ABSTRACT: *The linguistic model of signs proposes segmentations in the pictorial surface of a painting. Barthes and Greimas tried to build a metalanguage by considering painting as a general effect of bilateral interactions; pictorial signifier (signifiant) and linguistic signified (signifié). Painting is not only a visual and dynamic organization but also a cultural construction from an intertextuality point of view. Consequently, "reading" a painting means to construct a system of links between several paintings. It creates a generative semiotic function which works more with inference (Peirce) than dual relations (Saussure).*

KEY WORDS: Semiotics, painting, Peirce.

RESUMO: *O modelo lingüístico do signo propõe um recorte da superfície pictórica. De um modo geral, semioticistas como Barthes e Greimas tentaram elaborar uma metalinguagem que permite tratar a pintura como um conjunto de relações duais (significantes pictóricos e significados lingüísticos) considerando o quadro como um objeto. A pintura é não só uma organização visual e dinâmica, como também uma construção cultural, numa ótica similar à da intertextualidade. Por conseguinte, a leitura do quadro edifica uma rede de vínculos entre vários quadros. Ela permite, assim, uma função semiótica gerativa que se apoia mais sobre as relações de inferência (Peirce) que sobre relações a dois termos (Saussure).*

PALAVRAS-CHAVE: Semiótica, pintura, Peirce.

BERNARD PAQUET

Semiologia visual, pintura e inter- textualidade

Tradução
Sônia Taborda

Metalinguagem que dota o significante visual de um significado verbal, o modelo do signo lingüístico impõe um recorte da superfície do quadro pintado. Esta pesada incidência semântica das palavras sobre a imagem, não obstante redutora, não pode fazer-nos esquecer que a pintura, singularizada por um sistema de relações espaciais, é uma estrutura, antes de tudo, visual e dinâmica. No entanto, além dessa estrutura enquanto único objeto de análise, consideramos a leitura do quadro, cuja percepção ultrapassa muito amplamente a noção de signo icônico ou não-icônico, como uma construção cultural que tece, de um certo ponto de vista, uma rede de laços entre vários quadros. Essa leitura simultaneamente contingente e não necessária na medida em que não busca essas redes de significações estabelecidas *a priori*, denominadas “citações”, constrói um conjunto de liames em vista de uma função semiótica gerativa. Conseqüentemente, esta depende de uma certa intertextualidade que se apoiaria em relações de inferência, como quer a filosofia peirciana, e não em relações de equivalência, como a tradição saussuriana do signo as concebe.

SIGNIFICADO LINGÜÍSTICO E SIGNIFICANTE VISUAL

Para Ferdinand de Saussure, a lingüística é apenas uma parte do que ele

chama semiologia, esta “ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social”.¹ Da concepção saussuriana do signo decorre uma conseqüência: o recorte do “real” pela língua não corresponde a um recorte preexistente do mundo. Ele depende do puro consenso social. O signo é composto, em uma relação arbitrária de equivalência, de um significante e de um significado, solidários um do outro da mesma forma como o são a frente e o verso de uma folha de papel. Este princípio da arbitrariedade do signo, que responde ao ideal do procedimento semiológico, permite-lhe considerar a lingüística como um sistema que pode, um dia, tornar-se o “padrão geral de toda a semiologia”.²

É em *Éléments de sémiologie* de Roland Barthes que essa inversão se materializa:

*É necessário, em suma, admitir desde já a possibilidade de inverter um dia a proposição de Saussure: a lingüística não é uma parte, mesmo privilegiada, da ciência geral dos signos, é a semiologia que é uma parte da lingüística.*³

Para Barthes, “não há sentido senão nomeado, e o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem”.⁴ Não tendo a pintura, excetuadas algumas comparações, as características da linguagem verbal: dupla articulação (primeira articulação, monemas ou unidades significativas, e segunda articulação, fonemas ou unidades diferenciais), unidades discretas estáveis, distintas e

descontínuas, linearidade sintagmática de sucessão e eixo paradigmático de simultaneidade-substituição, Barthes propõe recortar sintagmas icônicos pelo viés de uma fala articulada “que os dota da descontinuidade que eles não têm”.⁵ Da percepção das diferenças pelo retransmissor da língua à definição das relações, sempre e ainda graças a esta mesma língua, há apenas um passo. A influência da palavra sobre a pintura se solidifica em uma metalinguagem, “por sua vez percebida em um processo de conotação”⁶ que faz as vezes da obra, que se substitui a ela, que se torna seu signo. Em outras palavras, o significado de um quadro é assumido por um sistema de significação, a língua, cujo significante é, por sua vez, dirigido a um novo sistema de significação. Essa abordagem da pintura se produz como se um significado lingüístico emergisse através de um significante visual tornado absolutamente transparente. O tipo de leitura iconizante proposta por Greimas é revelador: “...uma operação que, conjugando um significante e um significado, tem como efeito produzir signos. A grade de leitura, de natureza semântica...” dota de significado o significante visual “...transformando, assim, as figuras visuais em signos-objetos...”.⁷

No século passado, Fiedler, preocupado com a noção de uma pura e inocente visibilidade, escrevia que a linguagem (entenda-se “a língua”) “não é a tela atrás da qual se esconde a ver-

dade visual, mas sim o que funda a fé perceptiva”; e que “a miragem do ‘real’” repousava, em última análise, no estado de indolência e atrofia no qual a atitude natural mantém, para fins totalmente práticos, a função visual (II, 241).⁸ Os formalistas russos, de sua parte, especialmente Chklovski,⁹ afirmaram não só que a educação nos ensinava a colocar nome nas coisas, mas também que, para obter uma economia máxima das forças perceptivas, percebíamos os objetos apelando para uma memória de imagens feitas, esquemas abreviados de tipo algébrico ou simbólico suficientemente representativos para nos permitir não ver de verdade o objeto, mas simplesmente reconhecê-lo.

Mais tarde, graças às propostas de Hjelmslev, o significante visual devia encontrar sua primazia na articulação combinatória da linguagem visual. Esta última, na verdade, sugeria desdobrar cada um dos planos do signo saussuriano, seja o significante (plano da expressão) e o significado (plano do conteúdo) em forma (a coisa organizada) e em substância (o modo de organização). Assim, hoje é possível notar, a propósito do plano da expressão da pintura abstrata que o significado “permanece co-extensivo até o fim da atividade criadora e perceptiva”.¹⁰ Quer dizer que toda a superfície pictural participa do conteúdo da pintura e que o conteúdo participa, *a posteriori*, de toda a superfície pictural.

OS SIGNOS E A SUPERFÍCIE PICTURAL

A leitura iconizante proposta por Greimas articula o significante plano, sem relevo, constituindo, através de um “recorte em unidades discretas legíveis”, “formantes” figurativos, por conta de “pacotes de traços visuais de densidade variável”, admitindo “outras segmentações possíveis do mesmo significante”.¹¹ Essa teoria dos formantes convém, antes de tudo, à “figuração” no quadro daquilo que Greimas chama “figuratividade”, ou seja, um certo modo de leitura e de produção das “superfícies construídas”. Para este último, a iconização e a abstração são apenas graus e níveis variáveis da figuratividade, e a abstração é o resultado do despojamento das figuras, que visa tornar mais difícil o processo de reconhecimento. Em outras palavras, a abstração seria tão-só uma iconicidade próxima de um estado zero de reconhecimento dos objetos do mundo natural.

Em pintura, o icônico, o motivo artístico, tal como definido por Panofsky, pode integrar-se a estruturas mais complexas, denominadas imagens, histórias e alegorias, ao passo que, na língua, segundo Benveniste,¹² a palavra enquanto signo pode integrar-se à unidade de nível superior que é a frase. As frases entre elas não têm relação, apenas sua seqüência para formar o discur-

so. Mas o motivo pictural não se insere, ao contrário da palavra escrita, em uma descontinuidade sintagmática. Ao espaço, muito tempo ignorado, entre os motivos figurativos, foi atribuída maior atenção desde que autores como Eco em *A Estrutura ausente*, formularam a hipótese de um sentido não icônico. Em 1978, Greimas vislumbrava a possibilidade de usar categorias topológicas para discernir um número razoável de elementos pertinentes, necessários à leitura, porquanto escrevia:

*[...] podemos perguntar-nos do mesmo modo se, ao lado do recorte da superfície pintada, efetuada graças à grade de leitura figurativa, não há meio de operar uma outra segmentação do significante que permita reconhecer a existência de unidades propriamente plásticas, portadoras, eventualmente, de significações que nos sejam desconhecidas.*¹³

Em semiologia visual, a atenção prestada ao não-icônico não visa fazer aceder à categoria de signo supostas “unidades” plásticas “anicônicas” da mesma maneira que o seriam as supostas “unidades” icônicas. Hjelmslev devia estabelecer claramente que a linguagem era antes de tudo um sistema de relações e não de signos e que, conseqüentemente, a unidade de base da análise semiológica era mesmo o texto. Na mesma ordem de idéias, Eco¹⁴ sublinhava que o signo icônico não podia

servir de base à análise semiótica da pintura. O mesmo aconteceria logicamente com todo signo pictural diferente do icônico, compreendido injustamente como uma unidade discreta valendo por outra coisa. Ora, “além de uma função de estar em lugar de, todas as outras identidades desaparecem. A única coisa que parece indiscutível é a atividade de significação”.¹⁵ É, portanto, pelo aspecto do estudo dos mecanismos da percepção visual que a semiologia visual dá conta dessa atividade de significação. O recorte visual proposto, entre outros por Barthes e Greimas, continua, antes de tudo, plano e não leva em conta o caráter tridimensional, espacial da recepção da pintura.

PERCEPÇÃO DA PINTURA E RECORTE VISUAL

A imagem mais simples para ilustrar o que o leitor assinala seria a do “recorte” visual, que, todavia, apresenta o inconveniente de conectar essa percepção apenas à figuração clássica, ao fragmento reconhecível, identificável. Mas não é preciso entender este termo “recorte” como uma ação de envolvimento visual acabado e determinado, porquanto o que o leitor vê pode muito bem ter relação com uma estrutura, uma técnica, cores, coloremas, orientações no plano, operadores gramaticais (ligações topológicas entre as regiões,

relações gestaltianas que não se deixam modular por quaisquer regras sintáticas, modalidades perspectivistas do ponto de vista, junções e disjunções relativas às leis de interação da cor...), etc. O quadro é, antes de mais nada, considerado como sistema de relações e estrutura dinâmica. Idealmente a semiologia visual deve dotar-se de uma instrumentação conceitual e operatória adequada que lhe assegurará qualidades heurísticas certas. Para isso, ela deve forjar-se instrumentos particulares que se distinguem dos modelos de organização da língua. Esses instrumentos conceituais devem ser concebidos a partir das qualidades e dos elementos específicos da linguagem visual e ser aptos a prestar conta dos modos de organizações espaciais do quadro.

Nisso se enxerta a própria construção da atividade perceptiva. Desde que a noção de leitor em construção se desenvolveu, no início dos anos sessenta, as pesquisas em semiologia visual, que privilegiam a iniciativa do leitor enquanto critério de definição do texto visual, confirmam que ele “...deve ser considerado como um objeto construído pela interpretação [...] com o fim, circular, de ela mesma se validar na base daquilo mesmo que constrói”.¹⁶ Por conseguinte, uma análise operatória da linguagem visual descreverá operações e não poderá “conhecê-las senão efetuando-as ela mesma”.¹⁷

SIGNIFICAÇÃO E COMUNICAÇÃO

Entretanto, parece ainda necessário manifestar certas reservas no que concerne à noção de percepção. Querer contrariar a pesada incidência semântica das palavras sobre a imagem não significa encontrar um amálgama de sensações primeiras, ingênuas, como aquelas de John Ruskin no século XIX, propondo-se a achar, com o procedimento do “*peehole*”,¹⁸ este pequeno buraco aberto em um papelão, que permite aos pintores isolar a singularidade de uma cor ou de uma textura bruta. As descobertas da psicologia da percepção quanto aos processos gestaltianos e topológicos não nos permitem imaginar uma visão inocente, liberada de todas as camadas da cultura que sedimentam nossa visão das coisas. Porque até um dispositivo topológico “...é alicerçado em uma convenção e sujeito ao relativismo cultural...”.¹⁹

Para nós, uma análise semiológica repousaria em fenômenos de percepção e em fatos de ordem cognitiva que dependem de uma certa competência cultural do leitor do quadro, pois, mesmo considerado como objeto, o quadro existe, conforme René Passeron, “não como objeto, mas porque transmite alguma coisa a alguém”.²⁰ Essa

transmissão pode resultar de um processo histórico que faz com que a pintura passe do estágio da expressão ao da comunicação. Assim, para além da recepção de qualquer signo pictural inédito, “a pintura mais distante das tradições e dos hábitos assume seu estatuto de pintura autêntica desde o momento em que se faz linguagem”.²¹

Conseqüentemente, a leitura de uma obra pode sugerir laços com obras anteriores ou contemporâneas. Ante uma pintura que parece totalmente nova quanto aos códigos picturais empregados,

o reconhecimento preciso de tais laços atenua a apreensão diante do desconhecido. Esse fenômeno parece ter uma função análoga à da função da linguagem que Jakobson, a exemplo de Malinowski, qualifica de “fática”; seu objetivo é estabelecer a comunicação, restabelecer ou manter o contato de filiação entre as obras visuais. Podemos supor, nesse fenômeno, a presença de elementos do plano da expressão, cuja natureza dependeria tanto de uma forma quanto de uma estrutura espacial ou de qualquer combinação de relações visuais. Sua função seria assegurar o laço com os outros quadros, gerando a autonomia do quadro através de suas relações com outros elementos que, estes sim, participando de um desvio marcado nesse contexto, dirigiriam o

Conseqüentemente, a leitura de uma obra pode sugerir laços com obras anteriores ou contemporâneas.

olhar do leitor para uma outra série de quadros, e assim por diante. A articulação dos laços estabelecidos entre os quadros nos leva a considerar a noção de intertextualidade.

A INTERTEXTUALIDADE E A SEMIÓTICA PEIRCIANA

Saussure nos indica que o signo pode “alterar-se porque ele se continua”. A matéria antiga persiste e “a infidelidade ao passado é apenas relativa. Eis por que o princípio da alteração se baseia em um princípio de continuidade”, ao passo que os fatores de alteração “levam sempre a um *deslocamento da relação entre o significado e o significante*”.²²

É o que Panofsky sugere quando mostra que a Idade Média associa temas antigos a motivos medievais ou vice-versa. Mas, em pintura, isso “não quer dizer que se possa exprimir as *mesmas coisas* com meios diferentes, mas sim que uma organização diferente do mesmo material *produz* ‘sentidos’ diferentes”.²³ Sabemos que nossa percepção, de acordo com as teorias da Gestalt, organiza figuras sobre um fundo no contexto de uma estrutura forte. Mas “...a figura que aparece lançada pareceria atarracada em uma outra situação, portanto, não seria mais, exatamente, a mesma figura”.²⁴ Do mesmo modo, um quadrado amarelo sobre fundo preto nos pareceria comprimido

e muito para frente, ao passo que um quadrado “idêntico” sobre fundo branco parecerá, ao contrário, expandir-se e se situar mais próximo do fundo. A história da arte se interessou pelos fragmentos assinaláveis, em suas migrações de uma obra a outra, em nome da noção de citação. Leo Steinberg qualifica estes motivos como *migrating motifs*,²⁵ o que se assemelha ao sentido etimológico da palavra motivo: “...aquilo que põe em movimento”.²⁶ Devem-se reconhecer os motivos em sua migração sincrônica ou diacrônica. Essa migração implica que há, no interior de um motivo, dois componentes: um variável e o outro invariável. Clément Légaré observa isso, a propósito do motivo literário, quando fala de percurso motivico no qual um “motivema”(?) se comporia de um núcleo invariante e de uma base contextual.

A noção de motivo nos leva a considerar as observações de Kristeva²⁷ a propósito da palavra no funcionamento poético da linguagem. O estatuto da palavra (motivo), segundo ela, definir-se-ia, de início horizontalmente, por sua pertença ao sujeito da escrita e ao destinatário, ao mesmo tempo e, em seguida, verticalmente, por sua orientação para o corpus literário (pictural) anterior.

A palavra (o texto) é um cruzamento de palavras em que se lê, pelo menos uma outra palavra (texto). Ele se constrói como mosaico de citações.

*Todo texto é absorção e transformação de um outro texto. Em lugar da noção de intersubjetividade (eixo horizontal sujeito-destinatário), instala-se a de intertextualidade e a linguagem poética é lida, pelo menos, como réplica.*²⁸

Quaisquer que sejam as definições do motivo, em pintura ou em literatura, encontramos sempre a idéia deste “elemento” (ícone, mancha, vetor, disjunção, cor, etc.) que passa de um texto a outro ou que faz a ligação entre dois ou vários textos, acompanhado de modificações feitas (e/ou) no plano da expressão (e/ou) no plano do conteúdo. Por exemplo, entrevemos provisoriamente a possibilidade de conceber o elemento **A**, no quadro que olhamos, como plano da expressão de um outro elemento **A**, plano de conteúdo situado em um outro quadro. Simultaneamente semelhantes e diferentes, esses dois elementos formariam o signo do liame estabelecido.

Saussure já notava que os elementos do significante, bem como os do significado, organizam-se “em um sistema de oposição em que não há senão diferenças”.²⁹ O mesmo se passa com a correlação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo. “Retorno recíproco entre duas heterogeneidades, a função semiótica vive da dialética de presença e ausência”,³⁰ sublinha Eco. No entanto, sem que haja necessariamente correlação de unidades a unidades, é possível estabelecer a função

semiótica.³¹ Esta última dialética do motivo, simultaneamente motivo e, ao mesmo tempo, outra coisa como signo de um liame possível entre dois “textos” visuais, leva-nos a considerar a idéia de uma intertextualidade. Na língua, a “cadeia significante” (a superfície significante em pintura) “produz *textos* que arrastam consigo a memória da *intertextualidade* que os alimenta”.³² Um quadro, porém, não é só um sistema de significação que acede a uma função de comunicação. É um sistema simultaneamente genérico, normativo e específico que pode inventar códigos e que se inscreve na história dos códigos anteriores que ele pode renovar “ou, às vezes, destruir”.³³

Assim, tomando como exemplo a imagem do violino na pintura de Picasso (período cubista), pode-se associá-la à imagem do violino em uma das telas de Caravaggio por qualidades comuns às duas representações mentais que o leitor faz das duas representações gráficas que se supõe significarem “violino”. O banco de esquemas adquiridos do leitor concerne tanto à representação mental do objeto quanto à das numerosas e possíveis representações gráficas desse objeto natural.

O que denotaria a imagem “violino” cubista? Não só aquela de Caravaggio, mas também as de outras representações pintadas do violino e ainda muitas outras noções ligadas à idéia de instrumento: música, madeira, cor,

curva, etc. Constata-se aqui, portanto, que a percepção pode ser uma projeção de hipóteses decorrentes de uma certa intencionalidade, visto que é interpretável. Vislumbramos já a existência de um terceiro termo na equação que era, até agora, binária.

Segundo Peirce, a percepção é uma construção edificada sobre a base de representações mentais cujos significados não podem ser senão representações. Eles não são nada mais que as próprias representações, concebidas como aliviadas “de toda vestimenta não pertinente. Esta vestimenta não pode, contudo, jamais ser totalmente tirada. Ela é simplesmente trocada por uma outra, mais transparente (Peirce, 1339)”. É exatamente o que se passa quando nossa pesquisa do significado da representação “violino” nos leva a outras representações do objeto “violino”. Nenhuma das representações de “violino” responde por si só a todos os nossos conhecimentos concernentes a esse objeto. A este respeito, a teoria freudiana nos ensina que “[...] a representação de coisa não deve ser compreendida como um análogo mental do conjunto da coisa. Esta está presente em diferentes sistemas ou complexos associativos quanto a este ou aquele de seus aspectos”.³⁴ Cada representação de “violino” nos informa sobre o objeto e sobre as outras representações deste objeto. As qualidades ou as estruturas comuns à imagem cubista e à de Cara-

vaggio não podem suprir a zona de incerteza relativa ao modelo total do violino, que fica ilusório. A noção da imagem “violino” é, ao mesmo tempo, uma representação singular e a soma de suas representações possíveis. Por este jogo interpretável da presença e da ausência, orientado pela intencionalidade, um signo vale alguma coisa, vale um signo em função de outro signo, sob uma certa relação cujo mecanismo lembra o do silogismo.

No contexto da intertextualidade, a tradição, de Saussure a Kristeva, concebe os signos em suas substituições recíprocas, em termos de identificação, de equação. Este sistema de equivalência entre duas coisas de ordens diferentes não pode convir a um sistema de ligações, motivadas, entre coisas que se correspondem, sob certo ponto de vista. As ligações estabelecidas entre dois quadros dependeriam, antes, de um processo de inferência sustentado pela formulação de hipóteses, cuja noção central seria a de interpenetrabilidade, e é, sem nenhuma dúvida, a semiótica de Peirce que responde melhor a isso:

Um signo, ou representâmen, é alguma coisa que substitui algo para alguém, com alguma relação ou a algum título. Ele se dirige a alguém, isto é, cria no espírito desta pessoa um signo equivalente ou talvez um signo mais desenvolvido. Esse signo que ele cria, eu chamo interpretante do pri-

*meiro signo. Este signo toma o lugar de alguma coisa, de seu objeto.*³⁵

A semiótica peirceana “[...] concerne muito mais ao estudo da constituição do significado do que ao uso dos significados constituídos e codificados que a cultura nos propõe”.³⁶ É exatamente entre a constituição do significado e o uso dos significados que se produz a inferência e que se põe em movimento a interpretação, que afloram as hipóteses, de vez que o leitor não está em busca da “verdade” em citação, mas sim em busca de sua própria construção de sentido. Para Peirce, todo pensamento é um procedimento semiótico. O vínculo entre representação de coisas e representação de palavras e, enfim, o reconhecimento fazem parte do processo semiótico do pensamento. Conhecer significa instituir relações entre as coisas e classificá-las por meio de signos que não são, eles mesmos, entidades estáticas distintas umas das outras, mas sim relações estabelecidas na instabilidade da interpretação. Assim, só se compreende o processo semiótico em movimento. Um interpretante pode, ele mesmo, ter um interpretante que, também, terá um interpretante, e assim por diante. Não há começo original nem fim. O movimento da *semiosis* se detém quando o interpretante, qualificado então de interpretante lógico final, torna-se um hábito. A conclusão da *semiosis* é “...que, nas condições

dadas, o intérprete terá formado o hábito de agir de dada maneira, cada vez que desejar um dado gênero de resultado (Peirce, 5.491)”.³⁷ Sem o interpretante, temos um signo potencial, virtual, algo que pode servir de signo, mas que ainda não é um signo completo. No entanto, um signo não existe somente como entidade singular, em um momento dado, em um local específico, como em um sistema de pura equivalência, pois o que Peirce chama um *would be* seria essencial ao interpretante.³⁸ O interpretante de um signo não é necessariamente um conceito. Pode muito bem ser uma ação, uma experiência, até mesmo um efeito sensível, uma pura qualidade de *feeling*.³⁹ Assim, poder-se-ia indagar, o que seria, então, o objeto que o leitor extirpa de sua memória para em seguida ver aí um signo graças à mediação do interpretante? Sempre segundo Peirce, o representâmen é primeiro, o objeto é segundo. O representâmen (o texto visual ou tudo o que se poderia descobrir aí) é o que está na origem do signo e não o resultado do signo. O objeto seria inicialmente associado à imagem mental, à traço mnemônico. Assim, o leitor não veria, não reconheceria signos a não ser em relação com objetos que ele conhece ou que pode imaginar. O reconhecimento é acompanhado de uma hipótese, daquilo que Peirce chama abdução. Uma hipótese semiótica é a intro-

dução de um caráter mais coerente, simples e unificado em uma situação em que, sem essa hipótese, é mais vago, confuso, caótico.⁴⁰ A palavra, por exemplo, não identifica as coisas em si mesmas, não as mostra para nós. É aquele que a ouve (que a lê) que deve ser capaz de imaginar essas coisas por um processo de hipóteses, que Peirce chama de abdução.

De outra parte, o signo não relaciona um nome e uma coisa. Um quadro de Sigmar Polke exemplifica magistralmente a seguinte citação de Pierce, segundo a qual:

*Todo signo é tido como um objeto independente de si mesmo, mas ele não pode ser um signo desse objeto senão na medida em que esse próprio objeto tem a natureza de um signo, do pensamento. Pois o signo não afeta o objeto, mas é por ele afetado, de sorte que o objeto deve ser capaz de comunicar o pensamento, isto é, deve ter a natureza do pensamento ou de um signo (1538).*⁴¹

No quadro de Polke, as palavras “Moderne Kunst” que aparecem embaixo da superfície pintada parecem ter uma função similar à da epígrafe ou do *incipit*. De saída, essas palavras parecem ser o signo que designa a pintura como objeto e que lhe confere seu sentido. Esse quadro poderia ser compreendido como a proposta de um modelo paradigmático, de um sistema, de seus componentes e de suas virtualidades.

No entanto, de acordo com a última citação de Peirce, a relação entre a parte superior do quadro e as palavras “Moderne Kunst” não é necessariamente unidirecional. É antes uma relação metonímica na qual cada uma das partes vale como o predicado da outra, e o contrário. Ora, escreve Peirce (1551): “não podemos compreender um acordo entre duas coisas, mas somente um acordo sob alguma relação”.⁴² Assim, na relação que parece unir as duas partes, o campo semântico de uma não se restringe ao da outra e vice-versa. Cada uma das partes invoca desenvolvimentos que ultrapassam amplamente os limites de uma pura e simples correlação de equivalência. Se o plano da expressão de uma está incluso, a título de representação mental, como significante no campo semântico da outra, não o é senão parcialmente. “Moderne Kunst” enquanto signo (representâmen) substitui alguma coisa, criando em nossa mente um signo, pelo menos, equivalente: o interpretante que é um signo (Peirce, 2228). Através de seu intermediário, capta-se o objeto de “Moderne Kunst”, e este objeto tem a natureza de um signo situado, em parte, no vasto campo, lingüístico ou não lingüístico, da história da arte. A parte pintada acima das palavras não pode, portanto, ocupar, como simples ocorrência, o campo de significação iniciado por “Moderne Kunst”, de vez que, mesmo

como objeto possível cuja representação existiria em nosso pensamento, o objeto, conforme Peirce, deve ser capaz de comunicar o pensamento. De fato, a correspondência entre sujeito-predicado ou significante-significado só se estabelece em função de uma certa interpretabilidade. Essa precisão fundamental de Peirce citada acima concerne à intervenção de um meio-termo no raciocínio de tipo silogístico. Sua importância é dupla: não só ele intervém na compreensão dos movimentos da rede textual tecida por nossa leitura da obra, o que nos permite dizer “o que é a obra em relação a...”, mas ainda implica “a razão pela qual foi escolhida”. Esta última implicação ilustra, entre outras coisas, o relativismo que subentende a classificação das obras de arte sob nomes de escolas ou de códigos.

Comparando-se o quadro de Polke a um retrato, concede-se novamente a primazia à língua na percepção do quadro, como indica Peirce quando sublinha que “...um retrato com o nome de seu original escrito embaixo é uma oração (5569)”. As palavras “Moderne Kunst” no quadro de Polke fazem parte da superfície pintada. Elas não são o título. São pintura na pintura. São incoativamente uma oração, da mesma for-

ma como podem sê-lo as outras formas pintadas. Na lógica peirceana, uma oração leva a outra, e isso implica uma certa idéia de substituição. A propósito disso, Peirce (2276) lembra que:

...qualquer coisa pode ser um substituto de qualquer outra coisa à qual ela se assemelha (a concepção do ‘substituto’ implica a de um projeto [purpose] e, portanto, de verdadeira terceirização.⁴³

De fato, a correspondência entre sujeito-predicado ou significante-significado só se estabelece em função de uma certa interpretabilidade.

Dos pontos precedentes, resta claro que, em função do interpretante, outros termos poderiam substituir aquelas duas palavras, por exemplo: “arte abstrata”, “ta-

chismo”, “abstração”, “arte alemã contemporânea”, “manchas”, etc. Do mesmo modo, outras formas poderiam ser pintadas. A idéia de substituição entre os “fatos presentes” e “os possíveis ausentes” depende, evidentemente, da inferência e não da equivalência.

Esse quadro enquanto oração compreende um projeto que não pode materializar-se aqui senão por uma relação icônica, cujos efeitos quanto à “semelhança prevista para outras formas eventuais” têm o caráter de modelo. Por conseguinte:

“O significado de uma oração, bem como seu interpretante, não es-

gota as possibilidades que a oração tem de ser desenvolvida em outras orações e, neste sentido, é 'uma lei, uma regularidade de futuro indefinido' (2293)". O significado de uma oração abarca "todas as suas deduções necessárias e evidentes (5165)".⁴⁴

Para evitar a deriva ilimitada do sentido, que correria o risco de seguir-se, a *semiosis* se imobiliza sob a autoridade do interpretante lógico final que é o hábito enquanto resultado. Essa suspensão da *semiosis* repousa em um recorte e uma classificação tais como podem ser encontrados em história da arte. É um estado que fornece o modelo ilusório das estruturas e das relações binárias. Os modelos artísticos repousam sobre uma sequência de mudanças de paradigmas cujas leis não são "objetivamente" verificadas, mas, antes, socialmente aceitas ou confirmadas por uma certa solidariedade da série por vir. Para Peirce, a intenção, muito humana, subentende sempre a aparente objetividade da lógica das relações. Sua filosofia é uma teoria da continuidade dos signos a respeito da mudança destes e de sua evolução, uma vez que "...um signo é alguma coisa, através de cujo conhecimento conhecemos alguma coisa mais... (Peirce 8332)".⁴⁵ Essa filosofia projeta a imagem de uma expansão multidirecional marcada pelas suspensões de ocorrência, que não é uma simples classificação de signos e que

responde, em parte, ao desejo expresso por Barthes:

*A futura tarefa da semiologia é muito menos estabelecer léxicos de objetos do que encontrar as articulações a que os homens submetem o real.*⁴⁶

Considerando essas articulações, poderíamos sugerir que uma das abordagens de um sentido transmitido pelo vocabulário pictural consiste na descrição do hábito que esse texto visual é destinado a produzir. Esse hábito relativo a um texto visual passa pela recepção de seu código em relação à dos códigos de outros textos visuais. Assim, uma parte de nossa leitura de um texto visual tem suas bases nos mesmos hábitos que foram instalados pela emergência de todos os textos visuais anteriores. Estes implicariam até os mais elementares processos de nossa percepção visual modelada pela cultura.

Sublinhemos, por último, que a utilização inconsiderada da teoria peirceana, infinitamente mais complexa que a breve exposição feita aqui, pode levar-nos a inscrever o quadro tão-só na esfera de influência da *semiosis*. Por isso, o estudo do quadro correria, assim, o risco de ser negligenciado; incompreensível como objeto singular de análise, ele seria, então, apenas vislumbrado como uma forma difusa sobre um fundo (um fundo de conhecimentos colaterais de história da arte, de socio-

logia de ciências, etc.) É o que destaca Derrida quando escreve, a propósito de Peirce que: "...o que enceta o movimento de significação é o que torna impossível a interrupção".⁴⁷ Oposta a esta semiologia da esfera de influência, uma outra abordagem semiológica consistiria em limitar-se só ao quadro anali-

sado, o que teria como consequência ocultar as articulações às quais Barthes faz alusão. Este balanço entre o estudo semiológico só do quadro e o do quadro em seu contexto (histórico, físico ou outro) marca de uma maneira constante a orientação das opções da semiologia visual.

NOTAS

- ¹ F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, éd. critique préparée par T. de Mauro, Paris, Payot, 1972, p. 32.
- ² *Ibid.*, p. 101.
- ³ R. Barthes, "Éléments de sémiologie", in *Communications*, n° 4, 1964, p. 81.
- ⁴ *Ibid.*, p. 84.
- ⁵ *Ibid.*, p. 137.
- ⁶ *Ibid.*, p. 166.
- ⁷ A.J. Greimas, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", in *Actes sémiotiques-documents*, n° 60, 1984, p. 10.
- ⁸ K. Fiedler, citado em: P. Junod, *Transparence et opacité*, Lausanne, L'âge d'homme, 1976, p. 163.
- ⁹ V. Chklovski, "L'art comme procédé", in *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965 (textes des Formalistes russes présentés et traduits para Tzvetan Todorov, préface de Roman Jakobson), p. 76-98.
- ¹⁰ P. Junod, *op. cit.*, p. 299.
- ¹¹ A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 10.
- ¹² E. Bneveniste, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, 1974, p. 66.
- ¹³ A. J. Greimas, *op. cit.*, 14.
- ¹⁴ U. Eco, "Pour une reformulation du concept de signe iconique", in *Communications*, n° 29, 1978.
- ¹⁵ U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1984, p. 23.
- ¹⁶ U. Eco, "Notes sur la sémiologie de la réception", in *Actes sémiotiques*, vol. IX, n° 81, 1987, p. 23.
- ¹⁷ F. Saint-Martin, *op. cit.*, p. 257.
- ¹⁸ P. Junod, *op. cit.*, p. 159.
- ¹⁹ A. J. Greimas, *op. cit.*, p. 11.
- ²⁰ R. Passeron, citado em: G. Mounin, *Introduction à la sémiologie*, Paris, Minuit, 1970, p. 223.
- ²¹ *Ibid.*, p. 224.

-
- ²² F. de Saussure, *op. cit.*, p. 109.
- ²³ P. Junod, *op. cit.*, p. 317.
- ²⁴ K. Fiedler, *op. cit.*, p. 168.
- ²⁵ L. Steinberg, "Introduction: The Glorious Company", in Lipman, Joan and Marshall, *Art about art*, New York, Dutton, 1979, p. 8-22.
- ²⁶ G. Roque, "Le peintre et ses motifs", in *Communications*, n° 47, 1988, p. 147.
- ²⁷ J. Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse (extraits)*, Paris, Seuil, 1969, p. 84.
- ²⁸ *Ibid.*, p. 85.
- ²⁹ U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1984, p. 29.
- ³⁰ *Loc cit.*
- ³¹ U. Eco, "Pour une reformulation du concept de signe iconique", in *Communications*, n° 29, 1978, p. 191.
- ³² U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1984, p. 32.
- ³³ *Loc. cit.*
- ³⁴ J. Laplanche, J. B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1973, p. 418.
- ³⁵ C. S. Peirce, *op. cit.*, p. 21.
- ³⁶ U. Eco, *Le signe*, Bruxelles, ed. Labor, 1988, p. 178.
- ³⁷ C. S. Peirce, *op. cit.*, p. 136.
- ³⁸ D. Savan, *op. cit.*, p. 2.
- ³⁹ H. Damisch, "Huit thèses pour (ou contre) une sémiologie de la peinture", in *Macula*, n°2, 1976-77, p. 23.
- ⁴⁰ D. Savan, "Studies in Peirce's semiotic. Introduction", in *Toronto semiotic circle (Monographs, Working Papers and Prepublications)*, n° 3, 1982, p. 3.
- ⁴¹ C. S. Peirce, *op. cit.*, p. 115.
- ⁴² U. Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, 1985, p. 61, nota 2.
- ⁴³ C. S. Peirce, *op. cit.*, p. 148.
- ⁴⁴ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁵ U. Eco, *Sémiotique et philosophie du langage*, Paris, PUF, 1984, p. 33.

⁴⁶ R. Barthes, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil, 1985, p. 53.

⁴⁷ J. Derrida, citado em: E. Carontini, D. Peraya, *Le projet sémiotique*, Paris, Jean-Pierre Delarge, 1975, p. 28.

BERNARD PAQUET (Canadá): Artista plástico, doutor em Artes Plásticas e Ciências da Arte pela Universidade de Paris I – Panthéon – Sorbonne. Professor nos programas de pós-graduação em artes visuais das Universidades Laval, Chicoutimi e Universidade do Québec em Montréal (UQAM)

SÔNIA TABORDA (Brasil): Graduada em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre.