».

Se o cerne da estética negativa de Adorno é o horror à origem, por uma razão simples: o que dá a ideia não é a sucessão mas a constelação, o cerne da ficção hipertextual é o horror à linearidade e à hierarquia. Ora a ideia de constelação remete para a ideia de espaço que é reconhecida, mais proeminente do pós-modernismo<sup>12</sup>. A reparação do espaço em filósofos como Deleuze, Foucault e Rupert de Ventós manifesta-se como a condição formal de todo o pensamento futuro. O ideal da física clássica era atingir a perfeição intemporal da geometria. To-

davia, a todos os níveis, desde a cosmologia até à biologia, vemos reaparecer o elemento narrativo como entidade que não podemos dispensar.

Hoje abre-se a possibilidade de pensar o tempo como entidade bidimensional; se utilizarmos o modelo da variável complexa, temos que um instante se representa agora como um ponto no plano complexo e comporta valores em duas dimensões: a dimensão *real* (que se mantém assim presente) e a nova dimensão, designada de *imaginária*. Cada ponto deste tempo bidimensional compreende assim dois valores, cada um relativo à posição em relação à origem na correspondente dimensão. O plano complexo é uma construção do topógrafo norueguês Caspar Wessel (1797) alcançada de forma independente pelo matemático francês Jean Argand (1806). Já na década de 1940 Bento de Jesus Caraça sustentava que o caminho entre duas verdades do campo real passa, muitas vezes, pelo campo complexo<sup>13</sup>. A suspensão do real adquire assim um modelo hermenêutico: pode operar-se fixando a primeira coordenada e percorrendo os valores da segunda; nesta hipótese, o relógio parou enquanto se desenrola um percurso imaginário. Ao contrário da linha real o plano complexo já não é uma entidade linearizável nem completamente ordenável.

Numa obra de hiperficção o espaço — onde se percorre um labirinto de imagens textuais ou icónicas — é quase tudo enquanto suporte de sentido e o tempo (real) quase nada. O tempo do *habitat* da obra de hiperficção é assim mais bem modelizado por uma trajectória no plano complexo: num pequeno segmento de tempo real percorre-se uma sucessão de espaços virtuais que se encadeiam ao longo de uma dimensão imaginária. Basta referenciar o hipertexto *Patchwork Girl* de Shelley Jackson, em que se afirma a propósito: «Though I could list my past moments, they would remain discrete (and recombinant in potential if not in fact), hence without shape, without end, without story. Or with as many stories as I care to put together.»

### O *habitat* da hiperficção

○ A questão do hipertexto ficcional ou de hiperficção como obra literária, assente em dispositivos e fins de leitura diversos relativamente a um texto didáctico, consiste, do ponto de vista do receptor, no modo como o hipertexto pode produzir melhores ou novas interpretações. Intervir no desenrolar dos acontecimentos diegéticos, «clicar» será uma verdadeira forma de interagir com o texto?

○ Parece que as novidades introduzidas pelas hiperficções são mais ao nível do modo de apresentar do que da substância da história narrada. A independência do leitor é de facto maior, mas a indeterminação que funda a ficção persiste. Jean-Pierre Clément destaca o cariz labiríntico do hipertexto em que ocorre uma «perpétuelle métamorphose», dado que cada

passagem pelos mesmos blocos de texto se torna diferente em virtude da imposição de reorganização das informações por parte do leitor. Este autor baseia a sua análise em *Afternoon: A Story* de Michael Joyce. É notório que neste caso o leitor se vê estrangido a avaliar cada fragmento em relação com os restantes que compõem a estrutura arbórea da ficção: «Le sens ne se construit plus en suivant une ligne mélodique, mais se déploie comme une polyphonie dans laquelle chaque fragment s'annonce comme une nouvelle voix (voie?) pour se perdre aussitôt dans le chœur.»<sup>14</sup> A clausura não implica uma redução das derivas interpretativas. Cada bloco de texto pode adquirir novas configurações de leitura. No entanto, cada autor reforça o valor indeterminado e o grau de autonomia de cada fragmento com uma multiplicação de construções possíveis. Cada um constituiria uma potencialidade próxima do aforismo, independentemente da sua posição na narrativa. Esta seria renovada a cada passagem, não já segundo a vontade do autor, mas na esteira do arbítrio do passeio do leitor: «chaque fragment est deconnecté de la temporalité du récit. Il fonctionne lui aussi comme un "pur moment". Son insertion métonymique dans le récit doit donc être prise en charge par le lecteur pour lequel la structure hypertextuelle joue le rôle de la métaphore interprétante»<sup>15</sup>.

Cada momento seria um local a interligar com os restantes para desembocar num mapa que seria a própria narrativa. Cabe ao leitor actualizar o texto que permanece virtual até esse momento. O problema começa aqui: o leitor não dispensa uma história que não faça sentido.

«A ficção [...] não se aplica de modo verdadeiro a diáfanos mundos possíveis nem a nada, mas sim, ainda que de modo metafórico, a mundos reais», escreve N. Goodman<sup>16</sup>. A ficção brota de uma reflexão sobre a realidade, tornando-se um espaço de experiência que interroga os sistemas ideológicos vigentes em que se apoiam e dos quais pretendem afastar-se, mas sempre para voltar. Daí poder dizer-se que «A ficção opera nos mundos reais de modo muito semelhante à não ficção. Cervantes, Bosch e Goya, não menos que Boswell, Newton e Darwin, tomam, desfazem, refazem e retomam mundos familiares, remodelando-os de modos admiráveis e por vezes recônditos mas finalmente reconhecíveis — isto é, reconhecíveis.»<sup>17</sup> As ficções apaziguam, reordenam a ordem do mundo, apresentando cenários alternativos, nunca vistos ou pressentidos, mas habitáveis (desejáveis). Este aspecto perde com as hiperficções que, através das imposições que colocam ao leitor de ter de decidir os percursos e ponderar cada fragmento, se aproximam de situações da realidade em que temos de agir. Para não perder o pé. Esta nova função da leitura conduz à incerteza, ao estabelecer centros provisórios, ao descentramento.

O sentido da querela entre Derrida com Austin ou Searle deve ser procurado na interface da comunicação e da significação<sup>18</sup>. A linguagem não está inteiramente ordenada para a comunicação. Pode-se falar pelo pra-

zer de falar, sem ter em conta o auditor<sup>19</sup>. A sua construção simbólica de sistema semiótico confere-lhe uma autonomia a-funcional: «bem antes de servir para comunicar, a linguagem serve para viver», dizia Benveniste<sup>20</sup>. É esta independência da linguagem que reclamam os escritores, com o intuito de salvaguardar a sua expressividade criadora, ou muito simplesmente para guardar a polaridade da autonomia e a polaridade da heteronomia da literatura como meio específico de conhecimento. O discurso, enquanto espaço de interacções verbais, mantém relações estreitas com as estruturas linguísticas, mas não se reduz a elas porque o habita uma dimensão comunicacional: «a estrutura gramatical não é suficiente para determinar que acto de discurso efectua uma unidade gramatical particular pertinente e a posição no discurso»<sup>21</sup>.

A querela entre Searle e Derrida parte do mal-entendido que vinha já de Austin, segundo o qual a ficção é um jogo de linguagem separado, mas não um tipo de acto ilocutório. A ficção seria assim um jogo parasitário, vazio, aos olhos da pragmática da acção. Esta é uma querela que deriva da atitude convencionalista, normalizante da linguagem e da atitude relativamente à escrita e ao carácter de *iterabilidade* que Derrida lhe reconhece: na medida em que é iterável, um «signo» intencionalmente «animado» não é nunca *meaningful* no sentido estrito do termo; não é nunca um acto, no sentido tradicional do termo, mesmo que fosse um acto de linguagem. Contra Austin e Searle, que trabalham com o conceito de «contexto fechado», Derrida sustenta que a intenção de um acto da linguagem não está nunca perfeitamente presente a si mesma e que a interacção diferencia — aquilo a que chama «restância de uma marca diferencial», como uma «restância» mínima do envelope semiológico que torna possível a continuidade da comunicação, sem eliminar os signos utilizados e as suas significações respectivas. Esta tese é complementar de uma outra: que os signos podem romper com a impositividade do código, tese que subscreverá, por exemplo, o filósofo da linguagem F. Jacques<sup>22</sup>. A ficção fala sempre de alguma coisa; o enunciador dessa alguma coisa rompe com uma enunciação situacional, retomando no seu discurso um conjunto aberto de instâncias enunciativas. De acordo com Brandt a ficção releva da estética e demarca-se de toda a pragmática<sup>23</sup>.

Creemos que o *habitat* da hiperficção está para além do espaço heterotópico evocado por Foucault. Quer na multiplicidade dos sítios e dos trajectos quer no estranhamento que resulta da sensação de percorrermos um tempo que não se esgota na sua dimensão linear. A este entrosado das dimensões espaciais e do tempo complexo chamamos *hipertopia*. Admitir a não linearidade do tempo é referido negativamente como contradição por Carolyn Guyer a partir do argumento de que todo o efeito resultante de material digitalizado se pode considerar ordenado e portanto linearizável; tradicionalmente uma contradição tem como solução o conjunto vazio. Afigura-se-nos ser esta contradição a geradora de um espaço-

-tempo complexo que comporta uma lógica múltipla, onde agora o princípio de ordenação aristotélica se torna principalmente local e não dá mais conta da amplitude da experiência.

- 1 *Categorias*, de Aristóteles (tradução de Silvestre Pinheiro Ferreira), Lisboa, Guimarães Editores, 3.<sup>a</sup> ed, 1994, p. 99.
- 2 George Landow, «The Definition of Hypertext and its History as a Concept», in [www.thecore.nus.edu/cpace/jhup/history](http://www.thecore.nus.edu/cpace/jhup/history).
- 3 *Idem*.
- 4 Michel Foucault, «Le langage de l'espace», *Critique*, n.º 203, Abril de 1964, pp. 378-382.
- 5 *Loc. cit.*, p. 378.
- 6 Jay David Bolter, *Writing Space*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum, 1991.
- 7 René Thom, *Modèles mathématiques de la morphogenese*, Paris, Christian Bourgois, 1980.
- 8 João Barrento, «A Voz dos Tempos e o Silêncio do Tempo», no prelo, p. 12.
- 9 Claude E. Shannon, «A Mathematical Theory of Communication», *Bell Syst. Tech. Journal*, n.º 27, 1948, pp. 379-423.
- 10 C. J. Thornton, *Techniques in Computational Learning: An Introduction*, Londres, Chapman & Hall Computing, 1992.
- 11 José Casquilho, «Figuras do Tempo», in *Leituras do Tempo*, Lisboa, Universidade Internacional, 1990, pp. 30-40.
- 12 Luís Castro Nogueira, *La Risa del Espacio — El Imaginario Espacio-Temporal en la Cultura Contemporánea: Una reflexión sociológica*, Barcelona, Tecnos, 1997; Georges Benkp e Ulf Strohmayer, *Space & Social Theory: Interpreting Modernity and Postmodernity*, Londres, Blackwell, 1997.
- 13 Bento de Jesus Caraça, *Conceitos Fundamentais da Matemática*, Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, 1984, p. 170.
- 14 Jean-Pierre Clément, «Afternoon: A Story: Du narratif au poétique dans l'oeuvre hypertextuelle», in [hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/Afternoon](http://hypermedia.univ-paris8.fr/jean/articles/Afternoon).
- 15 *Idem*.
- 16 Nelson Goodman, *Modos de fazer mundos*, Porto, ASA, 1995, p. 155.
- 17 *Idem*, p. 156.
- 18 Cf. J. Derrida, «Signature, événement, contexte», texto de uma conferência pronunciada em Montreal em 1971, que será incluído no ano seguinte em *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit. Este texto, antes de aparecer em *Margins of Philosophy* (1982) será traduzido no primeiro número da revista *Glyph*, em 1977. Já aí se encontra uma crítica cerrada da teoria dos *speech acts* de J. L. Austin, mestre da filosofia analítica. J. R. Searle publicou uma violenta réplica ao texto de Derrida: «Reiterating the Differences: A Reply to Derrida». Em 1977 Derrida riposta, por sua vez: *Limited Inc.: a, b, c*, publicado em Baltimore. Onze anos mais tarde, respondendo a questões de Gerard Graf, Derrida escreve *Towards an Ethic of Discussion*, que se tornará o posfácio da segunda edição de *Limited Inc.: a, b, c*, publicado em 1988. O conjunto desse *dossier* aparece, entretanto, em edição francesa, com excepção da «Reply», de Searle, que Graff resume, com o título *Limited Inc.*, com apresentação e tradução de E. Weber (Paris, Galilée, 1990).
- 19 Vide Barbara Cassin, *Le plaisir de parler*, Paris, Minuit, 1986.
- 20 Cf. *PLG*, II, 1979, p. 217.
- 21 Cf. McH, J. Sinclair, R. M. Coulthard, *Towards an Analysis of Discourse*, Londres, Oxford Univ. Press, 1975, p. 23.
- 22 Francis Jacques, *L'espace logique de l'interlocution*, p. 201 e segs.
- 23 Per Aage Brandt, «Quelque chose: Nouvelles remarques sur la véridiction», *NAS*, n.º 39/40, 1995, p. 16.