



Flávio Gonçalves ¹

As categorias peirceanas e as poéticas visuais (uma argumentação doméstica)*

*Peirce's categories and visual poetics
(a domestic argument)*

Resumo

Propomos nesse texto a análise do processo de trabalho em artes tal como considerado pelas poéticas visuais, tendo como paradigma de investigação as categorias fenomenológicas de C. S. Peirce. O objetivo é propor uma abordagem metodológica que possa associar o caráter intuitivo e aberto do trabalho em arte com uma proposição que parte da valorização da experiência e dos aspectos contextuais mais imediatos; produzindo uma reflexão sobre as consequências e as relações conceituais possíveis num dado processo de trabalho em arte.

Palavras chave

Poéticas Visuais. Fenomenologia. Semiótica.

Abstract

The present paper tries to analyse the working process in art as it is approached by the visual poetics, taking as a model for investigation the phenomenological categories of C. S. Peirce. The aim is to propose a methodological reasoning that can associate the intuitive and open character of the work of art with an approach that starts from the valuation of experience and the more immediate contextual aspects; thus looking over the consequences and the possibles conceptual relations in a given working process in art.

Keywords

Visual Poetics. Phenomenology. Semiotics.

1 - Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Brasil.
ORCID: 0000-0003-4417-1568

*Texto recebido em: 03/set/2019

*Texto publicado em: 06/out/2019

Não tratamos aqui de uma semiótica do visual, o que seria considerar o problema pela metade. Desejamos, no entanto, tratar o processo de trabalho em arte, sua práxis, como um signo na potencialidade de sua geração. Ao mesmo tempo não nos referimos aqui a classes ou tipos de signos, mas ao processo de semiose em seu sentido extenso e crítico (o que faz emergir os contornos de uma metodologia possível). Como nosso objeto de estudo é uma produção em arte (seus processos e escolhas), é preciso uma abordagem que proponha uma condução controlada, mas ao mesmo tempo aberta e dinâmica; que possa dar prioridade aos seus estágios iniciais, sejam eles perceptivos, materiais ou conceituais, trazendo consigo aquilo que desse processo diga mais das incertezas e das possibilidades.

Esse é um dos motivos que fazemos referência aqui às categorias fenomenológicas em Peirce. Tratar da fenomenologia no contexto de uma pesquisa em arte remete-nos à gênese do ato criativo, não a sua origem nem tampouco ao seu significado, mas aos elementos que o compõe; tal como eles surgem nos trabalhos. Sobre o objeto de atenção da fenomenologia Peirce adverte: "O pesquisador deve se esforçar para não ser influenciado pela tradição, autoridade, ou pelas razões que o levariam a supor uma certa verdade dos fatos, ou por ideias fantasiosas de qualquer espécie; ele deve se ater à observação honesta e obstinada das aparências." (CP 1.287). Uma advertência preciosa para quem quer abordar um processo de trabalho em arte, deixando que a experiência que o constitui possa ser tomada sem que projetemos ali, de modo arbitrário, conceitos ou valores estranhos ao processo em si. A fenomenologia para Peirce é um processo de investigação do mundo, talvez o mais elementar deles; e por sua fragilidade necessita que sejam observadas as suas características essenciais.

As categorias fenomenológicas se referem à experiência e a etapas ao mesmo tempo distintas e imbricadas no *continuum* temporal. A forma como elas se estruturam e dão coerência à semiótica peirceana justificam a aplicação de seus princípios mesmo que aparentemente desvinculadas da lógica das relações que a gramática do signo estabelece. Dentro do processo de investigação que uma pesquisa ensina, a fenomenologia é *preparatória*, constituindo o momento em que nos debruçamos diante de algo com o simples objetivo de lançarmos um olhar; de fazer do trabalho do olhar um exercício onde a intuição, as conjecturas e as sensações possam ganhar terreno frente à urgência que temos por respostas prontas. Esse talvez seja o momento em que

o pensamento poético ganhe maior relevo quanto a sua potência na filosofia peirceana. Santaella (2004,153) destaca os três estágios da investigação como sendo *observação*, *abdução* e *verificação*. A observação, ligada à fenomenologia, prepara o terreno para o processo abdutivo de produção de hipóteses, e, por conseguinte, ao estágio indutivo da investigação.

A PESQUISA EM ARTES

O que constitui de fato um trabalho em arte? Essa questão, devido ao seu caráter geral, chega muitas vezes já permeada por teorias e conceitos que tratam mais sobre um lugar no sistema das artes do que sobre a singularidade de uma dada produção. Analisar um processo de trabalho em arte é lidar com uma massa heterogênea de elementos, referências e ideias onde cada contato ou relação estabelecida é capaz de produzir diferentes possibilidades de leitura – significa, ainda, abordar o pensamento poético e suas ambigüidades, contradições e arrependimentos, mesmo que tenhamos que utilizar para isso processos mais controlados e racionais.

A pesquisa em poéticas visuais possui como singularidade que o artista tenha como objeto de pesquisa o seu processo de trabalho; tencionando de modo crítico a reflexão sobre sua própria trajetória na forma de uma investigação. Ele registra, documenta, reflete e estabelece relações entre o seu trabalho e o contexto em que está inserido. Sua obra é sua hipótese e o modo de pô-la em perspectiva determina os rumos da investigação (e muitas vezes do trabalho em si). Esse caráter aberto e processual pode deixar transparecer tanto as primeiras opções quanto o percurso de transformação que estas opções sofreram. De algum modo o objeto de estudo se dobra sobre si mesmo. Ele retoma continuamente o seu devir e retrocede mesmo a etapas preliminares aos resultados que o constituíram como objeto.

De modo inverso, o hiato entre aquilo que queremos e o que de fato realizamos pode deixar aberta a porta para o emprego de ideias *a priori* que são hábeis em construir uma narrativa, mas que não refletem necessariamente o curso da experiência de produção do trabalho.

Em uma pesquisa em arte muitas das questões levantadas possuem a abertura poética de uma criação em si – e da invenção, por conseguinte. O caráter original dessa perspectiva necessita que possamos aproveitar essa força e constituir um percurso investigativo, mesmo que preservando a argumentação do frágil.²

O ponto de partida de uma pesquisa é fundado no que costumamos

2 - Referimo-nos aqui ao nosso artigo Um Argumento Frágil, publicado na Revista Porto Arte, vol. 16, nº 27. Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UFRGS, Porto Alegre, 2009.



chamar *problema*: a pergunta, ou conjunto de perguntas, cuja a busca pela(s) resposta(s) se impõe e cuja força é o motor que dá sentido ao percurso investigativo. Sem uma questão a ser respondida o sentido de uma pesquisa se esvazia. Em geral, numa pesquisa em arte, são perguntas cujas respostas não se encontram presentes de modo evidente nos resultados finais, mas que se apresentam de alguma forma referidas nestes. A situação ideal seria partir de uma pergunta decorrente de alguma suspeita ou dúvida extraída da observação atenta dos fenômenos. A partir desse rudimento outras perguntas convergentes a primeira, podem (e devem) vir a ser elaboradas. A questão primeira é, dessa forma, uma suspeição, um *sentimento de verdade*, capaz de gerar o esforço requerido a uma investigação – pois antevê a possibilidade de um caminho a ser construído. Questionar é gerar um estado de dúvida e, portanto, de crise. É também um ato de abertura perceptiva como um olhar por um viés ainda não explorado, pois parcialmente percebido no objeto de estudo (ou na prática em arte). Dessa forma o problema gerador da pesquisa se estabelece como uma visão crítica das escolhas, dos procedimentos e das operações feitas.

Uma pergunta assim como uma hipótese estabelece certos pressupostos que servem a direcionar a investigação.

No caso de uma pesquisa em arte, essa pergunta (ou conjunto de perguntas), está geralmente relacionada a idiossincrasias do processo de trabalho, onde as observações de fenômenos perceptivos ou de ordem conceitual se acentuam, seja pelo caráter cumulativo das experiências realizadas, seja pela observação de fatores constantes ou sentidos confluentes, que sugerem questões que se estendem para além do propósito dos trabalhos realizados. Pesquisar essas questões é procurar por respostas que a fruição dos trabalhos por si só não é capaz de fornecer, mas que sugerem um possível caminho. A análise dos *documentos de trabalho*³ presentes no processo de trabalho do artista participam desse momento da investigação, pois eles são tanto indícios como elementos constitutivos dos trabalhos. Formular uma pergunta é estabelecer uma posição crítica, e quando quem pergunta é o artista/agente, o que está em jogo é a gênese mesma de seu trabalho, seus processos e escolhas.

Essa tomada de posição gera uma perspectiva de investigação que envolve (mesmo que não procure explicar) o universo das vontades iniciais, os desejos, a forma de elaborar esse material sensível, a construção de sentido, e a relação desses esforços com o entorno conceitual e histórico. Um caudal onde muito se perde, onde as sínteses tendem a reduzir, à guisa de clareza, a riqueza da experiência analisada.

Uma particularidade da pesquisa em poéticas visuais está no fato da análise ser baseada em experiências e objetos cujo propósito, planejamento e execução são oriundos de um mesmo agente. O artista na

3 - Sobre o conceito de documentos de trabalho remetemos ao nosso artigo Uma visão sobre os Documentos de Trabalho, in Revista Panorama Crítico, nº 2. Agosto/Setembro de 2009. ISSN 1984-624X.

posição de investigador escrutina seus próprios desígnios. Nessa condição, o objeto de estudo não está nem totalmente “fora” nem totalmente “dentro” de seu escopo perceptivo, racional, emocional e íntimo. Achar uma abordagem que dê equilíbrio a esses fatores, que permita conjugá-los dentro do propósito de produção de conhecimento na forma que é específica a uma pesquisa é o grande desafio do artista/pesquisador.

A ideia de um equilíbrio em tensão precisa estar presente. Não parece existir nas poéticas visuais um modelo de pesquisa pronto onde possamos apenas inserir as variáveis ou seguir protocolos pré-estabelecidos, por exemplo. Qualquer metodologia a ser utilizada para tal deve sofrer as adaptações necessárias em razão das especificidades da pesquisa almejada. A pesquisa em arte trabalha procurando manter viva a conexão entre o sensível e o conceitual, “entre *teoria e prática*, entre *razão e sonho*”, como observa Jean Lancry (Lancry, 2002,19); buscando trazer a partir do trabalho prático os questionamentos que este suscita, desenvolvendo através dessa abertura uma reflexão sobre a arte de modo extenso e plural. Essa posição do artista/pesquisador é de alguém implicado com seu objeto de pesquisa do modo o mais próximo possível; o que exige um envolvimento intenso com os fenômenos que o constitui. Uma consequência dessa aproximação é, paradoxalmente, o abrir-se para o outro, seja através da análise de outros artistas, seja na abertura necessária a outras formas de pensar, de modo a criar o distanciamento necessário, segundo Lancry, ao estabelecimento de uma posição crítica (Lancry, 2002, 20).

AS CATEGORIAS FENOMENOLÓGICAS

A abertura para o outro que propomos aqui parte da reflexão sobre as categorias fenomenológicas em Peirce. Dentro de sua filosofia as categorias procuram dar conta da variedade de fenômenos a partir de um número reduzido de caracteres: três para ser exato, denominadas de *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*. Por se tratar dos alicerces de sua filosofia, a fenomenologia proposta pelo autor estrutura a sua semiótica e os diferentes tipos de argumentos que estão fundados de modo embrionário pelas relações estabelecidas entre essas categorias. Outra razão para essa aproximação entre a fenomenologia de Peirce e o processo de trabalho em arte é o papel central da experiência em seu pensamento, o que define uma posição de análise essencial para o artista/pesquisador que aborda a sua produção em arte.

A primeira vista a força da teoria proposta por Peirce parece seguir em direção contrária ao pensamento poético da arte. Sua reflexão está centrada

no estudo das conseqüências do raciocínio controlado, dos hábitos da mente, do estabelecimento da crença e do sentido comunitário do conhecimento produzido. Um processo reflexivo que nasceria em nós como um insight das leis da natureza e que seria conduzido pela crença na ubiquidade dessas leis (Peirce apud Santaella, 2004, 248). A sua filosofia residiria ainda, de forma não menos evidente, na admissão da dúvida como um motor de descoberta, na necessidade de revisão de apriorismos, no caráter falibilístico de toda a verdade alcançada, na importância das impressões sensíveis, das qualidades e associações de sentido que são produzidas de modo contextual (e são expressas pelo caráter diagramático da mente, segundo autor). Não se trata aqui de fazer uma revisão do pensamento de Peirce, mas de apontar algumas direções que podem ser melhor exploradas pela hoje vasta bibliografia sobre a sua obra.

Em 1867 Peirce propõe no texto “Sobre uma Nova Lista de Categorias” (Peirce, 1992, 1-10) as três categorias universais que ele associará a sua fenomenologia, estruturando paulatinamente a partir delas a sua concepção triádica do signo e dando assim uma sólida estrutura conceitual a sua filosofia. Peirce nomeia sua três categorias fenomenológicas de *primeiridade*, *secundidade* e *terceiridade*. Elas são denominadas inicialmente categorias phaneroscópicas (donde phaneron = evidente, conhecido) ou simplesmente fenomenológicas, como o filósofo passou a designá-las a partir de 1904 (Deledalle, 1978, 67). Segundo Peirce a fenomenologia seria “a descrição do faneron; e por faneron eu quero dizer o total coletivo de tudo que está de algum modo ou em algum sentido presente à mente, não importando se isto corresponda a qualquer coisa real ou não” (CP 1.284). Sua concepção das categorias fenomenológicas foi construída a partir da observação direta dos fenômenos e da consequente generalização destes em classes distintas (CP. 1.286). Seu método consistia em negar toda e qualquer influência da tradição expressa pela autoridade ou por princípios psicológicos ou fantasiosos, afastando-se assim de ideias apriorísticas que poderiam comprometer “a observação honesta e obstinada das aparências” (CP 1.287).

Segundo Peirce existiriam “três modos de ser” expressos respectivamente através das três categorias mencionadas: “o ser da possibilidade qualitativa positiva, o ser do fato e o ser da lei que governa os fatos no futuro” (CP. 1.23). As categorias propostas por Peirce seriam universais e, portanto, abstrações, não sendo possível isolá-las da ideia de totalidade e do *continuum* temporal de onde elas emergem, ou ainda considerá-las de forma autônoma e independentes entre si. Contudo, suas características seriam distintas no que concerne o efeito mental que produzem (CP. 1.286).

As três categorias seriam modos elementares de consciência:

Parece [...] que as verdadeiras categorias de consciência são: primeiro, sentimento, a consciência que pode ser incluída num instante de tempo, consciência passiva de qualidade, sem reconhecimento ou análise; segundo, consciência de uma interrupção no campo da consciência, senso de resistência, de um fato externo, de outro algo; terceiro, consciência sintética unindo tempos, senso de aprendizagem e pensamento. (PEIRCE apud CAUDURO, 1990, 27)

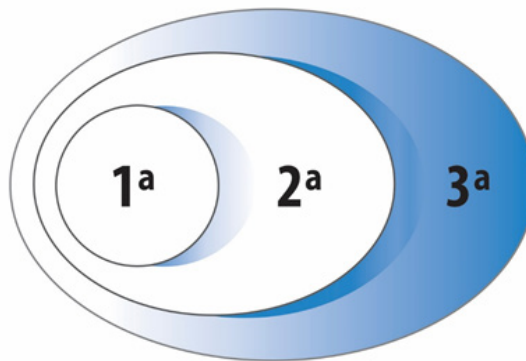
O fato de serem concebidas como categorias universais confere a elas um papel fundador, o que nos permite analisar o que se apresenta à nossa consciência (fenômenos, sensações, lembranças, conceitos) a partir de seu sentido *evolutivo*, *recursivo* e *recorrente*; pois aquilo que as define como tal está presente em diferentes níveis de nossa reflexão e ação, e em diferentes graus de complexidade. Quando vistas de modo abstrato as categorias revelam sua dimensão essencialmente temporal, constituindo psicologicamente distintos estados da mente que vão ganhar sentido cada vez maior quando confrontadas ao seu contexto de aparição.

Em toda sua obra Peirce pouco se preocupou em tratar questões que estariam, segundo ele, fora do escopo do discurso científico. O discurso poético (e o discurso prático), não apresentariam, segundo ele, questões metodológicas relevantes (Bird, 1959, 191). No entanto, parte de seu esforço intelectual esteve voltado à tarefa de abarcar os elementos sensuais e práticos da experiência dentro do processo de investigação científica, reconhecendo sua importância na produção de sentido, através dos desdobramentos ulteriores que esses elementos ensejam. Nenhuma nova ideia ou síntese emergiria fora do caudal formado por esses elementos. Qualquer efeito interpretante não seria possível sem o concurso daquilo que constitui os modos de primeiridade e secundidade, em suas diversas intensidades e matizes. Se isso não coloca o pensamento poético por si só como um argumento privilegiado, aponta para o estudo das possíveis consequências de sua proposição. O que se daria através da valorização da observação, acordando à intuição, à imaginação e à criatividade papéis determinantes na produção de idéias novas. O conhecimento (seja qual for sua natureza) se dá no caráter mediato com que nossa mente relaciona entre si as cognições: “É só na relação dos nossos estados mentais, em diferentes instantes, que há representação e cognição.” (Santaella, 2004, 55). Não estamos em suspensão num único estado mental, mas imersos na potência dos diferentes estímulos e inferências.

Por conseguinte, o estudo dos princípios que regem as categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade em Peirce fundamentam o entendimento de processos mais evoluídos do pensamento (como os modos

de inferir, por exemplo), pois ensinam a adoção de análises dentro de uma concepção de tempo, mente e experiência particulares. O estudo da fenomenologia e sua lógica evolutiva e recursiva (que é a própria lógica do signo) poderia mesmo prescindir de análises puramente voltadas para a gramática do signo, que não fazem mais que desfilar todo um arsenal de nomes e definições cuja relação com a experiência pode parecer pouco evidente.

Figura 1. As três categorias peirceanas são evolutivas, recursivas e recorrentes.



Como tratam-se de categorias universais, primeiridade, secundidade e terceridade referem-se a questões gerais que tornam seu emprego específico uma tarefa um tanto abstrata. A estratégia é de aproximação, de conjectura mais do que de precisão. É preciso, portanto, tratá-las a partir de declinações, lembrando que nós podemos encontrá-las em diferentes estágios da experiência articuladas em diferentes composições, como por exemplo: no processo perceptivo, na normatização das relações sígnicas e nas formas de inquirir.

Outro ponto importante a considerar, é que as categorias peirceanas só tem sentido na medida em que elas potencializam relações entre si, portanto toda e qualquer categorização possui constitutivamente o germe de sua transição para uma situação futura; donde devemos considerar a perspectiva de transição e evolução que cada categoria propõe. É difícil dissociar o pensamento sobre as categorias do todo que representa o fluxo mental. Assim, qualquer limite que queiramos impor é imediatamente suplantado pelas mesmas operações que formam o nosso entendimento sobre elas: *pensamento que gera pensamento*. Resta-nos o entendimento das categorias fenomenológicas como estratégia mais do que regra.

A força que constrói e regula também destrói e desestabiliza - e conduz a novas organizações. O processo de trabalho em arte, dentro do universo que lhe é próprio, está estreitamente ligado à experimentação, a

observação e a reinterpretação de percepções, normas e convenções a partir de uma abordagem poética da realidade. A imagem do artista como um agente atento ao universo perceptivo, fenomenológico e significativo é mais que um mero clichê. Nesse sentido, ele opera com os elementos que problematizam a falibilidade das nossas convenções, trabalhando com o frágil e com as importâncias menores; revertendo a polaridade de certas concepções. A respeito das categorias fenomenológicas, elas aparecem como uma via de acesso tanto à análise do trabalho em arte, procurando levar em conta o processo de instauração e o resultado final, quanto ao artista como agente, na medida em que põem em perspectiva suas escolhas e influências mais significativas. A abordagem possível através da fenomenologia não busca a certeza de uma teoria, mas levantar conjecturas⁴ e indícios que poderão ser analisados durante o curso da pesquisa.

Na pesquisa em arte é preciso preservar a força e a abertura sensorial que o ato criador instaura; uma tentativa de fazer durar o quiasma que separa (ou suspende) a iluminação de uma nova ideia da conseqüente transformação desta em uma regra ou modelo. Essa *iluminação interior* seria a expressão da originalidade do pensamento humano, cujo caráter emocional e sensual é apontado por Peirce ao associá-la à abdução (Santaella, 2004, 110). Ele é original pois emerge como conquista pessoal, proeza do intelecto em vislumbrar um caminho ou modo nunca antes visto por aquela consciência, ao menos. O ato criativo é um *per se*. No entanto, tratado em seu sentido monádico ele produziria pouco ou nenhum efeito sobre investigações ulteriores se não forem abordados de modo articulado as suas possíveis conseqüências dentro do campo da arte. Por isso o artista (assim como o cientista) repete, regula e aperfeiçoa suas estratégias de ação.

No entanto, a conseqüência de um ato criativo na arte está mais próxima da geração de novas aberturas perceptivas do que do estabelecimento de uma teoria, por exemplo. O modo como a arte opera, a partir do que fundamenta as categorias fenomenológicas de Peirce, parece consistir na transformação do que é terceiridade (generalidade e convenção) em novas primeiridades (novos possíveis), de modo cambiante, através da fragilização da regra constituída. O trabalho de arte é capaz de nos interpelar como uma proposição original: ele procura quebrar a cadeia de significações no qual estamos imersos, nos interrogando sobre aquilo de mais natural que aparentemente nos constitui, nosso fluxo de percepções.

De que forma podemos abordar uma produção em arte a partir das três categorias fenomenológicas? Que perguntas devemos fazer ao nosso objeto de estudo a fim de analisá-lo sob a luz dessas categorias?

Segundo Peirce (CP 5.42), necessitamos exercitar três faculdades para fundamentar uma abordagem a partir das categorias fenomenológicas:

4 - Ivo Assad Ibri em seu artigo *Being and Appearing in Peirce's philosophy: the statute of phenomenology* destaca o caráter conjectural da fenomenologia segundo Peirce, in *Cognitio: journal of Philosophy*, São Paulo, nº 2, novembro de 2001, pp. 67-74. ISSN 1518-7187.



- Em primeiro lugar precisamos olhar o que está diante do nosso olhar: "tal como algo se apresenta em si, livre de qualquer interpretação... Esta é a faculdade do artista que vê, por exemplo, as cores da natureza tal como elas se apresentam...". A ênfase na observação obstinada e na descrição dessa observação constituem o primeiro estágio dessa abordagem;

-Em segundo lugar devemos exercitar a capacidade de discriminar dentre aquilo que observamos algumas características particulares, procurando identificar a sua recorrência onde quer que ocorra;

-Em terceiro lugar necessitamos do "poder de generalização", capaz de retirar daquilo que observamos as suas características mais gerais, transcendendo assim a particularidade de sua ocorrência; buscando compreender o seu sentido organizacional como uma *quase regra*.

Como abordagem, as categorias conformam um momento preparatório, marcado pelo aqui e agora que lhe garantem sua relação com os fenômenos e a experiência; e se destinam, por isso, ao encetamento da reflexão (e nesse contexto), da pesquisa⁵.

Para o artista/pesquisador, perguntar se seu processo de trabalho em arte é baseado em uma regra proposta de antemão, descoberta no decorrer do processo ou através da negação de todo e qualquer indício de regra é uma pergunta que tangencia a concepção das categorias fenomenológicas e seu modo evolutivo. Se procuramos partir do que é convenção e desejamos preservar sua estrutura, expô-la, ou se a desarticulamos em novos arranjos que pouco ou nada nos fazem lembrar de seu sentido convencional é outra forma de referirmos ao modo como a utilização no processo de trabalho de um elemento habitual se abre à surpresa e ao inusitado.

O auxílio que o conceito de primeiridade, secundidade e terceiridade pode trazer ao processo investigativo seria na organização da nossa reflexão sobre o nosso objeto de estudo. Nesse momento, saber o que de fato é *primeiro*, *segundo* e *terceiro* ajuda a estruturar esse caminho.

O quadro a seguir procura apontar alguns exemplos desse caráter evolutivo:

5 - Queremos sugerir aqui que as categorias fenomenológicas estejam mais próximas, por posição, ao que conhecemos como sendo a primeira tricotomia do signo, seu fundamento, sobretudo em relação ao efeito que produzem na mente de um observador, na quase representação que aludem a partir da qualidade, da singularidade e da generalidade. Mais do que caracterizá-las como gravitando o objeto como alguns comentadores o desejam, as categorias fenomenológicas parecem suspender num presente durável aquilo que está fadado a se transformar e se degradar continuamente a partir da confrontação contextual e conceitual subsequentes: abdução.

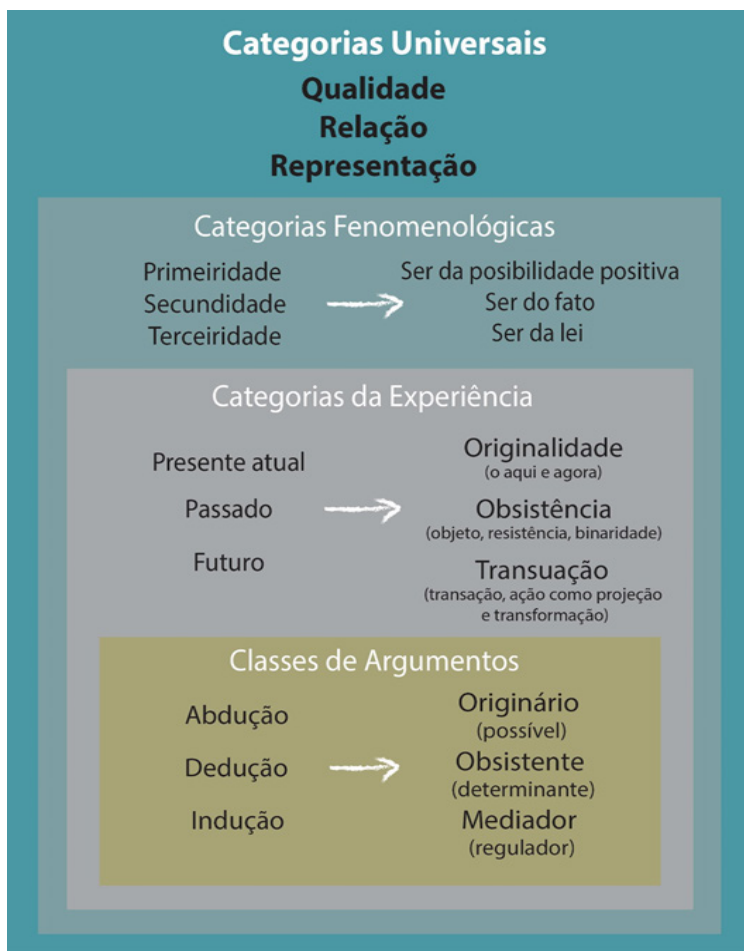


Figura 2. Quadro das categorias fenomenológicas de Peirce e sua articulação em diferentes estágios da significação.

O que propomos aqui é o exercício de aproximação do conceito das categorias fenomenológicas com o processo de trabalho em arte, a partir da identificação da predominância de cada um dos três modos e da forma como uma transição entre elas seria possível. A aproximação sugerida é geral, devendo cada artista/pesquisador refinar sua identificação a partir das particularidades de seu processo de trabalho. Tratamos de três estágios distintos em referência às três categorias. A base é a descrição do fenômeno.

E, por conseguinte, tratamos a ação de observar como o primeiro estágio dessa aproximação. Essa ação visa a compreendermos o que temos diante de nós a partir da observação das características mais imediatas. O observador deve poder discernir se o seu objeto de atenção está relacionado às qualidades materiais, aos processos utilizados, ao material de referência ou mesmo ao escopo conceitual que deflagrou o processo de trabalho. Mesmo que tenhamos a tentação de sintetizar esse conjunto de impressões, é preciso

destacar quais são as qualidades imediatas do processo de trabalho, anotá-las e refletir como elas constituem de modo igualmente primário, qualquer aproximação que se faça desse processo.

O segundo estágio procura a simples evidência dessas qualidades a partir das suas formas de manifestação dentro de um mesmo trabalho ou dentro de um conjunto de trabalhos: como elas ocorrem? A forma como essas qualidades se manifestam e mesmo se deslocam de uma situação a outra determina a sua importância a partir de seu caráter recorrente. As ações do segundo estágio são as de *descrever* e *relacionar* as qualidades observadas aos diferentes contextos de aparecimento no processo de trabalho.

O terceiro estágio se refere à generalização dessas relações possíveis com as qualidades e os contextos descritos. É o momento onde nossa observação dos fenômenos adquire o poder sintético preparatório à argumentação, prevendo as suas consequências possíveis. O terceiro estágio é onde sempre queremos iniciar, pois é a finalidade mesma da pesquisa. Muito daquilo que o constitui já está constituído como uma intuição ou mesmo um *a priori* em nossa consciência, enfraquecendo a observação do fenômeno. A singularidade da experiência representada pelo processo de trabalho em arte requer, no entanto, que essa construção seja observada a partir de seus fundamentos, sem que outra autoridade a suplante. Essa seria a condição ideal.

Trazendo-as para mais perto da experiência teríamos as seguintes possibilidades (ou indicações metodológicas) em relação a uma abordagem a partir das categorias:

O que é Primeiro: (Qualidade – Momento Descritivo – Ícone – Sintaxe ou Gramática – Formação de Hipóteses – Discurso Poético – Objeto imediato)

A primeiridade é a categoria do sentimento e da qualidade, de tudo aquilo cuja presença ou existência imediata constitui seu fundamento. Nessa perspectiva podemos relacionar a primeiridade (dentro do processo de trabalho e considerando suas diferentes gradações), às motivações ou motivadores iniciais, seja na sua dimensão emocional ou material; às sensações que despertam suspeitas, insights, donde a formação de hipóteses se origina. Esse estágio se caracteriza por tudo aquilo que está no presente atual, o que abre espaço para a descrição e para a possibilidade do discurso poético como descoberta.

É importante aqui que as intuições sobre o que de mais imediato funda nossa prática possam ser levadas em consideração. Pensar no que é primeiro é perceber a presença daquilo que nos atrai e nos afasta ao mesmo

tempo: a contradição aparente das sensações e das qualidades mais próximas – e que por isso mesmo tendemos a não enxergar. Onde a importância da ação de descrição para, através do registro, compreendermos a força daquilo que queremos expressar. Como exemplos teríamos:

- a. Sensações, sentimentos ou idéias motivadoras (materializadas ou não);
- b. Dados circunstanciais, acontecimentos;
- c. Documentos de trabalho;
- d. Qualidades materiais e formais;
- e. recursos materiais utilizados.

A base de constituição desses elementos é intuitiva e emocional. É o momento mais frágil e, portanto, crucial da abordagem do processo de trabalho a partir das categorias; onde a simples percepção desses elementos já é capaz de projetá-las para novas configurações. O caráter evolutivo das categorias é aqui o mais evidente.

O que é Segundo: (Relação, Esforço – Momento Narrativo – Índice – Semântica – Dedutivo – Propositivo – Discurso Prático – Objeto dinâmico)

A secundidade é a categoria da relação, da reação e da causalidade, onde o que constitui sua existência ou presença é algo ao qual ela está relacionada de forma constitutiva (como uma relação de causa e efeito). A noção de secundidade é mais fácil de ser compreendida pela gama extensa de exemplos no dia a dia, quando temos que tomar decisões a partir de dados relacionais ou causais. Podemos associar aqui a secundidade a toda a gama de processos e estratégias formadora de sentido nos trabalhos. A secundidade está, conceitualmente, a uma distância mais curta da terceiridade do que a primeiridade da secundidade, assim sendo, ela compartilha alguns aspectos próprios da terceiridade. O exemplo mais evidente seriam as relações de causa e efeito já sedimentadas e cujo sentido apreendemos automaticamente. O conceito de *objeto dinâmico* e *objeto imediato*, que compõe o processo de semiose, nos dá uma dimensão de como essa posição mediadora da secundidade se estabelece: de modo dinâmico podemos abordar um situação por sua natureza geral, a partir daquilo que de antemão conhecemos dela e cujos automatismos guiam nossa reação. De forma imediata, circunstancial, apreendemos a situação a partir do modo singular como as qualidades da situação se apresentam para nós. Assim, existe dentro da secundidade uma

dupla posição possível, uma quase terceiridade.

O segundo estágio é onde relacionamos as ações e elementos materiais do processo de trabalho; onde são levantadas as dúvidas e identificados os elementos e as forças ativas do trabalho. As perguntas ganham nesse momento o caráter de uma dedução temporária e projetiva. A narrativa, o desencadeamento dos fatos, as ações, as relações de causa e efeito são os elementos privilegiados.

Como exemplos de relações segundas na pesquisa teríamos:

- a. Elementos recorrentes na constituição dos trabalhos;
- b. Características formais e expressivas;
- c. Documentos de trabalho;
- d. Processos técnicos (experiências);
- e. Formulação de perguntas;
- d. Leitura dos resultados e desvios ocorridos.

A base de constituição desses elementos é relacional e reativa. O objetivo é o de apontar no processo de trabalho os agentes e suas relações, as intenções iniciais.

O que é Terceiro: (Representação, Lei, Pensamento, Convenção – Momento Dissertativo – Símbolo – Retórica ou Pragmática – Indutivo – Discurso Teórico)

A terceiridade é a categoria relacionada às leis, às induções, às normas e ao estabelecimento de crenças e opiniões. É a categoria que representa o momento sintético da articulação da primeiridade com a secundidade. Isso significa que a exemplo da relação triádica do signo, esse terceiro estágio é a síntese da dualidade anterior. O que for representado deve decorrer do que foi determinado nos dois momentos anteriores. A terceiridade é a categoria da significação e da interpretação, portanto seu papel dentro de um projeto de pesquisa é bastante claro na medida em que ela representa a fundamentação da posição inicial tomada. É o modo como conceitos e teorias surgem a partir das ações e dos fatos da pesquisa. E apenas a partir deles. Como resultante de uma dualidade anterior, a terceiridade apresenta algumas possibilidades de significação, não todas nem tampouco uma qualquer. Podemos nos valer aqui também dos elementos que compõem o processo de semiose em relação

ao interpretante, para relativizar a posição da terceiridade, considerando a existência possível de três formas de interpretantes: interpretante imediato, interpretante dinâmico (este subdividido em emocional, energético e lógico), e interpretante final. Ou seja, a síntese não é necessariamente lógica ou teórica, mas pode ser poética ou prática. O que é interessante observar é a possibilidade de abertura recursiva no processo interpretativo, permitindo o estabelecimento de novas primeiridades (sobretudo quando a síntese é de caráter poético). Como exemplos de terceiridade na pesquisa em arte temos:

- a. Produção de sínteses;
- b. Leitura contextual da obra: relações com artistas, movimentos artísticos ou referências teóricas e/ou históricas;
- c. Estabelecimento de conceitos operatórios;
- d. Projeção de desdobramentos futuros.

A base de articulação desses elementos é formal e geral.

Construir um tal quadro de relações a partir do processo de trabalho faz com que surjam muitas dúvidas sobre em qual posição um determinado elemento deve ocupar. É preciso agir por aproximação mais do que por certeza. Precisamos ter a abertura mental necessária para considerar que não existem posições estanques; e que um elemento que seria facilmente associado à terceiridade pode, num processo de trabalho em particular, assumir a posição inicial e fundadora da primeiridade. A intenção é promover o momento posterior a esse exercício de categorização do processo de trabalho: a atividade de análise escrita, onde essas etapas são nomeadas, associadas e postas em perspectiva. Muito do momento anterior ao próprio trabalho emerge como prova de sua força significativa e presença, o que nos remete aos documentos de trabalho e sua função igualmente fundadora, encerrando ideias que perpassam, por vezes, toda uma produção, consolidando a formação de conceitos operatórios.

Os três momentos propostos acima procuram estimular e orientar a aproximação do artista/pesquisador com o seu processo de trabalho, considerando este como tal: processo que se desenvolve, se desdobra em etapas planejadas ou não. Não podemos esquecer que o caráter desse processo jamais será totalmente apreendido por quaisquer métodos. O que se procura aqui é organizar a reflexão, procurando dar atenção especial ao que foi de fato realizado, partindo da observação e reflexão dos componentes desse processo; começando pela observação e experiência em si e não por elementos *a priori* constituídos de antemão. Esse debruçar-se sobre o próprio processo faz, muitas vezes, com que nada

vejamos senão uma massa confusa de elementos, ações e tempos entrelaçados. Abordar gradualmente o processo de trabalho a partir das motivações, dos procedimentos envolvidos e de suas conseqüentes relações com o campo teórico e filosófico da arte procura respeitar aquilo que o trabalho de fato encerra, evitando tratá-lo como a expressão de uma teoria ou conceito em particular. A posição inicial não deve ser sintética, não queremos partir de conceitos, mas da identificação de processos, recorrências, divergências e toda a marca que se configure como pistas, intuições e suspeitas. Contrariamente a uma posição sintética, é preferível que a pesquisa se abra à construção poética que alguns poderão associar com a fabulação – o que é sempre uma promessa de novos desdobramentos.

REFERÊNCIAS

- CAUDURO, F. V. *Semiotics and Design: For an Intertextualized Dialogical Praxis*. University of Reading, Department of Typograph and Grafic Communications : Londres, 1990.
- BIRD, Otto. Peirce's theory of methodology. *Philosophy of Science*, vol. 26, N° 3 (julho de 1959), pp. 187-200.
- IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noêtos*. Editora Perspectiva, SP, 1992.
- IBRI, Ivo Assad. Being and appearing in Peirce's philosophy: the statute of phenomenology, in *Cognitio: Journal of Philosophy*, São Paulo, n° 2, novembro de 2001, pp. 67-74.
- LANCRY, Jean. Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes, plásticas na Universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida. (orgs.) *O meio como ponto zero*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2002.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Edição Eletrônica. Vols. I-VI editados por Charles Hartshorne and Paul Weiss (Harvard University Press, 1931-1935); Vols. VII-VIII editados por Arthur W. Burks (Harvard University Press, 1958).
- PEIRCE, Charles Sanders. *Ecrits sur le signe, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle*. Éditions du Seuil, Paris, 1978.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The essential Peirce: selected philosophical writings, volume 1 (1867–1893)*, Nathan Houser and Christian J. W. Kloesel (editores). Indiana University Press, Indiana, 1992.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The essential Peirce: selected philosophical writings, volume 2 (1893–1913)*, Peirce Edition Project (editores). Indiana University Press, Indiana, 1998.
- PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Editora Perspectiva, São Paulo, 2000.
- SANTAELLA, Lucia. *O Método Anticartesiano de C.S. Peirce*. Edusp, São Paulo, 2004.
- SANTAELLA, Lucia. *Matrizes da Linguagem e do Pensamento: sonora, visual e verbal. Aplicações na hipermídia*. São Paulo, Iluminuras, FAPESP, 2001.
- SANTAELLA, Lucia. 2004. *O método anticartesiano de C. S. Peirce*. Editora Unesp. São Paulo.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística General*. Alianza editorial. Madrid, 1994.



Flávio Gonçalves

Doutor em Artes pela Université de Paris 1 - Sorbonne, é artista e professor titular do Instituto de Artes da UFRGS, em Porto Alegre, Brasil, atuando junto ao PPGAV do mesmo instituto na área de Poéticas Visuais. Nos últimos anos tem se debruçado sobre o estudo dos documentos de trabalho na arte como abordagem metodológica dos processos de criação de artistas e sobre a linguagem do desenho, derivando desses temas seus estudos da semiótica peirceana.

DOSSIÊ

Como citar: GONÇALVES, Flávio As categorias peirceanas e as poéticas visuais. (uma argumentação doméstica). Porto Arte: Revista de Artes Visuais. Porto Alegre: PPGAV-UFRGS, jul-dez. 2019; V24; N.41 e-97212. e-ISSN 2179-8001.

DOI: <https://doi.org/10.22456/2179-8001.97212>
