

CADERNOS DE TEORIA DAS ARTES

SÉRIE GERAL

1

ARTE & SIGNO

Coordenação  
Yolanda Espiña



CADERNOS DE TEORIA DAS ARTES

SÉRIE GERAL

1

# ARTE & SIGNO

Coordenação  
Yolanda Espiña



# CADERNOS DE TEORIA DAS ARTES

## **Directora**

Yolanda Espiña

## **Director Associado**

Miguel Ribeiro-Pereira

## **Equipa Editorial**

Alexandra Beza Moreira

Guilhermina Castro

Sónia Neves

## **Design Gráfico**

Bernardo Santos

Diogo Tudela

---

## **I SÉRIE GERAL**

Coordenação: Yolanda Espiña

## **II SÉRIE TEORIA E MÚSICA**

Coordenação: Miguel Ribeiro-Pereira

## **III SÉRIE ICONOGRAFIA E SEMIÓTICA**

Coordenação: Vítor Teixeira

## **IV SÉRIE ÉTICA E ESTÉTICA**

Coordenação: Yolanda Espiña

---

## **Impressão e Acabamento**

Clássica, Artes Gráfica SA

## **Depósito Legal**

346583/12

## **ISBN**

978-989-8366-38-2

## **Tiragem**

200 exemplares

## **Edição**

Universidade Católica Editora - Porto

CITAR - Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes

Rua Diogo Botelho, 1327 - 4169-005 Porto

# Índice

<b>Nota Prévia</b> _____	<b>iv</b>
por Gonçalo de Vasconcelos e Sousa	
<b>Apresentação</b> _____	<b>v</b>
<b>O Poder da Metáfora</b> _____	<b>3</b>
Maria Augusta Babo	
<b>A Metáfora – Modelo &amp; Limite</b> _____	<b>17</b>
Alexandra Beleza Moreira	
<b>Signo e Metáfora como Processos Psicológicos</b> _____	<b>27</b>
Guimermina Castro	
<b>Ciências da Mente e Arte da Música: Notas (em <i>staccato legato</i>) sobre a Atenção</b> _____	<b>43</b>
Miguel Ribeiro-Pereira	
<b>Acercamiento Semiótico a la Obra de Arte</b> _____	<b>73</b>
Nicole Everaert-Desmedt	
<b>Práticas Expositivas e Comunicação (depois de Nicole Everaert-Desmedt <i>post</i> Pierce)</b> _____	<b>91</b>
Laura Castro	
<b>Iconografia. Para um Semiótica da Arte</b> _____	<b>103</b>
Vítor Teixeira	
<b>Binariedade e Ternariedade do Signo</b> _____	<b>119</b>
Yolanda Espiña	
<b>A Inscrição Semiótica</b> _____	<b>129</b>
José Augusto Mourão	

## Nota Prévia

O CITAR — Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes — tem procurado alicerçar a sua actividade de pesquisa num conjunto de acções, entre as quais se situam as edições, tanto de monografias como de publicações periódicas. O caminho traçado vem sendo já particularmente rico, e os próximos tempos trarão as mais diversas novidades em termos editoriais.

Estas obras revelam o dinamismo dos membros deste centro, nas suas distintas vertentes, e espelham a pluralidade de relações nacionais e internacionais, que se consolidam através dos eventos científicos, que, organizados pelo CITAR, vêm decorrendo sobretudo nas instalações no pólo da Foz da Universidade Católica Portuguesa.

É, pois, o momento oportuno para dar à estampa o primeiro volume dos *Cadernos de Teoria das Artes*, organizados no âmbito da linha de investigação de Teoria das Artes, uma das quatro actualmente em funcionamento dentro do CITAR. A perspectiva de publicação amplia o âmbito de visibilidade dos contributos que se desenvolvem em torno do seminário “Arte & Signo”, que este grupo de investigadores vem promovendo ao longo dos últimos anos.

O primeiro volume, sob a coordenação da Prof. Doutora Yolanda Espiña, congrega um conjunto de relevantes estudos repartidos por temáticas que vão desde as várias dimensões da metáfora à relação entre as ciências da mente e as artes musicais no domínio da atenção, passando por interpretações diversas da semiótica, designadamente as aplicadas à Arte.

Deste modo, o espectro de reflexões deste centro fica particularmente enriquecido, dando cumprimento a um dos objectivos maiores de uma unidade de investigação como o CITAR, ou seja, a divulgação científica em torno das Artes e da riqueza de perspectivação das suas múltiplas facetas.

Porto, 27 de Maio de 2012

Gonçalo de Vasconcelos e Sousa  
*Director do CITAR*

## Apresentação

Iniciamos com este volume a colecção intitulada *Cadernos de Teoria das Artes*. Os *Cadernos de Teoria das Artes* surgem como o palco visível, fixado na escrita, onde se evidenciam os resultados — colectivos e/ou individuais — da investigação e das actividades realizadas pelos membros e colaboradores da linha de acção de Teoria das Artes, pertencente ao Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes, na Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

A colecção tem como objectivo divulgar tais conteúdos e, desse modo, configurar uma identidade própria que mostre uma particular visão do que uma *teoria das artes* em sentido lato pode representar. Visão essa que surge da interdisciplinaridade (ou transversalidade) inerente a uma abordagem onde se intersectam duas perspectivas fundamentais. Uma, horizontal, reflecte aquele espaço de confluência entre todas as artes, onde afinidades e dissemelhanças convidam ao estabelecimento de correlações possíveis e desencontros permissíveis. Apoia-se, decerto, numa interacção consistente entre o esquadrinhamento intensivo e a flexibilidade extensiva, ministrados pelo recurso rigoroso a todas as ciências específicas auxiliares de um fenómeno, como é o artístico, que só com todas elas, sem excluir nenhuma, consegue explicar a sua comparência — que nunca totalmente a sua efectividade, ou a sua permanência. A outra perspectiva, vertical, constitui o porto de saída das artes para a viagem pelo horizonte do humano, que, em definitivo, as sustenta.

Pela própria natureza e pelo modo dos seus conteúdos, os *Cadernos de Teoria das Artes* serão apresentados sob uma forma externa sempre reconhecível, mas com uma diversidade interna que deverá corresponder ao ritmo de produção — tanto individual como colectivo — dos membros desta linha de acção. Séries de carácter monográfico, que correspondem a áreas de investigação em curso (v.g., ética, teoria musical ou iconografia), irão surgindo também conforme a dinâmica particular de cada uma delas.



O conjunto de textos que compõem este volume inaugural é o resultado da primeira série de sessões realizadas no contexto do Seminário Permanente instituído pelo grupo de investigadores. Escolheu-se este formato científico como ferramenta de investigação. Com efeito, num grupo como este, caracterizado pela interdisciplinaridade — tanto nos âmbitos de procedência dos seus membros como nos conteúdos tratados — o Seminário Permanente mostrou ser um

marco adequado para a elaboração de uma metodologia de grupo capaz de articular diversas perspectivas individuais e campos de investigação distintos. Aí se efectua também a criação de um léxico multidisciplinar capaz de facultar as trocas de informação em áreas científicas diferentes. É objectivo do Seminário Permanente eleger e aprofundar tópicos específicos, todavia subordinados a um tema geral, que aqueles enquadra e integra, seguindo este uma ordem estratégica definida. Para o efeito, realizam-se sessões internas regulares do grupo. Mas, para além das perspectivas e dos estudos individuais que contribuem para as nossas reflexões transversais, e do debate em grupo que necessariamente estimula novos desafios, é importante incluirmos outras perspectivas e abordagens, externas e especializadas. Por isso, as sessões internas têm um complemento fundamental nas sessões extraordinárias em que recebemos convidados nacionais e estrangeiros.

Resultado desta metodologia, os conteúdos que agora apresentamos surgem do primeiro tema geral escolhido, nomeadamente, “Arte & Signo”. Com efeito, a problemática da significação mostra um ponto inicial de confluência dessa interdisciplinaridade inerente ao que deve ser uma teoria das artes. Iniciamos assim um percurso que indigita o trajecto que vai da *materialidade* da arte à configuração de um *significado* artístico. As questões deste percurso e as suas implicações a vários níveis são visíveis nos documentos aqui apresentados, mas evidencia-se como ponto de partida o jogo simbólico que se estabelece entre a descontinuidade material da arte e a continuidade necessária da própria significação, convocando assim uma problemática de carácter multidimensional — e portanto, em si mesma interdisciplinar — que abordámos em momentos sucessivos, escalonados.

Decidimos começar por esse nível de mediação que é a própria linguagem: na sua capacidade de aceder à descontinuidade do exterior, mas (ainda) dentro dos parâmetros da própria estrutura da linguagem. E esta abordagem foi feita com recurso ao tópico da *metáfora*, que nos interessava pelo seu carácter de intersecção de várias dimensões, capaz assim de estabelecer uma ponte entre modos diferentes de realidade. Maria Augusta Babo, a nossa primeira convidada, aceitou o desafio e convocou “O poder da metáfora” — desafio recolhido por Alexandra Beleza, que, enquadrando o tópico, despoletou a sua força, em “A metáfora – modelo e limite”, e alargado por Guilhermina Castro até ao limite entre o sensitivo e o significativo, em “Signo e metáfora como processos psicológicos”.

Numa seqüência argumentativa quase óbvia, direccionámo-nos então para a questão sobre as bases neurológicas da percepção propriamente artística: visual, táctil, auditiva... Se com o tópico da metáfora pretendíamos investigar o nível de mediação que constitui a linguagem, interessou-nos seguidamente conhecer

a possibilidade de conjurar o interdito da descontinuidade a partir dos fundamentos neurológicos da própria capacidade de atingir a exterioridade. Para acalmar tal procura foi convidado Alexandre Castro-Caldas, cujo seminário, “Realidades e mitos a propósito da função cerebral”, é subtilmente evocado aqui numa reverberação cujo eco musical conduz, na sua realidade mais profunda, às fontes do *sujeito* — “Ciências da mente e arte da música: Notas (em *staccato legato*) sobre a atenção”, orquestradas por Miguel Ribeiro-Pereira.

Mais cedo ou mais tarde, a questão da significação deveria conduzir-nos inexoravelmente a uma indagação específica sobre a natureza do signo, o que de facto realizámos com base em pressupostos semiológicos e semióticos. E conduziu-nos também a perscrutar a sua fundação, aplicabilidade e pertinência em diferentes estratos do real. O seminário de Nicole Everaert-Desmedt forneceu ao grupo de investigação um “Acercamiento semiótico a la obra de arte”, no qual o pensamento de Charles S. Peirce foi um porto de chegada e um marco límpido de reflexão, mas também um ponto de partida para indagar as dimensões relacionais do real e o seu modo de presença na arte — indagação essa no horizonte de possibilidades (e limites) da linguagem semiótica<sup>1</sup>. Neste sentido se posiciona Laura Castro, inquirindo sobre “Práticas expositivas e comunicação (depois de Nicole Everaert-Desmedt post Peirce)”. E horizonte de reflexão é também para Vítor Teixeira a significação artística e os seus níveis de apreensão, colocando questões basilares — tal a da imagem — em novos contextos, como aparece em “Iconografia. Para uma semiótica da arte”.

O conjunto de questões aqui apresentado reflecte um horizonte comum, susceptível de ser definido em termos de *relação*, o que convoca uma derradeira reflexão sobre a sua possibilidade mesmo. Este é o objecto da abordagem de Yolanda Espiña em “Binariedade e ternariedade do signo”, onde se interroga sobre a significação como possibilidade — ou impossibilidade — da imanência.

Alguns dos textos aqui apresentados são generalistas, extensivos na sua problemática; outros apresentam um carácter cirúrgico, intensivos. Mas todos, no seu conjunto, se apresentam com uma unidade intrínseca — nunca uniformidade — que revela o carácter acentuadamente multidimensional do tema elegido e a idoneidade da metodologia escolhida para o abordar, segundo a perspectiva interdisciplinar do próprio grupo, em coadjuvação com os convidados chama-

---

1. Em relação à semiótica de Charles S. Peirce, abordada em vários dos contributos presentes neste volume, decidimos unificar a tradução dos termos peculiares *firstness*, *secondness* e *thirdness*, como “primeiridade”, “segundidade” e “terceiridade”, respectivamente. Não existe, em particular, total acordo entre os especialistas lusófonos sobre a tradução de *secondness*, optando uns por “segundidade” e outros por “secundidade”. Neste caso, optámos por “segundidade” para salientar o seu carácter *substantivo*, não subordinado aos outros termos (ainda que relacionado com eles por derivação). Este matiz não ficaria tão fortemente marcada na opção alternativa “secundidade”.

dos a dialogar connosco. Por isso, uma leitura ininterrompida dos textos nos introduzirá num universo próprio de discussão, com conceitos que aparecem constantemente interpelados, definidos e redefinidos, em todos os contributos deste volume, e que mostram como a multidimensionalidade do tema escolhido revela uma cumplicidade ainda não resolvida, mas com certeza equacionada na sua complexidade.



Este volume rende homenagem a José Augusto Mourão, falecido durante a preparação destes *Cadernos de Teoria das Artes*. Tivemos o privilégio de ouvi-lo como convidado do Seminário Permanente “Arte e Signo”. Mostrou então grande entusiasmo pelo nosso projecto — entusiasmo delicadamente revestido, como era seu timbre — e um cuidado atento por futuros encontros. Mostrou também, uma vez mais, a sua visão ímpar, profundamente original. O texto que ora se oferece, “A inscrição semiótica”, o seu contributo naquela ocasião — que nos enviou pouco tempo antes da sua desapareição — convoca, sem mais, a assimetria. Consideramo-lo um legado, e por isso o oferecemos no estado em que ele o deixou. Cabe-lhe aqui a última palavra.

Yolanda Espiña  
*Coordenadora da Linha de Acção de Teoria das Artes, CITAR*

*entrai na força escondida do desejo*

— José Augusto Mourão



## O Poder da Metáfora

Maria Augusta Babo\*

O filme *O Carteiro de Pablo Neruda*, de Michael Radford, aborda a capacidade humana de metaforizar. Pablo assinala a Mário, o carteiro, a sua capacidade de fazer metáforas como esta: “o céu estava a chorar”, ao que este replica perguntando-lhe se “o mundo todo é uma metáfora de outra coisa”. Reconhecemos nesta definição uma dimensão imagética, uma transposição de registos, uma aproximação de universos. Percebemos, no próprio exemplo, que o fenómeno meteorológico é remetido para a ordem do humano; esta metáfora pertencendo à categoria mais restrita da personificação. E neste choro, o céu não ganha simplesmente humidade, mas toda a carga sombria e desoladora de um rosto em pranto. Assim se constroem as metáforas e daí a conclusão: “a mi me encantan las metáforas!”<sup>1</sup>.

Assim também, Álvaro de Campos exclama: “O meu coração é um almirante louco”, concedendo ao órgão a condução desorientada dos impulsos do corpo.

Há um sentido filológico que desde logo nos permite situar o termo: *phora* — do grego: levar, transportar — designação do movimento e *meta* — em direcção a, viagem em direcção ao visível — *meta-fora*. No próprio âmago do termo metáfora encontramos o movimento de transposição de que *metabol-* é um antepositivo, designando mudança, transição ou mesmo troca.

Parece-me interessante sublinhar, na génese do termo grego, o facto de a metáfora ser assim, não uma figura, no sentido de uma configuração estática, mas um movimento ou intensidade que releva da prática discursiva, como veremos. Com os termos afins: *epiphora* — movimento anterior à objectivação de um sentido figurado — e *anaphora* — indicação, movimento para trás — o elemento transversal a todas estas figuras é da ordem do movimento, da transferência. Por último, enquanto tropo, a metáfora não é estática, não designa um *topos*, mas dá a ver o processo de conhecimento e o conhecimento como processo.

No sentido retórico, começemos por situar a metáfora, quer de palavra quer de discurso, no registo da *praxis* de linguagem. A condição para a existência da

---

\*Professora Associada do Departamento de Ciências da Comunicação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

1. Já Deleuze declarou recusar as metáforas, embora se tenha servido de transposições ainda hoje circulantes como a de *rizoma*.

metáfora é que ela seja figura construída no discurso. Nunca a metáfora, na sua origem, existe na língua, mas sempre se produz no discurso, como “fala”, realização ou efectivação da linguagem. Na língua, há sentidos próprios, digamos, enquanto que a metáfora é sempre já um sentido segundo, criado ou traficado, dependendo do ponto de vista. A língua, por seu turno, só acolherá as metáforas cristalizadas, aquelas, como a do “corpo político”, que, pelo seu uso se banalizaram de tal modo que perderam o sentido metafórico.

Poderemos ir buscar à *Poética* de Aristóteles uma definição de metáfora e encontrámo-la quando o filósofo trata do nome. Para a definir, categoriza os nomes segundo uma clivagem interessante: entre nomes correntes — que pertencem ao uso de todos — e nomes por empréstimo — que pertencem a um uso estranho, desviado. Ora, a metáfora começa por ser definida como nome impróprio: “é a aplicação de um nome por deslocamento, seja do género à espécie, da espécie ao género, da espécie à espécie seja segundo uma relação de analogia”<sup>2</sup>. Na verdade, o que Aristóteles coloca no centro da metáfora é um movimento de deslocamento, *epífora*, mas do semelhante ao semelhante. O filósofo grego confere uma maior importância à metáfora por analogia, por exemplo: “o escudo de Dionísio” e a “taça de Ares”; a proporcionalidade entre a taça de Dionísio e o escudo de Ares (a taça estaria para Dionísio como o escudo estaria para Ares); ou ainda, a “velhice do dia” para dizer a noite e a “noite da vida” para dizer a velhice. Diríamos que o princípio da semelhança regula, em certa medida, os movimentos de empréstimo. Diríamos ainda que, em Aristóteles, a metáfora por empréstimo preenche uma falta de nome ou uma casa deixada vazia por um nome inexistente: é o caso da metáfora “semear” — lançar o grão para longe — e no que se refere à luz do sol — “semear a chama divina” — para designar uma acção, até então sem nome, a de iluminar.

Esta breve incursão na *Poética* aristotélica permite-nos retirar duas questões que parecem integrar a configuração da metáfora e que serão, em última análise, contraditórias, a saber: a questão da analogia e a questão da não propriedade ou deslocamento impróprio de termos (sendo que o termo metonímia não faz parte do léxico da *Poética*). Essa será a aporia onde pretendo situar a metáfora: constituindo-se na analogia, ela deslocar-se-á para o impróprio.

Para começar, poderemos associar a metáfora a um certo tipo de pensamento analógico que encontramos desde logo descrito por Foucault na *epistème* pré-clássica. A semelhança foi ainda considerada o fundamento da apropriação do mundo, pelas assinaturas e marcas, pelo reflexo, pelo universo de correspondências que se sustêm entre si. A *epistème* do século XVI, tal como a descreve

Foucault, desenvolve toda uma hermenêutica que sustenta as diferentes formas de analogia. Poderíamos dizer que tal pensamento se desenvolve pelo recurso à metáfora na medida em que esta também assenta na analogia.

Convenhamos que toda a metáfora é vista, no senso comum, como uma comparação abreviada. Tal perspectiva salienta a força da analogia e a operação de comparação a que Aristóteles faz referência no caso da taça de Dionísio. A objecção a esta concepção é a de que a metáfora não pode ser entendida como uma comparação abreviada, definição tão comum aos tratados retóricos. É isto, pela razão simples de que, na comparação, ambos os termos são usados em sentido próprio. Ora, a metáfora guarda o sentido primeiro e dele deriva para um sentido acrescentado, para uma região imprópria.

A linguística estruturalista e a semiologia elaboraram toda uma estruturação e estratificação de planos de linguagem por onde se organizam os conotadores. A sistematicidade requerida por tal visão em Hjelmslev não impediu Barthes, no entanto, de alertar, quase intuitivamente, para o resto ou resíduo que qualquer linguagem de conotação deixa como seu garante denotado (sentido primeiro): “Resta sempre algo de denotado e os conotadores são sempre, finalmente, signos descontínuos, ‘erráticos’, naturalizados pela mensagem denotada que os veicula”<sup>3</sup>. Assim, poder-se-á concluir desta pequena observação que a metáfora não pode ser uma comparação abreviada porque ela não é pura transposição, mas guarda como que a memória do sentido primeiro, acumulado, se bem que dissimulado, no sentido segundo.

A este propósito, cabe salientar o entendimento que tem Fernando Gil da metáfora na constituição da evidência<sup>4</sup>, que é um fenómeno de natureza visível: algo que se impõe como ostensão de verdade, clareza e visibilidade. Se a evidência tem de ser buscada na relação que se estabelece entre percepção e linguagem, a metáfora será, por excelência, o lugar dessa relação. Para tratar a evidência e como esta se constitui no pensamento, Fernando Gil analisa a formação da metáfora, a sua função na produção de conhecimento, na formação dos conceitos e ainda a articulação que se estabelece entre as metáforas de modo a constituírem uma verdadeira rede organizada. As metáforas formam sistema, isto é, a relação que se estabelece entre elas é de coerência. Exemplo de metáforas da evidência: abertura, contacto, captura, luz<sup>5</sup>.

---

3. Barthes, Roland. “Éléments de Sémiologie”, in: *Communications* IV. Paris: Editions du Seuil, 1964, p. 131.

4. Gil, Fernando. *Traité de l'évidence*. Grenoble: Editions Jérôme Millon, 1993.

5. *Ibid.* p. 79.

Lakoff e Johnson, numa obra que continua a ser de referência — *As metáforas da vida quotidiana* —, trabalharam a dimensão cognitiva das metáforas e chegaram à conclusão que a maior parte dos conceitos fundamentais que organizam e orientam o nosso pensamento têm origem em metáforas de natureza física ou cultural. Para as ciências cognitivas, a metáfora é entendida como uma operação de transposição do conhecido, do vivido, para o desconhecido, o abstracto. Trata-se de um modo de conceptualização em que se parte da experiência sensorio-motora em direcção à produção conceptual. A metáfora permite a transposição, opera o movimento para a conceptualização, é produtora de conceitos, mas o que acontece geralmente nessa viagem é que ela perde a sua natureza metafórica na operação de transposição. Assim, e segundo a linguística cognitivista que define a natureza da metáfora por duas vertentes, transferência e analogia, a metáfora está na base de um processo de mesclagem — integração conceptual — que organiza os vários elementos em totalidades estruturadas: “a construção da significação desencadeada por enunciados linguísticos revela um processo básico da cognição humana, o estabelecimento de esquemas de correspondências/mapeamentos entre domínios cognitivos, de que a mesclagem é um caso particular”<sup>6</sup>. Há ainda a salientar o facto de esta projecção não funcionar unidireccionalmente, mas poder haver novas transferências do espaço da mesclagem para o domínio cognitivo de base. Desenha-se, deste modo, o complexo processo cognitivo e os seus espaços mentais.

Portanto, este movimento que atribuímos à metáfora como sua componente forte, não é um movimento qualquer, mas aquele que se estabelece entre termos através da analogia; entendamo-nos: a semelhança é o processo de fundação da metáfora, tal como ele é entendido pela retórica clássica, que utiliza a noção de comparação, até às próprias teorias cognitivistas. A analogia seria um procedimento de compreensão, aliado a outro tipo de inferência metafórica da ordem da correlação (“mais é acima”, conhecido exemplo de correlação estudado por Johnson e Lakoff<sup>7</sup>). Neste quadro, a analogia é concebida “como relação conceptual experiencialmente ancorada”<sup>8</sup>.

Mas, debruçando-nos sobre o que significa, na semelhança, essa viagem como processo de conhecimento, trata-se de um salto na própria *mimésis*, pois verificamos que o procedimento que se desenrola por semelhança tem um grão de

---

6. Amaral, Patrícia M. “Metáfora e Linguística Cognitiva”, in: Augusto Soares da Silva (ed.). *Linguagem e Cognição*. Braga: Associação Portuguesa de Linguística/Universidade Católica Portuguesa – Faculdade de Filosofia de Braga, 2001, p. 245.

7. Lakoff, George & Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.

8. Amaral, Patrícia M. “Metáfora e Linguística Cognitiva”, p. 258.

diferença que é o próprio motor do processo enquanto processo cognitivo. José Gil, em *A imagem-nua e as pequenas percepções*, fala-nos da operação analógica partindo de uma imagem primeira para uma imagem segunda, ou símbolo, baseada numa *dissemelhança adequada* — “porque é uma certa adequação (semelhança) na dissemelhança (inadequação) que garante a pertinência da transferência: funda a analogia e constitui todo o seu mistério.”<sup>9</sup> Este é o salto que a metáfora permite dar em termos cognitivos e que o autor assinala como passagem da imagem-nua ao abstracto, do conhecido ao desconhecido. A analogia não basta, a modificação é o próprio âmago da metáfora e constitui a sua renovação significativa. A analogia, para ser produtiva, terá de comportar uma percentagem de dissemelhança geradora do novo. Situamo-nos numa zona híbrida mas também movediça, tal é o processo de cognição, tal é, mais precisamente, a função da metáfora no processo de pensamento.

A mesma função cumpre o símbolo em Ricoeur. Aquilo a que ele chama símbolo primário<sup>10</sup> é um signo que, valendo por qualquer coisa, visa algo para além daquilo que significa. Quer dizer que para além de um sentido primeiro, transparente porque convencional, o símbolo visa um sentido opaco porque analógico. Mas, mais ainda, essa analogia não é, no símbolo, objectivável, pois “é vivendo no sentido primeiro que sou levado por ele para além dele: *o sentido simbólico é constituído no e pelo sentido literal, o qual opera a analogia propondo o análogo.*”<sup>11</sup> Assim se produzem, na opacidade da analogia, as cargas simbólicas e metafóricas dos signos originariamente transparentes.

A metáfora, ao criar um campo de especificidade próprio, acaba por criar fronteiras com outras figuras ou formas discursivas circundantes que constituem pontos de contacto, mas também pontos de anulação, por onde a metáfora se esbate. Encontramos, portanto, na metáfora, a figura complexa que inscreve na sua formação o regime linguístico-verbal e o regime figural. A tal propriedade que consiste, para Aristóteles, no “pôr diante dos olhos”. O carácter imagético da metáfora é também a própria força nela inscrita. Limitar-me-ia aqui a salientar, na proposta de Ricoeur, o desafio de encontrar a força da metáfora no exacto ponto em que esta toca, em que esta encontra a imagem.

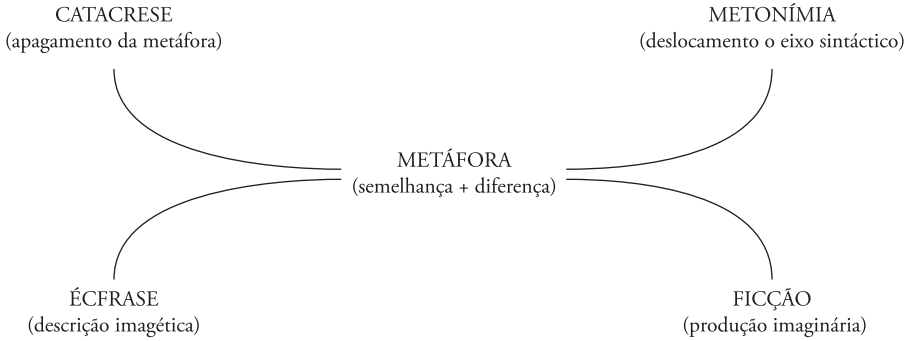
---

9. Gil, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções* (2ª ed.). Lisboa: Relógio d'Água, 2005, p. 243.

10. Ricoeur, Paul. *Le conflit des interprétations – essais d'herméneutique*. Paris: Seuil, 1969, p. 285.

11. Ibid. p. 286.

Passaria, de seguida, a apresentar um esquema relacional de várias figuras, todas elas ancoradas na metáfora, nomeadamente, o seguinte esquema de articulação entre regimes mistos:



#### Catacrese:

A catacrese é a figura, por excelência, de retorno, isto é, aquela que, apagando a metáfora, velando o figural, devolve ao termo a sua inteligibilidade como que própria. O figural é, desde logo, imagético, apontando para representações visuais, espaço-temporais, embora essa figuração se possa apagar na usura do termo. Vistas as coisas por este prisma, o facto de encontrarmos metáforas na língua não seria assinalável como excepção, mas assinalável como regra, isto é, como o funcionamento regular da linguagem. E poderemos ainda retirar como ilação que o universo lexical da língua é um universo em expansão, partindo do figural para o conceptual. Mas também, que o tropo que se opõe à metáfora, a catacrese, procede deste apagamento pela usura da figura. A metáfora tende a naturalizar-se e a desaparecer enquanto tal.

A abordagem derrideana<sup>12</sup> à questão da metáfora no texto filosófico passa justamente por detectar as aporias e as contradições deste duplo apagamento mas também, e ainda, do processo genealógico que desoculta a génese do conceito

---

12. A aporia a que chega Derrida ao analisar o apagamento metafísico do discurso filosófico e a perspectiva também metafísica da sua genealogia é a seguinte: “Mas, é também pelo facto do metafórico não reduzir a sintaxe, agenciando nela, pelo contrário, os seus desvios, que ele se deixa levar, não pode ser aquilo que é senão apagando-se, construindo infinitamente a sua destruição. /.../ Esta autodestruição terá sempre podido seguir dois trajectos que são quase tangentes e no entanto diferentes, que se repetem, se imitam e se afastam segundo certas leis. Um desses trajectos segue a linha de uma resistência à disseminação do metafórico numa sintáctica comportando algures e antes de mais uma perda irreductível de sentido: é a dimensão metafísica da metáfora no sentido próprio do ser. A generalização da metáfora pode significar essa *parousie*. A metáfora é então compreendida pela metafísica como o que se deve retirar no horizonte ou no fundo próprio e acabar por encontrar aí a origem da sua verdade” (Derrida, Jacques. “La Mythologie Blanche”, in: *Marges de la Philosophie*. Paris: Editions de Minuit, 1972).

numa espécie de naturalidade do figural. É, resumindo o filósofo, o desejo de dominar a distância metafórica entre a origem e ela mesma<sup>13</sup>. O propósito de Derrida é o de analisar a condição metafórica da própria linguagem filosófica que não escapa à figurabilidade do regime verbal. Assim, em “Mythologie Blanche”, revê o estatuto da metáfora no discurso filosófico e na postura metafísica desse mesmo discurso. Toda a questão, no texto filosófico, se jogaria, então, nesse colectivo de binómios — sensível/inteligível; próprio/figurado — que, ao desenharem-se, elegem um termo em detrimento de outro. A metáfora cabe num pólo destas dicotomias, ocupando o lugar do sensível, num caso, do figurado, no outro. O recentramento do discurso filosófico leva à prescrição do próprio em detrimento do figurado, do inteligível, em detrimento do sensível, em que a figuração e o sensível estão do lado da metáfora, ao nível dos usos do senso comum. O discurso filosófico procede ao apagamento da dimensão metafórica e encontra na catacrese a figura por excelência de retorno, isto é, aquela que, apagando a metáfora, velando o figural, devolve ao termo a sua inteligibilidade como que própria. Dupla ocultação filosófica, a do sentido próprio (que a metáfora teria desviado) e a do sentido metafórico (que a catacrese teria apagado). Derrida fala de duplo apagamento, justamente, já que “nos esquecemos então, simultaneamente, do primeiro sentido e do primeiro deslocamento”<sup>14</sup>. E é esse duplo apagamento que estaria na base da constituição da metafísica, pois esta, por um movimento de idealização, tenderia a reapropriar-se do termo como próprio, ao mesmo tempo que remeteria para a ideia pura, livre de imagens. A este movimento chama Derrida a “mitologia branca”, porque “inscrita a tinta branca”, invisível<sup>15</sup>. Daí que a sua tarefa se inscreva num duplo movimento, o de apontar a figurabilidade do texto filosófico, e ainda, o de transportar para o quadro filosófico o texto literário, enquanto literário.

#### Metonímia:

O regime imbricado que se desenha nesta aproximação à metáfora oscila entre dois eixos. O chamado eixo da selecção e o eixo da combinação ou, dito de outra forma, o limiar da metáfora que aqui tocamos é a metonímia. Jakobson definiu a função poética através da organização específica que nela se cria entre os dois eixos da linguagem: o eixo da selecção, ou da metáfora, e o eixo da combinação, ou da metonímia. Enquanto que a acumulação semântica, que favorece o tesouro da língua, se dá na metáfora, a articulação sintáctica organiza os termos por contiguidade, numa expansão metonímica. Ora, o trabalho poético, a *poiesis*, seria assim visto como a projecção do eixo da selecção ou associação no eixo da

13. Ibid. p. 321.

14. Ibid. p. 251.

15. Ibid. p. 254.

combinação ou contiguidade, ganhando o texto em profundidade ou espessura o que a linearidade reduz à superfície. Em *Essais de Linguistique Générale*, o linguista chega mesmo a definir inclinações específicas, por exemplo, da poesia romântica ou simbolista para o uso dos procedimentos metafóricos e do realismo para a exploração das digressões metonímicas da intriga, ou dos detalhes em sinédoque do romance<sup>16</sup>.

Se Jakobson investe o eixo metonímico de uma condensação metafórica para definir a poeticidade do texto, inversamente, Derrida, em “La double séance”, aponta o texto e a sintaxe como deslocamentos constantes de sentido que viriam desestabilizar a semântica. Interessar-se pelas metáforas seria, então, tomar um partido simbolista, não sintático<sup>17</sup>. É que, face ao lexical, joga-se o sintático que desloca o semântico, compondo-o ou decompondo-o, desviando as metáforas, deslocando-as do seu campo próprio, criando uma zona de indiciabilidade que não é polissêmica mas puramente formal<sup>18</sup>.

A questão surge-nos aqui invertida quando se considera que a fixação da metáfora no discurso, sobretudo pelo seu uso — e o discurso manifesta mesmo a sua usura —, poderá, através desse mesmo discurso, ser deslocada e, portanto, de novo, reinvestida. Assim, a lógica do reenvio é também a lógica dos empréstimos, dos desvios e, nesses trânsitos e tráfegos, da renovação metonímica das metáforas gastas. Entre o próprio e o não-próprio, impróprio ou figurado, instala-se o empréstimo como recurso metonímico, traficância e, justamente, movimento: transposição. Se, por um lado, a metáfora opera um reinvestimento semântico condensando num termo similitudes e naturalizando-as, por outro, todo o uso da língua é desde logo cheio de “impurezas”, no sentido em que produzir sentido não equivale a respeitar o significado próprio a cada termo, mas expô-lo a combinações múltiplas. Porque o sentido se dá em contexto, nas ocorrências, e é, naturalmente, exposto às contaminações, isto é, sempre já derivado.

Será esta a condição da linguagem e do sujeito na linguagem? A passagem estabelecida por Jakobson entre os eixos da linguagem e os tropos permaneceu e alargou-se a campos como a psicanálise, nomeadamente com Lacan, que articulou o investimento narcísico, da ordem do imaginário, com a sua deslocação infinita na cadeia do significante, da ordem do simbólico, por onde o desejo se adia. Depois de Freud, que identificou dois procedimentos do inconsciente: a condensação (metáfora) e o deslocamento (metonímia), Lacan fala também da cadeia significante, do deslize de um significante a outro significante, e das suas

---

16. Jakobson, Roman. *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Editions de Minuit, 1963, pp. 62-63.

17. Derrida. *La dissémination*, p. 259.

18. Cf. a propósito do emprego do termo *hymen* por Mallarmé: Derrida, Jacques. *La dissémination*, p. 271.

substituições. Nesta prevalência da linguagem, ao sujeito só lhe cabe passar da metáfora do sintoma à metonímia do desejo.

Metáfora e metonímia imbricadas uma na outra: semelhança e causalidade, analogia e deslocamento, eis o que será impossível separar e sistematizar em absoluto, não na língua, mas na prática de linguagem.

Ricoeur<sup>19</sup> aponta este movimento como um dos traços distintivos da metáfora. Mas adverte contra quaisquer inconfessadas tentativas de classificar a metáfora: “não há lugar não metafórico a partir do qual a metáfora possa ser considerada”. Esta afirmação, por si, instaura já uma ordem de fluxos na linguagem que visa destruir a noção comum de origem e de substituição. Se não há esse lugar original, tudo na linguagem é fluxo, transposição constante. A metáfora é, por excelência, um reenvio e, portanto, da ordem da metonímia.

Écfrase:

Distinta da metáfora, a écfrase designa a característica textual intrínseca à descrição. Ela indica um poder especial de figuração por parte do texto, poético ou literário. É um fazer ver da linguagem. Tal como o núcleo da metáfora se partilha com figuras afins, também neste caso podemos cartografar a *metaphrasis*, como tradução, de um lado, e a *paraphrasis*, como explicação, do outro. Se a *metaphrasis* transpõe em termos novos ou numa língua outra, se a paráfrase explica pela repetição, a *ekphrasis* executa uma transposição de regime semiótico, da imagem para o texto; dá a imagem como texto e, portanto, o texto como imagem. Será, preferencialmente, nesta figura que a crítica ao logocentrismo se concentrará pois trata-se, com frequência, de reduzir a imagem à sua descrição na linguagem e, portanto, em vez de lhe alargar o âmbito, fixá-lo ou reduzi-lo.

Porém, na ordem da escrita, sobretudo na literatura, a écfrase funciona no limiar da linguagem, já que esta — a linguagem — apresentando-se como falência do visível, é capaz, no entanto, de tornar visível, no texto, uma cena, uma paisagem, um objecto, uma obra de arte. Poder-se-ia dizer que a écfrase dobra a representação. Na verdade, não se tratará tanto de uma operação de dupla representação mas antes de uma dupla convocação, visto que o regime verbal cria, fabrica, uma imagem visual sem que esta seja de facto a representação do real, como veremos adiante.

Esta figura desenhou o seu próprio percurso histórico, porquanto ela se deslocou da descrição na poesia — como refere o aforismo de Horácio, *ut pictura*

---

19. Ricoeur, Paul. *Metáfora viva*. Porto: Rés Editora, 1983, p. 423.

*poesis*: “assim como a pintura, a poesia” — para vir designar a descrição textual de uma obra de arte, uma transposição, neste caso preciso, do regime icónico para o regime simbólico, mas guardando o seu fulgor imagético. Neste sentido, pode ser definida como comentário, numa relação trans-semiótica precisa, da imagem ao texto.

Em *A origem da obra de arte*, encontramos a famosa apropriação ecfrásica da pintura de Van Gogh, nesse movimento de desocultação da verdade a que Heidegger se consagrou. Ora, se o movimento não é de projecção da descrição na representação (como o próprio Heidegger recusa: “Seria a pior das ilusões se quiséssemos pensar que foi a nossa descrição, enquanto actividade subjectiva, que tudo figurou assim, para depois o projectar no quadro”<sup>20</sup>), será, pelo menos, um movimento de constituição do limiar da própria representação.

Na écfrase, cada regime semiótico se dá como limiar do outro, como sua alteridade. Mas, o que é facto é que nenhum dos regimes esgota o outro. Não se tratará, pois, de imitação (de representação a *posteriori* da imagem na linguagem) nem de projecção (de representação a *priori* da linguagem como imagem) mas, antes, de convocação. E, nesse caso, a écfrase poder-se-ia definir como a descrição que, na linguagem, tem o poder de convocação da imagem. Portanto, tocando a metáfora, também ela dá a ver; põe diante dos olhos.

Ficção:

A questão que nos coloca a ficção é a de saber como é que o texto produz imagens mentais e, por conseguinte, como é que o texto, sendo da natureza do simbólico, envolve e arrasta consigo uma elaboração imaginária. É que a ficção é constituída por aquilo a que W. Iser<sup>21</sup> chamou *aspectos esquemáticos* que nos conferem, não propriamente imagens, mas as condições da sua construção. Tais condições podem prefigurar a própria percepção. Quer dizer que, estando muito próximas, imagens mentais e imagens da percepção, elas não são da mesma ordem, dado que as primeiras não são de natureza óptica, nem exigem a presença física do objecto, enquanto as segundas, não exigindo necessariamente a presença do objecto, são exclusivamente imagens ópticas. Mas, se assim é, tais representações mentais poderão configurar aspectos não visíveis na percepção do objecto, porque o carácter óptico da percepção não garante a visibilidade total, já que a articula com a sua inaparencia.

Dadas as imposições imagéticas que vêm sendo feitas pelas tecnologias da imagem, o imaginário corporalizou-se. A produção de imagens impõe-se com

---

20. Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1991, p. 27.

21. Iser, Wolfgang. *Lacte de lecture – théorie de l’effet esthétique*. Bruxelles: Pierre Mardaga Editeur, 1976.

uma tal pregnância que pode preencher, inibindo, o campo do imaginário e vem substituir-se ao próprio real. Ora, a ficcionalização, na escrita, passa por procedimentos de distanciação que permitem configurar mundos. Como é sabido, normalmente a ficção literária precede a ficção cinematográfica. Digamos que a literatura preserva o campo dos mundos possíveis de cada ficção enquanto que o cinema vem dar rosto a cada mundo. Por outro lado, os possíveis ficcionais desmultiplicam-se em cada leitura, no reencontro da elaboração ficcional do texto com aquela que o leitor, por si, leva a cabo, no acto de ler. Diríamos, então, que a concretização imagética vem reduzir o campo dos possíveis ficcionais.

Curiosamente, aquilo que Iser salientou como riqueza da imagem de linguagem não é a sua natureza descritiva — a *écfrase*, concretamente — mas sim, “aquilo que o texto passa sob silêncio, mesmo dando-o a entender”<sup>22</sup>. A força da descrição está, paradoxalmente, não no que é dito, explícito, mas naquilo que o texto envolve de não-dito no dito, na sua capacidade de envolvimento que é duplamente heterogênea: porque não é sequer linguística e porque despoleta a formação de imagens ou mesmo do imaginário.

Para concluir, poder-se-á dizer que a metáfora é um mecanismo que permite a dimensão imagética no campo do simbólico. E que essa dimensão imagética de carácter linguístico se alastra e desenvolve em outros domínios da linguagem que lhe são afins, tais como as figuras que acabámos de apresentar. Cada uma, a seu modo, configura algo na linguagem que é da ordem da imagem. A imagem mental, tal como ela se forma na mente, desempenha a sua função cognitiva e estética/*aesthetica*, sensitiva. Para terminarmos com outro exemplo de metáfora, convoco agora as metáforas da doença que circulam no discurso do senso comum. Susan Sontag<sup>23</sup> trabalhou essa inscrição metafórica da doença na linguagem corrente. Assim por exemplo, atribuir aos toxicodependentes a metáfora de “cancro social” será, justamente, referir aquilo que no corpo social se desestruturou e formou um corpo não incorporado, doente, fatal. As metáforas, porque configuram imagens não racionalizadas, intuitivas e sensitivas, captam de uma forma mais certa e subtil o regime das pulsionalidades flutuantes numa dada comunidade de falantes. O discurso, ao produzir essas imagens, fá-lo muitas vezes pela via da semelhança, mas acaba por aí inscrever a diferença, velada, inominada e inominável que constitui, na verdade, toda a força da metáfora.

---

22. *Ibid.* p. 253.

23. Sontag, Susan. *La maladie comme métaphore*. Paris: Christian Bourgois, 1979.

Entramos numa zona heterogénea, em que a linguagem é atravessada pela imagem, formando aquilo a que chamámos regimes mistos<sup>24</sup> que definem a *praxis* textual como sendo sempre algo mais do que puro simbólico. Nessa perspectiva, como vimos, não é só o texto poético que convoca a imagem como regime semiótico outro, mas até o texto filosófico tem nele inscritas imagens mesmo se procedeu ao seu apagamento. O regime linguístico não é só, no texto, o mais evidente e o legível, ele deve ser entendido antes como o regime que tem o poder de convocar outros regimes como o imagético, o pulsional, o do poder. Nessa medida, a linguagem em acção transcende o seu próprio estatuto semiótico pelo poder de hibridação que se verifica possuir.

#### Referências bibliográficas

Amaral, Patrícia M. “Metáfora e Linguística cognitiva”, in: Augusto Soares da Silva (ed.). *Linguagem e Cognição*. Braga: Associação Portuguesa de Linguística/Universidade Católica Portuguesa – Faculdade de Filosofia de Braga, 2001.

Aristóteles. *Poética*. Paris: Editions du Seuil, 1980.

Babo, Maria Augusta. “A dimensão imagética da metáfora”, in: *Revista de Comunicação e Linguagens – Retórica XXXVI*. Lisboa: Relógio d’Água/CECL, 2005.

Barthes, Roland. “Éléments de Sémiologie”, in: *Communications IV*. Paris: Editions du Seuil, 1964.

Derrida, Jacques. “La double séance”, in: *La dissémination*. Paris: Points/Es-sais, 1972.

Derrida, Jacques. “La Mythologie Blanche”, in : *Marges de la Philosophie*. Paris: Editions de Minuit, 1972.

Gil, Fernando. *Traité de l’évidence*, Grenoble: Editions Jérôme Millon, 1993.

Gil, José. *A imagem-nua e as pequenas percepções* (2ª ed.). Lisboa: Relógio d’Água, 2005.

---

24. Babo, Maria Augusta. “A dimensão imagética da metáfora”, in: *Revista de Comunicação e Linguagens – Retórica XXXVI*. Lisboa: Relógio d’Água/ CECL, 2005.

- Heidegger, Martin. *A origem da obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- Iser, Wolfgang. *L'acte de lecture – théorie de l'effet esthétique*. Bruxelles: Pierre Mardaga Editeur, 1976.
- Jakobson, Roman. *Essais de Linguistique Générale*. Paris: Editions de Minuit, 1963.
- Lakoff, George & Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980.
- Ricoeur, Paul. *Metáfora viva*, Porto: Rés Editora, 1983.
- Ricoeur, Paul. *Le conflit des interprétations – essais d'herméneutique*. Paris: Seuil, 1969.
- Sontag, Susan. *La maladie comme métaphore*. Paris: Christian Bourgois, 1979.



## A Metáfora – Modelo & Limite

Alexandra Beleza Moreira\*

### I. A dimensão imagética da metáfora

Ao encontro dos conteúdos apresentados no seminário correspondente da série Arte e Signo, mas abordando outras perspectivas nele contidas que atingem directamente temas específicos da minha investigação, vamos debruçar-nos sobre dois textos de Maria Augusta Babo que têm como objecto a metáfora: “A dimensão imagética da metáfora”, e “Considerações acerca da metáfora”<sup>1</sup>. Iremos, contudo, na nossa análise, atribuir maior relevo ao primeiro. A autora interroga-se, nestes textos, sobre o *estatuto semiótico da metáfora*. Partindo desta posição, rejeita a abordagem de um regime exclusivamente linguístico. Se, por um lado, não encontramos, na praxis semiótica, regimes puros — o regime linguístico é suportado por outros regimes de signos —, por outro lado, a existência de regimes mistos pode também ser observada nos próprios sistemas, na sua virtualidade, num estado ainda anterior ao da praxis enunciativa.

A análise de Saussure sobre o carácter biface do signo comprova essa natureza heterogénea dos regimes dos signos, ainda na virtualidade dos sistemas, ao mostrar que a conceptualização dos significados linguísticos tem por base o regime da imagem num processo de transposições. Ou seja, o que armazenamos como conceitos são, no seu próprio recorte conceptual, imagens. Se do conteúdo emana uma *produção imagética* e uma produção lógica, sintáctica e simbólica, cabe então perguntar pelo *estatuto da imagem* na constituição do *regime semiótico da linguagem*, qual a relação entre imagem e linguagem, quer nos próprios sistemas semióticos, quer na compreensão de determinadas praxis enunciativas como a *ekphrasis* ou a metáfora.

Uma questão prévia que se coloca é a de saber o que se entende por *imagem*. Maria Augusta Babo remete, não apenas para o figural (que abarca representações visuais e espaciais-temporais), como também para a “inscrição do traço com valor icónico”. O icónico refere-se a uma “relação mimética” entre o objecto e o que é representado.

---

\*Doutoranda em Teoria das Artes na Universidade Católica Portuguesa, Investigadora do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR). Docente da Universidade de Aveiro.

1. Babo, Maria Augusta. “A Dimensão Imagética da Metáfora”, in: *Revista de Comunicação e Linguagens – Retórica* XXXVI. Lisboa: Relógio d’Água/CECL, 2005. O outro texto, “Considerações Acerca da Metáfora” (2008), é um documento policopiado.

São mencionados, a este propósito, dois autores: Sigmund Freud e Louis Marin. Este último sublinha a intensidade da imagem, que consistiria na capacidade de a-presentação no interior da re-presentação. A imagem traduziria a visibilidade, a possibilidade do visto, salientando o valor pático e estético dos signos como sinais e índices (a imagem representa a força recorrendo a traços e a marcas). Tal constituiria o primitivo da representação, tendo como efeitos presentificar o ausente e instituir “o sujeito do olhar no afecto e no sentido”<sup>2</sup>.

A *ekphrasis* é uma figura de estilo que articula a representação visual com o texto, indicando movimentos de transposição do regime verbal para icónico e do icónico para o verbal.

Para Maria Augusta Babo a metáfora parte igualmente de uma relação de transposição, mas dos próprios fluxos semióticos através de regimes semióticos que nela se cruzam. É uma figura complexa que se situa ao nível da praxis, articulando o regime linguístico com o visual (regime misto).

Parte de um sentido inicial para um sentido final derivado. A este percurso é subjacente uma *relação de impropriedade* que metamorfoseia o sentido inicial (próprio) num sentido final (impróprio). Daí que, por um lado, não possa ser reduzida à sua formulação retórica e que seja, por outro lado, uma figura cumulativa, uma espécie de registo de memória.

A especificidade desta derivação de um sentido próprio para um outro impróprio é a de se inscrever num *registo figural*. A técnica da metáfora parte de uma figura para referir um conceito abstracto.

São então convocados Lakoff e Derrida para mostrar como a metáfora se torna numa “formação recorrente e sistemática, presente tanto nos processos de conhecimento como na própria formação de conceitos filosóficos”. Se Lakoff salienta a importância da metáfora nos processos cognitivos, Derrida é aqui mencionado a propósito da formação dos conceitos. Tomando também como ponto de partida, para a formação do conceito, o figural, refere contudo que o discurso filosófico apaga a dimensão metafórica através da catacrese, num processo de dupla ocultação: do sentido próprio e do sentido metafórico. Este “movimento de idealização” (na base da metafísica), permitiria a um tempo a reapropriação do termo como próprio e apontar para a ideia.

## II. A “força” da imagem

A questão que servirá de base para o nosso comentário é, a nosso ver, o ponto nuclear para o entendimento desta figura: a da “força” da imagem no processo de constituição da metáfora e a *relação de impropriedade* inerente à metáfora no processo de derivação do sentido.

## III. O excesso de significação

Cabe aqui referir uma abordagem puramente semiótica, para compreendermos os diferentes discursos sobre a metáfora.

Umberto Eco salienta o papel da interpretação contextual no procedimento da metáfora. Para que essa interpretação ocorra é necessário que: haja uma primeira representação componencial do sema metaforizante; em seguida indique-se, na enciclopédia, um semema que possua um ou mais dos mesmos semas que o sema metamoforizante; por fim, selecciona-se alguma(s) propriedade(s) ou semas diversos e com ele(s) constrói-se uma árvore de Porfírio em que estes pares de oposições se conjuguem num nó superior.

Mas, nesta concepção, não se toma suficientemente em consideração a *força* da metáfora, característica que dá o traço distintivo a este tropo.

Eco refere: “Teor e veículo exibem uma relação interessante, quando as suas diversas propriedades ou semas se encontram num nó comparativamente alto da árvore de Porfírio. Expressões como /semas interessantes/ e /nó comparativamente muito alto/ não são vagas, porque se referem a critérios de plausibilidade contextual”<sup>3</sup>.

A posição de Eco pretende ultrapassar, nas suas palavras, as concepções tradicionalmente dicotómicas da metáfora que a fundam ou na linguagem como sendo por natureza metafórica, ou a perspectivam como uma anomalia no interior da linguagem, que é simultaneamente “motor de renovação”.

Contudo é precisamente esse papel de “sobressalto” no contexto da actividade linguística, resultado da sua força, e que é salientado pelo modelo cognitivo, que não é aqui devidamente considerado.

---

3. Eco, Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001, p. 204.

Paul Ricoeur aborda a problemática da metáfora<sup>4</sup> perspectivando uma posição diferente. A sua abordagem é uma abordagem hermenêutica<sup>5</sup>.

Para a contextualização do tema do excesso de significação e a sua relação com a metáfora, é pertinente referir o seu último texto sobre este assunto, a *Teoria da Interpretação*<sup>6</sup>, de 1976.

Partindo da linguagem como obra, a linguagem ao nível das suas produções, tenta explicar a sua unidade numa teoria da interpretação.

Trata-se de alargar o campo da teoria da interpretação de modo a abarcar as produções nas quais o *excesso de sentido é uma parte da significação*. A metáfora e o símbolo demarcariam essa extensão. *Na metáfora, o excesso de sentido incorpora-se no campo da semântica e a sua consideração seria preparatória, conduziria a uma teoria do símbolo composta por um duplo sentido verbal, a par de um duplo sentido não-verbal*.

A hermenêutica teria, então, como base uma linguística para uma abordagem do símbolo.

Uma aproximação contemporânea à metáfora insere-a na função cognitiva do discurso, como uma figura que permite uma apreensão do mundo, um modo seu de conhecimento que é assim um factor interno à significação. Fica afastada uma visão retórica na qual a metáfora era dotada de uma função meramente emotiva, sendo um factor externo à significação, traduzindo-se num mero desvio ao sentido literal das palavras (um acidente de denominação).

Ora a metáfora ocorre ao nível da predicação, da semântica da frase, só existe numa interpretação. Na metáfora há lugar a uma tensão entre duas interpretações opostas da enunciação. A interpretação metafórica parte de *uma interpretação literal que se autodestrói numa contradição significante*. É esta autodestruição que remete para uma extensão do sentido, um trabalho do sentido (uma “torção metafórica”) a partir do qual a enunciação metafórica começa a ganhar corpo.

Concluimos então, com Ricoeur, que a metáfora é uma inovação semântica, não cabe na linguagem já estabelecida; apenas existe por força de um predicado

---

4. Cf. Ricoeur, Paul. *A Metáfora Viva*. Porto: Rés Editora, 1997.

5. Ricoeur afasta-se da tradicional classificação de semiótica de Morris (cf. *Foundation of the Theory of Signs*. Chicago: The University of Chicago Press, 1938) como uma disciplina que abrange uma sintaxe, uma semântica e uma pragmática, para distinguir a semiótica como a ciência dos signos (que é formal porque se funda na dissociação da língua em partes constitutivas) e a semântica como a ciência da frase (respeitante à significação porque se define mediante processos integrativos da linguagem).

6. Ricoeur, Paul. *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1996.

inesperado e que opera por meio da resolução de uma dissonância semântica. A metáfora não se pode traduzir porque cria o seu sentido, só se pode parafrasear.

Esta teoria da metáfora, que acabamos de referir, vai servir como um modelo para a extensão de sentido que ocorre nos símbolos. A metáfora vai permitir uma abordagem linguística homogênea à teoria dos símbolos. Por um lado, é possível identificar, com base na estrutura de sentido que opera na metáfora, um núcleo linguístico, semântico em todos os símbolos, por outro lado, o funcionamento metafórico da linguagem, através de um método de contraste, permite isolar o estrato não-linguístico dos signos, o seu momento não semântico.

O conceito de símbolo reúne dois universos de discurso: o seu carácter linguístico, que possibilita uma teoria semântica dos símbolos explicando a sua estrutura em termos de significação, um duplo sentido de primeira ordem; e um seu carácter não-linguístico, um duplo sentido de segunda ordem.

No primeiro momento semântico, o excesso de sentido só se pode atingir mediante uma significação primária, literal, à qual acresce um outro nível de significação, a secundária, simbólica, num movimento de trasladação de um nível para o outro. A unidade de regimes aqui presente articula o regime linguístico-verbal já não com o imagético, mas com o simbólico.

O momento não-semântico de um símbolo pode ser enunciado mediante um método de contraste. Se o momento semântico coincide com os traços da metáfora, há algo no símbolo que não corresponde a esses traços resistindo a uma transcrição linguística, semântica ou lógica. “A metáfora ocorre no universo já purificado do *logos*, ao passo que o símbolo hesita na linha divisória entre o *bios* e o *logos*. Dá testemunho da radicação primordial do Discurso na Vida. Nasce onde a força e a forma coincidem”<sup>7</sup>.

Esta opacidade do símbolo prende-se com o seu enraizamento em diferentes áreas da experiência. Desde logo na psicanálise, no seu objecto, nos sonhos e nos conflitos profundos, que não se reduzem a formulação linguística, só se podendo “ler” no sonho ou no texto simbólico. O discurso da psicanálise, longe de radicar numa deficiente conceptualização, emana na sua constituição, um misto de força e sentido, energética e semântica.

Também na linguagem poética, numa visão do mundo que pretende transformar toda a linguagem em literatura.

Por último, no simbolismo do sagrado, nas manifestações do sagrado, nas hierofanias. Aqui os símbolos estão ligados no interior do universo sagrado, fun-

---

7. Ricoeur, Paul. *Teoria da Interpretação*, p. 71.

dando a sua diferença relativamente às metáforas. “Os símbolos vêm à linguagem na medida em que os próprios elementos do mundo se tornam transparentes”<sup>8</sup>. A capacidade de falar funda-se na capacidade que o cosmos tem de significar. A revelação fundamenta o dizer, a lógica do sentido deriva da estrutura real do universo.

“Aquilo que nos símbolos pede para vir à linguagem, mas que nunca ingressa totalmente na linguagem é sempre algo de poderoso, eficaz e forte [...] O poder dos impulsos que assediam as nossas fantasias, dos modos de ser imaginários que inflamam a palavra poética, e do omni-englobante, desse algo muito poderoso que nos ameaça enquanto nos sentimos não amados, em todos estes registos e talvez ainda noutros tem lugar a dialéctica do poder e da forma, que garante que a linguagem apenas apreende a espuma na superfície da vida”<sup>9</sup>.

#### IV. Metáfora como modelo e como limite

Maria Augusta Babo refere a metáfora como uma relação de transposição de “fluxos semióticos”<sup>10</sup>, através do recurso a regimes semióticos que nela se cruzam e assim se misturam. É a relação de impropriedade que faz derivar o sentido próprio para o sentido final impróprio e que justifica o carácter cumulativo da metáfora como “registo de memória”.

Por outro lado, a “força” da metáfora (acompanhando aqui a autora Louis Marin) reside na capacidade de a-presentação da imagem no interior da representação, no primitivo da representação que tem como efeitos presentificar o ausente e instituir “o sujeito do olhar no afecto e no sentido”.

A noção de impropriedade faz-nos lembrar a noção de tensão metafórica de Ricoeur, uma tensão entre duas interpretações opostas da enunciação. A interpretação metafórica parte de *uma interpretação literal que se autodestrói numa contradição significativa*. É esta autodestruição que remete para uma extensão do sentido. A impropriedade, ao fazer derivar um sentido inicial próprio para um sentido final impróprio, tem subjacente essa tensão em que o sentido inicial se metamorfoseia em algo de diferente, deixa de possuir as características iniciais e passa a ser algo de diferente.

---

8. Ibid. p. 73.

9. Ibid. p. 75.

10. Cabe aqui elucidar, com Morris, que a semiose é um processo no qual algo funciona como um signo.

Perguntamos então se esta relação de impropriedade não proporcionará, no próprio campo da semanticidade, aquilo a que Ricoeur denomina de “extensão do sentido” pela sua abertura à diferença?

É essa “extensão do sentido” que permite a inovação semântica e funda a “força” da metáfora, tornando-a uma primeira abertura, a primeira mediação relativamente ao excesso de significação. Daí que Louis Marin mencione a sua possibilidade de enunciação da ausência, permitindo a instituição do sujeito do olhar no afecto e no sentido.

A força da metáfora não pode então ser reduzida a uma mera “relação interessante” entre teor e veículo. Falamos em “força” como a enunciação da *diferença* no campo da semanticidade, uma primeira abertura ao extra-linguístico.

Neste contexto, uma abordagem exclusivamente linguística cai num impasse. Vejamos, com Eco, se podemos falar em abertura no contexto da linguisticidade é apenas relativamente a uma porção imprecisa de conteúdo para que remete o modo simbólico, ou seja, estamos ainda em pleno plano do discurso. E o modo simbólico é tomado como “um processo não necessariamente de produção, mas em todo o caso e sempre de *uso* do texto, que pode ser aplicado a todos os textos e a todos os tipos de signos, através de uma decisão pragmática. Quando nos abstermos de o realizar o texto permanece dotado de um sentido independente a nível literal e figurativo”<sup>11</sup>.

Seremos então tentados a concluir, com Ricoeur, acerca da metáfora como mediação para a tentativa de englobar o excesso de sentido na significação. A metáfora será, assim, um modelo que nos permite trazer para o linguístico fenómenos pré-semânticos, fenómenos poderosos que radicam na nossa experiência e que nunca ingressam totalmente na linguagem, o “testemunho da radicação primordial do Discurso na Vida”.

Somos confrontados, nesta análise, com uma figura que traça um *limite a uma abordagem semiótica*, convocando um outro nível, uma hermenêutica, que nos permite perguntar por esse excesso de significação.

## V. A produção imagética

No início deste texto referimos, com Saussure, que a conceptualização dos significados linguísticos tem por base o regime da imagem, ou seja, do conteúdo emana uma produção imagética e uma produção lógica, sintáctica e simbólica.

---

11. Eco, Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001, p. 265.

A relação entre imagem e linguagem permite-nos abordar uma praxis enunciativa como a metáfora.

Ao delimitar a noção de imagem, Maria Augusta Babo refere não apenas o figural, como também a “inscrição do traço *com valor icónico*”. Louis Marin, por seu turno, sublinha a visibilidade, a possibilidade do visto, acentuando o valor pático e estético dos signos *como* sinais e índices (a imagem representa a força recorrendo a traços e a marcas).

Uma abordagem à produção imagética recorre à tipologia de signos. Descrevemos o funcionamento de um tipo específico de signo para nos aproximarmos do processo inerente a essa produção.

E que tipo de signos nos permitiriam acerrar do processo quer da enunciação metafórica, quer de fenómenos pré-semânticos, de excessos de significação pré-linguísticos, que, ao mesmo tempo que tendem para uma abordagem linguística, resistem a essa abordagem? Do nosso ponto de vista, não são os signos icónicos os mais aptos a traduzir a específica complexidade desse processo.

Eco refere como constitutiva dos ícones uma homologia diferente da que opera entre o que é representado e o objecto, verifica-se entre o que é representado mas não com o objecto e sim com o modelo perceptivo do objecto.

Parte de duas noções de ícones, a de Peirce, que refere como a que remete para signos que têm uma certa semelhança nativa com o objecto a que se reportam, e a de Morris: são signos que possuem algumas propriedades do objecto representado, ou melhor, que “têm as propriedades dos seus denotata”. Aponta a estas noções uma insuficiência, a de não distinguirem o signo icónico de um signo puramente arbitrário, que deduz o seu sentido da própria coisa representada e não da convenção representativa. Daí que a sua noção de signo icónico o sublinhe como sendo um signo “*que constrói um modelo de relações* (entre fenómenos gráficos) *homólogo ao modelo de relações perceptivas que construímos ao conhecer e recordar o objecto*. Se com alguma coisa tem o signo icónico propriedades em comum, será não com o objecto, mas com o modelo perceptivo do objecto, é construível e reconhecível com base nas mesmas operações mentais que realizamos para construir o *perceptum*, independentemente da matéria em que essas relações se realizam”<sup>12</sup>.

Contudo, quer se prefigure a relação icónica como uma relação entre o representado e o seu objecto, quer com o modelo perceptivo desse objecto, é pacífica a noção de imagem que se baste com um processo tal como o prefigurado pela

---

12. Eco, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997, p. 111.

relação icónica, quando o representado se refira, tal como no exemplo de Saussure, a um objecto do mundo real, como uma cadeira.

Mas já dificilmente podemos aceitar a conceptualização de um significado linguístico cuja imagem remeta para uma relação icónica quando o representado traduza qualidades, ou conceitos, por exemplo. É então aqui necessário recorrer a um outro tipo de processo, traduzido por outro tipo de signos.

São os índices (tal como Louis Marin o intui) os signos que tendo na sua base uma relação física entre o representado e o seu objecto apontam para algo que excede a própria representação. É o processo de indicar, apontar, no qual há uma efectiva presença do objecto no representado que confere identidade e força à produção imagética.

#### Referências bibliográficas

- Aristóteles, *Poética*. Lisboa: Gulbenkian, 2007.
- Babo, Maria Augusta. “Considerações Acerca da Metáfora” [documento policopiado], 2008.
- Babo, Maria Augusta. “A Dimensão Imagética da Metáfora”, in: *Revista de Comunicação e Linguagens – Retórica XXXVI*. Lisboa: Relógio d’Água/CECL, 2005.
- Eco, Umberto; Sebeok, Thomas. (eds.). *Il segno dei tre*. Milano: Bompiani, 1983.
- Eco, Umberto. *A Estrutura Ausente*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.
- Eco, Umberto. *Semiótica e Filosofia da Linguagem*. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- Flusser, Vilém. *Ensaio Sobre a Fotografia, para uma Filosofia da Técnica*. Lisboa: Relógio d’Água, 1998.
- Freud, Sigmund; Jones, Ernest. “Correspondance Complète”, in: *Histoire de la Psychanalyse*, vol. I. Paris: PUF, 1998.
- Marin, Louis. *Des Pouvoirs de L’Image*. Paris: Seuil, 1993.
- Morris, Charles. *Foundation of the Theory of Signs*. Chicago: The University of Chicago Press, 1938.
- Shaeffer, Jean-Marie. *A Imagem Precária*. São Paulo: Papyrus, 1996.

Ricoeur, Paul. *Le conflit des interprétations – essais d’herméneutique*. Paris: Seuil, 1969.

Ricoeur, Paul. *Teoria da Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 1996.

Ricoeur, Paul. *A Metáfora Viva*. Rés, Porto: Rés Editora, 1997.

# Signo e Metáfora como Processos Psicológicos

Maria Guilhermina Castro\*

A metáfora tem adquirido particular relevo enquanto objecto de estudo da Psicolinguística, que a propõe como essencialmente conceptual e psicológica<sup>1</sup>, contrastando com a perspectiva tradicional que a confina à expressão verbal. Já o signo é alvo de menor atenção na investigação recente, sendo pouco abordado pela Psicologia.

Na Semiótica, o signo adquire, ao longo do século XX, um entendimento dúplice, na medida em que é estudado enquanto signo verbal por alguns autores e encarado numa acepção mais ampla, por outros. Neste segundo sentido, o presente texto partilha com Peirce<sup>2</sup> a concepção de signo como fenómeno inerente a todo o funcionamento humano, estendendo-o às mais diversas áreas vivenciais, tais como visual, motórica, sensorial, etc. Se a Psicologia recente tem elegido a metáfora enquanto objecto de estudo, o signo não tem merecido análoga atenção. Considera-se, no entanto, que vale a pena retomá-lo e reanalísá-lo para o seu aprofundamento enquanto fenómeno psicológico.

Na escassez conceptual que tem pautado o estudo do signo e do significado na Psicologia, emerge Peter Marris<sup>3</sup>, que propõe uma diferenciação de significados (*meanings*), enfatizando igualmente a sua omnipresença nos fenómenos psicológicos.

Procurar-se-á aprofundar estes conceitos, relacioná-los e salientá-los enquanto fenómenos psicológicos, o que provavelmente não descarta implicações, até mesmo para o domínio artístico.

---

\*Doutora em Psicologia. Docente da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa Investigadora do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR).

1. A investigação da metáfora como processo mental viu, a partir da década de 80, um aumento significativo da produção teórica e empírica, para a qual contribuiu o trabalho de Lakoff e Johnson (Lakoff, George & Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 1980). Esta ênfase psicológica é actualmente uma tendência dominante na investigação sobre a metáfora, como podemos ver em publicações recentes (e.g., Gibbs, Raymond [ed.] *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008).

2. Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols. (eds. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W. Burks). Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958.

3. Marris, Peter. *The Politics of Uncertainty: Attachment in Private and Public Life*. London: Routledge, 1996.

## 1. Signos e *meanings*

A doutrina dos signos foi formulada pela primeira vez pelos Estóicos, sendo o signo “aquilo que parece revelar alguma coisa” ou, em sentido específico, “aquilo que é indicativo de uma coisa obscura”, não manifesta<sup>4</sup>. Algo representa um outro algo, uma coisa vale em vez de outra diferente, um objecto/acontecimento é usado como citação de outro objecto/acontecimento. Deste modo, no signo encontramos pelo menos dois elementos e uma relação entre eles (nem que seja uma conexão atribuída arbitrariamente). Esta concepção formulada pelos Estóicos indicia uma segunda ideia: no signo, um dos elementos é mais oculto e obscuro e, de algum modo, revelado, assinalado, indicado pelo outro elemento, mais observável. Na Linguística, Saussure<sup>5</sup> designa os elementos de um signo de *significado* e de *significante*, respectivamente. Podemos encontrar uma análoga associação na Psicologia, na proposta feita por Freud<sup>6</sup> a respeito do sonho, no qual distingue *conteúdo latente* e *conteúdo manifesto*.

Os signos podem articular-se de diversas formas, numa estrutura complexa, que Saussure denomina de linguagem. O autor distingue língua e linguagem, conquanto a primeira obedece a convenções adoptadas socialmente para permitir o seu uso junto dos indivíduos: os signos e as formas como se relacionam estão determinados por regras próprias e têm características aplicáveis no universo daquela língua. Assim, uma língua é um sistema de signos, apresentado como comum a todas as pessoas e orientado segundo categorias e regras que pré-existem a cada indivíduo pessoalmente. Esta ideia vai ao encontro do que Marris<sup>7</sup> designou como *public meanings*. Os *public meanings* são sistemas abstractos auto-consistentes, auto-contidos, auto-justificativos, auto-explicativos, apresentando uma verdade imparcial, aplicável a todas as pessoas na medida em que é independente das vivências particulares de cada uma. Estas concepções públicas excluem-nos, internalizam-nos e colocam-nos numa posição passiva e receptiva, ignorando a especificidade das nossas situações concretas.

A forma como os *public meanings* são criados parece muitas vezes arbitrária e resultante de uma convenção social (como a Língua Portuguesa, os sinais de trânsito, os gestos emblemáticos como o acenar da mão para dizer adeus). Não obstante, o significante pode, na sua origem, ter sido mais ou menos próximo do significado: por exemplo, as palavras onomatopaicas, o uso do vermelho

---

4. Empírico, Sexto. *Adversus mathematicos*. Leipzig: J. Mau, 1954, VIII, 143; Empírico, Sexto. *Pirroneion hypotyposeun libri tres*. Mutschmann, 1912, I, 99.

5. Saussure, Ferdinand de. *Curso de linguística geral* (eds. C. Bally e A. Sechehaye, em colaboração com A. Riedlinger). São Paulo: Cultrix. 1916/2001.

6. Freud, Sigmund. *The interpretation of Dreams*. New York: Basic Books, 1900/1990.

7. Cf. Marris. *The Politics of Uncertainty*.

para incitar o alerta (associado ao alerta que a cor do sangue naturalmente nos provoca), ou o abrir da mão e do braço como resquício do acto de abraçar. Em qualquer caso, este tipo de signos não resulta de uma experiência própria do indivíduo, mas sim de uma convenção que existe independentemente dele. Podemos considerar que o “sentido próprio” de uma dada palavra dirá respeito ao uso que esta palavra tem enquanto *public meaning*, isto é, ao uso dado enquanto consenso, convencionado enquanto signo num contexto social e do qual os seus membros têm conhecimento (um uso conhecido por todos).

De acordo com Saussure, a linguagem diz respeito a um entendimento intersubjectivo, construído pelo uso que é dado aos signos na interacção entre as pessoas, quase sempre de modo espontâneo e inesperado. Ainda de acordo com o autor, os signos de um sistema podem organizar-se numa linguagem, que “não se deixa classificar”<sup>8</sup>, pertencendo tanto ao domínio social como ao individual. Efectivamente, podemos observar que, na linguagem oral, o imprevisto e o idiossincrático emergem amiúde: as palavras são omitidas, fraccionadas, repetidas, inventadas; as regras gramaticais constantemente violadas; abundam interjeições, fonologias particulares, para não falar de expressões gestuais, subtextos (não ditos, mas intuídos), silêncios. O acto comunicacional torna-se único: inconformado às regras definidas nos *public meanings* da língua, mas inteligível àqueles que nele participaram.

Do ponto de vista do presente texto, os signos que são criados ou usados no momento de interacção social, como formas que escapam às regras de um sistema convencionado, podem ser entendidos como *mutual meanings*. Os *mutual meanings*, ao contrário dos *public meanings*, são caracterizados pela imprevisibilidade e intersubjectividade específica de cada situação e relação. A natureza dos *public meanings* e as suas funções foram mais aprofundadas por Marris do que as dos *mutual meanings*, o que se pode compreender se atendermos à sua natureza idiossincrática, subjectiva e tácita<sup>9</sup>: os *mutual meanings* são, talvez, mais difíceis de verbalizar, descrever e agrupar (abstrair) do que os *public meanings*, que, pelo carácter universal (sujeito a regras claras ou clarificáveis), são mais traduzíveis para um discurso público, nomeadamente científico.

---

8. Saussure. *Curso de linguística geral*, p. 17.

9. Cf. Marris. *The Politics of Uncertainty*.

O signo é construído no momento: os *mutual meanings* surgem lábeis, fazem-se e desfazem-se, imprevisíveis, espontâneos, fluidos<sup>10</sup>. A haver alguma constância, não é a da regra nem a da certeza. Poderá ser uma associação preferencial estabelecida de forma quase casuística, pela repetição ou intensidade. Com base na nossa experiência, podemos prever que o vamos sentir nessa situação. Mas pode não acontecer (e se “tem que acontecer”, já revela um *public meaning*). Este funcionamento psicológico só é possível pela abertura e ligação a mundos internos e externos (incluindo as outras pessoas, numa vicariância emocional): as fronteiras do Eu encontram-se permeabilizadas.

Tomemos duas pessoas que se olham. O que se manifesta não deriva de um conhecimento prévio ou convenção: é algo espontâneo, partilhado pelas pessoas que vivem um dado momento. Pode não haver um aceno de mão, ou qualquer outro gesto reconhecido, partilhado e validado socialmente. Não obstante, de um ponto de vista psicológico, aquele momento é sentido como uma despedida. Aquele olhar significa um adeus. O signo foi construído no momento.

Outros signos têm estas características de idiossincrasia, mas podem ser pessoais, isto é, específicos de uma pessoa e não de uma interacção social – são *personal meanings*. *Public*, *mutual* e *personal meanings* não são incompatíveis, pelo contrário: podem coexistir em diversas situações, numa mescla: uma interacção entre duas pessoas pode fazer uso de *public meanings* (como a Língua Portuguesa ou as regras da boa educação) mas dispõe também de características únicas forjadas mutuamente no momento de interacção social. Às formas como os diferentes tipos de significados são usados por uma pessoa (coexistem, alternam, articulam-se...) Marris designa de *metameanings*<sup>11</sup>.

Neste texto serão mantidos os termos “*meanings*” do original em Inglês, propostos por Marris, para os distinguir das expressões avançadas por Saussure, que no inglês se designam de “*signifier*” (significante) e de “*signified*” (significado). Em Marris, o uso da expressão “*meanings*” (significados) surge para enfatizar um ponto de vista psicológico pós-moderno (construtivista): o objecto do seu estudo não é uma realidade independente do sujeito, mas sim diferentes proces-

---

10. Hofstadter procura reproduzir informaticamente aspectos emergentes de sistemas complexos, nomeadamente os processos na base da criatividade humana, com base na noção de conceitos fluidos, como conceitos com fronteiras flexíveis que se adaptam a circunstâncias não antecipadas (Hofstadter, Douglas & Fluid Analogies Research Group. *Fluid Concepts and Creative Analogies: Computer Models of the Fundamental Mechanisms of Thought*. New York: Basic Books, 1995.). Não deixa de ser interessante constatar que o autor assemelha o funcionamento psicológico ao comportamento das moléculas de água, ligadas transitoriamente por átomos de hidrogénio: talvez não seja um acaso a metáfora do iceberg usada pela psicanálise para caracterizar o psiquismo humano...

11. Cf. Marris. *The Politics of Uncertainty*.

samentos, representações, significações, construções mentais de cada indivíduo ou grupo de indivíduos. Vale a pena salientar que, se assumirmos o sentido mais lato de signo, que o reporta a toda a acção humana, e não apenas à verbalização, o conceito de “*meaning*” aproxima-se efectivamente do de “*signified*”: estamos a falar da interpretação, do sentido que é dado a uma dada expressão (ou acontecimento, objecto...). Podemos traduzir “What does that mean?” por “O que quer dizer?”, “O que significa?”, “Qual o sentido dessa expressão?” — quando alguém coloca estas questões, está a procurar perceber o significado mais oculto por detrás do que acabou de ouvir ou observar (isto é, o significante).

## 2. Internalização de signos

Desde tenra idade, o padrão dois olhos e uma boca característico da face humana é, na maioria das pessoas, associado à satisfação de necessidades básicas (fome, sede, frio, calor, etc.). Deste modo, tende a estabelecer-se um emparelhamento entre o bem-estar proporcionado por aquela satisfação de necessidades, e a referida configuração visual que sistematicamente a proporciona. Este processo foi descrito pela corrente behaviorista: uma associação é criada, pelo emparelhamento sistemático entre um referente externo (por exemplo, comida) que suscita a satisfação de necessidades (e consequente prazer) e um outro referente externo, previamente neutro (face). Este passa a adquirir as propriedades do primeiro, criando os mesmos estados (satisfação, prazer) mesmo na ausência daquele. Consolida-se uma associação, na qual esta configuração passa por si própria a suscitar a sensação de bem-estar, ou seja, a figura humana passa a representar/simbolizar bem-estar (ainda que de uma forma inconsciente). Podemos dizer que se estabeleceu uma associação na qual a configuração facial é o significante e o bem-estar é o significado<sup>12</sup>. Este processo de associação pode estabelecer-se das mais diversas formas, como a acção do indivíduo e as suas consequências no meio (e não apenas entre um estímulo do meio e a reacção do indivíduo): por exemplo, sempre que a criança ri, surge em seguida a configuração facial (o adulto aproximou-se).

---

12. Embora a corrente behaviorista não use os conceitos de signo, significante e significado, por se abster de analisar fenómenos psicológicos não directamente observáveis, considera-se relevante o contributo desta corrente para a compreensão dos processos de formação de associações. Alguns autores estabeleceram esta ligação entre os processos de significação e os processos associativos caracterizados pelo behaviorismo. Charles Morris define o signo precisamente em termos behavioristas como algo (A) que leva o comportamento em direcção a um fim, de forma similar à que outra coisa (B) levaria o comportamento em direcção a esse mesmo fim, caso fosse observada (Morris, Charles. *Foundation of the Theory of Signs*. Chicago: The University of Chicago Press, 1938). A visualização de um sinal de trânsito de “sentido proibido” (A) leva o condutor de automóvel a não seguir naquela rua, naquele sentido, à semelhança do que aconteceria se esse enunciado (B) fosse observado.

Temos assim uma primeira etapa de um processo de significação (ao qual se aplicam os princípios do processo de condicionamento), que consiste na criação da associação. Nesta fase, um elemento com dada característica “a” associa-se a outro previamente neutro “b” (significante), por emparelhamento consistente e sistemático; o elemento previamente neutro adquire a característica do outro elemento com o qual foi emparelhado (significado).

Porém, isto não é suficiente. O “não”, a descontinuidade, é fundamental para a manutenção da associação. Numa segunda fase (manutenção da associação), entre as diversas vezes em que a criança manifesta dado comportamento, muitas não terão a resposta externa esperada. Nesta altura, já está estabelecida a associação da figura de vinculação com o bem-estar, em virtude das múltiplas situações anteriores de emparelhamento. Se, nos primeiros tempos de vida, a interacção com a figura humana de vinculação é centrada na satisfação de necessidades da criança, alguns meses mais tarde, com o aumento da sua autonomia, o “não” e o obstáculo são intencionalmente criados pelos adultos, impondo limites à satisfação de necessidades e desejos. Depois de estabelecida a associação, ela é mantida por emparelhamento intermitente e imprevisível.

Mais: a partir do momento em que uma associação se consolida, a sua repetição contínua conduziria precisamente à situação oposta. Se àquele comportamento se seguisse sistematicamente a consequência do meio, ela perderia o seu valor, tornando-se neutra (o reforço perderia o valor reforçador). Podemos supor que um processo de habituação ou tolerância (semelhante ao envolvido em fenómenos tão diversos como a toxicodependência ou percepção visual<sup>13</sup>) estaria presente: aquilo que anteriormente era uma dimensão discriminativa face ao exterior, passaria a ser sentida como constante, e portanto, própria do meio interno — aquele elemento do meio seria assimilado.

A Teoria da Vinculação traz outros dados para a compreensão da questão: face a uma situação de perda ou ausência (mais estendida no tempo, como a morte, ou com menor duração temporal, como uma ausência física breve ou mesmo uma ausência psicológica de sintonia e, portanto, ausência da associação figura-satisfação), tendemos a procurar essa figura tanto no exterior como no interior de nós. Quando uma relação com um outro significativo é ameaçada com uma ruptura (que pode ir desde a subtil falha em responder empaticamente ao abandono efectivo), o indivíduo tenta reter o outro, internalizando-o. O próprio bebé tentará responder às suas necessidades e lidar com a falta, internalizando

---

13. Por exemplo, a presença continuada num ambiente inicialmente percebido como sombrio conduz a uma adaptação visual – após alguns minutos, adquire-se tolerância à diminuição da luz, passando a ver-se o ambiente como mais luminoso e as cores como mais vivas.

a figura de vinculação e, portanto, os significados a ela associados. Isto implica que, se houver sempre responsividade por parte da figura (não existirem falhas de sintonia) e reparação, a dependência é total: não há desenvolvimento de autonomia e segurança em si próprio. É neste sentido que o presente texto considera a internalização de *mutual meanings* (que assim se vêem transformados em *personal meanings*), acontece em virtude da relação, mas também da sua ausência (física ou psicológica, com maior ou menor duração) e da reparação da falta. Propõe-se, pois, que esta internalização está na base da criação de um signo, o que vai ao encontro do que foi conceptualizado por Piaget: a capacidade de simbolização refere-se precisamente à internalização (representação mental) de uma entidade externa (que se torna passível de estar presente no sujeito, ainda que ausente no exterior).

### 3. Signos, *meanings* e metáforas

Ivor Armstrong Richards<sup>14</sup> é tido como autor pioneiro na concepção actual da metáfora, definindo-a numa relação entre dois termos, que configuram três elementos: tópico, veículo e base (“*ground*”). O tópico pode ser descrito como o objecto central ao qual se refere o enunciado, o veículo como um outro objecto, com carácter subsidiário relativamente ao primeiro, e a base como a relação de semelhança entre os dois. Na expressão metafórica “A Cláudia tem muita luz”, “luz” funciona como veículo, através do qual iremos conhecer melhor o tópico (“Cláudia”), na medida em que ambos possuem determinadas características x, y, z, em comum (por exemplo, “atrai e fascina”; “destaca-se no meio”; “ajuda a vermos um caminho”). Para visualização esquemática, podemos propor que:

A (veículo) “tem muita luz”		B (tópico) “A Cláudia”
x,y,z (base comum)		

Retomando os moldes em que I. A. Richards conceptualizou a metáfora, Black<sup>15</sup> considera que está presente um processo de ênfase de certas características de ambos os objectos e de supressão de outras, sendo um processo de criação conceptual. Deste modo, a base comum dirá respeito àquelas características em comum que se visa salientar naquela metáfora específica (independentemente de

14. Richards, Ivor Armstrong. *The Philosophy of Rhetoric*. London: Oxford University Press, 1936.

15. Black, Max. *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. Oxford, England: Cornell University Press, 1962.

poderem existir outras características comuns aos dois objectos). Uma metáfora visa realçar dadas características x, y, z (a base comum) no tópico e esta caracterização é feita a partir da associação com um outro objecto (veículo), que de igual modo possui as mesmas características.

No entanto, a caracterização da metáfora que acaba de ser explanada não esgota ainda a sua compreensão. Se a expressão metafórica é usada enquanto figura de estilo, isso acontece porque possui um inegável carácter artístico, que a distingue de outros signos. Onde radica o valor artístico da metáfora?

O enunciado explícito associa dois objectos A e B que, no seu uso corrente, são dissemelhantes (não se encontram relacionados), mas têm uma ligação de similaridade (base comum que se visa salientar), a qual permanece implícita. Podemos tentar compreender esta base comum: ambos “atraem e fascinam”, “destacam-se no meio” e “ajudam a vermos um caminho”. No entanto, isto parece insuficiente, parece não capturar a totalidade do sentido; a metáfora parece que escapa, escorrega por entre os dedos e as linhas. Segundo Campbell<sup>16</sup>, o poder da metáfora advém da impossibilidade de ser parafraseada, ou, dito de outro modo, de ser traduzida num *public meaning* sujeito à convencionalidade de uma língua. É o oculto que caracteriza este escape à convenção. Assim, podemos dizer que há um desconhecimento:

– da presença do significado (características x, y, z) no tópico (que é aquilo que, em última análise, a metáfora visa dar a conhecer);

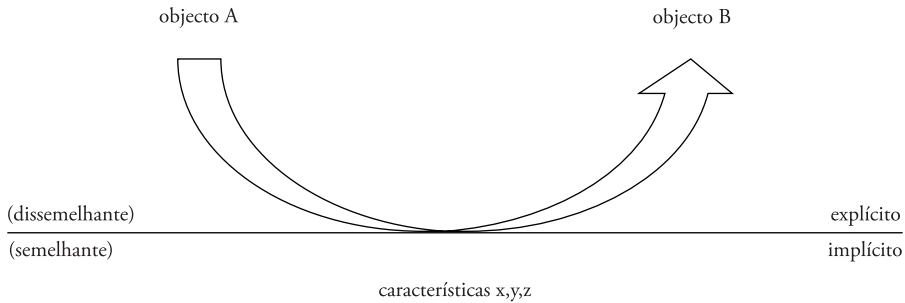
– do processo de transporte efectuado de um significado (x, y, z), associado a um significante (A), para um outro significante (B), uma vez que a base comum (significado) não é explicitada, aparecendo apenas como visíveis o veículo e o tópico significantes.

Apesar da base comum permanecer implícita, ela é sentida por um ou mais indivíduos, sendo mais ou menos compreensível, mais ou menos consciente — não conhecida na medida em que não explícita, não visível, não convencional, mas intuída. Opera aqui um nível explícito e um nível implícito, os quais se contradizem: aquilo que, no uso corrente (explícito), é dissemelhante passa agora a adquirir, implicitamente, um carácter de semelhança. Isto gera uma confluência de contrastes, numa miscigenação que confere à metáfora um carácter de estranheza, de anomalia discursiva. À incompatibilidade literal entre tópico e veículo (a sua dissemelhança) I. A. Richards<sup>17</sup> designa de tensão. Esta tensão confere cariz emocional, traduzindo-se numa impressão vívida, enfática, magnética.

16. Campbell, Paul Newell. “Metaphor and Linguistic Theory”, in: *The Quarterly Journal of Speech* 61 (1975), pp. 1-12.

17. Cf. Richards. *The Philosophy of Rhetoric*.

Segundo Aristóteles<sup>18</sup>, na metáfora há um deslocamento de sentido, que é possível graças ao carácter de analogia, isto é, de igualdade de relações ou semelhança entre os dois objectos. Às características referidas, acrescenta-se ainda o movimento. Assim, reformulando o esquema proposto, temos:



A não reversibilidade da metáfora (observada experimentalmente por Glucksberg, McGlone e Manfredi<sup>19</sup>) permite distingui-la da analogia (na qual há reversibilidade). Se as características base significadas (x, y, z) são desconhecidas (ou menos conhecidas ou observáveis) no tópico, elas são mais visíveis no veículo — considera-se que é esta a desigualdade fundamental entre os objectos significantes, na qual radica a irreversibilidade da metáfora. É também esta diferença de conhecimento das características nos significantes que justifica a necessidade de usar um veículo (mais observável) como forma de salientar características de um tópico. O movimento de significado na metáfora ocorre de uma região conhecida (uso corrente da palavra) para um território desconhecido. É o salto para uma região imprópria: impensado, inusitado, errático.

A combinação da activação emocional, oriunda da tensão, com o movimento entre conhecido e desconhecido, torna evidente o valor heurístico da metáfora. O poder da metáfora é tanto maior quantos mais significados ela contiver em potencial, o que pressupõe que há uma larga margem para a subjectividade e para a imprevisibilidade. Por isso a metáfora pode ser usada para criar novos conceitos, suscitar *insights*, fazer emergir novas *gestalts*, ou seja, tem um valor criativo, sendo uma reconhecida ferramenta nesta área. Wheelwright<sup>20</sup> acrescen-

18. Aristóteles. *Poética* (tr. Eudoro de Sousa). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010, 1457b 7.

19. Glucksberg, Sam; McGlone, Matthew S. & Manfredi, Deanna. “Property attribution in metaphor comprehension”, in: *Journal of Memory and Language* 36 (1997), pp. 50-67.

20. Wheelwright, Philip Ellis. *Metaphor and Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1962.

ta que a metáfora compreende não apenas um movimento na similaridade entre dois objectos relativamente aos quais temos diferentes graus de conhecimento (epífora), mas um movimento de interacção nova (diáfora), isto é, o próprio acto de gerar uma metáfora é criador de associações novas nos seus elementos. Não conhecida mas potenciadora de conhecimento.

Em suma, as características da metáfora aqui explanadas levam a propô-la como um tipo particular de signo, no qual o significante é composto por dois elementos dissemelhantes no seu uso corrente (*public meaning*) e o significado é constituído pela atribuição de características comuns (base) a um dos objectos (tópico), por meio de um outro objecto (veículo), no qual as características comuns visadas são mais observáveis. Podemos inversamente supor que a estrutura referida a respeito da metáfora (tópico, veículo e base comum) possa ser aplicável a outros tipos de signos, na medida em que, como foi dito, todo o signo é composto pelo menos por dois elementos e uma relação entre eles. Por exemplo, se o acenar com a mão é o veículo, o tópico é o desejo de proximidade, e a base comum é a abertura física/manifestação de abraço, que está presente em ambos. Assim, à caracterização formal ou estrutural da metáfora considera-se imprescindível acrescer vectores passíveis de serem designados de funcionais, nomeadamente, a intensidade emocional que suscita e o potencial criativo, os quais advêm da tensão e do movimento entre conhecido e desconhecido. Não deixa de ser pertinente observar que emoção, movimento, subjectividade e imprevisibilidade são todas elas características dos *personal* e dos *mutual meanings*. Na metáfora há sempre significados que escapam à paráfrase. No entanto, o primeiro sentido, isto é o uso corrente (um *public meaning*), no qual o significado é conhecido, consciente ou óbvio, continua presente, coexistindo com o desconhecido. A metáfora será, então, uma forma de *metameaning*, isto é, um modo particular de articulação entre *public* e *personal* ou *mutual meanings*.

#### 4. Vida e morte de uma metáfora

“Um professor é um pedagogo”. Uma frase como esta não parece conter qualquer metáfora. No entanto, outrora, “pedagogo” era a designação atribuída ao escravo que levava a criança grega à escola. Em algum momento, este significado, originalmente associado ao significante (conjunto de letras ou fonemas “pedagogo”), poderá ter sido usado numa metáfora: um elemento mais visível (escravo que levava a criança) funcionou como veículo para referir um tópico, com características similares (pessoa que leva a criança até ao saber). Pelo uso sistemático da palavra neste último sentido, ficou integrado na língua: o significante ficou a ele ligado e o sentido original deixou de existir. Ao longo do tempo, aquilo que anteriormente causava estranheza por ser desconhecido e não ser vul-

garmente utilizado (metáfora) progressivamente passou a ser de tal modo usado que se tornou um signo integrado no sistema público da língua e nos seus usos correntes. Deixou de conter um *personal* ou *mutual meaning* para se confinar aos *public meanings*. Bréal<sup>21</sup> introduz o conceito de “metáfora morta”, por oposição ao de “metáfora nova”. No entanto, em rigor, considera-se que faz sentido falar de processo de morte de metáfora, e não tanto de uma metáfora morta: se está morta, não é mais uma metáfora, mas outra coisa qualquer. Se perde o valor metafórico, deixa de ser metáfora.

A banalização de uma expressão metafórica é análoga ao processo de neutralização (ou extinção) de um comportamento adquirido pelo seu reforço sistemático. Para que o elemento do meio não perca o valor reforçador, o behaviorismo propõe que, a partir do momento em que a associação é adquirida pelo indivíduo, se passe a efectuar de modo intermitente e imprevisível. Se o emparelhamento sistemático é indispensável na criação de associações entre comportamentos e elementos do meio, o emparelhamento intermitente e imprevisível é fundamental para a sua manutenção. Para que a metáfora se mantenha enquanto tal (isto é, para que exista, para que viva), é necessária uma força contrária àquela que precisamente a metáfora propõe: se a metáfora visa avançar sobre o desconhecido, tornando-o conhecido, ela apenas se manterá metáfora enquanto houver uma força inversa, isto é, enquanto o desconhecido não se deixar agarrar. É o não: necessário para que o significado permaneça inalcançável; inominável; intangível. Para ser metáfora tem de ser intercalada com a não-metáfora.

Supor a dialéctica entre conhecido e desconhecido como central na metáfora como processo psicológico, é aceitar não apenas a implicação de que o conhecido por si só é insuficiente (o conhecido é de uso corrente, não tem fascínio estético), mas ainda que o desconhecido em si é igualmente insuficiente: o total desconhecido transmitiria uma sensação de estranheza absurda, quase de aleatoriedade. Assim, apenas funcionará como metafórico algo que seja desconhecido mas conhecível, ainda que num outro plano de conhecimento, ainda que sob a forma de um rudimento. Apenas funcionará como metafórico algo que existe já de forma seminal, como uma zona de desenvolvimento próximo. Talvez seja essa sensação de energia potencial que nos fascina. Na metáfora ou em qualquer outro lugar.

Vale a pena notar a similaridade entre esta última ideia e as palavras de Kandinsky sobre a Arte: “A vida espiritual pode ser representada, em esquema, por um grande triângulo dividido em secções desiguais, com a menor e mais aguda no seu cume [...] O triângulo move-se e avança lentamente; onde «hoje»

---

21. Bréal, Michel. *Semantics*. New York: Dover, 1964.

se encontra o vértice mais alto, estará «amanhã» a próxima secção. Por outras palavras, o que hoje é compreensível para o vértice mais alto, e que representa um disparate para o resto do triângulo, amanhã aparecerá à parte mais próxima com um sentido carregado de emoções e de novos significados. [...] Em todas as secções do triângulo, podem-se descobrir artistas. Aquele que consegue olhar para além dos limites da sua secção é um profeta para os que o rodeiam”<sup>22</sup>.

### Conclusão

Se o signo é aplicável aos mais diversos campos de existência humana (e não apenas ao da linguagem verbal), então podemos conceptualizá-lo sobretudo como um processo psicológico: aquele pelo qual acedemos a algo mais oculto (talvez porque apenas presente dentro de nós), através de uma associação com algo mais observável (mais imediatamente perceptível aos sentidos). Trata-se de uma representação mental. Neste processo há (ou houve em algum momento) uma transferência de significado de um elemento para outro, sem que existisse necessariamente *a priori* uma relação entre eles (pelo contrário, algumas das associações são forjadas apenas por uma coincidência temporal entre os dois elementos/acontecimentos, sem qualquer ligação entre os seus campos semânticos).

A metáfora será, sem dúvida, um tipo particular de signo e, portanto, também um tipo particular de processo psicológico. Se a metáfora é um processo psicológico, ela não precisa de palavras. É neste sentido que encontramos a metáfora em domínios como o visual/pictórico (Forceville), gestual (Cienki & Müller), musical (Zbikowski)<sup>23</sup>, sensorial, emocional... Mas se há uma transferência de sentido entre dois elementos de campos semânticos diferentes na metáfora, em que se diferencia do signo? O aprofundamento que tem vindo a ser efectuado sobre aqueles conceitos poderá dar-nos algumas pistas. Na metáfora podemos encontrar (pelo menos) dois níveis sógnicos: um, no qual a expressão metafórica (tópico e veículo) funciona como significante das características comuns não expressas (base); e outro, no qual o veículo funciona como significante do tópico, por conter essas características de modo mais visível do que aquele — a metáfora indicia (mas não afirma...) que um poderia ser substituído pelo outro.

---

22. Kandinsky, Wassily. *Do espiritual na arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991/1992, pp. 29-30.

23. Estão presentes no *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*, editado por Raymond Gibbs, diversos capítulos que reflectem a investigação sobre domínios não verbais, explicando, por exemplo, como uma imagem visual pode ser metafórica. Entre os seus autores encontram-se Charles Forceville (cap. 26, “Metaphor in Pictures and Multimodal Representations”, pp. 462-482), Alan Cienki e Cornelia Müller (cap. 27, “Metaphor, Gesture, and Thought”, pp. 483-501) ou Lawrence M. Zbikowski (cap. 28, “Metaphor and Music”, pp. 502-524).

O presente texto considera que, na metáfora, há uma característica que a distingue marcadamente da generalidade dos signos: é inexplicável. É misteriosa e intocável. Vive do segredo. A metáfora não é um deslocamento de sentido que suscita imagens (representações mentais) já existentes e bem conhecidas, como outros tipos de signos de uso corrente. Não é um signo no qual o desconhecido nos parece inexistente ou irrelevante. A metáfora usa e abusa da dialéctica conhecido-desconhecido até ao infinito. Origina tensão emocional, perplexidade, fascínio, atracção pelo oculto que dela emana. Como uma estranheza entranhável, o desconhecido na metáfora é seminal: a atracção suscita o movimento — ou, por outras palavras, a mudança — na sua direcção. Inicia-se um novo caminho e, portanto, um novo conhecimento. Trata-se de um processo de associação sónica distinto dos demais, uma vez que propicia a génese de vivências, capacidades e entendimentos, pelo trilhar de uma procura e, talvez, de uma descoberta. Repleta de energia potencial, na metáfora dá-se a criação de novas significações.

Se este processo psicológico é aplicável a todo o domínio de existência humana, então podemos designar de metafórico todo o fenómeno que possui estas características, isto é, toda a situação psicológica em que: (a) há uma associação relevante entre elementos de campos semânticos diferentes, com desigual nível de observação/ocultação (tão obscuro que por vezes o tópico nem sequer é explícito e percebido, apenas intuído?<sup>24</sup>); (b) cria-se uma sensação de fascínio e activação emocional desmesurada, inexplicável porque incapaz de ser parafraseada de modo suficiente, isto é, de modo a esgotar a tensão emocional e saciar o fascínio (se assim é, faz lembrar uma paixão... A paixão como uma metáfora?).

Saliente-se ainda que, ao ser processo psicológico, uma metáfora permite-se residir no interior de quem a sente: basta que os processos estruturais e funcionais referidos operem numa única pessoa. É metáfora porque alguém a sentiu, seja uma ou muitas pessoas, esteja ou não convencionalizada como tal. É Arte? Não sei. Mas é fascínio estético certamente. Uma paixão. É claro que com o tempo essa metáfora poderá deixar de ser metáfora, assimilada no uso corrente. Mas, ainda assim, será tudo passível de ser assimilado? Nem toda a palavra pode ser expressa em qualquer língua. Cada língua tem propriedades e regras próprias que condicionam o que pode e o que não pode ser dito. Dito de uma dada forma, num dado tempo, num dado espaço. Eternamente metáfora porque ultrapassa limites. Eternamente metáfora pelo olhar (limitado) humano.

---

24. Ricoeur fala de metáfora “*in absentia*”, caracterizando este tipo de metáfora na qual apenas o veículo é explícito (Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. London & Henley: Routledge & Kegan Paul, 1978, p. 186).

## Referências bibliográficas

Aristóteles. *Poética* (tr. Eudoro de Sousa). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.

Black, Max. *Models and Metaphors: Studies in Language and Philosophy*. Oxford, England: Cornell University Press, 1962.

Bréal, Michel. *Semantics*. New York: Dover, 1964.

Campbell, Paul Newell. “Metaphor and Linguistic Theory”, in: *The Quarterly Journal of Speech* 61 (1975), pp. 1-12.

Empírico, Sexto. *Adversus mathematicos*. Leipzig: J. Mau, 1954.

Empírico, Sexto. *Pirroneion hypotyposeun libri tres*. Mutschmann, 1912.

Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. New York: Basic Books, 1900/1990.

Gibbs, Raymond (ed.). *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

Glucksberg, Sam; McGlone, Matthew S. & Manfredi, Deanna. “Property attribution in metaphor comprehension”, in: *Journal of Memory and Language* 36 (1997), pp. 50-67.

Hofstadter, Douglas & Fluid Analogies Research Group. *Fluid Concepts and Creative Analogies: Computer Models of the Fundamental Mechanisms of Thought*. Nova York: Basic Books, 1995.

Kandinsky, Wassily. *Do espiritual na arte*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1991/1912.

Lakoff, George & Johnson, Mark. *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

Marris, Peter. *The Politics of Uncertainty: Attachment in Private and Public Life*. London: Routledge, 1996.

Morris, Charles. *Foundation of the Theory of Signs*. Chicago: The University of Chicago Press, 1938.

Ortony, Andrew; Reynolds, Ralph E. & Arter, Judith A. *Metaphor: Theoretical and Empirical Research*. Washington: National Institute of Education, 1977.

Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols (eds. Charles Hartshorne, Paul Weiss & Arthur W. Burks). Cambridge: Harvard University Press, 1931-1958.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de linguística geral* (eds. C. Bally e A. Sechehaye, em colaboração com A. Riedlinger). São Paulo: Cultrix, 1916/2001.

Richards, Ivor Armstrong. *The Philosophy of Rhetoric*. London: Oxford University Press, 1936.

Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*. London & Henley: Routledge & Kegan Paul, 1978.

Wheelright, Philip Ellis. *Metaphor and Reality*. Bloomington: Indiana University Press, 1962.



# Ciências da Mente e Arte da Música: Notas (em *staccato legato*) sobre a Atenção

Miguel Ribeiro-Pereira\*

*Aquilo que “constitui o ser humano”  
— para citar Thrasybulos Georgiades —  
é a sua atenção, a sua essência espiritual<sup>1</sup>  
— Georg Kühlewind*

## Proémio

(1) Vivemos imersos num mundo de significados, que captamos ou criamos com o pensar. Neles consiste a realidade primeira. É a ideia que, na actividade humana — e, segundo a tradição, também na actividade divina — antecede as coisas individuais: primeiro, existe o significado das coisas; só depois, o signo, como matéria configurada. E os signos materiais, ao serem lidos, convertem-se em significados imateriais. Eis o sentido duplo que o adjectivo “espiritual” tem na epígrafe, entendido pelo seu autor como aquilo que está livre da matéria e é significativo. Ora, se os significados são imateriais, sê-lo-ão também o pensar e aquele que pensa, que compreende. Mas, na realidade, saberemos nós a maneira como pensamos no momento presente? “Tal como, ao falar, não temos consciência dos órgãos da fala, tão-pouco sabemos *como* pensamos. É do pensamento já pensado que adquirimos consciência; o modo como ele se efectua está-nos oculto”. Uma das causas, explica Kühlewind, é que “estamos absortos no pensar — somos idênticos ao processo — a tal ponto que já não resta outra instância que observe”<sup>2</sup>.

---

\* *Professor de Análise e Estética Musical da Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (ESMAE – IPP). Investigador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR – UCP).*

1. “Was ‘den Menschen ausmacht’ — um Thrasybulos Georgiades zu zitieren —, ist seine Aufmerksamkeit sein geistiges Wesen”. Kühlewind, Georg. *Der sanfte Wille: vom Gedachten zum Denken, vom Gefühlten zum Fühlen, vom Gewollten zum Willen*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben & Urachhaus, 2000, p. 83.

2. “Wir wissen ebenso wenig, *wie* wir denken, wie wir beim Sprechen eine Bewusstheit über die Tätigkeit der Sprachorgane haben. Was uns bewußt wird, ist der fertig-gedachte Gedanke, das Wie seines Zustandekommens ist uns verborgen. [...] Wir im Denken so aufgehen, so identisch mit dem Prozess sind, dass keine beobachtende Instanz übrig bleibt”. *Ibid.* p. 13.

(2) Assim, curiosamente, começou a palestra de Alexandre Castro-Caldas, “Realidades e Mitos da Função Cerebral”, chamando a atenção para a característica peculiar (um “mau princípio”, como classificou) de se descobrir o cérebro com o cérebro. E logo confessou quão interessante seria poder fazer-se uma comunicação sem falar, só com gestos, sobre o cérebro. Eis uma sugestão deveras original, embora provavelmente pouco eficaz, que não mereceu mais comentário ou explicação. Em contrapartida, a plasticidade própria do espaço musical é propícia a este tipo de expressão gestual, desde logo manifesta na actividade física do intérprete ou na escrita (por vezes) ideográfica do compositor. Também a sua concepção plástica, imaginária e formativa, é susceptível de explicação teórica cabal e eloquente através de gráficos ou diagramas analíticos, quer se trate de relações locais ou formais, imediatas ou à distância. Característico é o exemplo do austríaco Heinrich Schenker, porventura o teórico mais influente do séc. XX, que prescindiu de todo o comentário verbal, em benefício exclusivo de representações gráficas da música<sup>3</sup>. Mais ousado ainda seria o austro-britânico Hans Keller, que substituiu palavras e gráficos pelo som: o seu método de *análise funcional*, em que diagramas da música eram apresentados com comentário verbal, veio dar lugar mais tarde a um método “homeopático” de compor partituras analíticas com as mesmas forças da obra original. Usar “música [para discorrer] sobre música”, tal foi o princípio que afirmou, “é incomensuravelmente mais objectivo do que palavras sobre música, porque esta é absolutamente concreta”<sup>4</sup>. Concebidas para serem executadas, mais do que simplesmente lidas — várias análises foram, aliás, radiodifundidas no fim da década de 1950 — estas partituras interpolavam passagens da obra com demonstrações de relações motivicas e estruturais entre temas. O seu objectivo expresso era evitar a transição entre modos diferentes de pensamento, musical e verbal. Assim se fecha o círculo do modo de cognição e da sua representação, voltando-se de novo ao (mau) princípio.

(3) O comentário selectivo que ora se apresenta é baseado nessa palestra que Castro-Caldas proferiu em 17 de Março de 2008, no âmbito do Seminário “Arte e Signo”. Elegi como tópico a *atenção*, “uma das questões mais antigas e cruciais [*pivotal*] da ciência psicológica”, assim é descrita num estudo que examina o estado actual da investigação científica nesse domínio. Trata-se “do estado de preparação e de selecção de alguns aspectos do nosso ambiente físico (por exemplo, objectos) ou de algumas ideias na nossa mente que estão armazenadas na

3. Cf. Schenker, Heinrich. *Five Graphic Music Analyses* (ed. Felix Salzer). New York: Dover Publications, 1969.

4. Keller, Hans. “Wordless Functional Analysis: The First Year”, in: *The Music Review* xix (1958), p. 200. Por força das limitações físicas do texto, as citações em língua inglesa serão vertidas directamente em vernáculo. Só em casos particulares, mais ambíguos ou idiomáticos, se fará menção aos vocábulos ou expressões originais.

memória”<sup>5</sup>. É meu propósito contribuir também substantivamente aqui com um breve ensaio sobre o fenómeno específico da atenção em música. Dois dos aspectos mais descurados neste domínio — o défice na pesquisa do *processo* compositivo, em benefício exclusivo do produto final, e da história psicológica *momento a momento* de uma obra — constituem parte da originalidade deste trabalho. Assim, no meu exame analítico, privilegiarei a percepção imediata (*real-time processing*, no linguajar científico inglês), cuja atenção está focalizada no movimento em curso e reage a cada gesto musical, em detrimento de estratégias retrospectivas (*final-state analysis*), baseadas sobretudo na memória. Eis o plano: primeiro, impõe-se contextualizar e resumir a posição neurobiológica do palestrante sobre o fenómeno da atenção; depois, aprofundar-se-á tal pesquisa com a perspectiva mais específica da psicologia cognitiva da música; finalmente, por meio de uma análise pormenorizada da fuga XXI do 1º caderno do *Cravo bem temperado*, de Johann Sebastian Bach, propõe-se detectar os vestígios que a mente musical do compositor deixa à *atenção* do executante e do ouvinte — isto é, a expressão e a percepção da *ideia* musical. Breves reflexões sobre o modo preconizado de experiência auditiva e de pensamento analítico rematam este comentário/ensaio.

## I Neurociências cognitivas

(4) Tendo o assunto em apreço sido apresentado em palestra informal e com oportunidade escassa para diálogo, parece-me ser mais avisado contextualizar e recensear sumariamente os aspectos relevantes num manual compreensivo do autor<sup>6</sup>. Este compêndio integra-se no vasto domínio das neurociências cognitivas e visa, entre outros possíveis leitores interessados, os alunos do ensino superior em psicologia, medicina e filosofia. “A herança de Franz Joseph Gall” (1758 – 1828) é expressamente assumida no título. Foi este investigador vienense o pioneiro da frenologia, uma corrente de pensamento cuja “ideia simples era que às diferentes funções do comportamento humano correspondiam substratos biológicos próprios que se localizavam no córtex cerebral” (p. xiii). Não se cansará o autor de usar este mote, lembrando-nos frequentemente da necessidade de descrever, primeiro, as bases biológicas dos diversos processos ou funções cerebrais. Tal conhecimento deverá definir (e, a seu ver, limitar) qualquer discussão no âmbito cognitivo.

5. Raz, Amir & Buhle, Jason. “Typologies of Attentional Networks”, in: *Nature Reviews Neuroscience* 7 (2006), p. 367.

6. Castro-Caldas, Alexandre. *A herança de Franz Joseph Gall: o cérebro ao serviço do comportamento humano*. Lisboa: McGraw-Hill, 2000. Doravante, nesta secção e bem assim na próxima, as referências frequentes às obras científicas em apreço (obras que estão na base do meu comentário) serão feitas directamente no corpo do texto, de modo a evitar ao leitor constantes interrupções.

(5) Em boa medida, a discriminação entre “mitos e realidades” anunciada na palestra remete para a “breve revisão histórica”, que constitui o capítulo inicial do livro. Num discurso escorrido, cativante até, somos levados numa incursão pelo passado, que nos ajudará a compreender o valor dos conceitos actuais e a sua natureza efémera. Logo de início se refere como, “na discussão sobre a localização da alma”, a história da função cerebral se embrenha com a da filosofia; por exemplo, “na explicação do comportamento humano enquanto emanção espiritual da actividade biológica do Homem” (p. 2), questão perene e longe de estar resolvida, que actualmente se desenvolve em torno do conceito de consciência. “São estas as questões que hoje procuram explicação nos complexos desenvolvimentos da ciência biológica, procurando estimular o encontro entre estudiosos com bagagens culturais diferentes” (p. 3). Será tal procura interdisciplinar de linguagens comuns — inunção contemporânea e necessidade premente — também assumida no meu ensaio adiante.

(6) Fruto dessa cumplicidade histórica, ficamos a saber que Hipócrates (*ca.* 460 – *ca.* 370 *a. C.*), “fundador dos princípios que regem os actos da medicina actual, foi o primeiro filósofo grego a atribuir ao cérebro funções comportamentais mais elaboradas do que as simples sensações” (p. 7). Contrariava, assim, o conceito tradicional de que o coração era o órgão da vida e da alma — o órgão nobre — como era tido na cultura do Antigo Egipto. E, mais tarde, foi o médico helenista Galeno (*ca.* 130 – *ca.* 200), ao rejeitar a doutrina platónica da relação entre o coração e o cosmos, “quem trouxe ao conhecimento científico, de forma definitiva, os dados que permitiram começar a dar importância ao cérebro” (p. 9), atribuindo-lhe todas as funções mentais. Só com os frades dos séculos IV e V da era cristã vieram estas funções a ser localizadas em três ventrículos (cavidades que existem no interior do cérebro e que contêm o líquido designado por cefalorraquideano), em claro desrespeito pela realidade anatómica. Servindo “mais os propósitos de formulações teóricas do que a verdadeira descrição da realidade” (p. 9), manifestamente uma forma de *mito*, a explicação ventricular das funções dominou o conhecimento durante cerca de milénio e meio, não obstante os progressos da representação da realidade anatómica e das dissecações do cérebro na Renascença (inclusive por Leonardo da Vinci). Os próprios modelos fisiológicos da função cerebral que foram propostos por René Descartes (1596 – 1650), a outra figura tutelar do saber académico, centravam-se ainda na teoria ventricular. Reconhecidamente sem pretensão exaustiva dos factos relatados, o autor visa sobretudo “enquadrar o tema na história das ideias” (p. 13).

(7) Só no limiar do século XIX, com o sistema frenológico de Gall, corrente de pensamento que se desenvolveu até aos nossos dias, surgirá o início da viragem nas concepções funcionais do cérebro. “A heresia proposta nesta teoria”,

explica o autor, “era simplesmente a seguinte: não eram os ventrículos a parte importante do cérebro, mas sim a sua própria estrutura, que dispunha de órgãos capazes de desempenhar funções” (p. 14). Privilegiando inicialmente a observação empírica da natureza e a sua análise minuciosa, a despeito do ambiente crítico da ciência fisiológica coeva sobre o cérebro e da opinião dos metafísicos sobre as faculdades mentais, os frenologistas preocuparam-se depois em dar corpo científico às suas concepções revolucionárias, todavia muito populares (como a “teoria das bossas”) junto da opinião pública. As sofisticadas técnicas actuais de imagem do cérebro vieram demonstrar a pertinência dos dados de observação e da base experimental, que permitiram então atribuir funções psicológicas a regiões específicas do cérebro e abrir portas para novas questões persistentes até aos nossos dias. Coube a Paul Broca (1824 – 80), discípulo parisiense de Gall no hospital da Salpêtrière, desenvolver um novo modelo experimental que se baseava no estudo de doentes com lesões cerebrais. A ele se deve a teoria das circunvoluções (em vez de bossas do crânio) e o conceito de *dominância cerebral*, tendo afirmado peremptoriamente em 1865 que “falamos com o hemisfério esquerdo” (p. 20).

(8) Nasce em 1874, com as investigações célebres do neurologista e psiquiatra Carl Wernicke (1848 – 1905) sobre a afasia, a escola associacionista alemã. O aspecto mais interessante do seu modelo é “o facto de terem sido descritas vias de ligação entre os diversos centros, dando, assim, uma dimensão funcional ao cérebro que até então não tinha sido considerada” (p. 21). Aqui se fala em centros localizados e em vias de ligação entre eles. Estas concepções fundamentalmente neuronais da função psíquica irão reflectir-se mais tarde na teoria psicanalítica de Sigmund Freud (1856 – 1939). “O problema era não haver na época métodos eficazes para explorar experimentalmente os modelos, ficando estes, por isso, exclusivamente teóricos, embora alicerçados, é certo, por uma lógica e uma coerência internas” (p. 22). Polémica e contestação grassavam, contudo, na viragem do século XX, um período de grandes convulsões na comunidade científica. Ganhavam força, em particular, duas correntes de oposição à teoria das localizações cerebrais: a teoria holística da função cerebral, “que pretendeu demonstrar que a perda funcional resultante das lesões cerebrais era fundamentalmente quantitativa (quantidade de cérebro perdida) e não qualitativa (região do cérebro lesada), e a escola da Gestalt” (p. 23), que adiante se verá com mais pormenor (*infra* §§ 10, 18). Menção é feita, por fim, ao desenvolvimento da psicologia cognitiva, cujas hipóteses sobre o processamento da informação deram origem a muitos dos paradigmas experimentais hoje utilizados. Desta disciplina trataremos na próxima secção (II).

(9) É logo a seguir à apresentação dos “conceitos de anatomia e fisiologia” (cap. 2), das “noções de patologia” (cap. 3) e dos “métodos de estudo” (cap. 4) que Castro-Caldas vai descrever (em três capítulos sucessivos sobre os sensores, a atenção e a memória) o processamento da informação pelo cérebro. À partida, importa esclarecer que “a percepção pelos sensores do Homem [os órgãos capazes de recolher informação do mundo exterior] é um fenómeno activo, podendo dizer-se que *percebemos o que queremos* [através da modulação que a experiência prévia do sujeito tem sobre a informação que recebe] e *o que podemos perceber* [graças às características dos sensores, do treino e do conhecimento prévios]” (p. 83). Se ambas as condições implicam passado e memória — não é esse, todavia, o foco da nossa atenção — já a segunda remete explicitamente para questões da estrutura biológica que suporta os mecanismos básicos de processamento da informação. Sem serem os melhores, na escala dos animais, os sensores do Homem são os “mais diversificados, podendo, por isso, retirar do mundo qualidades que os outros seres não retiram” (p. 83). Num aparte de índole filosófica sobre a possibilidade do mundo a que os nossos sensores dão acesso não ser exactamente o mesmo do dos animais, o autor confessa: “o Homem está carente de receptores para compreender outros aspectos do universo” (p. 83). Logo abandona a questão, porém, extravagante que é para o estudo levado a cabo no estrito âmbito da neurobiologia.

(10) Depois de ter examinado os sentidos mais importantes — somestesia (o sentido do corpo), audição e visão — ao “nível da consciência declarativa, que constitui o núcleo fundamental para a descrição da actividade cognitiva” (p. 83), o autor ilustra a contribuição da escola alemã da Gestalt para a concepção cognitiva moderna da percepção como processo activo e criativo, superando assim o conceito de imagem como soma de elementos perceptuais, em que os filósofos empiristas acreditavam. “A ideia central dos psicólogos da Gestalt é que o processo de percepção conforma activamente, a partir de detalhes de um estímulo, o resultado final que emerge na consciência do observador” (p. 109). Curioso é o gosto que eles manifestavam em comparar a percepção visual à de uma melodia musical, cujo reconhecimento não está dependente da sequência de notas particulares, mas da sua inter-relação. As leis fundamentais da percepção por eles definidas — lei da semelhança e lei da proximidade — são então devidamente exemplificadas. Salienta-se ainda que a identificação elementar do *contorno* e a predisposição para analisar em *padrões*, essenciais na percepção musical, podem explicar-se através de mecanismos biológicos. Ao invés da linha seguida pelos empiristas no passado, “que tentavam encontrar uma sequência de operações seguidas para se chegar à imagem final, interessa-nos é perceber quais são as estruturas envolvidas nesta interacção constante entre o cérebro e os seus órgãos dos sentidos e a realidade” (p. 111). Seguir-se-ão os capítulos sobre os mecanismos ligados à percepção: a atenção e a memória.

(11) O autor vai agora descrever o mecanismo da atenção, que permite processar diferenciadamente os milhares de estímulos que, em cada instante, impressionam os sensores. Não é simples a sua definição: trata-se de um “processo complexo que carece de divisão em múltiplas operações. É parte integrante e fundamental da actividade sensorial, é indispensável para a memória e participa como um distribuidor da actividade sensorial pelos vários níveis da consciência, que em simultâneo processam a informação” (p. 118). Dos modelos explicativos com actualidade e aceitação no âmbito da psicologia cognitiva, destaca-se a “teoria dos diagramas cognitivos” (*cognitive scheme theory*) do investigador inglês Tim Shallice. (Diagramas são unidades cognitivas que informam o sistema e motivam respostas.) O seu proponente considera que o controle do processamento automático da informação se opera através de dois mecanismos sucessivos: o planeamento ordenado da contenção (*contention scheduling*) permite ao sistema dar precedência a um determinado diagrama cognitivo, utilizando a memória de longo termo; o sistema atencional supervisor (*supervisory attentional system*) envia a entrada dos diagramas cognitivos de forma voluntária, utilizando a memória de trabalho<sup>7</sup>. Sendo uma função com múltiplas manifestações, a atenção tem como variáveis mais importantes a *selectividade* (opção entre os processos de atenção mantida ou dividida) e a *intensidade* (uma gama de activação que varia entre o estado de vigília completa e a sonolência ou o sono). Acrescenta-se ainda o vector da consciência, capaz de atravessar todos estes estados, criando níveis diferenciados do processamento da informação sensorial. Em suma, “o processo atencional é quase como um atributo de toda a actividade cognitiva, seja ela explícita e declarativa, seja ela implícita ou inconsciente” (p. 122). Em conformidade, o autor irá descrever os operadores biológicos envolvidos no fenómeno da atenção; determinando *realidades*, presume-se, e evitando *mitos*.

## II Psicologia cognitiva da música

(12) Perspectiva distinta, e que permite enquadrar mais de perto o nosso tópico, é a de John Sloboda, ao mesmo tempo psicólogo e músico. O seu livro, já um clássico hoje, faz uma apreciação crítica e selectiva da literatura cada vez mais abundante sobre a questão da mente (ou consciência) musical<sup>8</sup>. O objecto central desta disciplina recente, explica o autor, é a natureza da “*representação*

---

7. A memória de trabalho, explicará o autor mais adiante, “foi descrita inicialmente como um sistema de suporte à descodificação do componente fonológico da linguagem. Enquanto se escuta a sequência de sons que virá a constituir a mensagem verbal, é necessário manter em memória todos os elementos, de forma a não perder o sentido do discurso”. Ibid. p. 138.

8. Sloboda, John A. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1999.

*interna*, abstracta ou simbólica, da música” (p. 3) e as várias actividades que lhe estão associadas. (Logo acrescenta também, à semelhança de Kühlewind: “Estas representações, e os processos [mentais] que as criam, não são directamente observáveis. Temos que inferir a sua existência e a sua natureza a partir das observações do modo como as pessoas escutam, memorizam, executam, criam e reagem à música”.) A representação da *estrutura musical*, em particular, é um conceito unificador dos diversos tópicos examinados no livro — execução, composição, escuta e aprendizagem — enquadrados que estão pelo estudo comparativo da música e da linguagem, no princípio, e o dos contextos cultural e biológico, no fim. Quanto à analogia linguística da música, o autor explica que em ambas, música e linguagem, “nós representamos sequências de elementos individuais, conferindo-lhes uma função significativa em estruturas abstractas subjacentes” (p. 65). No seio destas estruturas, conclui então, é a relação mútua entre os seus elementos, mais do que a mera proximidade temporal ou espacial, que determina o grau de semelhança (ou afinidade) psicológica.

(13) Já no último capítulo do livro, Sloboda reflecte sobre a posição curiosa e precária que a psicologia ocupa no mundo da ciência, a meio caminho entre as ciências físicas, como a biologia ou a fisiologia, e as ciências sociais, como a sociologia ou a antropologia. De ambas recebe influências opostas. No foro interno, também, a psicologia cognitiva ocupa uma posição central, entre as sub-disciplinas da psicologia fisiológica e da psicologia social. “A abordagem biológica da psicologia tenta explicar o comportamento humano de acordo com o funcionamento do cérebro e do sistema nervoso, que, por sua vez, é influenciado pela constituição genética do organismo humano. [...] A abordagem social da psicologia tenta explicar o comportamento humano de acordo com as instituições e convenções sociais em que uma pessoa se desenvolve” (p. 239). Se a primeira é frequentemente *reducionista*, buscando substituir entidades psicológicas (tais como “consciência”, “intenções” ou “memórias”) pela combinação de entidades ou acontecimentos fisiológicos (actividades localizadas em certas regiões do cérebro), a segunda é essencialmente *relativista*, enfatizando a diversidade da natureza de muitas das capacidades humanas e a sua dependência de contextos culturais particulares para executá-las. Ora, ocupando uma posição vital no centro da dicotomia entre “biólogos” e “sociólogos”, o psicólogo cognitivo tentará articular a estrutura do pensamento e do comportamento humanos sem examinar as questões de causalidade — biológica ou social — evitando uma vasta gama de contextos de desenvolvimento ou culturais. “Em vez disso, considera um estágio *particular* do desenvolvimento comportamental de uma actividade, no seio de uma cultura *particular*, e coloca a questão: como poderemos caracterizar melhor o sistema tal como opera naquele tempo e naquele lugar?” (p. 240).

(14) Na vertente biológica — ponto de partida para este comentário sobre o pensamento musical — o autor examina criticamente, primeiro, a literatura sobre a organização neuronal da função musical, e, depois, a possível origem da música na nossa espécie. Observemos as duas questões separadamente, começando pelas bases biológicas. Por norma, tomando as noções de especialização hemisférica do cérebro e de contralateralidade do sistema nervoso, considera-se que os mecanismos que controlam o comportamento linguístico de indivíduos destros estão concentrados principalmente no hemisfério *esquerdo*; os que controlam a orientação espacial e outras competências não-verbais, incluindo a música, no hemisfério *direito*. Ora, à luz da pesquisa experimental, poderá afirmar-se que “a música não é uma capacidade simples, monolítica, que ou existe ou não existe num indivíduo” (p. 262). Pelo contrário, a capacidade musical tem várias sub-competências logicamente (e, por conseguinte, crê-se que também anatomicamente) independentes. A própria função linguística, de resto, não está inteiramente confinada ao hemisfério esquerdo. “É, assim, demasiado simplista afirmar que a música está ‘no’ hemisfério direito” (p. 263). Resultados interessantes foram obtidos sobre o reconhecimento melódico por músicos e não-músicos (aqueles, tendo cinco anos de instrução, pelo menos, e sendo executantes activos; estes, menos de três anos de estudo e inactivos), que indicam uma lateralização complementar (ou assimetria mitigada) dos músicos, embora “a literatura não forneça ainda um quadro completo e coerente da assimetria hemisférica na função musical” (p. 264). Os músicos têm melhor prestação com o hemisfério esquerdo, analítico e sequencial, compreendendo intervalos precisos; ao invés, os não-músicos confirmam a perspectiva “tradicional” que a música é processada com o hemisfério direito, holístico ou global, relacionado com o contorno da melodia. A adopção de tal estratégia analítica, não apenas holística, de processamento (note-se que o hemisfério esquerdo revela uma aptidão superior, independente de treino ou aprendizagem) está intimamente relacionada com uma consciência musical mais apurada, senão mesmo com a possibilidade de uma experiência plena.

(15) Segue-se a outra questão — as origens da música — que o autor discute no âmbito do contexto biológico e com o qual remata o livro. A sua crítica dirige-se, primeiro, à explicação, que considera muito insatisfatória, da evolução musical apresentada por Charles Darwin (1809 – 82), reconhecendo embora que os seus princípios de evolução e de selecção naturais continuem a ter um papel central nas teorias biológicas do desenvolvimento. O naturalista inglês “propôs que a música humana evoluiu a partir de vocalizações de primatas sub-humanos como os símios, as quais tinham a função de sinais ‘emocionais’”

(p. 265)<sup>9</sup>. Ora, as vocalizações dos símios parecem ser padrões involuntários, tendo mais em comum com tais comportamentos como rir, chorar ou gritar, no Homem, do que com a música. Nem como esta, aliás, possuem nenhuma das suas qualidades organizacionais: não se baseiam em escalas nem em padrões rítmicos. Tão-pouco têm um planeamento ou um propósito característicos de outros comportamentos simiescos, como a locomoção ou a manipulação de objectos. Não há provas, enfim, para poder atribuir-se tais vocalizações ao serviço de um intelecto. Também a etnomusicologia moderna nos obriga a rejeitar a noção de correspondência que Darwin estabeleceu entre os sons mais musicais (mais afinados) dos símios machos, no momento de cortejar a fêmea, e semelhantes manifestações primevas do Homem, sob a forma de canções de amor. Citando o etnólogo Leonard Williams<sup>10</sup>, o autor refere que “os símios não têm chamamentos sexuais específicos e não há razão para supor que os antepassados do homem primitivo tenham feito serenatas às suas futuras companheiras” (p. 266). Por aquilo que se conhece, as canções poéticas mais primitivas dos aborígenes exprimem sentimentos humanos como membros de uma comunidade, não como indivíduos.

(16) Finalmente, coloca-se a questão funcional: afinal, o ser humano precisa mesmo de música? Por outras palavras, à guisa evolucionista, como é que o comportamento musical nos torna indivíduos mais adaptados (e mais aptos) para sobreviver? Aqui se nota bem a diferença em relação à linguagem ou ao sono, cujo valor e necessidade são óbvios para a nossa sobrevivência. Talvez a música seja como o sexo, sugere então Sloboda, “necessária à espécie, mas não a um indivíduo particular. Se esta linha de argumentação for tida como apropriada, então a ‘unidade’ para um ensaio de privação pode ter que ser toda uma cultura. Culturas sem música, na realidade, não existem [...] A sociedade requer organização para a sua sobrevivência. [...] A música, porventura, fornece um quadro mnemónico único no qual os seres humanos podem exprimir, através da organização temporal de sons e gestos, a estrutura do seu saber (*knowledge*) e das relações sociais” (p. 267).

(17) Sumariado que está o livro e definida a sua perspectiva psicológica particular, concentrar-me-ei agora na questão fulcral. É no capítulo 5, sobre a escuta musical (“Listening to music”), que o autor aborda o campo integrado da percepção, da atenção e da memória. Em contraste com as outras actividades que havia previamente considerado — execução e composição — a escuta musical é de índole passiva, decerto com muita actividade *mental*, mas sem objecto final

---

9. Darwin, Charles. *The Descent of Man*. London: John Murray, 1874, p. 265.

10. Williams, Leonard. *Dancing Chimpanzee* (2ª ed.). London: Allison and Busby, 1980.

externo (ou actividade física) observável. Só através da memória que o ouvinte guarda poderá obter-se algum tipo de registo, que todavia não estabelece uma correspondência pormenorizada (momento a momento) com a música. Eis o cerne da questão. “O problema principal que o estudioso dos processos de escuta tem que encarar”, adverte o autor, “é encontrar uma maneira válida de traçar a história momento a momento do envolvimento mental com a música” (p. 152). Este problema, contudo, não está satisfatoriamente resolvido. Sloboda tece ainda duas críticas maiores à pesquisa experimental em laboratório: utiliza fragmentos musicais muito curtos, cuja focagem unidimensional não se aplica a contextos realistas mais extensos; e, em geral, é insensível às condições de escuta normal da música, não tendo em conta, por exemplo, o grau elevado de familiaridade que um ouvinte sério tem com a música na vida real, através da qual estruturas internas lhe são progressivamente reveladas. Fica, assim, a advertência prévia do autor acerca dos perigos e das insuficiências da pesquisa em percepção musical, uma área florescente da psicologia da música, infelizmente, a seu ver, “caracterizada por uma relativa insensibilidade aos problemas de relacionar os resultados da pesquisa com a escuta normal da música” (p. 153). O autor preconiza, enfim, uma focagem sobre questões com interesse musical *real*, em detrimento de uma pesquisa orientada ou impelida por paradigmas — uma atracção à qual ele próprio confessa ter já sucumbido.

(18) No âmbito da percepção musical, Sloboda examina, primeiro, uma questão fundamental: “quais são os mecanismos e as predisposições do sistema auditivo humano que podem determinar o modo como ouvimos os sons musicais agruparem-se?” (p. 154). Apresenta, então, a pesquisa experimental que tenta aplicar ao ambiente acústico os princípios fundamentais da percepção visual formulados pela escola psicológica da Gestalt, sugerindo que as estratégias ou tendências para agrupar auditivamente (*grouping*) podem constituir uma base universal para a música; quer dizer, transcendem culturas individuais. Há fortes indícios que levam a considerar, em especial, o agrupamento ou sequenciação por alturas (*pitch streaming*) como “um verdadeiro fenómeno ‘pré-musical’, embora o conhecimento musical possa interagir com ele e modificar os seus efeitos” (p. 162). Baseando-se na teoria da *implicação-realização* de Leonard Meyer (implicações são características objectivas da melodia, a ela inerentes em virtude da sua estrutura, que criam uma padronização ou direcção susceptível de ser continuada<sup>11</sup>), o autor analisa brevemente o tema da fuga em fá menor de Bach, *Cravo bem temperado 2/XII*, considerando a ambiguidade de podermos ouvi-lo como uma linha unificada (fusão) ou uma polifonia latente (cisão). Ser-lhe-ão

---

11. Cf. Meyer, Leonard B. *Explaining Music: Essays and Explorations*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

imputadas ainda, porém não rigorosamente demonstradas, consequências psicológicas quanto à possibilidade de um ouvinte reconhecer continuidades apropriadas. Mas, para observar este tipo de implicações na percepção melódica, avisa o autor, não bastam os processos imediatos de sequenciação; requer-se ainda “atenção aos aspectos salientes de um estímulo complexo, e memória de eventos passados que estabelecem relações importantes com o presente material” (pp. 165-66).

(19) Como poderemos nós ambicionar uma experiência plena da música, que é essencialmente polifônica, se não podemos submeter simultaneamente cada linha melódica ao mesmo tipo de análise? É o que se depreende das experiências de Jay Dowling sobre melodias entrelaçadas, que vêm demonstrar a necessidade do ouvinte *seleccionar* uma apenas para monitorizar<sup>12</sup>. Sloboda avança, então, a hipótese de uma unidade harmónica subjacente. “Na maioria da música contrapontística”, explica, “as várias linhas *não* são independentes. São construídas com perícia e cuidado, de maneira a relacionarem-se mutuamente. Cada linha possui não apenas uma identidade ‘horizontal’ (que lhe permite manter-se por si própria como uma sequência musical válida), mas também uma função harmónica ‘vertical’ em relação às outras linhas concomitantes” (p. 167). Além de corroborada experimentalmente pela pesquisa do autor, esta hipótese de uma coerência harmónica como ajuda à atenção pressupõe “que a música polifónica seja percebida como um padrão ambíguo susceptível de ‘inversão fundo-figura’” (p. 168). Assim, só uma linha melódica seria tratada como *figura* em cada momento e ser-lhe-ia dada “atenção focal”, podendo ser reconhecida e relacionada com material anterior; as outras formariam o *fundo*, sendo registadas mas não processadas focalmente. Há, por conseguinte, dois tipos de processamento musical — melódico e harmónico — não sendo todas as vozes polifónicas igualmente importantes e podendo o ouvinte deslocar a sua atenção de uma voz para outra. Por último, Sloboda refere outro meio de alcançar a impressão de consciência plena em polifonia: mais do que o conhecimento do ouvinte, importa agora considerar a arte do compositor. “Se, de facto, a atenção focal só pode estar num lugar de cada vez, poderemos ser levados a considerar um problema compositivo. É possível os compositores escreverem música que tenda a direccionar a atenção focal de ouvintes, à primeira audição, para a voz pretendida?” (p. 172). A tal questão tentarei responder de imediato.

### III Composição musical: Universo contrapontístico

(20) O breve ensaio que segue considera esta questão fundamental — perceptiva e compositiva — mas ainda não satisfatoriamente resolvida, da cognição musical: como traçar a história psicológica da atenção focalizada, momento a momento, compreendendo ao mesmo tempo o processo significativo (ou criativo) a partir dos traços singulares que, na obra, estimulam e orientam a experiência consciente do ouvinte? Proponho-me aqui determinar o modo como o compositor gera, e o ouvinte forma, uma representação interna da música. A abordagem a esta questão será feita por meio de uma análise musical cuja expressão gráfica pretende ser (quase) auto-suficiente. O comentário verbal impõe-se, todavia, sobretudo para não-especialistas. Examinarei em pormenor a primeira parte da fuga em si bemol maior (BWV 866) de J. S. Bach, elaborando sobre os mecanismos auditivos que Sloboda apresenta como potencialmente universais (*grouping* e *pitch streaming*) e avaliando, depois, as consequências estéticas que advêm da limitação atencional para processarmos focalmente a música contrapontística. Evitarei, como ele também preconiza, a mera aplicação de qualquer paradigma teórico ou sistema formalizado<sup>13</sup>.

(21) Antes de começar a discussão analítica, convém clarificar-se o sentido de alguns aspectos técnicos elementares da terminologia musical. Contraponto é a combinação de duas ou mais partes constitutivas — as *vozes* polifónicas — que são rítmica e melodicamente distintas, mas harmonicamente relacionadas e complementares. A palavra deriva do latim *punctus contra punctum* (“ponto contra ponto”), em que “ponto” significa nota, e o seu aparecimento caracteriza o novo processo europeu de composição polifónica desde meados da Idade Média (ca. 900). Como apoteose do contraponto imitativo, em que os motivos recorrem de imediato em vozes diferentes, a fuga tem o seu apogeu no barroco tardio, quer em obras vocais quer instrumentais. É caracterizada como textura ou como processo de composição, não como forma fixa, sendo essencialmente monotemática e com um número estrito de vozes. A estrutura da fuga revela dois tipos de secções em alternância regular: as *entradas* temáticas (sujeito na voz condutora, contra-sujeitos nas restantes) expõem o material num determinado tom; os *episódios* (ou “divertimentos”), mais dinâmicos, elaboram motivicamente sobre uma parte desse material temático e modulam, ou transitam, entre os diferentes tons. Na exposição da fuga, assim se designa a secção inicial, em que todas as vozes entram sucessiva e cumulativamente, o tom principal é articulado

---

13. A única análise pormenorizada que conheço desta fuga é baseada explicitamente no paradigma de redução linear (aliás do tipo *final-state analysis*) desenvolvido por Heinrich Schenker. Cf. Schachter, Carl. “Bach’s Fugue in B<sup>b</sup> Major, Well-Tempered Clavier, Book I, No. XXI”, in: *Music Forum* 3, pp. 239-67. New York: Columbia University Press, 1973.

por entradas em eco entre a região da tónica e da dominante (expressas como I–V). Mudará então de nome a voz condutora (*dux*, em latim), designada ora *sujeito* ora *resposta*, conforme se encontre no primeiro ou no quinto grau do tom, respectivamente. Pela sua riqueza e variedade ímpares, o *Cravo bem temperado* (1722), cujo primeiro caderno de 24 prelúdios e fugas foi pioneiro no uso do sistema de modos maior/menor em todos os tons da escala cromática, é a obra canónica deste género musical.

(22) A fuga XXI é a três vozes e com os dois contra-sujeitos *obligati*; isto é, mantêm-se idênticos e trocam de voz ao longo de toda a peça, acompanhando sempre (*comes*, em latim) cada entrada do sujeito, com o qual formam triplo contraponto. O Ex. 1 representa a primeira metade da peça — esta é constituída pela exposição completa das três vozes polifónicas no tom principal, incluindo ainda uma entrada suplementar do tema, e pelo episódio que conduz à entrada no relativo menor — anotando-se à margem a respectiva estrutura temática e tonal.

Exposição Sib maior (I)

The image displays the musical notation for the first system of the fugue XXI, titled 'Exposição Sib maior (I)'. It is written in G major (one flat) and 3/4 time. The score is divided into three systems of music. The first system (measures 1-4) features the subject (S) in the right hand. The second system (measures 5-8) features the first counter-subject (CS¹) in the right hand and the response (R) in the left hand. The third system (measures 9-12) features the second counter-subject (CS²) in the right hand and the subject (S) in the left hand. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a time signature of 3/4. Measure numbers 1, 5, and 9 are indicated at the start of their respective systems.

Exemplo 1. J. S. Bach, *Cravo bem temperado* 1, fuga XXI: estrutura tonal e temática (cc. 1-25)

Entrada suplementar

13

R CS<sup>2</sup> CS<sup>1</sup>

Episódio

17

Grupo de entradas Sol menor (vi)

21

CS<sup>1</sup> S CS<sup>2</sup>

Exemplo 1 (continuação)

Examinarei desde já a apresentação original do sujeito, naturalmente isolado, cuja forma se articula de maneira clara em dois segmentos distintos (Ex. 2).

(b) Padrão cadencial (b) repetição

(a<sup>1</sup>) Padrão original (a<sup>2</sup>) sequência

Exemplo 2. Fuga XXI: articulação motívica do sujeito (cc. 1-5)

Com uma estrutura rítmica equilibrada de 2 + 2 compassos, o sujeito opõe um padrão motívico essencialmente por colcheias, justaposto e *sequencial* (a<sup>1</sup>, a<sup>2</sup>), a

outro exclusivamente em semicolcheias, contínuo e *repetido* (b, b)<sup>14</sup>. Na realidade, o padrão sequencial assenta numa matriz típica do compositor: a progressão axial sobre os graus da escala 1-2, 2-3, de carácter anacrúsico (*i.e.*, de um tempo fraco para um forte) e delineada por acordes arpejados. Um caso apenas bastará como ilustração, salientando-se o facto de ser esta matriz mais comum no modo menor (Ex. 3)<sup>15</sup>.

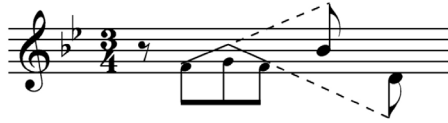
Exemplo 3. Invenção 13: progressão axial do tema (c. 1)

Enraizado assim numa tradição viva, factor decisivo quando se adopta uma perspectiva empírica (e, parafraseando Sloboda, realista) da percepção musical, poderá o ouvinte identificar facilmente os traços singulares que focalizam a sua *atenção* e exprimem a *ideia* compositiva. No sujeito da fuga agora em apreço, além de estar no modo maior, destacam-se três elementos peculiares: [1] o ornato acentuado *fá-sol-fá* logo à cabeça do tema, cujo perfil prenuncia [2] a quebra de registo do padrão original *si<sup>b</sup>/ré* (Ex. 4), e [3] uma codeta reiterada sobre o padrão cadencial, que se acrescenta à matriz tradicional. Vejamos como eles se implicam mutuamente e se realizam sucessivamente.

14. Atendendo unicamente ao aspecto rítmico, Ralph Kirkpatrick propõe uma divisão em três “sílabas”, 1 + 1 + 2 compassos. O termo “sílabas” é a sua designação para cada grupo (ou segmento) rítmico, que ele define como uma “progressão [que vai] do impulso, por meio de uma aceleração [*momentum*], ao repouso”. Kirkpatrick, Ralph. *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier: A Performer's Discourse of Method*. New Haven, Yale University Press, 1984, pp. 76-77.

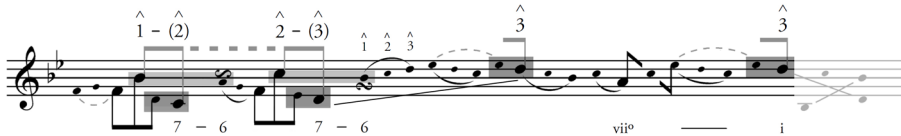
15. Ao contrário de um sujeito de fuga, que se apresenta sempre isolado no início, o acompanhamento aqui do tema por um baixo é prerrogativa da “invenção”, forma instrumental imitativa que Bach usou (a duas e a três vozes) com carácter pedagógico. A redução melódica que Allen Forte e Steven Gilbert fazem deste padrão vem corroborar a singularidade do seu tratamento na fuga, como adiante se verá. Cf. Forte, Allen & Gilbert, Steven E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton, 1982, p. 74.

Note-se a afinidade entre tal matriz (em progressão linear ascendente) e o *esquema* Adeste Fidelis, examinado por Leonard B. Meyer em *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989, pp. 51-4. Em estudos anteriores (inaugurados em *Explaining Music*, pp. 213-26), o autor havia utilizado o termo *arquétipo* para designar este tipo de padrões replicados estilisticamente. O termo era, todavia, susceptível de confusão com a psicologia de Jung, referindo-se aí presumivelmente a universais inatos de natureza cognitiva. Meyer substitui-o, então, por *schema[ta]*, de uso corrente em psicologia cognitiva. Na música tonal, observa, tais padrões dependem da aprendizagem e apresentam-se como regras de estilo; isto é, situam-se ao nível cultural, não natural.



Exemplo 4. Fuga XXI: perfil quebrado do padrão motivico original (c. 1)

(23) Focalizando a atenção na cabeça do tema, cujo ornato acentuado enfatiza o *fá* inicial, e assim subtrai “peso” ao *si<sup>b</sup>* axial, pode perceber-se o seu retorno elaborado sob a forma de duplo ornato à volta do *lá* (representado graficamente por um “S” deitado no Ex. 5), um prefixo circunvolucionário que vem reatar e animar o padrão sequencial.



Exemplo 5. Fuga XXI: análise gráfica do sujeito (cc. 1-5)

Significativo é o facto de se preservar o impulso ascendente em *expansão* intervalar (*fá-si<sup>b</sup>*, *fá-dó*), como referência essencial do tema à sua matriz estilística. Atente-se ainda na intensificação expressa por um efeito de *appoggiatura* consecutiva (*si<sup>b</sup>-lá*, *sol-fá*) que articula o ápice do padrão original (*si<sup>b</sup>*) e o impulso da sua réplica sequencial (*fá-dó*). Tal arabesco elaborado sobre o *lá* chama a atenção, precisamente, para a consequência de outra singularidade: a quebra de registo cria uma polifonia latente (cisão) da linha melódica, em que o intervalo implícito de sétima daí resultante (ecoando em vozes separadas, *si<sup>b</sup>/dó* é fortemente *implicativo*, segundo Meyer) requer uma continuação definida, para a qual orienta a nossa atenção expectante. Como dissonância harmónica, a sétima menor carece de resolução descendente por grau conjunto na voz superior (7-6), resolução essa que o duplo ornato vem agora enfaticamente cumprir. À guisa contrapontística, é possível também perceber auditivamente a dupla progressão motivica à oitava baixa (*ré-dó*, *mi<sup>b</sup>-ré*, expressa a sombreado no gráfico) como uma aumentação rítmica do duplo ornato. Mais difícil, contudo, será perceber a sua réplica à sexta superior (*si<sup>b</sup>-lá*, *dó-si<sup>b</sup>*), na qual aquela está embutida, sobretudo porque o momento de cada resolução harmónica coincide com o prefixo anacrúsico, impulsivo, de um novo padrão motivico; isto é, fim e (re)início de

unidades rítmicas diferentes sobrepõem-se, reinterpretando assim o significado da mesma figura ornamental. Em suma, a generalização (no espaço e no tempo) desta figura estacionária vem contrabalançar o efeito da progressão axial (1-2, 2-3), em tessitura alternada<sup>16</sup>. Semelhante aos padrões ambíguos entre fundo e figura, estudados cientificamente pelo psicólogo dinamarquês Edgar Rubin e explorados visualmente pelo artista holandês Maurits Escher, este tema tem uma dupla leitura<sup>17</sup>.

(24) Se a perspectiva polifónica (cisão) induz a noção de um todo fechado, dobrado sobre si próprio, já a compreensão alternativa de uma linha melódica unificada (fusão) manifesta a matriz progressiva (1-2, 2-3) subjacente. Neste sentido, impõe-se confirmar devidamente a chegada acentuada da progressão axial ao 3º grau da escala, no tempo forte dos cc. 3 e 4, transferindo o motivo conclusivo por meio-tom (*mi<sup>b</sup>-ré*) para a tessitura “certa”, à oitava alta. É essencialmente esse o papel *necessário* da codeta enfaticamente reiterada, como diminuição rítmica em semicolcheias do motivo conclusivo, sendo todavia diferente o contexto (e, por conseguinte, o significado) musical de cada enunciado. No primeiro pontifica o resumo da terceira axial (*si<sup>b</sup>-dó-ré*), que decorre da reorientação ascendente do arabesco articulatório, sobre a qual se inscreve a figura seminal do ornato superior. Este é-nos presente agora sob a forma do motivo conclusivo por meio tom, devidamente elaborado por terceiras delineadas e invertidas (*mi<sup>b</sup>-ré-dó*, *ré-dó-si<sup>b</sup>*) no novo contexto. Só no segundo enunciado se constitui plenamente, e se percebe *directamente*, o acorde crucial da sensível (*lá-dó-mi<sup>b</sup>*), reinvertendo agora as terceiras concatenadas em sequência descendente<sup>18</sup>. E nesta aura em que os motivos parecem surgir uns dos outros, o eixo da

16. A utilização destoutro padrão circunvolucionário (*changing-note schema*) nos estilos clássico e romântico foi igualmente examinado por Meyer nas obras supracitadas: *Explaining Music*, pp. 191-96; *Style and Music*, pp. 226-44. Desde então, tem havido desenvolvimentos nesta senda empírica da investigação teórico-musical, particularmente com o resgate empenhado do estudo tradicional dos *partimenti* (vasto repertório italiano, *não-verbal*, de obras pedagógicas com linhas de baixo para o estudante de música e jovem compositor realizar harmonicamente). A propósito do papel que o padrão em causa tem no estilo galante, como *partimento* e em inversão melódica, cf. Gjerdingen, Robert O. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press, 2007. Sintomática é a designação, e honorífica, que o autor atribui a essa figura: “Meyer prototype” (Ibid. p. 111-16).

17. Cf. Rubin, Edgar. *Visuell wahrgenommene Figuren: Studien in psychologischer Analyse*. Charleston: Nabu Press, 2010; Escher, M. C. *The Graphic Work*. Köln: Taschen, 2008. Para uma comparação entre Escher e Bach, ver o livro brilhante e provocador de Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York: Basic Books – Perseus, 1999; em particular, o cap. 3 (“Figure and Ground”).

18. Atente-se na sutileza desta articulação interna. Sobre um fundo sequencial de terceiras téticas (*i.e.*, *mi<sup>b</sup>-ré-dó*, *ré-dó-si<sup>b</sup>* acentuadas à cabeça) inscreve-se agora a diáde *dó-lá*, aberta e anacrúsica, que precipita a chegada (acentuada) à sensível, com a qual se retoma o padrão cadencial e se articula decisivamente o arpejo de quinta diminuta. Tal sutileza figurativa restringe-se porém à exposição melódica do tema, neutralizada que está nas entradas polifónicas subsequentes ao longo da exposição (cc. 7-8, 11-12 e 15-16). Em todas elas há um substrato harmónico unificador de V<sup>7</sup>, embora esta harmonia seja consistentemente variada, apresentando-se *sempre* em inversões diferentes.

tônica (1-2, 2-3) aparece envolto no duplo ornato definido pela quinta diminuta. A resolução da sensível (*lá-si<sup>b</sup>*), no entanto, far-se-á apenas com a entrada do contra-sujeito, por troca de vozes com a resposta tonal, assegurando uma articulação formal fluida, conforme à estética contínua do estilo barroco. Crucial e reiterada é a resolução da sensível secundária do modo maior (*mi<sup>b</sup>-ré*), foco de atenção e razão de ser desta codeta singular.

(25) Consideremos já a terceira entrada da exposição (cc. 9-13), quando o sujeito reaparece na região da tônica e a textura contrapontística se apresenta na plenitude das suas três vozes (Ex. 6).

Exemplo 6. Fuga XXI: terceira entrada do tema na exposição (cc. 9-12)

Desfasado, como um eco distorcido à distância de uma colcheia, o primeiro contra-sujeito segue na pegada do sujeito até concluir o salto ascendente, onde fica suspenso<sup>19</sup>. Ambos estabelecem, assim, uma relação heterofônica sobre o impulso inicial *fá-si<sup>b</sup>*: este reveza-se entre as duas vozes e, nos interstícios da textura, satura quase subliminarmente a atenção com a sua presença. Na realidade, o primeiro contra-sujeito vem manifestar harmonicamente a dissonância latente no sujeito, para onde será de novo transferida a sua resolução (*si<sup>b</sup>-lá*); isto é, a sétima retardada por aquele (no tempo forte do c. 10) será reabsorvida no curso normal deste (através da resolução 7-6), regressando à oitava baixa de origem. Por sua vez, o segundo contra-sujeito vai acompanhar a progressão axial do sujeito em décimas paralelas (*ré-mi<sup>b</sup>*, *mi<sup>b</sup>-fá*), com interjeições esparsas que criam nova relação heterofônica sobre a díade flectida *si<sup>b</sup>/ré* (e depois *dó/mi<sup>b</sup>*), em inversão melódica e diminuição rítmica. Note-se que a tônica *si<sup>b</sup>* é, ao mesmo

19. É para garantir perfeita complementaridade rítmica entre as vozes que o primeiro contra-sujeito começa com o arabesco por semicolcheias (c. 9), retomando depois normalmente o padrão sequencial por colcheias (c. 10), em contraposição àquilo que acontece com o sujeito. Designa-se por “segunda espécie”, em contraponto rigoroso, esta relação rítmica constante (1:2) entre duas vozes.

tempo, ponto de *inflexão* do sujeito e de *intersecção* com os contra-sujeitos: ponto de divergência polifónica, onde o caminho das vozes bifurca, e ponto de convergência entre elas, em eco. Eis a verdadeira essência musical dos dois contra-sujeitos, que vêm dar corpo (temático) pleno à ambivalência original do sujeito, como seus *alter egos*. Enquanto o primeiro *realiza* a implicação polifónica de um intervalo harmónico de sétima dissonante, que carece de resolução (vii<sup>o7-6</sup>), o segundo *sublinha* o eixo melódico da tónica, em progressão ascendente (1-2, 2-3).

(26) Façamos agora uma pausa na análise da fuga para vincar bem esta observação. Não há aqui apenas cooperação e complementaridade entre as diversas vozes polifónicas, em particular um padrão ambíguo susceptível de inversão fundo-figura, como refere Sloboda. Há também uma impressão latente de *estase* diáfana que envolve o tema, cuja permanência é absoluta e ubíqua, com reverberações heterofónicas ou efeitos subtis (quase subliminares) de *refracção* sonora. Veja-se, por exemplo, como a técnica estonteante de alternância entre tessituras se inscreve na matriz tradicional e a enriquece. Focalizando a atenção de intérpretes e de ouvintes, tal parece constituir o impulso gerador desta fuga, a sua ideia original, e imprimir-lhe um estilo peculiar. Graças a ela — um acto deliberado do compositor — ganham vida as leituras alternativas, melódica e/ou polifónica, do padrão original. Dela decorrem também as duas outras singularidades observadas acerca do material temático. As figuras em ornato (oscilantes) articulam e enquadram cada segmento rítmico, retomando de cada vez “o fio à meada”, fio esse que se encontra disperso pelo registo. Por sua vez, a codeta insistente “rectifica” e repõe devidamente a chegada da progressão axial no registo agudo, que lhe é apropriado. Na realização da codeta a três vozes, em que estas se revezam e se ecoam mutuamente, intensifica-se ainda o efeito de difusão e de fragmentação contrapontísticas. Este efeito mirífico de voz *cindida* (*i.e.*, uma melodia analisada pelo registo e que passa de uma voz para outra) vai impregnar a concepção e a percepção global da exposição em triplo contraponto. Estamos fundamentalmente na presença de um tema omnipresente, que mantém a sua individualidade — incrementada até e radiosa — no seio de uma textura rica e reflexiva, subtil e multidimensional. Ficamos envoltos na sua aura sensível, como se de uma imagem caleidoscópica se tratasse. Em suma, as virtualidades do sujeito como voz isolada, antecipadas logo à primeira audição, realizam-se plenamente apenas por via da sua expressão polifónica, em comunidade — em *comunhão* com os contra-sujeitos, seus semelhantes<sup>20</sup>.

---

20. “O imitar é congénito no homem”, assevera Aristóteles. *Poética* (tr. Eudoro de Sousa). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010, 1448b 5. Assim é que o fenómeno da imitação em geral (como forma de cópia ou produção do semelhante), e em particular o processo de imitação contrapontística, nos leva à comunhão com o outro imitado e ao seu conhecimento.

(27) Qual será, afinal, a razão para haver essoura entrada suplementar na exposição (cc. 13-17)? Segundo a nossa perspectiva centrada na atenção, cumpre agora considerar objectivamente as implicações lógicas — motívicas e formais — deste aditamento. Ao longo da exposição, e à medida que as entradas do tema se aprofundam progressivamente no registo mais grave, a apresentação do novo material (primeiro e segundo contra-sujeitos) mantém-se sempre no registo agudo, o registo perceptivo mais proeminente. Destaca-se, assim, ainda mais a entrada suplementar do sujeito no registo extremo do soprano, cuja codeta em bateria de semicolcheias irá prolongar-se ininterruptamente ao longo do episódio sequencial (Ex. 7)<sup>21</sup>.

(b) Âmbito de °5

(b) Versão invertida e muito...

(a) Padrão sequencial (inv.)

10 — 10 — 10 —

... aumentada do padrão cadencial de quinta diminuta

10 — 10 — 10 — 10 — 10

(b) °5 no registo médio

Exemplo 7. Fuga XXI: primeiro episódio e entrada em sol menor relativo (cc. 17-25)

21. Esta absoluta continuidade rítmica do motivo por semicolcheias no registo agudo, com permutação apenas entre as vozes inferiores, irá atenuar substancialmente o efeito conclusivo da cadência perfeita V<sup>7</sup>-I (cc. 16-17) que remata harmonicamente a exposição temática.

Por meio de uma simples progressão cromática  $f\acute{a}$ - $f\acute{a}\sharp$  no baixo do c. 17, que logo indicia o tom relativo de sol menor, atinge-se o registo culminante ( $d\acute{o}^5$  definia o limite agudo do teclado de Bach) no início do episódio. A partir daí cava-se, no soprano, uma versão invertida e muito aumentada do padrão cadencial ( $d\acute{o}$ - $s\grave{i}^b$ - $l\acute{a}$ - $s\acute{o}l$ - $f\acute{a}\sharp$ ), articulada no tempo forte de cada compasso, que se projecta ao longo de todo o episódio e exprime integralmente a região contrastante do novo tom. Esta trajectória regular será sublinhada por um movimento concomitante em décimas paralelas no baixo, descrito pelo padrão original do sujeito invertido. Enquanto a descida lenta da quinta diminuta (expressa a duas vezes apenas) supervisiona o curso evolutivo, a estrutura completa da codeta a três vozes enquadra rigorosamente o início do episódio (cc. 17-19) e o fim da nova entrada temática (cc. 24-26); por conseguinte, também todo o segmento no modo menor, recuperando devidamente o sujeito para o registo original, à oitava central. Eis a justificação de carácter motivico e formal; ademais, susceptível de ser conceptualizada quase instantaneamente, num relance<sup>22</sup>.

(28) Uma última observação ainda para corroborar a preocupação de *audibilidade* em todo este processo compositivo. A textura rarefeita do episódio, na sua maioria a duas vezes apenas, permite-nos concentrar a atenção no percurso linear do tema cindido contrapontisticamente: o padrão sequencial (a) evolui *sob* o padrão cadencial (b). Entretanto, o afastamento ímpar das vozes (chega a ultrapassar três oitavas!) cava um fosso no registo. É justamente aí, no espaço vazio assim criado no miolo da textura, que vai entrar o novo sujeito em menor. Subtileza derradeira e admirável da escrita bachiana — *finis coronat opus* — o remate frígido do baixo episódico ( $m\grave{i}^b$ - $r\acute{e}$ ), cuidadosamente preparado pela lenta descida sequencial, é de imediato transformado na cabeça do novo tema, em diminuição rítmica e à oitava alta, soando como um “pré-eco” (no dizer da música electroacústica) do ornato seminal. À semelhança do que havíamos visto já entre o sujeito e a resposta (*supra* § 24), assim se promove a articulação *formal* do novo grupo de entradas e se potencia a lógica *motivica* no processo de transformação em curso. Terá este mesmo meio-tom articular ( $m\grave{i}^b$ - $r\acute{e}$ ) ainda uma acção modulatória de longo alcance — *i.e.*, o mesmo conteúdo tonal mudará de função e de significado por enquadramento num contexto diferente — como moldura de

---

22. É oportuno mencionar um ensaio recente sobre as noções distintas de tempo circular (divino) e linear (humano), a partir das quais o autor caracteriza o aparecimento da arte moderna em finais do séc. XVIII. Cf. Berger, Karol. *Bach's Circle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkeley: University of California Press, 2007. Em relação à fuga em apreço, a extensão contrapontística do padrão cadencial ao longo de todo o episódio — o acorde delineado de quinta diminuta sobre a sensível do modo menor — reflecte, não apenas a possibilidade de uma projecção atencional imediata (em tempo real) gerar um processo linear ou sequencial, mas também a concepção circular subjacente (contemplativa) de um tempo pleno e cumulativo em Bach, que Berger interpreta como sendo de cariz pré-moderno. É esta concepção temporal circular, de resto, que irá permitir e fomentar a percepção daquela projecção atencional linear.

toda a primeira parte da fuga (Ex. 8). Aparece, no princípio, como remate enfático do tema no modo maior; reaparece transfigurado, no fim, como impulso do tema no modo menor. Se há correlação *material* entre as respectivas sensíveis secundárias (graus 4-3 e  $\flat 6$ -5), o seu *significado* é todavia radicalmente reinterpretado. É certo que, a tal distância no tempo, esta relação estrutural dificilmente será percebida por ouvintes menos avisados. Poderá, contudo, desenvolver-se a respectiva capacidade através do exercício guiado da nossa *imaginação* musical — capacidade essa que Bach havia cultivado, conforme testemunhos fidedignos, e que nós poderemos também (e devemos) cultivar<sup>23</sup>.

Exemplo 8. Fuga XXI: enquadramento formal e modulatório (cc. 2-4, 21-22)

(29) Pela lógica sem falha do raciocínio e pelo rigor da sua construção, sobretudo na escrita fugada, várias vezes se tem comparado a atitude de Bach perante a música à teoria metafísica de Leibniz<sup>24</sup>. Foi, de resto, um discípulo de Bach e seguidor de Leibniz, Lorenz Mizler, quem publicou a famosa máxima do filósofo-matemático: “a música é o exercício aritmético oculto da alma que ignora que calcula” (*musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi*). Esta “ontologia matemática” da obra do compositor supõe que a música contém, não apenas o princípio “numérico inconsciente” de que fala Leibniz,

23. Vários são os testemunhos do filho e discípulo mais influente do compositor, Carl Philipp Emanuel, sobre o modo como o seu pai antevia o tratamento contrapontístico de um tema de fuga. Eis um excerto do obituário de 1750, escrito em co-autoria com Johann Friedrich Agricola, outro aluno de Bach: “Bastava-lhe ter ouvido um tema qualquer para logo estar ciente — parecia que no mesmo instante — de quase toda a complexidade que a perícia artística seria capaz de produzir no seu tratamento”. Cf. David, Hans T. & Mendel, Arthur (eds.). *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (edição revista e aumentada por Christoph Wolff). New York: W. W. Norton, 1998, p. 305.

24. Para um apanhado conceptual sobre esta questão e respectiva bibliografia, cf. Butt, John. “A mind unconscious that it is calculating? Bach and the rationalist philosophy of Wolff, Leibniz and Spinoza”, in: Butt, John (ed.). *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 60-71.

mas também o sentido metafísico (nela *percebido*) das proporções. O ideal de perfeição manifesta-se, assim, na ordem subjacente à natureza multifária das coisas — a força que une, num só, os elementos díspares da realidade composta — no equilíbrio dinâmico entre necessidade e determinação. Tal perfeição harmónica causou a mais profunda impressão em Goethe, segundo relato que fez depois de ouvir um concerto com música para órgão de Bach: “Disse para mim mesmo, é como se a harmonia eterna estivesse a conversar consigo própria, como pode ter feito no seio de Deus antes mesmo da Criação do mundo. Assim também se movia no mais fundo da minha alma, e dava a impressão que eu não tinha nem precisava de ouvidos, nem de qualquer outro sentido — menos que tudo, de olhos”<sup>25</sup>. No breve exame analítico sobre esta fuga em si bemol maior, espero ter conseguido demonstrar a unidade e a variedade da obra, a solidez da sua lógica e as subtilezas da construção, a riqueza de toda a invenção melódica e a perfeita compreensibilidade de tais elaborações. Em particular, fiz questão de examinar os traços distintivos da obra — “sintomas raros e peculiares”, como soe dizer-se em medicina homeopática — que tanto manifestam o processo criativo (mental) do compositor como possibilitam ao ouvinte uma representação particular (interna) da estrutura musical; isto é, concepção e percepção. Claro que, no âmbito da música tonal, como Sloboda reconhece, as vozes polifónicas não são verdadeiramente independentes; são, antes, percebidas no seio de uma configuração harmónica, cuja coerência nos permite atender a certos elementos destacados em qualquer ponto da textura. É precisamente este fenómeno de focalização deslocada da nossa atenção que pretendo, enfim, realçar, já não como pensamento horizontal ou vertical, mas *diagonal* e intersticial.

(30) No universo contrapontístico de Bach — e decerto na sua concepção da fuga, a apoteose formal da escrita imitativa — revela-se amiúde uma textura irisada, com ecos e reverberações heterofónicas subtis. Aparece como cintilação vibrante, reflectida pelas diversas vozes e gerada num ambiente isomórfico, de finíssimo recorte, em que uma ideia musical se oferece à nossa atenção com matices e cambiantes. Dá profundidade e vida à expressão de cada figura musical, conferindo ao tema uma presença numérica. Ora enviesado ora embutido, o tema é omnipresente em todas as figurações motivicas e realiza-se plenamente quando integrado na rica textura polifónica que ele fecunda. Esses elementos não surgem todavia como fundo nem como figura, sobretudo nas secções “estáticas” de exposição temática, tão rápidos são por vezes os movimentos de refração (quase instantâneos) e tão curtos os motivos (quase atomizados) que suscitam a nossa atenção. Será então necessário outro tipo de processamento

---

25. Excerto da carta que Goethe enviou da estância termal de Berka, na Turíngia, ao seu confidente musical, Carl Friedrich Zelter, em Dezembro de 1818. Cf. David e Mendel (eds.), *The New Bach Reader*, p. 499.

mental, que não harmónico ou melódico, para se ouvir e se entender plenamente este tipo de música? Ou é justamente graças a esse sistema binário da percepção que o compositor induz tais efeitos paralelos ou irregulares de um tema vivo e irradiante? À pesquisa colaborativa entre psicólogos e músicos, em laboratório, incumbe dar resposta à questão científica. Tratei aqui essencialmente de identificar a questão estética, que implica o alargamento dos nossos horizontes da escuta musical, e interpretá-la devidamente de forma analítica: como explicar os efeitos musicais que o compositor cria intencional, deliberadamente — *sciens et volens* — de modo a serem percebidos pelo ouvinte no entrelaçamento (nas malhas ou interstícios) da textura polifónica? Cedo terei oportunidade para aprofundar a pesquisa, ora encetada, sobre tal dimensão estética do universo contrapontístico de Bach<sup>26</sup>.

### Epílogo

(31) Indubitavelmente útil seria testar a minha história psicológica “momento a momento” da obra; isto é, regressar ao trabalho experimental de laboratório em contexto *real e extenso*, tal como preconiza Sloboda, de modo a avaliar a subtilidade da nossa compreensão auditiva (a de um ouvinte sério) em tempo real. Não obstante, a questão fundamental, como ele também reconhece, e que me propus abordar — é possível os compositores escreverem música que tenda a direccionar a atenção focal dos ouvintes para a voz pretendida? — suscita uma resposta tão experimental (a percepção do ouvinte) quão analítica (a arte do compositor), tendo em mente maximizar a nossa consciência da música polifónica. Baseando-me em padrões do idioma tonal e do estilo barroco, facilmente reconhecíveis por qualquer ouvinte familiarizado com a música de Bach (um “ouvinte competente”, segundo Meyer), cuidei de expandir substancialmente o âmbito dos excertos musicais, em sintonia com o que Sloboda propugnava — da simples frase temática ao nível da estrutura formal — e tentei demonstrar analiticamente como a arte de compor orienta a nossa atenção focal para os traços distintivos, significativos, de cada voz polifónica. Assim se integra este comentário/ensaio na linha de rumo traçada para o Seminário Permanente “Arte e Signo”, uma exploração interdisciplinar de caminhos que vão “da materialidade da produção artística à construção de significação artística”. Legitima-se estar também decerto tal perspectiva interdisciplinar pelos dois autores convo-

---

26. Na realidade, já em trabalho anterior havia abordado aspectos relacionados com esta questão, a propósito de outra fuga do *Cravo bem temperado* 1/II, embora à luz de um novo paradigma *modulatório* — definido essencialmente como princípio de reinterpretação funcional, por mudança de contexto, de um mesmo padrão tonal e aplicável a qualquer parâmetro sonoro — hipótese cognitiva que formalizei para explicar a plasticidade específica da nossa consciência (ou mente) musical. Ribeiro-Pereira, J. Miguel. *A Theory of Harmonic Modulation: The Plastic Model of Tonal Syntax and the Major-Minor Key System*. Porto: Edições Politeia, 2005, pp. 101-02, 204-09.

cados. A propósito de conceitos tão complexos como o da consciência, já o vimos, Castro-Caldas refere a necessidade de “estimular o encontro entre estudiosos com bagagens culturais diferentes”<sup>27</sup>. Por seu turno, Sloboda é forçado a reconhecer que, a despeito de grandes avanços feitos recentemente, “o diálogo entre cientistas e músicos tem sido e permanece problemático”<sup>28</sup>. Aqui tentei aliviar um pouco este mal.

(32) Consideração merece ainda, por outro lado, o tipo de abordagem psicológica “ingénua”, que supõe uma percepção plenamente consciente logo à primeira audição<sup>29</sup>. Na realidade, as implicações estruturais que reconhecemos na música, sobretudo as que são hierarquicamente mais profundas e as que têm maior alcance temporal, revelam-se apenas *gradualmente* ao cabo de várias audições, sendo isto norma para músicos e melómanos. Recordemos, a este respeito, as circunstâncias sobejamente conhecidas que deram origem à *Ofrenda musical* de Bach, tão publicitadas nos jornais da época. Não obstante a sua prodigiosa realização *ex tempore* de uma fuga sobre o “tema real”, tema escrito e que lhe foi então submetido por Frederico II (“o Grande”) da Prússia, tendo essa improvisação maravilhado todos os presentes, o compositor logo manifestou a intenção de o elaborar “condignamente” por escrito. Assim, com outra liberdade temporal para reflexão ponderada e pormenorizada, se criou tal obra-prima<sup>30</sup>. Este factor *tempo* para se produzir uma representação interna mais adequada das estruturas (sabendo nós que a maior parte das nossas respostas à música são aprendidas em duas fases, por exposição cultural e por treino especializado: eis a premissa fundamental de Sloboda no cap. 1) decerto explicará a natureza subtil e multidimensional da nossa experiência musical adulta. Tem aí a análise um papel decisivo na descoberta de tais estruturas, cujo conhecimento promove a focalização renovada da atenção e uma escuta mais inteligente — isto é, o alargamento dos horizontes da percepção e da consciência.

(33) Identificar-se-ia bem como escuta *meditativa* a que ora proponho, integral e diferencial, que se detém sobre um objecto musical (seja nota ou acorde, motivo ou frase) e nele focaliza a sua atenção, de modo a aprofundar o significado a cada nova leitura. Meditar é uma actividade mental, cognitiva e espiritual, que mantém em equilíbrio o pensar e o perceber — aquele com a vida deste, este com a actividade daquele — que harmoniza o subjectivo e o objectivo, que recria uma unidade

---

27. Castro-Caldas. *A herança de Franz Joseph Gall*, p. 3.

28. Sloboda. *The Musical Mind*, p. xv.

29. Cf. *Ibid.* p. 165.

30. Cf. David e Mendel (eds.). *The New Bach Reader*, p. 224. Aí se reproduz uma notícia publicada no jornal *Spenerische Zeitung* de Berlim, em 11 de Maio de 1747, que dava conta do episódio ocorrido no domingo anterior, 7 de Maio, em Potsdam, e que teve eco em jornais de outras cidades alemãs, designadamente em Frankfurt, Hamburgo, Leipzig e Magdeburgo. Apesar de enorme presença de espírito (*supra* n. 23) e de uma destreza ímpar de improvisação, Bach revia e aprimorava as suas realizações em tempo real, sempre que tinha azo para isso.

original entre signo e significado. Encontrar-se-á aqui, entre estes pólos e pela sua cooperação activa, a possibilidade de uma consciência musical plena, todavia sempre passível de evolução. Isso implica, naturalmente, uma escuta interior e imaginativa, pela qual se reconhecem as estruturas manifestadas no som — aí inscritas — uma escuta totalmente concentrada. Assim, às formas habituais de exegese, baseadas na *prescrição* teórica e doutrinal (por dedução de paradigmas formalizados) ou na *descrição* analítica e empírica (como registo de padrões estereotipados), prefiro uma compreensão musical activa (interpretativa e crítica), que destaque a *inscrição* subtil dos traços distintivos e essenciais de uma composição: a sua individualidade significativa — uma marca impressa ou assinatura autêntica — a partir de modelos empíricos e de matrizes tradicionais; o seu carácter de figura singular e expressiva sobre fundo estilístico compartilhado culturalmente. Isto é, uma hermenêutica que inclua na experiência do conhecimento a “fecundidade do caso individual”, para usar a expressão feliz de Hans-Georg Gadamer<sup>31</sup>. Deste modo, poderá elevar-se o signo material ao seu significado musical, o objecto percebido à ideia formativa.

(34) Retorno, enfim, à noção expressa em epígrafe — a atenção considerada como a nossa essência espiritual, significativa — que Kühlewind identifica com o Ser.<sup>32</sup> Em conformidade, defenderá então o autor, nós seremos aquilo que conseguirmos alcançar através da nossa atenção, onde e sempre que estivermos presentes com plena consciência. Situações há, em particular, que requerem de nós “presença de espírito”, em que estamos totalmente concentrados e a atenção está completamente *na* situação. São verdadeiros estados de graça, súbitos e intuitivos, vivências extraordinárias que podemos depois observar de modo auto-reflexivo. Essa perspectiva é a de uma consciência fulgurante, distinta de um mero *reconhecimento* da realidade (musical, por exemplo) tal como nos é agora apresentada, no presente, ou que temos ainda na memória. É uma perspectiva projectada no tempo do futuro, crítica e criativa. Trata-se de uma percepção visionária, uma experiência intensa de pura antecipação imaginativa, uma forma (quase) plena de consciência. Em música, poderá até surgir logo à primeira audição, como vimos no caso de Bach, se para tal houver faculdades excepcionais e elas forem devidamente cultivadas. Através da experiência meditativa daquilo que já foi pensado, de um trabalho auditivo interior e reverberante, poderemos talvez experimentar os *processos* (qual visão sublime!) da nossa consciência musical, não apenas os seus produtos. Poderemos despertar a vida interior do pensamento — para além do seu carácter lógico e abstracto, meramente dedutivo e combinatório — e, assim, transformar a natureza do pensar numa vida contemplativa *dentro* dos pensamentos. Necessário

---

31. Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method* (tr. Joel Weinscheimer e Donald G. Marshall). New York: Continuum, 1989, p. 38.

32. Recorde-se que “o processo atencional”, na perspectiva neurocientífica de Castro-Caldas (*supra* § 11), “é quase como um atributo de toda a actividade cognitiva”.

é introduzir-se aí um desenvolvimento mais forte da vontade, imbuí-la de um conteúdo que pode ser obtido apenas a partir de um tipo de realidade suprassensível: o *significado* como realidade espiritual e criativa, segundo Kühlewind. Temos que nos familiarizar com o suprassensível no mundo imediato dos sentidos — em particular no domínio da arte e no âmbito do fenómeno musical — tornarmo-nos conscientes *imaginativamente* da ideia metamorfoseada na realidade, onde pulsa a vida.

(35) Como deverá, afinal, ser definido o modo particular da experiência musical que aqui me propus examinar: “música para ler”<sup>33</sup>, para escutar ou para pensar? Na tripartição semiológica da análise musical proposta por Jean-Jacques Nattiez, estes modos correspondem a cada uma das dimensões do fenómeno simbólico: *imane*nte (ou neutro), *estésico* e *poiético*, respectivamente — isto é, traço físico, percepção activa e intenção criadora<sup>34</sup>. Todos eles estarão certamente envolvidos na experiência plena (tanto quanto possível) do fenómeno musical. Esta quer-se uma experiência *viva*, activa e criativa. Ao princípio, todavia, permanece oculto o próprio ser pensante, mediante o qual se criam e se compreendem os significados. Instâncias superiores da consciência como a concentração e a meditação, capazes que são de fortalecer as nossas faculdades cognitivas, constituem porventura a via real para se experimentar a actividade do pensar — ou falar e agir a partir do mundo inspirado do *significado*. Eis o propósito do meu labor. É invocando de novo o homenageado em epígrafe (1924 – 2006) que concludo: “está na hora de experimentar [à letra, ‘de trazer à experiência’] a luz que torna visível todas as coisas, a luz do significado, a luz da palavra”<sup>35</sup>. Isto é, a voz criadora (ou Logos) como princípio de todas as coisas, que, na expressão lapidar de Pinharanda Gomes, “ao pensá-las enquanto não são, as cria como coisas que são”<sup>36</sup>.

---

33. Vertido do original, “Musik zum lesen”, este é o título sugestivo de um livro em que o compositor alemão Dieter Schnebel apresenta texto, imagens e grafismos musicais que visam criar a percepção imaginativa de música (inaudível) na cabeça de cada um dos leitores. Esta obra musical, silenciosa e imaginária, promove a consciência dos sons exteriores que nos envolvem e dos que em nós mesmos existem (na memória, na cabeça ou na linguagem) prestando-lhes atenção, escutando-os. Cf. Schnebel, Dieter. MO-NO: *Musik zum Lesen*. Köln: DuMont Schauberg, 1969.

34. Nattiez, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois, 1987. Esta tripartição semiológica baseia-se, por sua vez, no trabalho de Jean Molino. “Fait musical et sémiologie de la musique”, in: *Musique en jeu* 17 (1975), pp. 37-62.

35. “Es ist an der Zeit, das Licht, das alles sichtbar macht, das Bedeutungslicht, das Licht des Wortes in Erfahrung zu bringen”. Kühlewind. *Der sanfte Wille*, p. 12.

36. Gomes, J. Pinharanda. *História da Filosofia Portuguesa 2: A Patrologia Lusitana*. Lisboa: Guimaraes Editores, 2000, p. 9.

## Referências bibliográficas

Aristóteles. *Poética* (tr. Eudoro de Sousa). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2010.

Berger, Karol. *Bach's Circle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkeley: University of California Press, 2007.

Butt, John. “A mind unconcious that it is calculating? Bach and the rationalist philosophy of Wolff, Leibniz and Spinoza”, in: Butt, John (ed.). *The Cambridge Companion to Bach*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 60-71.

Castro-Caldas, Alexandre. *A herança de Franz Joseph Gall: o cérebro ao serviço do comportamento humano*. Lisboa: McGraw-Hill, 2000.

David, Hans T. & Mendel, Arthur (eds.). *The New Bach Reader: A Life of Johann Sebastian Bach in Letters and Documents* (edição revista e aumentada por Christoph Wolff). New York: W. W. Norton, 1998.

Darwin, Charles. *The Descent of Man*. London: John Murray, 1874.

Dowling, W. J. “The Perception of Interleaved Melodies”, in: *Cognitive Psychology* 5 (1973), pp. 322-37.

Escher, M. C. *The Graphic Work*. Köln: Taschen, 2008.

Forte, Allen & Gilbert, Steven E. *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York: W. W. Norton, 1982.

Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method* (tr. Joel Weinscheimer e Donald G. Marshall). New York: Continuum, 1989.

Gjerdingen, Robert O. *Music in the Galant Style*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

Gomes, J. Pinharanda. *História da Filosofia Portuguesa 2: A Patrologia Lusitana*. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

Hofstadter, Douglas R. *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*. New York: Basic Books – Perseus, 1999.

Keller, Hans. “Wordless Functional Analysis: The First Year”, in: *The Music Review* xix (1958), pp. 192-200.

Kirkpatrick, Ralph. *Interpreting Bach's Well-Tempered Clavier: A Performer's Discourse of Method*. New Haven: Yale University Press, 1984.

Kühlewind, Georg. *Der sanfte Wille: vom Gedachten zum Denken, vom Gefühlten zum Fühlen, vom Gewollten zum Willen*. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben & Urachhaus, 2000.

Meyer, Leonard B. *Explaining Music: Essays and Explorations*. Chicago: The University of Chicago Press, 1973.

Meyer, Leonard B. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

Molino, Jean. "Fait musical et sémiologie de la musique", in: *Musique en jeu* 17 (1975), pp. 37-62.

Nattiez, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: Christian Bourgois, 1987.

Raz, Amir & Buhle, Jason. "Typologies of Attentional Networks", in: *Nature Reviews Neuroscience* 7 (2006), pp. 367-79.

Ribeiro-Pereira, J. Miguel. *A Theory of Harmonic Modulation: The Plastic Model of Tonal Syntax and the Major-Minor Key System*. Porto: Edições Politeama, 2005.

Rubin, Edgar. *Visuell wahrgenommene Figuren: Studien in psychologischer Analyse*. Charleston: Nabu Press, 2010.

Schachter, Carl. "Bach's Fugue in B<sup>b</sup> Major, Well-Tempered Clavier, Book I, No. XXI", in: *Music Forum* 3, pp. 239-67. New York: Columbia University Press, 1973.

Schenker, Heinrich. *Five Graphic Music Analyses* (ed. Felix Salzer). New York: Dover Publications, 1969.

Schnebel, Dieter. *MO-NO: Musik zum Lesen*. Köln: DuMont Schauberg, 1969.

Sloboda, John A. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1999.

Williams, Leonard. *Dancing Chimpanzee* (2<sup>a</sup> ed.). London: Allison and Busby, 1980.

## Acercamiento Semiótico a la Obra de Arte

Nicole Everaert-Desmedt\*

En esta exposición abordaremos la siguiente cuestión: ¿cómo es el acercamiento semiótico a la obra de arte? De esta cuestión general se desprenden dos preguntas: la primera, qué es la semiótica y en qué consiste el acercamiento semiótico; la segunda, qué es una obra de arte. Empezaremos contestando la primera pregunta. En cuanto a la segunda, su resolución será la conclusión de nuestro seminario<sup>1</sup>. De hecho, concluiremos con la definición *semiótica* de la obra de arte, es decir con un acercamiento semiótico a ella. Pues la semiótica nos permitirá entender qué es una obra de arte, cómo funciona, qué tipo de sentido produce y cómo lo hace.

### 1. ¿Qué es la semiótica?

La semiótica es una disciplina que tiene como objeto entender el funcionamiento de la significación. Busca describir y evidenciar los mecanismos por los que ella se produce, cómo se manifiesta y se comunica a través de los diversos objetos culturales (textos e imágenes de diversos tipos, con diversas combinaciones, disposiciones espaciales, prácticas sociales, etc.). Es decir, el campo de aplicación de la semiótica es muy extenso.

Sin embargo, hay diversas maneras de realizar la semiótica. De hecho, existen varias teorías semióticas que han propuesto distintos modelos sobre el funcionamiento de la significación.

Una *teoría semiótica* es:

un conjunto organizado de conceptos  
que permiten alcanzar el objetivo de la semiótica,  
es decir: describir el funcionamiento de la significación  
a través de cualquier objeto cultural,  
o cualquier práctica social.

Lo que le interesa al semiótico es que con una misma teoría y un mismo conjunto de conceptos —una misma caja de herramientas— se pueden analizar

---

\*Professora Agregada. *Facultés Universitaires Saint-Louis, Bruxelles.*

1. Este texto corresponde al seminario dictado el día 15 de mayo de 2008 en la Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa, Oporto.

varios tipos de objetos culturales: ya sea un cuento popular, un cartel publicitario, una pintura figurativa o abstracta, una arquitectura, una película, un objeto de la vida cotidiana, un evento, una instalación artística, etc.

Las teorías semióticas se pueden organizar en dos grupos según sus orígenes. Efectivamente, las teorías semióticas contemporáneas parten de dos inicios diferenciados: por un lado, la *lingüística estructural europea* elaborada por F. de Saussure (1858-1913); y por otro lado, la *filosofía pragmática americana*, de Ch. S. Peirce (1839-1914). Saussure y Peirce fueron coetáneos: Saussure murió en el año 1913 y Peirce en 1914. Sin embargo, no hubo ningún contacto entre ellos, por lo que ambos elaboraron su teoría sobre el funcionamiento de la significación cada uno por su propia cuenta.

### 1.1. Origen de la lingüística estructural

En dos pasajes de su *Curso de Lingüística general*, F. de Saussure sugirió dar inicio a la semiología, la cual estudiaría la vida de los signos en el marco de la vida social, tomando como modelo la lingüística. Fueron tres corrientes de investigaciones semióticas las que acabaron poniendo en práctica esa sugerencia de Saussure a partir de mediados de los sesenta: la semiología de la comunicación (L. Prieto, G. Mounin), la semiología de la significación (R. Barthes) y la semiótica narrativa o semiótica, de la Escuela de París (A. J. Greimas). Ésta última, considerada la más importante, sigue desarrollándose en la actualidad<sup>2</sup>. Ella se nutre principalmente de tres fuentes: por un lado, la lingüística estructural de Saussure, tal como fue retomada por el lingüista L. Hjelmslev (a quien consideramos su fuente principal); la segunda, la antropología estructural de C. Levi-Strauss; y finalmente el análisis de los cuentos populares emprendido por V. Propp.

Para la semiótica de la Escuela de París, el método de análisis se basa en dos conceptos fundamentales: uno, la “función semiótica”; el otro, el “recorrido generativo de la significación”.

Por un lado, la *función semiótica* consiste en explicar la producción del sentido de una manera binaria mediante una relación entre dos planos: un plano material, el significante, y un plano conceptual, el significado (según términos de Saussure); o, más precisamente —según Hjelmslev—, una relación entre la forma de expresión y la forma de contenido.

---

2. Para una presentación de la evolución post-greimasiana, véase Hébert, L. “Le schéma tensif”, in: *Signo. Site Internet de théories sémiotiques*, <http://www.signosemio.com> (2006).

Por otro lado, el *recorrido generativo del sentido* consiste en el análisis del contenido de un texto referido a varios niveles de profundidad. Parte de la hipótesis de que el sentido se produce a partir de una estructura temática profunda y elemental, que se vuelve más compleja y concreta al pasar por los demás niveles hasta el nivel de la superficie. Cuando se analiza un texto, se realiza un recorrido interpretativo que va en dirección inversa a la del recorrido generativo —es decir: dirigiéndose desde el nivel más concreto al nivel más abstracto.

La Escuela de París ofrece un método de gran eficacia para el análisis de la organización interna de un texto o de cualquier objeto cultural<sup>3</sup>. Pero, cuando se trata de analizar la perspectiva pragmática, es decir, la producción y la recepción de un texto, la teoría de Peirce se nos presenta como de mayor relevancia.

## 1.2. Origen de la filosofía pragmática

Ch.S. Peirce no es lingüista, sino filósofo, matemático, lógico, físico, químico, astrónomo... Peirce es una mente universal. Y es, sobre todo y fundamentalmente, un semiótico. Él mismo afirma: “Ya no me fue posible estudiar cualquier materia —matemática, moral, metafísica, gravitación, termodinámica, óptica, química, anatomía comparada, astronomía, psicología, fonética, economía, historia de las ciencias, whist, hombres y mujeres, vino, metrología, sino como estudio de semiótica”<sup>4</sup>. De hecho, su teoría semiótica es tan general que permite abarcar todos los fenómenos y todos los objetos culturales.

Sin embargo, su teoría semiótica nunca fue publicada como tal. Peirce ha escrito unas 90.000 páginas. Sólo una parte de ellas se publicaron, después de su muerte, en ocho volúmenes configurados por fragmentos sin orden cronológico, con el título *Collected Papers*.

En la Universidad de Indianapolis, se constituyó el “Peirce Edition Project”, que empezó a publicar cronológicamente los escritos de Peirce. El primer volumen fue publicado en 1982. Hasta el momento, han sido publicados seis volúmenes de *Writings*. La edición completa constará de treinta volúmenes. Mientras tanto, los editores han publicado también en dos volúmenes una selección de los textos más relevantes de Peirce, *The Essential Peirce*, siguiendo un orden cronológico.

---

3. Véase, por ejemplo, nuestro análisis de un libro infantil: “Experiencia estética y reflexión social. Lectura de *Cena de rúa*”, in: <http://reocities.com/Paris/Tower/4027/nicole2.htm>; y para una presentación del marco teórico y sus diversas aplicaciones, Everaert-Desmedt, N. *Sémiotique du récit* (4ª ed.). Bruxelles: De Boeck, 2007.

4. Peirce, Ch. Carta a Lady Welby, in: *Écrits sur le signe* (rassemblés, traduits et commentés par G. Delledalle). Paris: Le Seuil, 1978, p. 56.

En francés se publicaron traducciones con comentarios por parte de G. Deledalle (1978) y J. Chenu (1984); posteriormente, ya en los años noventa, aparecieron varios estudios con una perspectiva filosófica, por ejemplo los de Ch. Chauviré, C. Tiercelin, P. Thibaud, A. De Tienne. Por nuestra parte, publicamos un libro de introducción a la semiótica de Peirce en 1990<sup>5</sup>, y en Neuchâtel (Suiza), en 1993, tuvo lugar un coloquio sobre Peirce. En Italia, Umberto Eco se interesó por Peirce en los años ochenta, cuando publicó *Il segno dei Tre* (en 1983).

Actualmente, en España, existe un grupo de investigación sobre la filosofía de Peirce en la Universidad de Navarra que tiene una gran actividad, en torno a Jaime Nubiola<sup>6</sup>. La semiótica peirceana se desarrolla asimismo de manera abundante en varios países latinoamericanos<sup>7</sup>.

Tres rasgos principales caracterizan la semiótica de Peirce en comparación con las semióticas que provienen de la lingüística estructural: la semiótica peirceana es general, pragmática y triádica.

Primer rasgo: la semiótica de Peirce es, de entrada, una semiótica *general*, por cuanto Peirce no toma como modelo principal el funcionamiento del lenguaje verbal, sino más bien todos los fenómenos significantes. Los ejemplos que le sirven para elaborar su teoría semiótica no son sólo las palabras, las proposiciones, los razonamientos, esto es, el lenguaje, sino también los colores, los perfumes, los sonidos, los sucesos o la emoción sentida al contemplar una bella demostración matemática, etc. Así pues, la semiótica de Peirce es general en el sentido de que ella da cuenta a la vez de toda la experiencia humana: de la vida emocional, práctica e intelectual, social y cultural.

Es general, además, porque generaliza el concepto de signo. Para Peirce, un signo no es la unidad significativa más pequeña, como lo es para Saussure. Según Peirce, un signo puede ser simple o complejo. Peirce afirma: “Si algunos signos están relacionados entre sí, sea cual sea el modo de su relación, el sistema que resulta de esta relación constituye un signo”<sup>8</sup>. Una palabra puede ser un signo; pero puede serlo también un libro entero, o incluso la entera vida de un hombre. Cualquier fenómeno, por complejo que sea, puede ser considerado como signo en la medida en que un intérprete lo incorpora a un proceso interpretativo.

---

5. Cf. también nuestros dos artículos sobre semiótica y estética de Peirce en <http://www.signosemio.com/>

6. Cf. <http://www.unav.es/gep/>

7. Ver, por ejemplo, el anuncio de las Jornadas Peirceanas en Mérida (Yucatán): <http://www.esay.edu.mx/jornadaspeirceanas/Poster%20Jornadas%20c.jpg>

8. Peirce, MS 1476, 1904.

Segundo rasgo: la semiótica de Peirce es *pragmática*, toma en cuenta el contexto de enunciación, esto es, el de producción y recepción de los signos. Por tanto, se opone al principio de “inmanencia” —que era fundamental para la Escuela de París—, según el cual las relaciones entre los elementos dentro del texto, dentro del enunciado, se analizan haciendo abstracción de las circunstancias de su producción y recepción. Por el contrario, según Peirce la significación de un signo es lo que el signo hace: cómo actúa en el intérprete, qué efecto produce. Describir la significación de un signo es describir su *acción*: es describir el proceso cognitivo mediante el cual el signo resulta interpretado y por el cual provoca un tipo de acción, es describir cómo el signo modifica o refuerza los hábitos de acción del intérprete.

En nuestra opinión, analizar semióticamente cualquier objeto cultural en el marco de la teoría del signo de Peirce, consiste en evidenciar *el proceso interpretativo* que lleva al intérprete de dicho objeto desde la *percepción* hacia la *acción* mediante el *pensamiento*.

Tercer rasgo: la semiótica de Peirce, por comparación con la semiótica europea, es *triádica*. De hecho, en el estructuralismo europeo los conceptos se presentan generalmente de manera binaria:

Lengua/palabra; paradigma/sintagma; significante/significado; expresión/contenido; denotación/connotación; términos contrarios y contradictorios en el cuadrado semiótico, etc.

En cambio, en la semiótica peirceana, las relaciones se establecen sistemáticamente entre tres términos. Según Peirce, la *semiosis* o producción de significación es un proceso triádico que pone en relación un *representamen*, un *objeto* y un *interpretante*. Además, cada uno de esos tres términos se subdivide en tres categorías: hay tres tipos de representámenes, tres modos de relacionar al representamen con el objeto, y tres tipos de interpretantes.

Esta concepción triádica de la semiótica se apoya en la filosofía de Peirce, la cual consiste en una fenomenología y una teoría de las categorías. Según Peirce, *tres categorías* son necesarias y suficientes para dar cuenta de todos los fenómenos y de toda la experiencia humana. Ellas se encuentran en todos los campos que Peirce estudió y, asimismo, en todos los niveles de su pensamiento. Volveremos, en breve, sobre ellas. De hecho, será la semiótica de Peirce, con sus categorías y su perspectiva pragmática, la que nos permitirá plantear la cuestión de la obra de arte. Por esto, para continuar con este seminario, nos situaremos dentro del marco de la semiótica de Peirce, y empezaremos por tratar de entender en que consisten las tres categorías.

## 2. Las tres categorías de Peirce

Las tres categorías están presentes en todos los fenómenos, y pueden presentarse como los tres modos posibles de experimentarlos. Para entender estas categorías según Peirce, hay que tener presentes los números: primero, segundo y tercero; o bien los términos de *primeridad*, *segundidad* y *terceridad*.

La primeridad, dice Peirce, es la concepción de un fenómeno “independientemente” de cualquier otra cosa. La segundidad es la concepción de un fenómeno “en relación con” otro. Y la terceridad es la concepción de la “mediación” entre otros dos.

La primeridad corresponde al modo de experimentar las *cualidades* y las *emociones*, pero sin tener en cuenta su materialización. Por ejemplo, sería una primeridad la cualidad del color “rojo”, pero antes de que algo en el universo pudiera ser rojo; o una impresión vaga de pena, antes de que se sepa si se trata de un dolor de cabeza, o de muelas, o de un dolor moral. De hecho, en cuanto consideremos una cosa particular efectivamente roja, la distinguimos de las demás cosas que no tienen esta propiedad; entonces, ya estamos en la segundidad (hacemos una comparación). Y en cuanto nos demos cuenta de que padecemos un dolor de muelas, por ejemplo, relacionamos un efecto (el dolor) con una causa (una muela), entonces ya estamos en la segundidad.

Dado que en la primeridad hay sólo *Uno*, es una concepción del ser total, global, sin límites ni partes, sin causa ni efecto. Es la categoría de lo posible, de lo meramente posible, y de la *indistinción*. Es vivida en una especie de instante intemporal; es decir, es experimentada en el instante pero con tanta intensidad que de algún modo nos hace salir del tiempo. Es la categoría más difícil de entender porque se sitúa con anterioridad al pensamiento articulado. En cuanto tratamos de hablar de ella, se nos escapa, dice Peirce.

La segundidad es más fácil de entender: es la categoría de lo real particular, concreto, materializado, del experimento o del hecho que ocurre aquí y ahora. Es la concepción de un fenómeno teniendo en cuenta las circunstancias espaciales y temporales en las cuales se manifiesta. La segundidad se vive en un tiempo *discontinuo* (ahora ocurre un suceso, después otro, etc.), con orientación hacia el pasado (ya que un efecto llama la atención sobre su causa anterior).

La terceridad es la categoría de la mediación, por tanto, de la ley, de lo *necesario*. Se vive en un tiempo continuo con orientación al futuro, ya que una ley —dice Peirce— “es la manera en que un futuro sin fin debe seguir siendo”. La terceridad es la categoría de la cultura, el lenguaje, los signos, los hábitos, las convenciones, esto es, del simbolismo.

Según Peirce, esas tres categorías son necesarias y suficientes para dar cuenta de toda la experiencia humana, puesto que la primeridad se refiere a la vida *emocional*, la segundidad a la vida *práctica* y la terceridad a la vida intelectual, *cultural* o social.

Podemos resumir en el cuadro siguiente las características de las tres categorías:

1	2	3
<i>Firstness</i> Primeridad	<i>Secondness</i> Segundidad	<i>Thirdness</i> Terceridad
“independiente”	“relativo a”	“mediación”
totalidad	circunstancias espaciales y temporales	ley, regla
<i>General</i> <i>Possible</i>	<i>Particular</i> <i>Real</i>	<i>General</i> <i>Necesario</i>
cualidades emociones	materialidad experiencia, hecho causa-efecto	cultura, lenguaje representación hábitos, convenciones
<i>Continuidad</i> <i>Indistinción</i>	<i>Discontinuidad</i>	<i>Continuidad</i> <i>Síntesis</i>
instante intemporal	tiempo discontinuo con orientación al pasado	tiempo continuo con orientación al futuro

Las categorías están incluidas en los fenómenos. Pongamos por *ejemplo* un fenómeno, tal como: *suelto mi bolígrafo*. Hay tres modos de experimentar este fenómeno:

El modo más normal sería describir el fenómeno en segundidad: *aquí y ahora, Nicole soltó su bolígrafo*.

Pero también se puede ver en ese fenómeno una aplicación de la ley de la gravedad, que nos permite predecir que cada vez que suelte mi bolígrafo, caerá en la mesa. En tal caso, se apprehende el fenómeno en terceridad, o se apprehende el aspecto de terceridad en el fenómeno.

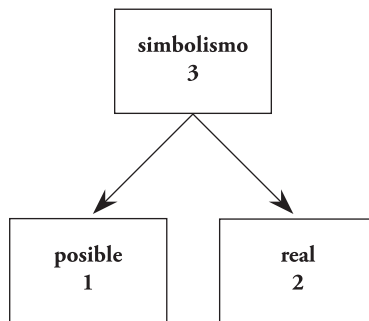
Por otra parte, con un poco de exageración en el caso de nuestro ejemplo, podría decirse que una persona muy sensible podría percibir el fenómeno en primeridad: es decir, podría escuchar el sonido que produce el choque del bolígrafo en la mesa, sin pensar en otra cosa, como si no hubiera nada más en el mundo que ese sonido; o contemplar el movimiento de caída en el instante sin pensar en nada más.

A partir de estas tres categorías, Peirce elaboró una teoría semiótica muy sofisticada que permite realizar un análisis matizado de los distintos procesos de producción de significación<sup>9</sup>. Pero, utilizando tan sólo las tres categorías (sin los demás detalles), ya se puede estructurar la comprensión de una obra de arte, así como el funcionamiento general de una comunicación artística. Y eso es lo que nos proponemos plantear a continuación: ver cómo funciona la comunicación artística.

### 3. La comunicación artística<sup>10</sup>

#### 3.1. El simbolismo y la distinción entre lo posible y lo real

Los seres humanos vivimos en la terceridad, en la cultura; estamos sumergidos en un universo de signos, y los signos estructuran nuestra manera de pensar, actuar y ser. El pensamiento humano es un pensamiento simbólico, estructurado por la cultura, el lenguaje, y por eso es capaz de operar una distinción entre lo posible (primeridad) y lo real (segundidad):

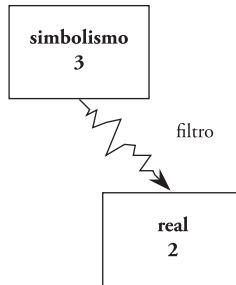


Como ya aseveraba Kant (*Crítica del Juicio*, § 76), la mente humana tiene la facultad de distinguir entre lo posible y lo real. Sin embargo, esa distinción se realiza a costa de una separación. Para captar, distinguiéndolos, lo real y lo posible, se necesita un distanciamiento. De hecho, no tenemos un acceso inmediato a lo real, sino que más bien nos configuramos una representación de la realidad mediante una interpretación de orden simbólico. Dicha interpretación descansa

9. Para los detalles, véanse [http://www.signosemio.com/peirce/a\\_semiotique.asp](http://www.signosemio.com/peirce/a_semiotique.asp) (en inglés) o <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp> (en francés).

10. Retomamos en este apartado nuestro modelo básico de la comunicación artística, ya presentado en otros lugares y últimamente en <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>

en unos códigos culturales compartidos, los cuales han sido formados y evolucionan a lo largo de los procesos comunicativos. Esos códigos, esos lenguajes, funcionan como filtros: nos permiten captar lo real, pero se trata de una realidad filtrada, ya pensada, pre-interpretada:

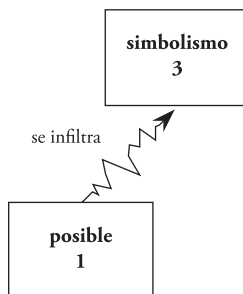


A partir de ahí, toda tentativa de pensar “diferente”, de concebir de otra manera lo real, conlleva una actividad de desconstrucción y reconstrucción del lenguaje, los códigos, el simbolismo, para cambiar el filtro. Esta actividad caracteriza no sólo el uso poético de la lengua, sino también toda creación artística, sea cual sea el tipo de lenguaje utilizado: imágenes, gestos, espacios... Toda experiencia artística necesita a la vez del dominio del simbolismo establecido y de su subversión (su modificación).

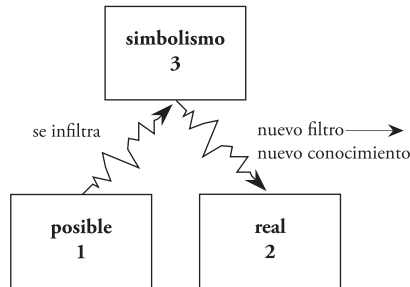
Ahora bien, ¿cómo se realiza esa subversión?

La subversión del simbolismo se realiza bajo el impulso de lo posible (*primeridad*). La primeridad sólo se puede asir, formular o tomar forma, a través de la terceridad, del simbolismo. Si no se formula, resulta indistinción, caos, locura.

Pero ella sólo puede formularse al descomponer el simbolismo existente. Del polo de la primeridad surgen fuerzas que se infiltran en los códigos y los empujan:



Una vez empujado o subvertido el simbolismo, el filtro que permite asir lo real se encuentra modificado. De todo esto resulta una percepción nueva, un conocimiento de lo real nuevo, todavía sin formular:



Pero, en seguida, lo posible es recuperado por el simbolismo: se endurece, se reduce a símbolos, se fija en verdades establecidas, se convierte en simbolismo, el cual deberá, a su vez, ser impulsado por nuevas fuerzas posibles para producir conocimiento nuevo.

Resumamos:

El simbolismo permite el acceso a lo real: no ya a lo real en sí, sino a lo real en cuanto filtrado, pre-interpretado.

Igualmente, el simbolismo permite captar lo posible (expresarlo, darle forma), distinguiéndolo de lo real; lo posible se infiltra en el simbolismo, provoca un desplazamiento en los códigos, una modificación del filtro y permite, por lo tanto, otro acceso a lo real: el descubrimiento de un aspecto de lo real todavía no interpretado, un conocimiento todavía no formulado.

Sin embargo, en el mismo movimiento, lo posible es recuperado por el simbolismo, que se enriquece y estabiliza... hasta la próxima irrupción de fuerzas de lo posible.

Ese proceso que acabamos de resumir nos parece que resulta operativo tanto en la comunicación artística como en la investigación científica.

### 3.2. Paralelismo entre arte y ciencia

Podemos establecer un paralelismo entre la ciencia y el arte, puesto que la ciencia, al igual que el arte, relaciona las tres categorías. Hay, en la ciencia, como en el arte, una infiltración de lo posible, una modificación del simbolismo y un

nuevo conocimiento de lo real. Pero la orientación del proceso es distinta en ambas disciplinas.

Por un lado, el objetivo del *investigador* es ampliar el conocimiento de lo *real*, conocer las leyes que rigen la realidad. Cuando una porción demasiado importante de la realidad aparece como irreductible, como incomprendible dentro del marco teórico — esto es, del simbolismo existente —, se acude a lo posible, es decir, se crean nuevas hipótesis para modificar el marco teórico, con objeto de dar mejor cuenta de la realidad.

Por otro lado, para el *artista*, el objetivo consiste en captar no tanto lo real, como lo *posible* (la primeridad). Para alcanzarlo, el artista procede en su obra a la modificación del simbolismo preexistente y a la elaboración de un nuevo simbolismo. La consecuencia (y no el objetivo) de la actividad artística es una nueva percepción de lo real, la cual resulta de un filtro simbólico modificado. Mientras la ciencia aumenta el conocimiento de lo real, el arte enriquece la percepción de lo real.

### 3.3. Captar la primeridad

Volviendo a nuestro esquema, podemos proponer una definición de la comunicación artística: ella es un suceso (concreto, particular, y por lo tanto del orden de la segundidad) por el cual la primeridad se infiltra en la terceridad, o, de otro modo, lo posible se inserta en el simbolismo.

Este suceso se desdobra en dos vertientes: (a) se produce en la creación de la obra, y, por consiguiente, (b) en cada una de sus recepciones-interpretaciones, las cuales reactivan el movimiento originario.

Toda experiencia artística, ya se trate de producción o de recepción, conlleva una doble necesidad: dominar un simbolismo, por un lado; y, por otro, dejar que este simbolismo se quiebre para permitir la intrusión de las fuerzas de la primeridad.

Es así que lo propio del arte es *captar fuerzas* (primeridad):

Por ello, “la música debe convertir en sonoras las fuerzas insonoras, y la pintura debe convertir en visibles las fuerzas invisibles. A veces son las mismas: el tiempo, que es insonoro e invisible, ¿cómo pintar o hacer entender el tiempo? ¿Y las fuerzas elementales como la presión, la inercia, la gravedad, la atracción, la gravitación, la germinación?

A veces, por el contrario, la fuerza insensible de tal arte parece formar parte de los ‘datos’ de otro arte: por ejemplo, ¿cómo pintar el sonido o incluso el grito? (e inversamente, ¿cómo hacer escuchar los colores?)<sup>11</sup>.

La obra de arte resulta siempre de una tentativa de materializar fuerzas, intensidades virtuales, del orden de la primeridad. Los artistas, cuando hablan de su actividad creadora, evocan a menudo esas fuerzas, y las nombran de múltiples maneras.

Por ejemplo,

- Paul Klee hablaba del “entremundo”;
- el fotógrafo Edward Weston quería captar, en sus fotografías de conchas, la “epifanía de la naturaleza”;
- Oskar Schlemmer, director de teatro de la Bauhaus, decía que quería poner en escena “las fuerzas que engendran lo viviente”;
- para René Magritte, se trata del “Misterio”;
- para Yves Klein, es la “energía cósmica”, la “Vida en el estado materia prima”, o lo “inmaterial”;
- para Jean Dubuffet, se trata de lo “indiferenciado”, etc.

El artista se encuentra, en ciertos momentos privilegiados, en un contacto directo con la primeridad. Mas para captar las fuerzas de la primeridad y expresarlas, darles forma, comunicarlas, el artista debe construir su propia red simbólica, y por eso tiene que deshacer –más o menos– el simbolismo preexistente.

Una obra que no se preocupa de construir su propio simbolismo, deshaciendo el simbolismo preexistente, será indefectiblemente interpretada mediante el simbolismo preexistente.

Tomemos el ejemplo de las fotografías de conchas realizadas por E. Weston: en esas fotografías, Weston pretendía materializar, simplemente, “la epifanía del ser”, la esencia de la “cosidad”, de la “Naturaleza”, esto es, una primeridad pura. Ahora bien, esta obra fue interpretada por los mismos amigos del fotógrafo mediante una red simbólica preexistente, ya preparada, la del simbolismo sexual. Y así, la primeridad, que Weston pensaba haber captado, no se transfería a través de su obra: “La epifanía de la vida que había experimentado Weston, esta experiencia existencial de una revelación ontológica del ser del mundo, no está transpuesta en la imagen. Si, para el fotógrafo, la organización icónica había sido el resultado de una visión interior mística, esta misma organización icónica, sin memoria de la experiencia que había motivado su génesis y su organización

---

11. Cf. Deleuze. G. “Peindre le cri”, in: *Critique*, n° 408 (1981).

específica, constituye para los receptores el punto de partida de un cierto número de asociaciones eróticas”<sup>12</sup>.

El caso del fracaso de Weston muestra que no se puede captar directamente la primeridad. Sólo se la puede captar elaborando una nueva red simbólica. No basta con fotografiar una concha para dejar pasar la cualidad total de la Naturaleza... Para captar lo inmediato (primeridad), el artista debe construir una mediación (terceridad).

El *receptor*, situado ante la realidad de la obra, cuando la interpreta —esto es, cuando está ante ella con atención, curiosidad y simpatía—, es conducido, por el simbolismo de la obra, hacia lo posible que se encuentra integrado en ella. Al final del recorrido, el receptor habrá asimilado una nueva red de símbolos que modificará, por poco que sea, su visión de lo real conocido anteriormente. Jean Dubuffet lo explica claramente: “Nuestra mirada ordinaria sobre el mundo opera a través de un filtro: el del acondicionamiento cultural que nos ha sido insuflado desde nuestra infancia. Quiero cambiar ese filtro. Mi objetivo consiste en buscar filtros de recambio de los que pueda derivarse una mirada renovada”<sup>13</sup>.

Hasta aquí, hemos descrito el proceso general que, en nuestra opinión, caracteriza toda comunicación artística. Sin embargo, cada obra se inscribe en ese proceso de una forma particular: en trabajos anteriores nuestros<sup>14</sup> hemos analizado el proceso en varios ejemplos muy diferentes entre sí: la obra figurativa de René Magritte o los monocromos azules de Yves Klein, así como instalaciones e intervenciones artísticas contemporáneas.

#### 4. ¿Qué es una obra de arte?

Hemos afirmado que el objetivo del artista es captar la primeridad. Para eso, debe construir una mediación, un sistema simbólico. Pero todavía no se ha explicado cómo el artista encuentra su sistema simbólico para captar la primeridad, cómo hace para dejar que las fuerzas de la primeridad se infiltren en la terceridad.

El artista lo realiza mediante un proceso paralelo al de la investigación científica —el cual fue estudiado por Peirce con mucho detenimiento—, en el cual la abducción desempeña un papel central. Podemos adaptar el proceso de la

12. Cf. Schaeffer, J.-M. *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Seuil, 1987, p.182.

13. Cf. Dubuffet, J. *Bâtons rompus*. Paris, Minuit, 1986, p. 81.

14. Se encuentran varios ejemplos en: Everaert-Desmedt, N. *Interpréter l'art contemporain. La sémiotique peircienne appliquée aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*. Bruxelles: De Boeck, 2006.

investigación científica al de la producción de una obra de arte:

Al principio, el artista experimenta una *turbación* provocada por un contacto con la primeridad, un caos de “cualidades de sentimiento” (dice Peirce).

Su *abducción* o hipótesis consiste en “dejar venir” esas cualidades de sentimiento, tratar de captarlas, considerarlas como *apropiadas*, aunque sin saber precisamente a qué objeto sean apropiadas.

Luego, mediante algún tipo de *deducción*, el artista aplica su hipótesis, la proyecta en su obra, es decir: va a encarnar dichas cualidades de sentimiento en un objeto al que le podrían ser *apropiadas*. Así, al construir este objeto al que las cualidades de sentimiento le serían apropiadas, la obra de arte crea su propio referente. Por lo tanto, una obra de arte es *auto-referencial*.

El último paso de la creación de una obra de arte es una forma de *inducción*, la cual consiste en el juicio del artista sobre su obra. Si el artista comprueba que su obra es *autoadecuada*, adecuada en sí misma, a saber, que presenta un *sentimiento vuelto inteligible*, juzga que terminó su trabajo.

El resultado del trabajo del artista, la obra realizada, es un *sinsigno icónico* o un hipoícono. De hecho, hacer inteligible algo necesita la intervención de la *terceridad*, el uso de signos; pero, puesto que las cualidades de sentimiento se sitúan en un nivel de *primeridad*, sólo pueden ser expresadas por medio de signos icónicos, esto es, de signos que remiten a su objeto en un nivel de primeridad.

Sin embargo, los signos nunca logran materializar totalmente la primeridad. Una cualidad total, infinita, es real sin poder ser realizada. La primeridad permanece irrepresentable. Sólo puede ser pensada, o más bien vista en el pensamiento, sentida en el pensamiento, o bien pensada icónicamente. Y la obra de arte, mediante una construcción de signos icónicos, conduce al receptor al pensamiento icónico, con tal de que ese receptor entre, con atención y «simpatía intelectual», en la lógica de la obra.

Para más detalles sobre el proceso de la producción y recepción de una obra de arte, nos remitimos a nuestro artículo —ya citado<sup>15</sup>— que lleva como título la pregunta “¿*Qué hace* una obra de arte?”. Lo cual no es sino otra forma de plantear la pregunta “¿*Qué es* una obra de arte? ”, puesto que, desde la perspectiva pragmática de Peirce, la significación de un signo es lo que dicho signo hace. En la conclusión de dicho artículo, acabamos contestando: “Una obra de arte hace circular la primeridad”. Más precisamente, podemos retomar los términos de Peirce cuando él distingue tres tipos de primeridad: la posibilidad cualitativa, la

15. Cf. <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>. Ver también; Everaert-Desmedt, N. “L'esthétique d'après Ch. S. Peirce”, in: *Signo, Site internet de théories sémiotiques*, <http://www.signosemio.com> (2006).

existencia y la mentalidad —que se consigue aplicando la primeridad a las tres categorías.

Y podemos afirmar que una obra de arte hace pasar la primeridad de la *posibilidad cualitativa* a la *mentalidad* mediante la *existencia*. En efecto, en el proceso de *producción* de la obra, el artista efectúa el paso de la *posibilidad cualitativa* (es decir, el caos de cualidades de sentimientos) a la *existencia* (es decir, el hipócono, la materialización, la obra realizada), y, en el proceso de *interpretación*, el receptor pasa de la *existencia* (la obra) a la *mentalidad* (es decir, lo que hemos denominado el pensamiento icónico).

### Conclusión

En este primer seminario, después de presentar brevemente dos redes de investigación semiótica, hemos propuesto un modelo general de la comunicación artística elaborado a la luz de las categorías de Peirce; posteriormente se ha ofrecido una definición de la obra de arte como un proceso cognitivo continuo que va de la producción a la recepción, proceso por el cual la primeridad se vuelve inteligible, pasando del caos de cualidades de sentimiento al pensamiento icónico mediante una materialización.

En una fase siguiente del seminario, podríamos profundizar más por el lado de la recepción, es decir analizar, a partir de unos casos concretos, cómo una obra de arte lleva al receptor hasta el pensamiento icónico. Además, entre la producción y la recepción interviene también la mediación, es decir: el museo, la exposición y la crítica (todo el “paratexto”).

### Referencias bibliográficas

Anderson, D. *Creativity and the Philosophy of Ch. S. Peirce*. Dordrecht: Martinus Nijhoff Publishers, 1987.

Barrena, S. *La razón creativa. Crecimiento y finalidad del ser humano según Ch. S. Peirce*. Madrid: Rialp, 2007.

Deleuze, G. “Peindre le cri”, in: *Critique*, n° 408 (1981).

De Tienne, A. *L'analytique de la représentation chez Peirce. La genèse de la théorie des catégories*. Bruxelles: Publications des Facultés Universitaires Saint-Louis, 1996.

- Dubuffet, J. *Bâtons rompus*. Paris: Minuit, 1986.
- Eco, U.; Sebeok, Th. (eds.). *Il segno dei tre*. Milano: Bompiani, 1983.
- Everaert-Desmedt, N. *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*. Liège: Mardaga, 1990.
- Everaert-Desmedt, N. “La comunicación artística: una interpretación peirceana”, in: <http://www.unav.es/gep/Articulos/SRotacion2.html> (2001).
- Everaert-Desmedt, N. “Experiencia estética y reflexión social. Lectura de *Cena de rua*”, in: <http://reocities.com/Paris/Tower/4027/nicole2.htm> (2004).
- Everaert-Desmedt, N. “La sémiotique de Ch. S. Peirce”, in: *Signo. Site Internet de théories sémiotiques*; “Peirce’s Semiotics”, in: *Signo, Theoretical Semiotics on the Web*, <http://www.signosemio.com> (2006).
- Everaert-Desmedt, N. “L’esthétique d’après Ch.S. Peirce”, en *Signo. Site Internet de théories sémiotiques*; “Peirce’s Esthetics”, in: *Signo, Theoretical Semiotics on the Web*, <http://www.signosemio.com>. (2006).
- Everaert-Desmedt, N. *Interpréter l’art contemporain. La sémiotique peircienne appliquées aux œuvres de Magritte, Klein, Duras, Wenders, Chávez, Parant et Corillon*. Bruxelles: De Boeck, 2006.
- Everaert-Desmedt, N. *Sémiotique du récit* (4<sup>a</sup> ed.). Bruxelles: De Boeck, 2007.
- Everaert-Desmedt, N. “¿Qué hace una obra de arte? Un modelo peirceano de la creatividad artística”, in: *Utopía y Praxis latinoamericana*. Universidad del Zulia. Venezuela, Año 13, n° 40 (2008), pp. 83-97, <http://www.unav.es/gep/EveraertUtopia.html>
- Hébert, L. “Le schéma tensif”, in: *Signo. Site Internet de théories sémiotiques*, <http://www.signosemio.com> (2006).
- Peirce, Ch. S., *Collected Papers, Collected Papers*, Cambridge: Massachusetts, Harvard University Press, vol. 1-6, 1931-1935; vol. 7-8, 1958.
- Peirce, Ch. S., *Ecrits sur le signe* (rassemblés, traduits et commentés par G. Delledalle). Paris: Le Seuil, 1978.
- Peirce, Ch. S. *Textes anti-cartésiens* (présentation et traduction de J. Chenu). Paris: Aubier, 1984.
- Peirce, Ch. S. *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vol. 1. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992.
- Peirce, Ch. S. *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vol. 2. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

Peirce, Ch. S. *Writings of Ch. S. Peirce. A chronological Edition*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press (6 vols.), 1982-1999.

Saussure, F. de. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1967.

Schaeffer, J.-M. *L'image précaire. Du dispositif photographique*. Paris: Seuil, 1987.



## Práticas Expositivas e Comunicação (depois de Nicole Everaert-Desmedt *post* Peirce)

Laura Castro\*

O presente texto constitui um comentário crítico ao seminário orientado por Nicole Everaert-Desmedt sobre a abordagem semiótica de uma obra de arte<sup>1</sup>. Nele, retomaremos, num primeiro momento, as ideias fundamentais apresentadas pela investigadora para, em seguida, salientarmos um dos aspectos mais marcantes da sua apresentação, o do entendimento da arte como fenómeno de comunicação contínuo e ilimitado, sustentado numa leitura semiótica; num terceiro e último momento adaptar-se-á o método exposto a um outro objecto cultural: a exposição de obras de arte.

Documento contido dentro de parâmetros bem definidos, a que é alheio qualquer sentido nómada do pensamento, este comentário propõe um exame em terceira mão, ancorado como está nas visões consolidadas de dois autores — o primeiro, Charles Sanders Peirce (1839-1914), que construiu uma teoria semiótica originada, não na linguística como acontecia com o seu contemporâneo Ferdinand de Saussure (1857-1913), mas numa filosofia pragmática; a segunda, precisamente Nicole Everaert-Desmedt, que elabora uma teoria de análise da obra de arte à luz da semiótica de Peirce. Daqui decorre uma abordagem gradual que, somada ao conhecimento diferido que temos de Peirce e ao conhecimento ainda recente que temos de Everaert-Desmedt, vai perdendo definição à medida que nos aproximamos do presente contributo. No entanto, é assumindo esse risco de desvanecimento que trataremos um objecto de trabalho que nos vem ocupando há algum tempo — a exposição artística. Nesta gradação de um tópico relacionado com o tema de Everaert-Desmedt (a obra de arte) e com o tema de Peirce que nos importa (o fenómeno de comunicação e da criação de significado<sup>2</sup>), os sucessivos ajustamentos implicados podem representar perda de

---

\*Doutora em História da Arte. Docente da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Investigadora do Centro em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR).

1. Este seminário teve lugar na Universidade Católica Portuguesa no dia 15 de Maio de 2008, no âmbito do seminário “Arte e Signo”, iniciativa da linha de acção de Teoria das Artes, do Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes.

2. É importante esclarecer que Peirce não escreveu desenvolvida e directamente sobre arte, podendo, no entanto, retirar-se do seu pensamento, ideias aplicáveis à arte. Esta foi uma das tarefas da investigadora Nicole Everaert-Desmedt e da sua leitura peirceana do fenómeno artístico.

rigor. Procuraremos ganhar em pertinência o que se perde em conhecimento de profundidade.

Consideremos então o itinerário do seminário atrás identificado. A investigadora propôs-se estabelecer um panorama sumário das teorias semióticas de Saussure e de Peirce, centrando-se na especificidade do modelo deste último, que considera mais rico de consequências e mais flexível a adaptações que resultaram, entre outros contributos, no da própria Everaert-Desmedt e da sua semiótica aplicada (neste caso, à arte contemporânea, como o foi, noutros contextos, à publicidade ou à literatura para a infância)<sup>3</sup>. Os aspectos dominantes do pensador norte-americano foram apresentados através do carácter generalista, pragmático e triádico do seu sistema, a saber: um sistema que não radica na linguagem como fenómeno eleito da comunicação, mas que abrange a totalidade da experiência humana; um sistema que não se esgota em si mesmo, no funcionamento interno dos signos, mas que procura entender o efeito da sua acção; um sistema que não se limita à estrutura binária do significado e do significante que, na terminologia de Peirce, adquirem as designações de representamen e de objecto, mas que acrescenta a estes um terceiro pólo, o interpretante. É porque o seu sistema semiótico é generalista que o signo não constitui (como em Saussure) a unidade mínima de significação e pode assumir uma diversidade de configurações, simples ou complexas, desde que se encontre num processo interpretativo; é porque o seu sistema semiótico é pragmático que ele implica os hábitos e as práticas de uso e não pode considerar-se independentemente delas; finalmente, é porque o seu sistema é triádico que ele requisita um elemento para lá daqueles que definem conteúdo (significado) e expressão (significante), que é o sujeito. A intensidade argumentativa da conferencista centrou-se, portanto, neste que é comumente aceite como o sinal distintivo da semiótica peirceana: intérprete, uso e contexto transformam-se nos seus agentes activos.

Esta característica ocupará, aliás, boa parte da reflexão contemporânea e pós-moderna, na valorização dos contextos como meios responsáveis pela construção de significados num processo de comunicação, no elogio dos sujeitos receptores com papel equivalente àquele tradicionalmente atribuído aos sujeitos criadores. Integra-se aqui, com naturalidade, a teoria de Peirce, que já pressupunha o lugar destacado e incontornável do interpretante. Mais adiante voltaremos a esta questão.

---

3. Três textos podem esclarecer e completar o conteúdo da apresentação da autora: “L’Esthétique d’après Peirce”, in: Hébert, Louis (dir.). *Signo* (2006), <http://www.signosemio.com/peirce/esthetique.asp>; “La Sémiotique de Peirce”, in: *Signo* (2006), <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>; “La Comunicación Artística: una Interpretación Peirceana”, in: *Signos en Rotación* (2001), Ano III, nº 181.

Por enquanto, a definição da semiótica triádica de Peirce exigia ainda a consideração de três categorias universais, configuradoras da totalidade da experiência humana e decorrentes também do carácter generalista da sua teoria<sup>4</sup> — a categoria da primeiridade, que o autor faz corresponder à dimensão emocional da experiência humana, cujas qualidades de indistinção e de intemporalidade apenas podem ser entendidas, no limite, através de metáforas e de aproximações poéticas; a categoria da segundidade, correspondente à dimensão prática da existência humana, de qualidades mais simples de apreender pela materialização dos sentimentos da primeira, em circunstâncias de tempo e espaço particulares; a categoria da terceiridade, correspondente à dimensão cultural caracterizada pelas qualidades de convenção, habituação e regra.

Este era o momento de a conferencista avançar para a aplicação desta teoria, o que fez adaptando-a à comunicação artística e concluindo, por inerência, com uma definição de arte que coincide com a sua função — a arte é aquilo que a arte faz, provoca e desperta. A arte *faz circular a primeiridade* (a emoção original não articulada, o sentimento como possibilidade não concretizada) através da segundidade (experiência fenoménica materializada em objectos adequados ao sentimento anterior) em direcção à terceiridade, categoria que cumpre a mediação entre as duas anteriores pela via da interpretação intelectual, simbólica e convencional. No entanto, a função da arte é partir do símbolo existente e dominante que permite tornar inteligível o objecto no qual relativizou o seu sentimento de inquietação e perturbação originais, para o refazer e reconstruir, originando, nas palavras de Nicole Everaert-Desmedt, uma “nova terceiridade”. Neste sentido, a arte é um “meio de conhecimento, de enriquecimento da inteligibilidade” e da percepção do real<sup>5</sup>. A implicação mais relevante desta argumentação reside na ideia de que a comunicação artística está simultaneamente presente na criação e na recepção da obra, na sua produção e na sua interpretação. Ao artista caberá apenas a primeira parte de um processo que não termina

---

4. A “arte de fazer divisões triádicas” está enraizada no pensamento de Peirce, que lhe atribui um carácter de princípio organizador universal. Consultar em <http://www.unav.es/gep/>: “Tricotomia”. Traducción castellana de Uxía Rivas (1999). Original en: *MS* 1600; “Nomenclatura y divisiones de las relaciones triádicas, hasta donde están determinadas” (1903). Fuente textual en *MS* 540.

5. Cf. “L’Esthétique d’après Peirce”, in: Hébert, Louis (dir.). *Signo* (2006) [en ligne], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com>. Ver ainda, em <http://www.unav.es/gep/>: “¿Qué es un signo?”. Traducción castellana de Uxía Rivas (1999). Original en: *CP* 2.281, 285 y 297-302; “El icono, el índice y el símbolo” (c. 1893-1902). Traducción castellana de Sara Barrena. Fuente textual en *CP* 2.274-308.

e que será retomado e continuado pelo intérprete da obra<sup>6</sup>. O sentimento da criação será reactivado na tarefa da interpretação, o que equivale a dizer que o processo semiótico é incompleto, aberto e ilimitado. Mais ainda, como vimos é um processo subversivo e desconstrutivo, infiltrando nos símbolos já existentes o desassossego de sentimentos primeiros que levam à sua decomposição e regeneração em novos símbolos.

Na consideração do legado de Peirce e, particularmente, do interesse contemporâneo pela sua obra, surge destacado o seu contributo para uma visão dinâmica da semiótica (não como teoria dos signos, mas dos processos de significação) e para os estudos de comunicação<sup>7</sup>. Sendo activos e permanentes, aqueles processos de significação remetem para contextos de uso e destacam a noção de circulação em ambientes culturais e históricos como um dos principais aspectos da sua reflexão em torno da semiótica, revelando igualmente o carácter instável e variável do significado.

A proposta que nos ocorre é, então, a da aplicação da semiótica de Peirce ao fenómeno expositivo entendido, não como acto neutro de divulgação da prática artística mas como acto interpretativo do fenómeno artístico, logo, susceptível de actuar dentro daquilo que Nicole Everaert-Desmedt propõe como estratégia de desenvolvimento da obra de arte. Esta proposta aparece também legitimada pelo carácter generalista do modelo semiótico de Peirce, que abarca todos os produtos culturais, e ainda pelo carácter pragmático do mesmo, que enfatiza o papel do intérprete e do contexto de comunicação<sup>8</sup>.

A abordagem da exposição numa perspectiva semiótica não é inovadora, conhecendo-se diferentes autores que a fizeram, uns adoptando um modelo muito simplista que toma o discurso expositivo como um discurso linguísti-

---

6. Everaert-Desmedt ocupa-se ainda da consideração das etapas do fenómeno da criação artística retomando, de Peirce, o paralelismo entre a arte, a ciência e a evolução do cosmos. No campo da criação artística, o artista procede por um espanto inaugural de mergulho na primeiridade, a que se seguem a abdução (procura de um sentimento apropriado àquele espanto, ou seja de uma hipótese, e início da criação da obra), a dedução (em que o sentimento inicial se projecta em algo concreto), a indução (em que a obra surge ao artista como razoável, não porque adequada a uma realidade exterior, mas adequada a um sentimento, auto-adequada). A partir daqui, o processo fica nas mãos do interpretante, que descodificará a obra pela via do pensamento simbólico.

7. Neste quadro, destacaria os seguintes textos consultados em <http://www.unav.es/gep/>: Castañares, Wenceslao. "El Efecto Peirce. Sugerencias para una Teoría de la Comunicación", in: *Anuario Filosófico* XXIX/3 (1996), pp. 1313-1331; Castañares, Wenceslao. "La semiótica de Peirce", in: *Anthropos* nº 212 (2006), pp. 132-139; Santaella, Lucia. "Por qué la Semiótica de Peirce es también una Teoría de la Comunicación?", in: *Cuadernos* 17 (2001) (Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – Universidad de Jujuy, Argentina), pp. 403-414.

8. A abordagem das práticas culturais por novas metodologias e perspectivas é defensável quando se prevê a renovação do conhecimento e a ampliação das possibilidades interdisciplinares e intertextuais. A aproximação que aqui se propõe justifica-se neste quadro de exercício académico.

co, assumindo as unidades de significação no interior desse discurso tais como obras, iluminação, legendas, suportes, percursos, cada uma desempenhando uma função determinada; outros centrando-se num tratamento mais consequente que toma o discurso expositivo como um acto de comunicação que interfere directamente com o conteúdo daquilo que é apresentado, tendo perdido o estatuto de envolvimento inócuo do fenómeno artístico. A expressão “efeito-museu” é, por vezes, utilizada no sentido de designar a influência que o meio, o envolvimento e a instalação expositiva têm sobre os objectos e a sua percepção, adquirindo um papel instrumentalizador e manipulador<sup>9</sup>.

Já atrás neste texto chamámos a atenção para este aspecto e agora podemos recuperá-lo através dos numerosos contributos académicos para o estudo dos contextos de exposição da obra de arte. O pensamento museológico posterior aos anos 80 desmistificou definitivamente a ideia de que o museu é um espaço neutro onde toda a comunicação é inocente e onde os objectos falam por si; a ideia de que o público é uma unidade indiferenciada no interior da qual género, idade, formação ou convicções, não contam. Em rigor, qualquer estudo sobre uma exposição revela que esse nunca foi um domínio neutro, já que a simples distribuição de obras numa sala envolve decisões e critérios e espelha um entendimento específico do fenómeno artístico. No entanto, durante uma boa parte do século XX, e em larga medida na actualidade, impôs-se a ideia de que a mão responsável por essas decisões seria uma mão invisível, ausente que não haveria de ser notada pelo público. Como se as interferências, embora inevitáveis, fossem reduzidas ao mínimo e tornadas imperceptíveis. Esta escrita fantasma, que abordei já noutra contexto, correspondeu à criação do espaço que Brian O’Doherty consagraria como o espaço do cubo branco<sup>10</sup>, imaculado, expurgado de qualquer elemento para lá do conteúdo expositivo, em suspensão (de espaço e de tempo).

Foi precisamente no terceiro quartel do século XX que o entendimento se alterou, coincidiu, segundo Hilde S. Hein, com o “declínio generalizado da fé na singularidade de uma realidade e na uniformidade da verdade”, e a noção de que os objectos artísticos apresentados em contexto expositivo não possuem valor e sentido, independentemente do sujeito que os observa, interpreta e experiencia. Para este autor, os museus da pós-modernidade passaram a ser encarados como entidades mediadoras e não como simples apresentantes; como “santuários de

---

9. Karp, Ivan; Lavine, Steven D. (eds.). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991, p. 14.

10. O’Doherty, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

sentido” e não como “prisões de objectos”<sup>11</sup>. O mesmo é dizer que a verdade do objecto é substituída pela verdade da experiência e pela verdade do contexto. Esta situação trouxe para primeiro plano as questões da mediação em museus e pôde mesmo alterar a hierarquia das funções atribuídas aos museus: as tradicionais funções de coleccionar, conservar, estudar captam — e têm captado em muitos casos — menor empenho do que a função de divulgar, isto é, expor. Paralelamente trazia-se à superfície a mão que permanecera encoberta. O *layout*, as estratégias expositivas, as opções tomadas faziam parte daquilo que era mostrado e explicado até à exaustão, a ponto de poder ofuscar o conteúdo ou de dele se servir como mero pretexto para impor uma outra ideia.

Um dos contributos mais relevantes no quadro da comunicação em museus é o de Eilean Hooper-Greenhill, que se ocupa do impacto dos estudos semióticos sobre a construção do significado nos contextos culturais. A sua proposta para um novo modelo de comunicação na produção cultural envolve aquilo que designa por “agendas encobertas” dessa produção, ou seja, planos de significados construídos com base em questões ideológicas<sup>12</sup>. Neste quadro, as exposições fazem parte de agendas políticas e diplomáticas e constituem, frequentemente, uma fachada de charme de operações políticas complexas, orientadas para certos fins. O sentido de oportunidade, o local de realização, a escolha das obras e dos artistas apresentados, a relação entre eles, o texto e a informação complementares, o estilo desse texto, as opções de montagem contribuem para a afirmação de valores, crenças, posições ideológicas. No entanto, segundo a autora, estas análises à formação do significado numa exposição radicam sistematicamente nos aspectos encobertos da sua organização, nos aspectos “não intencionais” dos emissores do fenómeno da comunicação. Aquilo que Hooper-Greenhill propõe é um modelo diferente que contemple a possibilidade de retorno do receptor ao transmissor como ponto de partida para o entendimento da prática artística em contexto museológico e expositivo. A comunicação no seio de uma exposição não se reduz ao conteúdo e à sua expressão formal, mas envolve sujeitos — produtores e receptores — que são construtores activos de significados num fluxo constante que não se fecha.

Para este entendimento da exposição de arte não contribuiu apenas o movimento teórico dos estudos museológicos, mas também a intervenção de artistas no âmbito das chamadas práticas da “institutional critique”, que desmistificaram as ligações de museus e de galerias com o poder instituído e revelaram a sua

---

11. Hein, Hilde S. *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*. Washington: Smithsonian Books, 2000, pp. X e 13.

12. Hooper-Greenhill, Eilean. “A New Communication Model for Museums”, in: Kavanagh, Gaynor. *Museum Languages, Objects And Texts*. Leicester, London and New York: Leicester University Press, 1991.

condição mediadora com uma clareza e um radicalismo capazes de despertar reacções violentas por parte do aparelho do poder (político e cultural). Bastará lembrar os casos de Hans Haacke, Daniel Buren, Marcel Broodthaers ou Michael Asher, logo a partir dos anos 60.

A exposição, fenómeno característico da terceira idade, recurso cultural convecionado, constitui um dos fenómenos de mediação interpretativa necessários à continuidade do processo semiótico, onde se compreende a motivação inicial de uma obra através da sua releitura. Para Donald Preziosi, a “nossa vida é inseparável do mundo artificial que criamos tal como é inseparável do corpo que nos abriga” e, quer os museus, quer as exposições fazem parte dessa esfera artificial em que se pensa o mundo através de objectos. Para este autor é difícil pensar a arte sem a mediação de exposições e museus, que são, afinal, modos de produção de conhecimento. É nas espacialidades expositivas que os objectos se tornam legíveis e inteligíveis<sup>13</sup>. E até quando passamos do reino dos objectos para o reino da acção, do mundo da criação materializada para o mundo da performance e da arte acção, é, com muita frequência, em galerias e em museus que essas intervenções ocorrem, recebendo do espaço expositivo os valores que legitimam tais realizações ou simples gestos como artísticos.

Uma conclusão prévia poderia ser a de que a exposição e o museu contribuem para iluminar a obra de arte, intensificar a primeiridade da obra, o que recorda imediatamente a posição de André Malraux, para quem o papel do museu era precisamente mitificar a obra, investi-la de uma nova simbólica e equacioná-la numa nova representação que dava continuidade à experiência da criação<sup>14</sup>. Mas, de facto, o pensamento sobre o museu evoluiu no sentido contrário, ao considerar que a exposição, em vez de contribuir para o acesso à dimensão da primeiridade, torna-o impossível, porque retira a “aura” à obra de arte<sup>15</sup>. As obras sagradas deixam de suscitar culto e reverência para se reduzirem a objectos belos; as peças utilitárias de cerâmica ou de matéria têxtil deixam de servir para usos concretos para se reduzirem a objectos belos; as peças que já nascem como obras de arte perdem a energia criadora os valores expressivos que o estúdio do artista lhes confere para se reduzirem a objectos de contemplação, belos. A estética da recepção da obra de arte através do fenómeno mediador da exposição seria sempre caracterizada pela perda, já que a descontextualização envolve sistematicamente quebra de autenticidade.

---

13. Preziosi, Donald. *Brain on the Earth's Body. Art, Museums and the Phantasms of Modernity*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003, pp. 2-23.

14. André Malraux ia mais longe, afirmando que no museu imaginário tudo se transformava em arte, inclusivamente o que tinha sido criado com outro propósito. Ver: Malraux, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

15. Ver, apenas a título de exemplo, um dos autores que desenvolve esta ideia: Déotte, Jean-Louis. *Le Musée, l'origine de l'esthétique*. Paris: L'Harmattan, 1993.

Peirce, interpretado por Nicole Everaert-Desmedt, pode ajudar-nos a solucionar esta questão, porque o problema não reside na obra de arte, no acto da sua produção ou no da sua recepção, mas antes no fenómeno artístico como devir, no fenómeno artístico como movimento ininterrupto de um sentimento, que passa por uma realização material até ao pensamento. Se para aquele autor, a obra de arte *é admirável*, não na sua inteligibilidade mas no trajecto para a inteligibilidade, então a exposição não fragiliza nem reforça a obra de arte, simplesmente a integra através de estratégias onde *é* pensada simbolicamente.

A clareza do registo de Nicole Everaert-Desmedt e o tom pedagógico dos textos atrás citados desafiam-nos literalmente à realização de exercícios<sup>16</sup>, que faremos acerca de dois casos: uma obra de Luísa Cunha intitulada *Turn around*<sup>17</sup> e de uma exposição de Rui Chafes intitulada *Involução*<sup>18</sup>.

### Caso 1

A instalação de Luísa Cunha recorre exclusivamente ao som como meio de expressão — a artista grava, na sua própria voz, o seguinte texto, que *é* repetidamente ouvido no espaço de exposição: *You are so beautiful! You are so beautiful! You are so beautiful! Turn around.* Esta instalação sonora envolve a abordagem de um dos valores tradicionalmente associados à obra de arte — a beleza: a qualidade indistinta do sentimento de beleza (dimensão de primeiridade) foi apropriada pela artista através da materialização do conceito numa voz (dimensão de segundidade). Esta apropriação adquire a forma de um discurso apresentado num espaço expositivo (dimensão de terceiridade) que rompe com alguns dos valores culturalmente aceites, de forma transgressora, o que lhe confere a noção de auto-razoabilidade. Por um lado, a obra transgride a beleza materializada em peças destinadas à contemplação — aqui não se vê nada, ouve-se apenas. Por outro lado, transgride o género dominante: a beleza está habitualmente presente no corpo feminino esculpido ou pintado por artistas masculinos e que *é* por eles apreciada. Luísa Cunha inverte essa situação ao colocar uma voz feminina no lugar do contemplador. O facto de essa voz se dirigir ao espectador implica a terceira transgressão — *é* que o público fica subitamente no lugar da obra — *é* ele o contemplado quando ouve uma voz

---

16. A consulta do sítio do Grupo de Estudios Peirceanos, da Universidade de Navarra, revela um grande número de trabalhos em torno de Peirce que partem da aplicabilidade exploratória de conceitos peirceanos a domínios como os da comunicação, da antropologia, da psicanálise, etc. Consultar: <http://www.unav.es/gep/>

17. Apresentada na Culturgest, Porto (Portugal), entre 17 de Setembro e 22 de Dezembro de 2007, com curadoria de Miguel Wandschneider.

18. Apresentada em Vila Nova de Gaia (Portugal), na Casa Museu Teixeira Lopes, entre 28 de Junho e 24 de Agosto de 2008.

que o convida a dar uma volta sobre si próprio num espaço vazio. Inverte-se o papel tradicional de artista e espectador. Essa contemplação é inesperada e incómoda porque provém duma voz ausente e não dum olhar presente. É curioso comparar esta situação com aquela que Brian O'Doherty refere relativamente ao espectador tradicional da arte — ele não tem face, dele só conhecemos as costas, dado que está permanentemente voltado para a obra e de costas para o espaço que habita<sup>19</sup>. Aqui há um espaço em volta e o espectador não só tem o olhar, como todo o corpo para experienciar a obra.

Esta peça obriga também a considerar a sua mediação porque requer uma instalação determinada para que a *interpretação por simpatia* (expressão de Peirce) possa ter lugar. Foi a montagem desta peça num espaço que foi outrora a casa forte de um banco que lhe conferiu uma intensidade muito particular (constituição de uma nova terceiridade). A casa forte é, por natureza, um espaço onde se guardam bens preciosos; esta casa forte encontra-se no centro de um trajecto de corredores cujas esquinas possuem espelhos destinados à vigilância de quem ali acede; o acesso faz-se por uma porta pesada, espessa e inviolável. O espectador mergulha bruscamente no lugar do tesouro e torna-se, portanto, no bem mais precioso do acto de comunicação que ali se encena. A experiência proporcionada pela exposição num espaço com um peso cultural e económico incontornáveis permitira reflectir sobre a importância do espectador no fenómeno artístico e dar continuidade a uma intervenção que não vive sem a presença do público.

Daqui poderíamos deduzir o papel criativo da exposição e abordar aquilo em que se transformaram os actos de curadoria, mas isso é matéria para outro comentário que a leitura de Nicole Everaert-Desmedt post Peirce poderia igualmente caucionar.

## Caso 2

A exposição de Rui Chafes foi apresentada no edifício que serviu de habitação e atelier a Teixeira Lopes (1866-1942) e no edifício adossado, destinado à obra e à colecção de Diogo de Macedo (1889-1959), conjunto que hoje constitui a Casa-Museu Teixeira Lopes e Galerias Diogo de Macedo.

Um sentimento de nostalgia e de tempo sem tempo, configurador da dimensão da primeiridade, pressente-se na visita ao local, na viagem a um tempo e a um lugar particulares, musealizados. Na visita ou caminhada de cerca de uma hora de duração verificam-se as circunstâncias que correspondem à dimensão peirceana da segundidade. Mas, por si só, ela revelaria apenas alguns componen-

---

19. Ver nota 10.

tes do sentimento descrito, que só se faria plenamente inteligível no confronto com um outro nível de experiência proporcionado pela exposição de Rui Chafes (1966), que dele se apropria, subvertendo-o e, simultaneamente, esclarecendo-o. A presença de um escultor contemporâneo no espaço dos escultores de outra época expandiu, densificou e tornou mais complexo o tempo da Casa-Museu, permitindo interrogar e reforçar todas as narrativas que aí se encenam. Tratar-se-ia, desde logo, da criação de uma nova terceiridade.

As peças de Rui Chafes, metálicas e negras, invadem e obstruem literalmente o tema e o espaço; outras dissimulam-se nos intervalos da exposição permanente e até no mobiliário da antiga habitação; outras, ainda, ocupam um lugar que lhe parecia já destinado. A instalação expositiva procura, por um lado, o adequado, por outro lado, o impróprio, e embora dominem a estranheza e a surpresa, esses sentimentos não evitam o lado do imperceptível e do despercebido.

A arquitectura do edifício proporciona um percurso acidentado, onde as dependências se relacionam por degraus ou pequenos lanços de escadas que subimos e descemos, varandins interiores de onde observamos o espaço a visitar ou já visitado, pequenas saletas ou salões, corredores largos e passagens estreitas. A diversidade matérica e os valores texturais são outros elementos marcantes desta arquitectura de teor revivalista onde a madeira, o ferro e o granito sobrevivem à ornamentação neo-medieval, ao mobiliário Império e a todas as variações decorativas.

O programa museológico, que articula o carácter de casa-museu e de casa-oficina com o traço vulgar da galeria, faculta idênticos acidentes de percurso: lugares reconstituídos em memória de uma utilização perdida, espaços expositivos que retomam modelos da transição do século XIX para o século XX, espaços agenciados de acordo com a museografia actual, obras inseridas numa decoração datada, outras apresentadas em modernos equipamentos e suportes. A visita a este local tem uma forte componente narrativa que parte, quer da diversidade espacial e arquitectónica apontada, na convocação de tempos passados, na gramática arquitectónica historicista, quer da sugestão de ambientes densamente caracterizados, no chamamento de memórias habitadas. Recordações pessoais, fotografias, retratos pintados, objectos de devoção, instrumentos de trabalho, assinaturas, encontros, viagens e encomendas constituem uma outra narração feita de dedicatórias, de sinais de admiração e de reverência dos amigos, ofertas de ocasiões especiais, condecorações. Muitos diálogos se instauram nestes espaços — diálogos entre a pintura que representa a escultura; diálogos de escala entre maquetas e obras finais; diálogos formais entre o naturalismo tardio e o modernismo; diálogos estéticos entre o sentir alegórico de Teixeira Lopes e o sentir crítico de Diogo de Macedo, apenas pressentido. Tal como a da arquitec-

tura, esta é uma narrativa íntima e grandiosa, oscilante entre a dimensão pessoal de uma alcova e a dimensão pública de um salão de festas, entre a medida resguardada de um atelier e a evocação da praça onde se ergue a escultura pública, entre uma carta pousada sobre a secretária e a cenografia de um arco no jardim, entre a máscara mortuária e a estátua destinada ao sarcófago.

A incursão de Rui Chafes neste meio abalou significativamente o seu lado convencional. O pensamento desceu ao lugar do surgimento da escultura; um artista que encara a escultura como a “fisionomia do pensamento”<sup>20</sup> desceu ao mundo de quem a entendeu com as mãos, o tacto, a brancura do gesso e a plasticidade da matéria. A presença de Rui Chafes corresponde a um acto fundador, frio, negro e silencioso. O atelier de Teixeira Lopes surge então como o sítio da reprodução e da propagação (de modelos e maquetas), quente, branco, acolhedor de histórias. A casa-museu é o espaço do ter, o espaço da propriedade, do objecto, da formação de colecções, do sentimento de posse. A exposição de Rui Chafes introduz aí o valor de pensamento, do não ter, do despojamento. No final, talvez se perceba o que quer dizer *Involução*, movimento para baixo e para dentro, fisicamente conformado ao espaço do museu, metáfora da ida ao interior da escultura. Involução, interiorização, provação. Foram estes movimentos propiciados por uma exposição que nos levaram até à musealização da obra de Teixeira Lopes, situada no tempo e no espaço, e daí ao sentimento primeiro que a rodeou antes de entrar no caminho e no período da consagração. Deste modo, o sentimento nostálgico do tempo insinuou-se na estrutura física e conceptual da casa-museu, perturbada pela introdução das obras de Rui Chafes. Foi este acto transgressor que permitiu reavaliar e, em última análise, entender plenamente aquele sentimento, fazer daquele lugar de afectividade e memória, um lugar de meditação.

Neste segundo caso, o sentimento de um tempo em suspensão (primeiridade) circulou através de uma montagem museológica vivenciada num espaço e num tempo concretos (segundidade), relida a partir da intervenção/instalação de Rui Chafes (terceiridade). Retomando uma ideia anterior, pensamos que a recepção da arte contemporânea num museu tradicional revela o poder da exposição como mediação cultural e a capacidade de esta mediação se sobrepor às demais funções do museu ou integrar essas funções, na medida em que constitui um meio de estudar, compreender e reavaliar uma colecção exposta de modo permanente.

---

20. Crespo, Nuno. “Rui Chafes e Wittgenstein: um itinerário de afinidades”, in: *Involução. Rui Chafes*. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal, 2008.

Referências Bibliográficas

Castañares, Wenceslao. “El Efecto Peirce. Sugestiones para una Teoría de la Comunicación”, in: *Anuario Filosófico* XXIX/3 (1996), pp. 1313-1331. <http://www.unav.es/gep/AF/Efecto.html>

Castañares, Wenceslao. “La semiótica de Peirce”, in: *Anthropos* nº 212 (2006), pp. 132-139. <http://www.unav.es/gep/Casta%FlaresAnthropos.html>

Crespo, Nuno. “Rui Chafes e Wittgenstein: um itinerário de afinidades”, in: *Involução. Rui Chafes*. Vila Nova de Gaia: Câmara Municipal, 2008.

Déotte, Jean-Louis. *Le Musée, l'origine de l'esthétique*. Paris: L'Harmattan, 1993.

Everaert-Desmedt, Nicole. “L'Esthétique d'après Peirce”, in: Hébert, Louis (dir.). *Signo* (2006), [em linha] Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/peirce/esthetique.asp>

Everaert-Desmedt, Nicole. “La Sémiotique de Peirce”, in: Louis Hébert (dir.), *Signo* (2006) [em linha], Rimouski (Québec), <http://www.signosemio.com/peirce/semiotique.asp>

Everaert-Desmedt, Nicole. “La Comunicación Artística: una Interpretación Peirceana”, in: *Signos en Rotación* (2001), Año III, nº 181.

Hein, Hilde S. *The Museum in Transition: A Philosophical Perspective*. Washington: Smithsonian Books, 2000.

Hooper-Greenhill, Eilean. “A New Communication Model for Museums”, in: Kavanagh, Gaynor. *Museum Languages, Objects And Texts*. Leicester, London and New York: Leicester University Press, 1991.

Karp, Ivan e Lavine, Steven D. (eds.). *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991.

Malraux, André. *O Museu Imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

O'Doherty, Brian. *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space*. Los Angeles: University of California Press, 1999.

Preziosi, Donald. *Brain on the Earth's Body. Art, Museums and the Phantasms of Modernity*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2003.

Santaella, Lucia. “Por qué la Semiótica de Peirce es también una Teoría de la Comunicación?”, in: *Cuadernos* 17 (2001) (Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales – Universidad de Jujuy, Argentina), pp. 403-414.

## Iconografia. Para uma Semiótica da Arte

Vitor Teixeira\*

Este estudo nasceu de uma série de interrogações em torno da relação da semiótica com a iconografia face à obra de arte, à sua análise e interpretação, interrogações essas de natureza teórica, conceptual, mas também de fundo mais pragmático, na perspectiva da criação de uma ferramenta de estudo da imagem, para além da imagem... Em torno dessa interrogação de fundo, poderíamos enunciar três questões prévias, que pautam esta reflexão de forma transversal: existe uma relação entre semiótica das artes visuais e iconografia? Essa relação é de proximidade ou de oposição? A semiótica, em última análise, será válida, e de que maneira, para a análise dos produtos da Arte, da obra artística? A abordagem que aqui fazemos é experimental, ainda em fase de enunciação de questões, problemas, de experimentação de formas de articulação, no sentido de procurar um caminho coerente e pragmático para um novo sentido da iconografia e da iconologia, num registo semiológico e não apenas formal ou primário. A semiótica de Charles Sanders Peirce (1839-1914)<sup>1</sup> serve-nos aqui de base de reflexão, de chaves hermenêuticas e de equação de problemas, além de definição de categorias de abordagem da imagem enquanto signo, ou do signo-imagem, ponto de partida para a uma reflexão sobre as possibilidades e caminhos para uma iconografia semiológica, estribada em pressupostos semióticos e não apenas naturalistas, primários ou conceptualmente radicados no plano compositivo e físico da obra de arte.

Antes de mais, em jeito de justificação, assinale-se a existência de um sentido, de uma denotação nas imagens artísticas ou na identificação de figuras, algo que se torna mais evidente e premente a partir dos seus atributos, principalmente quando se estabelecem repertórios de motivos, temas, símbolos, etc. Se nos detivermos nesta asserção, poderemos aferir que a iconografia parece assim justificar a introdução nos estudos artísticos das problemáticas do Signo, enquanto assumindo a ideia de que uma imagem não é entendida apenas para percepção e contemplação mas convoca um real esforço de leitura, tal como de interpretação. Se pensarmos então que a semiótica tem como o seu objecto “a vida dos

---

\**Professor Auxiliar da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Investigador do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR).*

1. Cf. *Antologia Filosófica. Charles Sanders Peirce* (selecção, tradução e notas de António Machuco Rosa). Lisboa: IN-CM, 1998, prefácio, in: col. “Estudos gerais. Universitária. Clássicos de filosofia”.

signos” e as funções de significação, logo uma análise e leitura das estruturas narrativas da imagem, poderemos traçar os pródromos para interação e relação discursiva e metodológica entre estas duas ciências, superando formalismos e meras descrições estilísticas. Este estudo, refira-se, foi elaborado na sequência de um conjunto de estudos e reuniões científicas sobre a semiótica de Peirce<sup>2</sup>, pelo que a abordagem a este Autor será em boa parte um dos eixos definidores deste conjunto de reflexões, em via de criar um conceito articulador, uma metodologia interactiva, dir-se-ia, entre iconografia e semiótica, num discurso semiológico.

Onde a iconografia procura essencialmente definir o que as imagens *representam*, para “declarar” o seu sentido (se aceitarmos a asserção de Wittgenstein<sup>3</sup> acerca da equivalência entre sentido de uma imagem e aquilo que ela representa), a semiótica procura, pelo contrário, *desapropriar-se do* mecanismo da significação, trazendo à luz as razões principais do processo de significação, para o qual a obra de arte é ao mesmo tempo o *locus* e o possível resultado. Pode assim a iconografia, ao serviço da história da arte, estar ao serviço da semiótica, provendo-a da sua matéria-prima, enquanto por seu lado a semiótica a pode reforçar com o seu próprio aparato teórico e torná-la mais capaz de atingir o seu objecto?

Há uma certa resistência na iconografia à contaminação dos modelos verbais, da linguística ou da psicanálise. A história da arte, que é “quem” mais serve a iconografia, quase paradoxalmente, na prática não tem parado, na sua via mais modernista, de tentar aderir ao modelo logocêntrico, ao mesmo tempo que a linguística e a filosofia da linguagem se apropriam da imagem, com Saussure<sup>4</sup> e Wittgenstein no signo e na proposição: Saussure, definindo o signo como entidade biface, como “imagem-acústica” associada a um conceito, ele próprio representável por um desenho/traços; Wittgenstein, por estabelecer a imagem, na sua “forma lógica”, ou a forma em comum com a realidade, como o princípio da linguagem e proposição.

Mas onde a iconografia se relaciona ela própria, primariamente, com o significado das imagens, e reduzindo o significante “plástico” a uma questão de tratamento, uma conotação de estilo, deverá ter necessariamente, ela mesma, que derivar numa confusão entre sentido e denotação. Naturalmente aquilo que uma imagem *significa* não pode nunca ser reduzido àquilo que se nos dá a *ver*: em qualquer sentido supostamente natural, correspondendo a um estrito nível

2. Por todos os estudos sobre Charles Sanders Peirce, veja-se Everaert-Desmedt, Nicole. *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*. Liège: Mardaga, 1990.

3. Cf. Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Edusp, 2001.

4. Para Saussure, veja-se a sua obra fundamental, Saussure, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral* (tr. José Vítor Adragão; 5ª ed.). Lisboa: D. Quixote, 1986.

icónico de articulação, para a imagem tal como ela se orienta para a percepção, está muitas vezes sobreposto (de acordo com a teoria de níveis de análise e interpretação desenvolvida por Panofsky) um sentido convencional, se não arbitrário (a figura de uma mulher nua com o cabelo em forma de nuvens poderá ser lida como o signo da “Beleza”).

A iconografia, mesmo na sua mais sofisticada forma, não pode ser reduzida a uma mera nomenclatura: no entanto, não deixa de implicar a referência a um conhecimento pré-existente, anterior à leitura/análise e elaborado externamente a esta. E tal conhecimento não é apenas “antropológico”, como referia Roland Barthes, inscrito no nível mais profundo em que um indivíduo partilha uma cultura, dele se servindo para reconhecer de imediato a configuração das linhas e traços da imagem de uma casa, árvore, de uma maçã, etc.; opostamente, surge o conhecimento elaborado, relacionado, “cultivado”, em termos de uma ordem textual. Muitas vezes, em caso de dúvida, uma referência textual pode fornecer uma “chave” para permitir interpretar a imagem.

Introduzir na análise da imagem a autoridade do texto, a partir do qual aquela supostamente se compõe, através duma *aplicação* figurativa ou/e simbólica, na qual cada elemento imagético corresponde a um termo linguístico, pode tratar-se, com efeito, de uma importante distinção, com implicações epistemológicas. Neste sentido, o método iconográfico — iconografia enquanto método — está teoricamente fundado no postulado da imagem artística (e qualquer imagem relevante) que comporta uma articulação significativa apenas e por causa da referência textual. Neste caso, temos que admitir que cada leitura iconográfica de uma imagem está relacionada com um sistema verbal (texto ou discurso) no qual as figuras se “declaram”.

Há assim uma cumplicidade entre o método iconográfico e o modelo logocêntrico — nunca estudada, explicitada, teorizada — a explicar como a iconografia hoje em dia pode guindar-se a ser não apenas uma parte de uma semiótica da arte (ainda não formalmente estabelecido) mas também como *objectivo* para tal, enquanto modelo cujo padrão e articulações poderiam ser copiados por qualquer similar “apropriação”. O facto essencial nesta tentativa de reflexão acerca da articulação entre semiótica e iconografia (mas também o mais difícil para elaborar uma teoria) é o grau pelo qual a concepção idealística da imagem implicada na abordagem/aproximação iconográfica acima definida está indissoluvelmente ligada a uma estrutura representativa cujos limites, históricos como geográficos, tem sido reconhecida.

Se o processo de interpretação pode criar curto-circuitos no processo de leitura, se a interpretação não assume uma antecedente constituição e articulação teóricas do texto pintado, esculpido, gravado, etc., tal é devido ao facto de traço algum do apa-

rato criativo que produziu a imagem poder ser achado na referida obra de arte. Este aparato criativo não pode nunca ser reduzido, hipoteticamente, a qualquer modelo “perspectivista”, por exemplo, no caso de uma pintura, (como o da “câmara escura”, o princípio pelo qual a câmara fotográfica reproduz imagem). Peirce<sup>5</sup> enunciava, num sentido geral da sua “semiótica”, que *toda a representação é uma representação de uma representação*, lembrando os *Ragionamenti d’imagini de Cesare Ripa*<sup>6</sup> (*Iconologia*), ou uma “lógica de imagens”. *Formare e dichiarare* eram os dois registos diferentes na *Iconologia* de Ripa: constituição da imagem e sua lógica articulação, descrição e explicação. O “operador iconológico” aplica assim uma concatenação que prepara o caminho a uma análise da imagem como definição visual, articulada em termos metafóricos e alegóricos.

Para Peirce, a significação de um signo é o que o signo faz (*funcionalismo*), a forma como actua na interpretação, que efeito produz. Descrever a significação de um signo é descrever a sua acção, o processo cognitivo mediante o qual o signo resulta interpretado e provoca um tipo de acção. Descrever, enfim, como o signo significa ou reforça os hábitos de acção do intérprete. Analisar qualquer objecto cultural, em Peirce, consiste em evidenciar o processo interpretativo que leva o intérprete desde a percepção até à acção através da mediação do pensamento.

A imagem concebida em modo de definição, uma semiótica da arte totalmente condicionada pela categoria do signo, bem como pela hipótese da axiomática interdependência da imagem e conceito, como foi clarificado pelo esquema de tradução de Saussure<sup>7</sup> (imagens acústicas e conceptuais). Recordemos a interrogação de Peirce de como se pode conceber que algo como uma proposição icónica possa existir?

O projecto iconográfico está pois ligado, como princípio, a uma estrutura representativa que implica a diminuição do “externo” do significante e, acima de tudo, da obliteração da actual substância de expressão. Em Peirce o ícone não é necessariamente um signo, não tem que seguir necessariamente a ordem triádica de representação. As “imagens da arte” podem ser primariamente *hipoícones*, ou seja, assumirem-se como aquilo que está mais próximo da figura, ou então em oposição a ela, no lado mais próximo do signo, se não em oposição a ele (“*on the near side of the figure if not against it, on the near side of the sign, if not against it*”)<sup>8</sup>. O ícone, neste sentido, é o único tipo de signo adequado para comunicar sentimentos. A arte, logo, é icónica.

---

5. Cf. nota 2.

6. Ripa, Cesare. *Iconologia* (tradução espanhola da edição princeps, surgida em Roma em 1593). Madrid: Ediciones Akal, 1996.

7. Cf. nota 4.

8. Nossa tradução.

O ícone, como idealização, remete para uma figuração real (a fotografia é algo físico, por exemplo, uma mensagem do indício/índice, em direcção ao ícone, o símbolo). O signo surge como “um algo que está por algo para alguém”; manifestação/fenómeno de algo para alguém. Signo é a representação que um sujeito tem de uma coisa dada. O sujeito só se pode aproximar da coisa dada a partir da tal representação: a coisa manifesta-se como signo e a interpretação de tal manifestação permite ao sujeito ter a figura do objecto/figurar o objecto. Pensaríamos aqui nas relações entre a *coisa*, a sua representação e o *representamen* (ideia mental do sujeito a partir do signo). *Ícone, Índice e Símbolo*: três subcategorias do signo no sentido de interpretar as possíveis relações (entre a coisa, a sua representação e o *representamen*).

Mas interessa-nos mais aqui o *ícone*. Se um signo não centra a nossa atenção directamente sobre uma coisa em particular mas conduz-nos à sua figuração entre as coisas possíveis, então é um ícone. Ou seja: a classe de signos que estimula na nossa mente ideias muito similares à coisa representada, mas sem que haja uma relação necessária (se nos pudéssemos aproximar à coisa enquanto tal, a ideia suscitada seria então muito similar a ela [coisa]), é do tipo icónico.

O *ícone*, dito de outro modo, conduz o pensamento de maneira mais ou menos exacta até à coisa. Se o signo é um *ícone*, dizia Peirce<sup>9</sup>, um escolástico poderia dizer que a “espécie” do Objecto que emana dele encontra a sua matéria no *ícone*. Se fosse um *índice*, poderíamos pensá-lo como um fragmento arrancado do Objecto, os dois na sua existência sendo um todo ou como parte desse todo. Surgem neste sentido os processos peirceanos de interpretação/captação logocêntrica do signo (ideia mental que um sujeito forma na sua mente) ou preceitos explicativos:

Dedução – *índice*

Indução – *ícone*

Abdução (hipótese) – *símbolo*

Interessar-nos-á talvez mais, neste estudo, neste levantar de problemas e interrogações, de definição de caminhos, a *Indução*, pela sua relação com o *ícone*. Normalmente, recordemos, numa situação regular — repetição ou fenómenos que se possam padronizar — induzem-se as características dessa totalidade a partir das características de uma amostra dada. Há assim uma regularidade do fenómeno, ou o assumir primeiro de uma regularidade dentro do fenómeno e

---

9. Sobre o *signo icónico* em Peirce, que usámos neste estudo, cf. Magalhães, Luísa Peixoto de. *De signo em signo: o signo icónico na perspectiva de Charles Peirce* [trabalho policopiado] Braga: [s.n.], 1998. Cf. também Grácio, Maria Cristina Canotilho. *Categorias e signo: no primeiro período da filosofia de Pierce (1857-1867)* [texto policopiado] Lisboa: [s.n.], 1992 (FCSH – UNL).

depois de uma amostra como significativa e representativa do todo. Ou seja, uma regularidade fenomenológica. O *ícone* é assim a ideia estimulada pelo *ícone* e por uma amostra, sendo pois bastante similar às características da coisa e da totalidade (relação entre o estímulo mental e a coisa dada). Se pudéssemos aproximar-nos à coisa dada ou à totalidade dos fenómenos dados, teríamos que o ícone e o juízo indutivo são muito similares/idênticos àquilo que representam. O *ícone* cria uma ideia, é a coisa, a amostra é a totalidade. O ícone sugere, medeia, induz portanto.

Teríamos, de certo modo, assim, a criatividade divina, por exemplo — com as devidas reservas — com Deus como artista e o universo como obra de *arte*, como criador. Há aqui uma *primeiridade*, um *caos* de qualidades de sentimento, em que se abre às possibilidades. Ou seja, a *abdução*, enquanto processo de captar, “pensar” essas qualidades de sentimento, consideradas como *apropriadas*. Aqui surge o *Ágape*, o amor do criador pela criação, querendo que a sua criação desenvolva a sua própria criação e *terceiridade* (passo de dedução). Deixa que a obra se desenvolva e se construa seguindo as suas próprias regras internas. Projecta essas qualidades de sentimento num objecto ao qual lhe podiam ser *apropriadas* (as qualidades). No *ágape*, Deus deixa que a sua criação evolua, os homens são livres de criar. Deus incarna qualidades e sentimentos no homem, o homem faz isso na obra de arte. Depois vem a *abertura*, pela *indução*, a qual é sempre incompleta, dada a sua falibilidade (falsidade da hipótese, adaptação ou carácter completo da mesma).

Em suma, a obra de arte está sempre aberta, mesmo que finalizada. A mesma obra de arte faz passar o caos de sentimentos à estrutura do signo, passando-se depois da materialidade deste ao icónico. A *terceiridade* é o signo icónico ou o hipoicónico. Ao contrário do plano científico, o artista não encontra uma correspondência na realidade, o artista não procura a verdade enquanto correspondência a uma realidade. A obra de arte tem auto-adequação, está adequada em si mesma, apropriada em si, quando se apresenta como um sentimento racional, quando torna inteligível uma qualidade de sentimento. Uma boa obra de arte é a expressão inteligível de uma qualidade de sentimento.

Deste modo, da *primeiridade* à *terceiridade*, do sentimento à imagem, constrói-se o sentimento inteligível, da materialização do signo ao pensamento icónico... Há desta forma três tipos de *primeiridade*, segundo Peirce: a possibilidade qualitativa — caos de qualidade de sentimento (produção); a existência — hipoícone realizado; a mentalidade, que se consegue aplicando a *primeiridade* às três categorias (pensamento icónico), onde surge a interpretação. Ou seja, o “caminho” do signo icónico em Peirce, o caminho que vai da Produção à Interpretação, da produção ou possibilidade criativa à interpretação, à “mentalidade”. Em suma,

uma obra de arte faz passar a *Primeiridade* da possibilidade criativa à mentalidade, mediante a existência. A Percepção será assim a acção através do pensamento: esta é uma imagem possível da semiótica de Peirce — e o seu triadismo.

No estruturalismo europeu, em que se insere a Linguística Estrutural de Saussure, impera mais o binarismo em termos conceptuais, nos binómios língua/palavra, paradigma/sintagma, expressão/conteúdo, denotação/conotação, significado/significante. Já em Peirce, dentro da denominada Filosofia Pragmática norte-americana, as relações estabelecem-se entre três termos (triadismo): *semiosis*, ou produção da significação/*representamen*; objecto; mediação, que é o Interpretante.

Dito de outro modo, em jeito de ideia central, temos o Signo (representação) que remete a um Objecto mediado pelo Interpretante. A concepção ternária ou triádica de Peirce baseia-se assim numa fenomenologia e filosofia das categorias. Para Peirce, concluindo, no sentido da aproximação da semiótica à iconografia, ou mesmo à iconologia, essas três categorias existem para entender a acção e as experiências humanas, modos de entender os fenómenos. A primeira categoria, ou *primeiridade*, é pois a categoria do possível, uma concepção do ser na indistinção da totalidade, vivida numa espécie de instante intemporal. É um modo de apreender as qualidades e as emoções (a sua materialização), qualidades sensoriais como um cheiro, um som, uma cor, uma matéria, sabor, etc.; emoções como o belo, o trágico, o humorístico, o fantástico, o aborrecido, etc. Por exemplo, a cor vermelha seria uma qualidade, uma *primeiridade* portanto, antes que algo no universo tivesse a mesma cor; ou uma impressão de dor antes que se soubesse que existe a dor de cabeça, ou de dentes, até de uma dor moral... Não há tempo, é intemporal, logo talvez não faça sentido falar de continuidade<sup>10</sup>, pois não há tempo. A *primeiridade* não se capta directamente, só se se materializar em algo, construindo uma nova rede simbólica, um novo simbolismo<sup>11</sup>. Quando vemos uma coisa vermelha, estamos a distingui-la de todas as coisas que não têm tal propriedade, essa mesma cor, entrando aqui já na *segundidade*, como quando estamos com a tal dor de dentes e relacionamos uma causa com um efeito. Nesta categoria só há o um, uma concepção global do ser, sem limites, nem partes, nem causas nem efeitos. É, dizia Nicole Everaert-Desmedt<sup>12</sup>, a categoria mais difícil de descrever, pois está numa dimensão pré-verbal. Para captar o imediato, o artista deve construir uma mediação; se esta não é nova, a sua obra vai ter que ser interpretada através de uma mediação anterior, já usada.

10. Sobre Peirce, veja-se Rosa, António Machuco. *O Conceito de Continuidade em Charles Sanders Peirce*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, in: "Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas".

11. Sobre o Símbolo, remetemos para o clássico Todorov, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Lisboa: Ed. 70, [s.d.]

12. Everaert-Desmedt. *Le Processus interprétatif*, p. 43.

A segunda categoria é a da *segundidade*, a mais fácil de entender: é a categoria do real particular, da experimentação, do facto que se produz no tempo e no espaço. É a categoria da relação entre dois fenómenos, entre a causa e o efeito, da acção e reacção. Por exemplo, uma pedra que cai agora ao chão, uma vela que se enfuna segundo o vento, ou alguém que agora tem uma dor de cabeça, ou de dentes. A *primeiridade* implícita na *segundidade*, dir-se-ia, no dois está incluído o um, uma cor vermelha numa qualquer pintura. Na *segundidade* há um tempo descontínuo, a descontinuidade, agora sucede algo, a seguir outra coisa, num sentido diacrónico, mas em direcção ao passado, pois um efeito chama a atenção para a sua causa anterior. A História... Existem assim relações temporais, comparação, materializações do concreto. A terceira categoria, a da *terceiridade*, assenta na mediação entre as outras duas, pois em *três* estão incluídos *dois* e *um*. Estamos na categoria da lei, da regra, da convenção, como uma mediação entre os dois. Uma lei, porém, manifesta-se através de factos que a põem em prática, em *segundidade*! E factos, refira-se, que materializam qualidades, isto é, *primeiridade*. Se a *segundidade* é uma categoria do particular, a *terceiridade* e a *primeiridade* são-no do geral. Em geral a *primeiridade* é da ordem do possível, da indistinção, do vago, enquanto que a generalidade da *terceiridade* é a categoria da predição: segundo a lei da gravidade, se atiramos uma pedra, pode-se predizer que ela vai cair, segundo aquela lei. A *terceiridade* está pois na categoria temporal da continuidade, do tempo contínuo, com orientação para o futuro. “Uma lei é a maneira em que um futuro sem fim deve continuar sendo”, dizia Peirce. Esta terceira categoria é a categoria da cultura, da linguagem, da representação, dos signos, do processo semiótico, dos hábitos, das convenções. Da ordem simbólica, enfim. Do caminho para a iconografia, onde surgem as pontes e pontos de diálogo, onde se poderá afirmar um método ou discurso semiológico aplicado ao estudo da imagem, enquanto Imagem-Signo<sup>13</sup>.

### E a iconografia?

Recordemos primeiro o chamado *Método Iconográfico* e a concepção de Icnologia em Erwin Panofsky (1892-1968), ou o processo ou método de interpretação da obra de arte em três etapas, cada uma correspondendo a um nível de

---

13. De recordar a excelente antologia de estudos levada a cabo por Preziosi, Donald (ed.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2009. Cf. os seguintes textos do cap. V (“Mechanisms of Meaning”), nesta antologia: “Semiotics and Iconography”, de Hubert Damisch, pp. 236-242; “Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders”, de Mieke Bal e Norman Bryson, pp. 243-255; e “Meaning/Interpretation”, de Stephen Bann, pp. 256-269. Veja-se ainda a “Introduction” ao capítulo, de Donald Preziosi, p. 215ss.

significação<sup>14</sup>. Iconografia e iconologia aparecem como formas de abordagem, de diálogo, de desafio de aproximação à obra de arte, podendo-se adaptar à *perspectiva intrínseca* e à *perspectiva extrínseca* definidas por Kleinbauer (n. 1937)<sup>15</sup>. Tais aproximações foram depois estudadas por Giovanni Morelli (1816-1891)<sup>16</sup>, Aby Warburg (1866-1929)<sup>17</sup> e Erwin Panofsky, não esquecendo Fritz Saxl<sup>18</sup>, além de Hoogerwerff<sup>19</sup>, antecessor de Panofsky. Avançava-se com uma análise contextualizante da obra de arte, na senda do seu significado intrínseco, profundo, escondidos na primeira abordagem da obra. É um avanço claro em relação à visão formalista da segunda metade do século XIX, que procurava explicar a obra de arte apenas pelas suas propriedades estéticas e formais<sup>20</sup>.

O dito “Método Iconográfico” de Panofsky assenta assim nesta concepção, também ela triádica, de descrição, análise e interpretação da obra de arte, num sentido iconológico, baseada em três níveis de abordagem:

Primeiro nível — acrescentar a distinção entre significação factual (facto em si, tirar o chapéu) e significação expressiva (gesto, humor, educação, etc.). Reconhecimento da obra no seu sentido mais elementar, por via da experiência sensível. Assenta na identificação de formas, na interpretação primária, dentro do formalismo da História da Arte. Interpretação mais sensível.

Segundo nível — significação secundária ou convencional (tirar o chapéu equivale a saudar); já não há mais interpretação natural mas antes convencional. Reconhece-se o significado secreto encriptado na primeira abordagem, pré-iconográfica, compositiva, formal, primária. Há uma interpretação mais inteligí-

14. Panofsky, Erwin. *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa: Ed. Estampa, 1982. Veja-se a “Introdução” (pp. 19-40), onde o Autor explica este seu “método” iconográfico e abre o caminho da Iconologia. Veja-se ainda Mahiques, Rafael García. *Iconografía y Iconología*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2008. Num sentido mais aplicado, recorde-se também aqui Sebastián, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1996.

15. Kleinbauer, Walter Eugene. *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of 20th-Century Writings on the Visual Arts*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.

16. Sobre Morelli, ver Ginzburg, Carlo. “Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method”, in: Eco, Umberto e Sebeonk, Thomas (eds.). *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce (History Workshop)*. Bloomington, Indiana: [s.n.], 1988, pp. 81-118.

17. Warburg, Aby. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der Europäischen Renaissance*. Leipzig: B. G. Teubner Verlag, 1932. Tradução espanhola, *El Renacimiento del Paganismo. Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (ed. F. Pereda). Madrid: Alianza Editorial, 2005. Cf. ainda tradução italiana de Warburg, Aby. *Mnemosyne. L'Atlante delle Immagini* (dir. Martin Warnke, em colaboração com Claudia Brink; tr. Maurizio Ghelardi e Bettina Müller). [S.l.]: Aragno Editore, 2002.

18. Saxl, Fritz. *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza, 1989. Vd. p. 49ss.

19. Sobre este Autor holandês, ver a sua obra emblemática Hoogerwerff, G. J. *L'Iconologie et son Importance pour l'Étude Systématique de l'Art Chrétien*, in: “Rivista di Archeologia Cristiana” (Roma, 1931), VIII, 54.

20. Sobre o seu Método, cf. Panofsky. *Estudos de Iconologia*, pp. 26-27.

vel, a convocar áreas do conhecimento no âmbito da antropologia, da cultura, das fontes literárias, dos tipos iconográficos.

Terceiro nível — significação intrínseca (tirar o chapéu implica personalidade, sintomas culturais, história, etc.). O nível da Iconologia, ou a iconografia em sentido mais profundo, numa abordagem mais “íntima” da obra de arte. O inconsciente da obra, ou do seu autor, o interrogar a imagem, a obra de arte a ver não passivamente.

A obra depende desta atenção e acção interpretativas, sem as quais de nada vale. Este método iconográfico, triádico, curiosamente, faz da história da arte uma história do espírito humano tal como se manifesta através das obras artísticas.

Apoiando-se em Ernst Cassirer (1874-1945) e na sua terminologia, Panofsky considera a perspectiva, por exemplo, como uma “forma simbólica” que permite a “um conteúdo significante de ordem inteligível de se ligar a um signo concreto de ordem sensível para se identificar a ele de forma profunda”<sup>21</sup>. Cassirer distinguia uma parte do mundo com seus objectos e, na outra parte, o espírito humano e as coisas inteligíveis. Entre estes dois mundos insere-se o espaço de mútua imbricação/contacto do mundo, que penetra no espírito (e este nele, reciprocamente), definindo assim as formas simbólicas: a linguagem, o conhecimento, a mitologia e a arte. Panofsky centrou-se na estrutura interna da obra, considerando uma pintura em perspectiva, por exemplo, como uma transcrição do mundo envolvente, mas também a expressão de um desejo de ordenar o mundo de uma certa maneira. A perspectiva ganha uma nova dimensão com Panofsky, tornando-se na expressão criadora entre o espírito e o mundo, uma forma simbólica interposta entre aquele que percebe (percepção) e o que é percebido.

As realidades visíveis, existentes ou imaginárias, desde sempre estimularam os artistas, que usavam formas simbólicas para as representar. Personificações de deuses, atributos, símbolos, emblemas, divisas, lemas, legendas, alegorias que transpõem significados através de metáforas, foram, até ao século XX, secundarizados ou menosprezados até em detrimento da estética e das artísticas ou estilos dos autores, não valorizando a obra de arte enquanto documento histórico-cultural, mas antes o produto de uma tendência formal e compositiva. Panofsky, na senda de Warburg e Hoogewerff (“Na Idade Média toda a forma é o vestido de um pensamento. Dir-se-ia que este opera dentro da matéria e da

forma. A forma não pode separar-se da ideia que a cria e a anima”<sup>22</sup>) vai trabalhar no sentido de conferir à obra de arte um valor para além do estético e sensorial, sem recusar, no entanto, a sua importância, como a do estilo, mas em equilíbrio e harmonia com o conteúdo<sup>23</sup>.

A imagem é entendida então cada vez mais como uma linguagem simbólica, tal como a linguagem escrita ou falada. A imagem, para ser captada e compreendida, necessita de um contexto, de uma linguagem e regras, de uma sintaxe, uma gramática, para a ordenar de forma a que transmita uma mensagem, a qual deverá ser recebida e inteligibilizada. Aqui surge a ponte entre a iconografia e a iconologia e a linguística, a semântica e a semiótica, na procura de mecanismos de descoberta e regulação dos princípios e instrumentos que regem eles próprios a imagem e a sua descodificação. A forma possui em si mesma um significado (é significado e significante), embora primário, sensível, como significado têm também os estilos. Uma imagem descritiva, referia Castiñeiras González<sup>24</sup> tem objectivos e significados diferentes de uma imagem narrativa, assim como diferentes tempos de narração (continuidade, “monocena”, ciclo...), o que implica uma visão diferente da imagem na abordagem da obra de arte, que tem até uma vida própria, como as palavras, que não são seres que nascem e morrem, uma vez cumprida a sua missão. Aqui recordamos Saxl e a sua teoria da história e vida das imagens<sup>25</sup>, com base na análise da sua génese, continuidade, contraposição e variação (variações de imagens em relação a um tema, como os *Horrores da Guerra* de Rubens e a *Guernica* de Picasso, como a iconografia dos anjos ou até de Cristo)<sup>26</sup>. O estudo dos pormenores, como já anunciara Morelli antes de Panofsky, é também algo novo nesta nova abordagem iconográfica da obra de arte: temas, motivos, elementos figurativos para expressão de ideias, personificações, atributos, enfim, modos de expressão e relação entre texto e imagem. O esforço de sistematização desta panóplia de elementos permitirá aduzir a variação de significados de um mesmo tema ou motivo, por exemplo, na linha de Saxl<sup>27</sup>. A memória social tem esquemas de representação de grande perenidade, como

---

22. Cf. Sebastián. *Mensaje Simbólico*, pp. 69-72 e 298-230.

23. Cf. Panofsky, Erwin. *El Significado de las Artes Visuales*. Madrid: Alianza, 1987. Veja-se, também, Bialostocki, Jan. “Erwin Panofsky (1892-1968) – Le Penseur, l’Historien, l’Homme”, in: *Information d’Histoire de l’Art* n° 5 (1971), pp. 199-214; ainda Ginszburg, Carlo. *Mitos, Emblemas, Indicios*, Barcelona: Ed. Gedisa, 1989, p. 54ss.

24. Castiñeiras González, Manuel Antonio. *Introducción al Método Iconográfico*. Barcelona: Ariel, 1998.

25. Cf. Saxl, Fritz. *La vida de las imágenes*.

26. Sebastián. *Mensaje Simbólico*, pp. 69-71.

27. Cf. nota 25.

aliás referia Cassirer<sup>28</sup>, filósofo do grupo de Warburg e depois grande inspirador de Panofsky, quando aludia às variações de um tema ou forma ao longo das épocas como reflexo de transformações históricas ou filosóficas (*valores culturais*), entre outras. Uma imagem, adquirindo uma significação especial, vai atraindo cada vez mais significados ou ideias aparentadas, paralelas, podendo adquirir significações diferentes com o passar dos anos, mesmo que na lógica a similaridade. As imagens que se mantêm, mesmo com alterações de sentido, acabam por formar uma tradição, quando não um modelo. Daí que se tenha assistido ao nascimento dos repertórios de imagens com variações de significado ao longo da história, no tempo e nos lugares, tendências, etc., de acordo com o contexto em que foram aplicadas. Surgem pois os arquétipos.

Estamos já no campo da iconologia, em que uma forma simbólica é um elemento que leva a um conteúdo mais do domínio do inteligível, que nos reporta a um quadro mental de uma época, ao panorama da cultura e das mentalidades, das mutações lentas. A cultura de uma época encripta-se na dimensão invisível da obra, quase como se fosse o seu inconsciente, como o do autor, também, a sua natureza e psicologia. A obra é a condensação, a plasmagem, materialização plástica de uma época, um grupo, um autor (de facto ou moral), de uma crença, de uma ideia, de dimensões civilizacionais, no tempo e no espaço. A sua descodificação pressupõe assim uma intuição sintética, uma erudição e capacidade de avaliação para além do plano formal e primário da obra.

O método iconográfico traçado por Panofsky é assim uma abordagem ternária da obra, num sentido diacrónico, descodificando níveis de significação num esforço de interpretação gradual até se chegar ao quadro amplo da iconologia. Da interpretação *formalista*, descritiva e sensível (pré-iconográfica), chega-se à interpretação *alegórica*, iconográfica e iconológica (*símbolos* de Cassirer, por exemplo).

A arte é a representação do real ou do imaginário, dir-se-ia de forma simples, como de conceitos e ideias, ou ideais, através de uma linguagem simbólica. Que é a das formas, materializadoras de conteúdos simbólicos variáveis no tempo, no espaço, quanto à produção, fruição, à sua própria história ou vida enquanto obra de arte. Formas, temas, fontes textuais e literárias, tradições, são estas as bases da significação da obra de arte em Panofsky. A iconologia é uma iconografia em sentido profundo, para Panofsky, como para Hoogewerff ou Warburg, seus predecessores, insatisfeita pela identificação do tema e dos elementos simbólicos

---

28. Ver Cassirer, Ernst. *Filosofia das Formas Simbólicas*. [S.l.]: Martins Editora, 2004. Cf. ainda *Antropologia Filosófica*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

convencionais. Procede assim à interpretação da significação que um tema ou símbolo possui numa obra enquanto expressão de uma filosofia ou concepção do mundo. É assim uma iconografia interpretativa. A obra de arte, com efeito, não surge isolada, como referia Warburg, mas sim em função de significações múltiplas (religiosas, sociais, psicológicas..., daí chamar à iconologia “história das imagens”). Aqui teríamos a primeira aproximação da iconografia à semiótica, com Warburg, em cuja formação tiveram relevante influência os estudos de Franz Boas<sup>29</sup> e Edward Sapir<sup>30</sup>, antropólogos coevos, precursores da linguística moderna. A partir deste ponto de vista warburgiano, é natural considerar-se as ciências históricas, em particular da Arte, como disciplinas humanísticas interessadas em propor as imagens como linguagem<sup>31</sup>.

Nesta nova concepção da iconografia lançada por Panofsky e Warburg, com Hoogerwerff e Saxl também, surgiu uma nova reflexão geral sobre os signos, a partir da aplicação do novo método de interpretação das imagens, da sua forma e sentido, exarando-se novas relações complexas a vários níveis. Há pois todo um processo de significação, complexo, a ultrapassar o impressionístico ou naturalístico, avançam-se novas formas de conhecimento em sistema tripartido ou uma série de interpretações, convocando formas de conhecimento do objecto específicas e distintas: a experiência prática, dos sentidos, o empirismo; a história, os seus textos (temas e conceitos); a intuição sintética, ou a familiaridade com tendências da mente humana, tal como surgem nas obras de arte. Ou a imagem enquanto linguagem, poderia deduzir-se. Cada imagem contém um certo conjunto de temas, conceitos, matérias, escondidos ou “simbólicos”, elucidáveis através duma leitura mais aproximada imagem, mais interna, com maior conhecimento do contexto referencial do trabalho.

### Interpretação semiótica?

Tanto a análise como a interpretação de uma obra de arte assentam no facto de que esta pode ser decomposta em signos: “signos de algo” e “signos para algo”, numa análise semiótica, ou interpretação semiótica. O *eikón* plástico concebe-se aqui como o conjunto de signos que formam uma unidade potencial de relação e número. Por isso, justifica-se a concepção de um programa iconográfico enquanto resolução estrutural dada ao interior do perímetro da obra, agrupando

29. Sobre este antropólogo germano-americano, cf. AA. VV. *Franz Boas: textos de antropología*, Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2008.

30. Ver o interessante estudo de Boas, Edward. *Language: An Introduction to the Study of Speech*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1921.

31. Veja-se Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The Chicago University Press, 1985. Veja-se também Bal, Mieke. “On Looking and Reading: Word and Image, Visual Poetics, and Comparative Arts”, in: *Semiotica* 76 (1989), pp. 283-320.

toadas as categorias sógnicas que emergem a partir das primeiras actividades plásticas. Imagem signo, ou seja, a dimensão supra-formal. Ou então, poder-se-ia pensar na arte como sistema visual de signos ligado a outros sistemas de sociais de significação — semiologia.

A linguagem dos símbolos não é uma linguagem verbal; a primeira exige uma captação instantânea, enquanto a segunda pressupõe uma captação ordenada no tempo (ouvir uma frase, por exemplo) e no espaço (ler uma linha, parágrafo). O simbolismo constitui a elevação emocional ou espiritual de um objecto, de uma forma gráfica ou de uma acção ritual que pode ser simples em si mesma. Nem todos os símbolos são todavia icónicos: as imagens gráficas apenas são símbolos quando representam uma ideia ou uma qualidade abstracta<sup>32</sup>.

Concluindo, o ícone (enquanto representação) produz significação de acordo com uma outra ideia de realidade que não a da linguagem; contudo, a mundividência que nos permite sequer ter a “ideia” da *coisa* representada é verbal. É com a representação verbal que se produz discurso e legitima a interpretação do ícone — aqui entra a iconografia. E onde entrará o mundo verbal, a verbalização, a linguagem enfim (palavra, narrativa, texto, frase, enunciado), nesta iconografia semiológica, nesta relação da Imagem e do Signo? Palavras como imagens acústicas ou escritas... *ekphrasis*. Lê-se com palavras na imagem... texto e imagem...

### Referências bibliográficas

*Antologia Filosófica. Charles Sanders Peirce* (selecção, tradução e notas de António Machuco Rosa). Lisboa: IN-CM, 1998, in col. “Estudos gerais. Universitária. Clássicos de filosofia”.

AA. VV. *Franz Boas: textos de antropologia*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Areces, 2008.

---

32. Veja-se, neste âmbito, o excelente trabalho de Sonesson, Göran Harry. “Pictorial Concepts: Inquiries into the Semiotic Heritage and Its Relevance for the Analysis of the Visual World”, in: *Ars Nova* (publ. Institute of Art History, Universitet Lund). Suécia: Lund, 1989. De Shapiro, Meyer. “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs”, in: *Semiotica* I (1969), pp. 223-242; e *Words and Pictures: On the Literal and Symbolic in the Illustration of Text*. Haia: Mouton, 1973. Recorde-se também um clássico de Hasenmueller, Christine. “Panofsky, Iconography, and Semiotics”, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36 (1978), pp. 289-301. É um estudo muito interessante sobre as relações entre iconologia e semiologia.

Bal, Mieke. “On Looking and Reading: Word and Image, Visual Poetics, and Comparative Arts”, in: *Semiotica* 76 (1989), pp. 283-320.

Bal, Mieke & Bryson, Norman. “Semiotics and Art History: A Discussion of Context and Senders”, in: *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 243-255.

Bann, Stephen. “Meaning/Interpretation”, in: *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 256-269.

Bialostocki, Jan. “Erwin Panofsky (1892-1968) – Le Penseur, l’Historien, l’Homme”, in: *Information d’Histoire de l’Art* n° 5 (1971), pp. 199-214.

Boas, Edward. *Language: An introduction to the study of speech*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1921.

Cassirer, Ernst. *Antropologia Filosófica*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

Cassirer, Ernst. *Filosofia das Formas Simbólicas*. [S.l.]: Martins Editora, 2004.

Castiñeiras González, Manuel Antonio. *Introducción al Método Iconográfico*. Barcelona: Ariel, 1998.

Damisch, Hubert. “Semiotics and Iconography”, in: *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2009, pp. 236-242.

Everaert-Desmedt, Nicole. *Le processus interprétatif. Introduction à la sémiotique de Ch. S. Peirce*. Liège: Mardaga, 1990.

Ginszburg, Carlo. *Mitos, Emblemas, Indicios*, Barcelona: Ed. Gedisa, 1989.

Grácio, Maria Cristina Canotilho. *Categorias e signo: no primeiro período da filosofia de Pierce (1857-1867)* [texto policopiado] Lisboa: [s.n.], 1992 (FCSH – UNL).

Hasenmueller, Christine. “Panofsky, Iconography, and Semiotics”, in: *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 36 (1978), pp. 289-301.

Hoogerwerff, G. J. *L’Iconologie et son Importance pour l’Étude Systématique de l’Art Chrétien*, in: “Rivista di Archeologia Cristiana” (Roma, 1931), VIII, 54.

Kleinbauer, Walter Eugene. *Modern Perspectives in Western Art History: An Anthology of 20th-Century Writings on the Visual Arts*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1971.

Magalhães, Luísa Peixoto de. *De signo em signo: o signo icónico na perspectiva de Charles Peirce* [trabalho policopiado] Braga: [s.n.], 1998.

Mahiques, Rafael García. *Iconografía y Iconología*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2008.

Mitchell, W. J. T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago: The Chicago University Press, 1985.

Ginzburg, Carlo. “Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method”, in: Eco, Umberto e Sebeonk, Thomas (eds.). *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Peirce (History Workshop)*. Bloomington, Indiana: [s.n.], 1988, pp. 81-118.

Panofsky, Erwin. *El Significado de las Artes Visuales*. Madrid: Alianza, 1987.

Panofsky, Erwin. *Estudos de Iconologia. Temas Humanísticos na Arte do Renascimento*. Lisboa: Ed. Estampa, 1982.

Preziosi, Donald (ed.). *The Art of Art History: A Critical Anthology*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Ripa, Cesare. *Iconología* (tradução espanhola da edição princeps, surgida em Roma em 1593). Madrid: Ediciones Akal, 1996.

Rosa, António Machuco. *O Conceito de Continuidade em Charles Sanders Peirce*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2003, in: “Textos Universitários de Ciências Sociais e Humanas”.

Saussure, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral* (tr. José Vítor Adragão; 5ª ed.). Lisboa: D. Quixote, 1986.

Saxl, Fritz. *La vida de las imágenes*. Madrid: Alianza, 1989.

Sebastián, Santiago. *Mensaje Simbólico del Arte Medieval*. Madrid: Ediciones Encuentro, 1996.

Shapiro, Meyer. “On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs, in: *Semiotica* I (1969), pp. 223-242.

Shapiro, Meyer. *Words and Pictures: On the Literal and Symbolic in the Illustration of Text*. Haia: Mouton, 1973.

Sonesson, Göran Harry. “Pictorial Concepts: Inquiries into the Semiotic Heritage and Its Relevance for the Analysis of the Visual World”, in: *Ars Nova* (publ. Institute of Art History, Universitet Lund). Suécia: Lund, 1989.

Todorov, Tzvetan. *Teorias do Símbolo*. Lisboa: Ed. 70, [s.d.]

Warburg, Aby. *Die Erneuerung der Heidnischen Antike: Kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der Europäischen Renaissance*. Leipzig: B. G. Teubner Verlag, 1932. Tradução espanhola, *El Renacimiento del Paganismo. Aportaciones a la Historia Cultural del Renacimiento Europeo* (ed. F. Pereda). Madrid: Alianza Editorial, 2005. Tradução italiana de Warburg, Aby. *Mnemosyne. L'Atlante delle Immagini* (dir. Martin Warnke, em colaboração com Claudia Brink; tr. Maurizio Ghelardi e Bettina Müller). [S.l.]: Arago Editore, 2002.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. São Paulo: Edusp, 2001.

# Binariedade e Ternariedade do Signo

Yolanda Espiña\*

“Of thine eye I am eyebeam”<sup>1</sup>  
— Ralph W. Emerson, *The Sphinx*

1. O título e o objecto deste contributo nascem de algumas questões gerais surgidas no contexto da primeira série de sessões do Seminário Permanente “Arte e Signo”<sup>2</sup>. Estas questões têm a ver, particularmente, com a pergunta pela natureza própria do signo e com as interrogações que isto suscita no contexto das teorias do signo em Ferdinand de Saussure, por um lado, e em Charles S. Peirce, por outro<sup>3</sup>. O ponto de partida da minha reflexão é a observação de uma ambivalência no fundamento de uma alegada binariedade do signo em Saussure, e, ao mesmo tempo, uma consideração — que se apresenta como correspondência — do papel que, de facto, a noção de “segundidade” enunciada por Peirce pode jogar no contexto da sua postulada ternariedade do signo.

Para esclarecer e confrontar tal ambivalência e tal consideração vou examinar, fundamentalmente e numa estrutura paralela, a abordagem de Saussure ao *signo*, como aparece no seu fundacional *Curso de linguística geral*<sup>4</sup>, assim como a análise triádica do signo que aparece, sobretudo, nos documentos de Peirce intitulados “O ícone, o índice e o símbolo”<sup>5</sup> e “O que é um signo?”<sup>6</sup>.

---

\*Professora Associada da Escola das Artes da Universidade Católica Portuguesa. Investigadora do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes (CITAR).

1. Citado por Peirce, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols. (eds. Charles Hartshorne, Paul Weiss e Arthur W. Burks). Cambridge: Harvard University Press, 1931-58, 2.302. (No que segue: CP.)

2. Organizado pela linha de acção de Teoria das Artes, do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia das Artes da Universidade Católica Portuguesa.

3. Objecto principal dos seminários dados, particularmente nos casos de Maria Augusta Babo e Nicole Everaert-Desmedt, e ponto, certamente, de diálogo para os intervenientes no seminário nas diferentes sessões.

4. Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* (publié par C. Bailly & A. Sechehaye; ed. T. de Mauro). Paris: Payot & Rivages, 1995. (No que segue: CLG.)

5. Peirce. CP 2.274-2.308. Utilizo como referência a tradução espanhola de Sara Barrena (2005), in: <http://www.unav.es/gep/>

6. Peirce. CP 2.281, 2.285 e 2.297-2.302. Utilizo como referência a tradução espanhola de Uxía Rivas (1999), in: <http://www.unav.es/gep/>

A pergunta que origina a necessidade deste esclarecimento surge do próprio objectivo geral desta edição do Seminário Permanente. Com efeito, da pergunta pelo carácter significativo da arte surge a questão sobre o tipo de signo que é a obra de arte. Mas, para isso, temos que circunscrever a natureza daquilo a que chamamos *signo*.

Podemos afirmar de início que o signo, em geral, é signo porque estabelece algum tipo de *relação* entre uma *configuração* e um *intérprete*. Pressuposto de todo signo é sempre, portanto, e antes de mais, a *relação*. Mas este pressuposto remete para problemáticas ainda mais fundamentais, porque a noção de relação implica em si mesma a pergunta por aquilo que funda a possibilidade mesma de relação, nomeadamente: esta possibilidade está nos próprios termos da relação, e portanto, deve ter um carácter intrinsecamente binário?<sup>7</sup> Ou, pelo contrário, deve encontrar-se em algo exterior à própria relação, que a possibilita, e neste sentido a relação — toda a relação — só se justifica no âmbito de uma estrutura essencialmente ternária? É esta pergunta, nas suas diferentes dimensões, que orienta tudo o que se segue.

2. As teorias de Ferdinand de Saussure — enquadradas assumidamente por ele na *semiologia* ou *ciência dos signos* (“uma ciência que estude a vida dos signos no seio da vida social”<sup>8</sup>), e cuja pesquisa se concentra na análise da linguagem — definem as questões básicas do que a partir daí se chamou *estruturalismo*. A noção de *estrutura* desenvolvida por Saussure estava centralizada, certamente, na linguagem; mas um olhar atento descobre nela já uma vocação para ser aplicada no contexto dos diversos estratos da realidade. O interesse dessa extensividade (enunciada, com certeza, nos pressupostos do próprio Saussure<sup>9</sup>) é, de facto, que mostra a insuficiência de toda a análise da realidade incapaz de considerar o visível (aquilo em princípio *imediatamente* analisável) sob a perspectiva de uma interacção de dinâmicas estruturais (portanto, que sustentam o que aparece) mas *não imediatamente* visíveis. A presença de estruturas encobertas implica, logo, um determinado tipo de análise conducente a que estas estruturas possam ser desveladas. A interpretação mediada pela análise toma o lugar, assim, de uma mera descrição da realidade, e, mediada particularmente por esse sistema de signos humanamente

---

7. Independentemente, como é obvio, do número (dois, ou mais) de intervenientes numa relação específica. Aqui sublinha-se o carácter *horizontal* de uma abordagem que ratifica o carácter essencialmente binário de toda relação.

8. Saussure. CLG, p. 33.

9. Cf. a dialéctica implícita que estabelece Saussure entre o carácter arbitrário da linguagem e as “outras instituições humanas — os costumes, as leis, etc.” que “estão fundadas, em graus diversos, na relação natural entre as coisas”. Ibid. p. 110.

fundacional que denominamos *linguagem*, assume o papel de reconhecer e até decifrar os múltiplos sistemas de signos em que a realidade se organiza.

O próprio conceito de *interpretação* resulta aqui fulcral porque, por um lado, pretende uma pressuposta objectividade (a que podemos chamar “contextualidade” antropológica) das estruturas encobertas, que, sendo embora encobertas, não são (ou não devem ser) menos objectivas. No entanto, essa objectividade das estruturas está sujeita à arbitrariedade da convenção (cultural), que exige então a constante mediação do sujeito interpretativo, e a constante adequação da constância do código ao processo temporal — e à mudança efectiva que isto implica — da sua mediação real.

Vamos à análise do signo em Saussure. Com efeito, para Saussure (tal como no seu *Curso de linguística geral* manifesta), a essência do signo é ser algo de *comunicativo*, e é neste sentido que o seu carácter comunicativo é mediado pela *interpretação*. O próprio conceito de interpretação (portanto, sempre e de algum modo, mediação) implica uma duplicidade, que marca já a própria definição do signo. Esta duplicidade, fundamento da abordagem binária do signo em Saussure, pode ser antes de mais considerada como uma estrutura que se manifesta, enquanto tal, como um sistema de oposições. Abordemos, pois, algumas diferentes vertentes dessa duplicidade. Saussure estabelece já à partida uma binariedade fundamental na análise do signo: entre *significante/significado*, que traduz a binariedade *imagem acústica/conceito*, tendo em conta que “imagem acústica” implica já um elemento de mediação: a imagem acústica “não é o som material, coisa puramente física, mas o vestígio psíquico desse som, a representação que dele nos dá o testemunho dos nossos sentidos; tal imagem é *sensorial*”<sup>10</sup>. A sublinhar aqui é que Saussure atribui à imagem acústica um carácter simbólico: “Tem sido utilizada a palavra *símbolo* para designar o signo linguístico, ou mais exactamente, aquilo a que nós chamamos *significante*. Mas existe um inconveniente em admiti-lo. [...] O símbolo nunca é completamente arbitrário; ele não é vazio; há sempre um rudimento de ligação *natural* entre o *significante* e o *significado*”<sup>11</sup>. Portanto, a própria ideia de imagem acústica inserida na ideia de “*significante*” implica o elemento da mediação sensorial/representativa.

No entanto, o signo em sentido estrito apresenta uma binariedade que remete para um outro nível na sua determinação: *arbitrariedade/linearidade*. A arbitrariedade (ou carácter imotivado do signo) tem como pressuposto um carácter convencional da estrutura de signos linguísticos, ao mesmo tempo que especificamente cultural. Linearidade, pela sua parte, afirma o substrato totalmente

---

10. Ibid. p. 98. A ênfase é minha.

11. Ibid. p.101.

temporal do signo na sua configuração físico/acústica. Aqui surge a questão da problemática do *tempo*, porque este se apresenta como uma contradição. Com efeito, comparece aqui a binariedade *diacronia/sincronia*. A sincronia, que parece afirmar o factor arbitrário-convencional (e portanto, não universal, mas culturalmente determinado), nega a vigência do tempo no seu aspecto processual; portanto, contesta a primazia de uma consideração diacrónica do signo. Numa outra binariedade estabelecida por Saussure, a célebre binariedade *língua/fala*, volta a assomar esta questão, de um outro ponto de vista, que vai elucidar a discussão sobre o tempo de um modo singular. Segundo Saussure, dentro do sistema de signos que constitui a linguagem em geral, a língua é a linguagem sem a fala. A língua é assim o aspecto sincrónico da linguagem, sendo a fala o aspecto diacrónico ou temporal. Ambos, no entanto, vão unidos, porque, como afirma Saussure, o signo está em condições de alterar-se *porque se continua*: “Por isso, o princípio de alteração se fundamenta no princípio de continuidade”<sup>12</sup>. Prima em Saussure claramente, uma vez mais, o aspecto sincrónico da linguagem. E isto implica, de alguma maneira, o reconhecimento de uma permanência no tempo que consegue ultrapassar o aspecto puramente temporal (no sentido processual) da convenção. Parece que a questão pode situar-se na análise deste aspecto temporal, e no estabelecimento das condições de uma dialéctica entre tempo (o aspecto processual, diacrónico) e temporalidade (sincrónica). No entanto, e dado o carácter *interpretativo* inerente ao signo, comparece aqui claramente a necessidade de encontrar algum elemento que confira sentido a essa própria dialéctica.

Com efeito, e como já anunciado no início desta intervenção, abordamos, de um outro ponto de vista, a clássica e basilar questão sobre o fundamento da relação. O fundamento está nos próprios termos da relação? (Isto pareceria ser o ponto de vista de Saussure, em princípio.) Ou está num terceiro, exterior de alguma maneira à relação, que estipule as condições do seu relacionamento interno? De facto, colocar o fundamento na própria relação situa a problemática do tempo, no próprio Saussure, numa posição aporética, porque, por um lado, o fundamento mesmo desta problemática do tempo ancora-se no carácter interpretativo do signo, sendo precisamente este carácter interpretativo o que institui a sua temporalidade intrínseca — isto é, a temporalidade é uma dimensão inerente ao conceito de interpretação. Mas, por outro lado, a possibilidade mesma de interpretação (e portanto, de inteligibilidade) indigita para uma continuidade supra-processual que fundamente a inteligibilidade no processo interpretativo.

Os teóricos pós-estruturalistas estavam conscientes do problema que Saussure deixara em aberto. Com efeito, Saussure, na sua abordagem da dimensão

temporal do signo, privilegiando o aspecto sincrónico (lembro que sincrónico e diacrónico são ambos aspectos temporais), colocava alguns problemas à formalização mesma da possibilidade de *relação* — inerente ao signo — dentro de uma noção em si mesma *relativa* (nas suas manifestações ou configurações) como é a *cultura*<sup>13</sup>. Para além disso, a primazia do aspecto sincrónico derivaria também, como faz lembrar Jacques Derrida, para uma tendência imparável ao logocentrismo<sup>14</sup>.

É aqui que, com efeito, surgem algumas questões muito interessantes, como a consequente inversão realizada pelos pós-estruturalistas, da primazia do sincrónico para o diacrónico, e desse modo poderíamos ler em Derrida, por exemplo, o seu exposto predomínio do texto antes da fala; neste sentido, não se identificaria fala dentro da oposição *língua/fala*, mas considerar-se-ia, decerto, dentro da própria *fala*, o seu aspecto dinâmico e o permanente. Ou dito de outro modo: a crítica pós-estruturalista considera que o estruturalismo aborda a binariedade *língua/fala* no contexto da palavra, não da escrita; o que liga irremediavelmente a questão da estrutura a uma concepção linear da cultura. Interessante nessa aposta pelo elemento diacrónico é, no entanto, uma consequente atenção ao *sujeito*, e a sua recuperação como elemento de análise cultural. Tal implica, como parece óbvio, um actualizado interesse pelo significante, relativizando o interesse pelo significado. Fica assim reforçada a primazia do temporal, e no entanto, esta opção pela diacronia convoca a necessidade de analisar aquilo que permite o conceito mesmo de diacronia. Lembremos aqui que um pensador como Emmanuel Lévinas centra parte do seu discurso (no horizonte de questões da discussão pós-estruturalista, ainda sem se identificar com ele), precisamente, numa renovada abordagem da diacronia, como lugar onde acontece essa assimetria — a que ele chama *lapso* — entre o tempo/temporalidade e o seu além: em definitivo, a própria diacronia convocando o limite. Em qualquer caso, o interesse na perspectiva do pós-estruturalismo sobrevém no papel do sujeito, questionando os próprios limites do sujeito.

É claro que a abordagem e a análise desta corrente precisariam de um aprofundamento específico; no entanto, ambos — estruturalismo e pós-estruturalismo — manifestam a precariedade de uma consideração estritamente binária do signo, mesmo aceitando a importância do reconhecimento da mediação interpretativa como acesso às estruturas encobertas da realidade.

---

13. Falo de *cultura* num sentido geral, próprio e característico do humano, que manifesta uma dialéctica essencial com a *natureza*, entendida esta, em sentido amplo, no seu carácter *potencial* em relação à acção do homem.

14. Cf. Derrida, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973. Interessante é, neste contexto, a abordagem de Cristina de Peretti no seu texto “La violencia del discurso metafísico”, in: *Jacques Derrida. Texto y Deconstrucción*. Barcelona: Anthropos, 1989, pp. 23-68. O prólogo do livro está escrito por Derrida.

3. A *semiótica*<sup>15</sup> é para Charles S. Peirce a “doutrina da natureza essencial e das variedades fundamentais de qualquer classe possível de semiosis”<sup>16</sup>, sendo *semiosis* “uma acção, uma influência que seja — ou suponha — uma cooperação de três sujeitos, como, por exemplo, um signo, o seu objecto e o seu interpretante, influência tri-relativa que em nenhum caso pode terminar [como] uma acção entre pares”<sup>17</sup>. Prima nela o carácter propriamente *sígnico* do signo, o que diminui o aspecto comunicativo (fundamental em Saussure), e portanto, diminui também o aspecto *intencional*<sup>18</sup>. Confere-lhe assim, no entanto, um espectro de interpretação e de análise muito mais alargado, dado que permite abordar como signos outros comportamentos, e também unidades de carácter complexo e multidimensional. Aborda portanto todo o facto significativo, articulado ou não sob a forma de linguagem<sup>19</sup>.

Peirce oferece uma classificação dos signos, a partir de uma perspectiva inicial que se alicerça num determinado modo de conceber a *relação*. A relacionalidade inerente ao signo é o fundamento do seu carácter — mais uma vez — *interpretativo*. Mas, aqui, este carácter interpretativo comparece sob um outro ponto de vista. Porque a própria abordagem implica uma ternariedade, procurando o fundamento da duplicidade de qualquer relação. Deste modo, em relação ao signo, Peirce aborda já directamente a relação entre um *representamen* e um *objecto dinâmico* (externo ao signo<sup>20</sup>), isto é, a relação entre signo e realidade, mediada pelo *interpretante*. A célebre classificação do signo em ícones, índices e símbolos apresenta-se então como os modos de relação possíveis entre os três elementos, a partir do *representamen*. Ao mesmo tempo, a classificação triádica obedece a uma relação específica, também, com as categorias da realidade, explícitas nos termos de primeiridade, segundidade e terceiridade.

Do ponto de vista propriamente *sígnico*, a primeiridade alude à significação do que é, sem referência a qualquer outra coisa. A segundidade introduz a significação em relação horizontal com a experiência, e portanto, com a descontinuidade do real concreto. A terceiridade possibilita, de facto, o processo inter-

---

15. Define-se também a semiótica como *doutrina geral dos signos*, frente à semiologia como *ciência dos signos já codificados*.

16. Peirce, Charles S. *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*, vol. 2 (1893-1913), ed. The Peirce Edition Project. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998, p. 413.

17. *Ibid.* p. 411.

18. Este aspecto pode ser fundamental numa abordagem específica da arte em relação a esta definição de signo, o que não pode ser desenvolvido aqui em profundidade.

19. Ainda que, como indicado no início deste ensaio, a noção de estrutura no próprio Saussure apontasse já à sua aplicação a sistemas não-linguísticos, como de facto teóricos como Roland Barthes tentaram posteriormente.

20. O objecto pode ser também *imediatu*, isto é, interno ao signo.

pretativo como tal, no sentido de estabelecer a mediação entre a primeiridade ou possibilidade, e a segundidade ou concreção, em termos de adesão ao carácter temporal que caracteriza toda a interpretação, em si mesma sempre dinâmica. É aí que se convoca a cultura, a transformação das configurações do real, conforme a uma legalidade captada mediante o círculo interpretativo que a própria mediação estabelece.

*Ícones* são signos cuja natureza reside, sobretudo, na possibilidade de se relacionarem *por si mesmos* com o objecto. Como afirma Peirce, “um ícone é um signo que possuiria o carácter que o torna um significante mesmo que o seu objecto não existisse”<sup>21</sup>, e desse carácter deriva (não antecede!) a qualidade da semelhança que o caracteriza. Por isso se enquadra na categoria da primeiridade. Os *índices* estão em relação real com o objecto, e portanto dependem da sua existência: “Um índice é um signo que perderia imediatamente o carácter que o torna um signo se o seu objecto desaparecesse, mas não perderia esse carácter se não houver interpretante”<sup>22</sup>. Pertencem os índices, portanto, à categoria da existência real, à segundidade. Já o *símbolo* apresenta uma relação arbitrária com o interpretante, de modo tal que o símbolo “é um signo que perderia o carácter que o torna um signo se não houver interpretante”<sup>23</sup>. É o horizonte da terceiridade.

São os símbolos, em Peirce, os que se correspondem com os signos arbitrários de Saussure. No símbolo, o interpretante assume, na sua qualidade de sujeito e de um modo fundamental, a tarefa pura da interpretação. E isto de um modo tal, que é no símbolo que o signo adquire a independência pura conferida pela convenção, sendo o símbolo “um signo que se constitui como signo mera e principalmente pelo facto de que é usado e compreendido como tal”<sup>24</sup>.

Interessante aqui é, precisamente, a pertença do símbolo à categoria da terceiridade. Em primeiro lugar, esta categoria dinamiza o tempo, porque, tendo como constitutiva a própria mediação, visa o facto do câmbio, e portanto, visa o futuro. E ao fazer isto, introduz a dinâmica inerente à categoria que a mediação tem como própria: a relação! O signo é já em si mesmo relação, como temos visto ao longo deste contributo. Mas o símbolo é a expressão da *pura relação*, dentro de um contexto *já relacional*, como é o próprio signo nas suas diferentes manifestações.

---

21. Peirce. CP 2.304.

22. Ibid.

23. Ibid.

24. Ibid. CP 2.307.

Por isso, repito, são os símbolos de Peirce que se correspondem com os signos arbitrários de Saussure. Neste sentido, é importante salientar aqui que não identifico o conceito de símbolo em Peirce com o de símbolo em Saussure, mas com o conceito específico que este tem de signo. De facto, Saussure, como já vimos anteriormente, distingue entre signo e símbolo: “o símbolo nunca é completamente arbitrário; ele não é vazio; há sempre um rudimento de ligação natural entre o significante e o significado”<sup>25</sup>. A relação aqui proposta manifesta, no entanto, uma diferença fundamental entre o símbolo de Peirce e o signo de Saussure: para Peirce, é condição necessária para a existência do símbolo tanto a qualidade específica, que representaria o ícone, como a existência, própria do índice. O símbolo, representando a pura mediação, representando esse elemento da significação que existe só na medida em que existe o interpretante, não nega por isso nem o horizonte da primeiridade (de facto, é o pressuposto), nem a existência em que se materializa a segundidade. O que faz é afirmar, em definitivo, a presença pura da mediação, que codifica o concreto (segundidade), surgido das possibilidades daquilo que é — plano do ser — mas sem relação necessária ainda com a existência (primeiridade), e o transmuta nas leis dinâmicas da natureza cultural humana, visando o futuro (“um símbolo é uma lei ou regularidade do futuro indefinido”<sup>26</sup>). Portanto, o símbolo implica ambas as coisas. É aí que surge a convenção da interpretação. É aí que se compreende a referência explícita, e até identificação em alguns momentos, do símbolo com a linguagem, sendo o símbolo “aplicável a tudo aquilo que pode ser encontrado que realiza a ideia conectada com a palavra”<sup>27</sup>. E é aí também que o conceito de *uso* adquire uma predominância específica. No entanto, dado que precisa dos elementos — ícone e índice — que o sustentam como tal, o símbolo implica também uma determinada referência ao que podemos chamar “a natureza das coisas”.

4. Como reflexão final, e mais como um ponto de partida para aprofundamentos futuros, resta a tentativa de situar no argumento seguido até aqui a problemática mencionada já no início desta intervenção: a possibilidade da relação está nos próprios termos da relação, tendo portanto um carácter intrinsecamente binário, ou, pelo contrário, está em algo exterior à própria relação, que a possibilita, e neste sentido só se justificaria no âmbito de uma estrutura essencialmente ternária?

---

25. Saussure. CLG, p. 126.

26. Peirce. CP 2.293.

27. Ibid. CP 2.298.

A fisionomia binária do signo em Saussure alude, na sua sincronia fundamental, a uma imanência estrutural que, no entanto, só se suporta ou sustenta numa consideração estritamente temporal. Lembramos aqui que o signo em Saussure vive, segundo o ponto de vista temporal, da dialéctica entre alteração e continuidade, fundando-se a primeira na segunda. Mas isto implica ultrapassar o aspecto meramente processual inerente à pura convenção; e é a presença de uma estrutura que corresponde a alguma objectividade encoberta (presente precisamente através do seu surgimento no próprio facto da existência de uma continuidade) que resiste, ademais, às alterações! A própria ideia de comunicabilidade, que fundamenta por vezes a arbitrariedade postulada por Saussure, quase como que fruto só de um consenso, indica, aponta, no entanto, à contextualidade antropológica que late na convenção das palavras escolhidas para expressar algo primário e atávico, mas que precisa da configuração sónica que é a palavra para ser desvelada. Será isso a alusão a uma “primeiridade”?

Os signos em Peirce postulam claramente, como vimos, o fundamento da relação numa perspectiva triádica. Na sua definição do símbolo encontramos o ponto de encontro com Saussure, e portanto o lugar possível de discussão. Este lugar não é só a definição do signo/símbolo respectivo, mas, muito mais, em primeiro lugar, a dimensão temporal aí presente. Ambos postulam o signo/símbolo no horizonte da pura relação, o que ratifica o seu carácter temporal.

O fundamento binário do signo em Saussure aponta à pura temporalidade de toda concepção puramente binária, fechando no entanto a própria processualidade do tempo, dado que a sincronia por ele postulada “congela” essa imanência estrutural binária pela sua tendência ao logocentrismo: um tempo, por assim dizer, “fechado” na sua própria temporalidade. Nesse sentido, fica por explorar ainda mais o elemento de diacronia, num sentido que poderia esclarecer sob a perspectiva da processualidade a mencionada dialéctica entre alteração e continuidade, postulada por Saussure<sup>28</sup>.

O fundamento ternário do símbolo em Peirce aponta ao futuro e possibilita-o. Mas, de facto, observa-se que parece funcionar como um círculo orientado a algo anterior, que seria a primeiridade, de um modo que não deixa de manifestar uma determinada imanência, porque não se esclarece totalmente — considerando os pressupostos de Peirce — a descontinuidade, que é a autêntica condição do futuro. Devemos salientar aqui que ternariedade não implica imediatamente *verticalidade*. Por isso fica por explorar ainda mais, nesta perspectiva, o factor de genuína descontinuidade presente em Peirce, que é, precisamente e sem dúvida, a segundidade.

---

28. Numa perspectiva diferente à explorada por alguns pós-estruturalistas.

Quer do ponto de vista da teoria de Saussure, quer na perspectiva de Peirce, as explorações propostas encontram um lugar privilegiado de desenvolvimento no campo da arte. Com efeito, no primeiro caso, é na expressão artística que pode ser convocada a assimetria própria do conceito mesmo de diacronia: assimetria como lugar das dialécticas binárias matéria/espírito, tempo/espço, expressão/comunicação, etc., convocando a significação, uma significação capaz, assim, de conjurar a imanência. Da mesma forma, a partir da perspectiva de Peirce, é na descontinuidade do concreto material que encontramos a arte como um *índice* peculiar: aquele que, sendo definido o índice no geral como o signo que perderia imediatamente o seu carácter signico se desaparecesse o objecto (real, descontínuo), mas que não perderia esse carácter se não houver interpretante, no entanto, no caso da arte, é mesmo um índice que não pode sobreviver à desapareição do objecto... nem do interpretante.

#### Referências bibliográficas

Derrida, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, 8 vols. (eds. C. Hartshorne, P. Weiss e A. W. Burks). Cambridge: Harvard University Press, 1931-58. Traduções pontuais de Sara Barrena e Uxía Rivas, in: <http://www.unav.es/gep/>

Peirce, Charles Sanders. *The Essential Peirce. Selected Philosophical Writings*. Vol. 1 (1867-1893), eds. N. Houser e Ch. Kloesel. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992. Vol. 2 (1893-1913), ed. The Peirce Edition Project. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1998.

Peretti, Cristina de. *Jacques Derrida. Texto y Deconstrucción* (prólogo de Jacques Derrida). Barcelona: Anthropos, 1989.

Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* (publié par C. Bailly & A. Sècheyay; ed. T. de Mauro). Paris: Payot & Rivages, 1995.

# A Inscrição Semiótica

José Augusto Mourão\*

*Nichts ist on ein Zeichen* [nada é sem signo]  
— Paracelso

*The word or sign which the man uses is the man himself [...]  
my language is the sum total of myself*  
— Charles S. Peirce

*[Art] exists to make one feel things, to make the stone stony [...], to impart the sensation of things  
as they are perceived and not as they are known*  
— Viktor Shklovsky

*Quelle forme constitue le signe dans sa singulière valeur de signe? — C'est la ressemblance*  
— M. Foucault

*Ê preciso compreender a natureza da arte. Ela é o seu próprio médium. Não acha?*  
— Maria Gabriela Llansol

*La toile du peintre, la page blanche du poète, les feuilles rayés de lignes régulières du compositeur,  
la scène ou le terrain dont disposent le danseur ou l'architecte, et évidemment la pellicule du film,  
l'écran du cinématographe, matérialisent, symbolisent et ravivent cette expérience de la frontière  
entre deux corps en symbiose comme surfaces d'inscription, avec son caractère paradoxal, qui se  
retrouve dans l'oeuvre d'art, d'être à la fois une surface de séparation et une surface de contacts*  
— D. Anzieu, *Le corps de l'oeuvre*,

Comecemos por uma afirmação de Paolo Fabbri sobre a semiótica: “La semiotica ha una dimensione empirica e avendo la necessità di disimplicare i propri concetti dai testi, è costretta a cambiare sempre”<sup>1</sup>. Não há, pois, uma disciplina acabada, não sujeita a mudanças e às vicissitudes das Escolas. A semiótica saussurreana (que é uma resposta ao problema de inscrição da linguística quer no interior das ciências sociais, quer nas ciências psicológicas) não é a semiótica

---

\*José Augusto Mourão (1947 – 2011). Professor Associado com Agregação da Universidade Nova de Lisboa. Director da Revista de Comunicação e Linguagens. Presidente do Instituto S. Tomás de Aquino. Membro da Ordem Dominicana.

1. *L'estesia e la comunicazione di Paolo Fabbri* (parolo on line, dicembre 1999). Intervista a cura di Massimo Franceschetti.

contemporânea, do mesmo modo que a semiótica de Hjelmslev (para quem a semiótica permite estender a análise linguística a outros sistemas não verbais) não é a semiótica contemporânea, nem a semiótica de Peirce (que é uma epistemologia geral do signo) é a semiótica contemporânea. Saímos há algum tempo já de uma visão codificada do texto para uma ideia altamente textualizada, e dos níveis do enunciado e do estudo da narração para a problemática da enunciação. Saímos de uma semiótica presa a uma logicidade exclusiva para uma semiótica que tem a descrição do sensível por objecto: “Les ébauches descriptives que nous avançons seraient tournées vers la sensibilité pour autant que celle-ci emprunte telles voies, justement dénommées les ‘voies’ — calembour oblige — les ‘voix’ de la sensibilité”<sup>2</sup>. Ora, considerar os textos em termos de enunciação significa colocar-se a questão da presença da subjectividade nos textos. Os textos são, nesta perspectiva, uma série de operações enunciativas, simulacros de comunicação. Podemos pensar que são as estruturas antropológicas gerais que até certo ponto são seleccionadas por um actor, ao mesmo tempo emissor e receptor, que as transforma em texto. Podemos pensar que tudo se passa no interior do imaginário colectivo de uma cultura, se não do imaginário humano. A semiótica não se coloca a questão de como isto acontece, mas tenta descrever as formas de articulação e de expressão deste imaginário.

Como a conhecemos hoje, a semiótica hesita entre duas posições gnoseológicas — teoria especulativa ou método científico — e entre dois discursos — lógico ou hermenêutico. A semiótica de Peirce é uma epistemologia geral do signo. Já a semiótica francesa, de estilo greimasiano, está mais atenta a como diversas substâncias expressivas ou susceptíveis de produzir conceitos não [são] redutíveis à construção epistemológica geral. Para Greimas, a semiótica só poderia avançar tomando em consideração, por um lado, coerências construídas a partir de elementos descontínuáveis em que dominam os processos distintivos, as diferenciações da cadeia pensada, e por lado, a descrição das coerências em que domina a inerência sensível, o afectivo-perceptivo, entendido como continuidade directa do corporal e do expresso. Esta perspectiva leva a pensar que a significação constrói-se a partir de uma conexão com o mundo que lhe preexiste e que é definido como estésico<sup>3</sup>. Na base dos processos de significação e de comunicação reconhece-se uma articulação estésica, uma empatia. A semiótica propõe-se como uma disciplina que estuda os modos de funcionamento do sentido, ou se preferirmos, os significados enquanto articulações formais do sentido. Ora, o sentido está entre nós, as nossas relações estão dotadas de significados que construímos. Por isso o sentido pode ser construído ou destruído, transformado,

---

2. Zilberberg, Claude. “Sémiotique, épistémologie et négativité”, in: Landowski, Éric (dir.). *Lire Greimas*. Limoges: Pulim, 1997, p. 137.

3. Empatia e estesia significam articulações do sentir e do pensar, dimensões articuláveis e textualizadas.

transmitido, interpretado. O objecto de conhecimento semiótico não é nem uma coisa, nem um sentido, mas sempre uma *relação* entre coisas e sentidos. É necessária uma instância, cultural, histórica ou científica, um sujeito construtor individual ou colectivo que se ocupe dessa relação e a faça valer num determinado universo semântico. Não podemos confundir a questão do método com a da constituição do objecto, é precisa a “preparação do texto”, como diria Greimas<sup>4</sup>. Entre o produtor e o leitor há o objecto. Os objectos semióticos existem, têm uma “existência semiótica”, dizia Greimas: “Penso que a semiótica pode imaginar a existência destes simulacros, destas construções, dos objectos que podem ser definidos semioticamente e cujo tipo de existência permite evacuar o problema do ser, ontológico”<sup>5</sup>. De um lado, o texto é o referente do semiólogo, o objecto único e só das suas “vociferações”; do outro, esse texto não é uma coisa dada, um “real natural”, mas um “simulacro”, algo que deve ser “preparado”, quer dizer construído como os filólogos o fizeram com o seu objecto de conhecimento<sup>6</sup>. Ora, são os filólogos que nos dizem que o texto enquanto tal não existe: é sempre uma “imagem mental” (S. Avalle) que o filólogo se constrói como hipótese de trabalho; o texto é para ele um instrumento estratégico, não um objecto a descobrir. A imagem do “cubo” de que falava Greimas é deveras pertinente: o cubo torna-se objecto de percepção; é preciso vê-lo em todas as suas diferentes facetas, depois sair dessa percepção momentânea e sintetizá-lo ao nível cognitivo. O cubo é um objecto ao mesmo tempo existente e construído: exactamente como o texto dos filólogos, como o referente dos semiólogos. De facto, analisar semioticamente os textos (por exemplo políticos), as imagens (por exemplo publicitárias) ou as práticas colectivas (a dinâmica interna duma instituição, a difusão de uma moda, o desenrolar de uma campanha eleitoral, a formação de um ritual, etc.) não é “descobrir” ou “revelar” o seu sentido, porque esse sentido não é jamais inteiramente dado, nem definitivo. O sentido existe somente como o resultado de uma construção efectuada pelos sujeitos “em situação”. Peirce, a partir de outro paradigma da semiótica, di-lo igualmente: “A acção de um signo geralmente tem lugar entre dois partidos, o *emissor* e o *intérprete*. Não é necessário que sejam pessoas; pois um camaleão e muitos tipos de insectos e mesmo plantas vivem pela emissão de signos e, mais ainda, signos mentirosos. Quem é o emissor dos signos do clima [...]?”<sup>7</sup>

---

4. Os psicólogos “experimentais” constroem experiências em laboratório em função das suas hipóteses de descrição dos fenómenos psicológicos, tomando estas mesmas experiências pela própria natureza, esquecendo a dimensão semiótica, por vezes, textual, desses objectos a conhecer.

5. Arrivé, Michel e Coquet, Jean-Claude (eds.). *Sémiotique en jeu: à partir et autour de l'oeuvre de A. Greimas*. Paris: Hadès-Benjamins, 1987.

6. Marrone, Gianfranco. *L'invention du texte*<sup>1</sup>. Nouveaux Actes Sémiotiques. Recherches sémiotiques. Disponível em: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=2636> (consultado no dia 19 de Abril de 2009).

7. Peirce, Charles S. *Annotated Catalogue of the Papers of Charles S. Peirce* (ed. R. S. Robin). Worcester, MA: The University of Massachusetts Press, 1967, MS 318.

Nunca será demais dizê-lo, a omnipresença dos signos torna por assim dizer impossível a constituição da semiótica como disciplina. Utilizar um signo ou servir-se duma coisa como signo é desde logo reportar-se a uma dada cultura. Um signo não é nenhuma estranha enteléquia: signo é tudo aquilo que remete para algo diferente de si mesmo, algo que, aos olhos de alguém, está em vez de uma outra coisa. É o que traduz a expressão: *aliquid stat pro aliquo*. Nesta definição cabem o *sintoma*, o *indício*, o *sinal*, as *marcas*, os *gestos*, as expressões gráficas, os *desenhos*, os *símbolos*, os acontecimentos naturais assumidos como manifestações de uma vontade oculta, do fado, ou da magia. Como se sabe, o domínio do *inscritível* (já visível na pré-história) é anterior ao aparecimento da escrita. A constituição de uma memória exterior, de uma cultura, comporta práticas semióticas que não são apenas de ordem escrita. O vestígio ou marca remete-nos para o mundo físico, para o patamar de uma semiótica global que produziu as suas referências, impressas na pedra, ou na argila. U. Eco publica em 1968 *La Struttura Assente. Introduzione alla ricerca semiológica*, em que discute a fronteira semiológica nos seguintes termos: “para começar, existe uma discussão sobre o nome da disciplina em debate. Semiótica ou semiologia”? Mais tarde, no *Tratado de Semiótica Geral* (1975), a sua noção de “ciência dos signos” insere-se numa perspectiva pós-moderna da “doutrina dos signos” em que o signo em geral inclui igualmente o signo social e natural”. No fundo, porém, a sua noção de signo é uma noção de reenvio: o signo está presente quando algo se encontra no lugar de outra coisa. Este reenvio explica-se pelo modelo da inferência: passamos de um signo a outro através de tipos de inferência — indução, dedução, abdução. Dentre os modos de produção dos signos (Eco, 1975) destacam-se os vestígios, os índices, as estilizações e as unidades combinatórias. Distingua-se, à maneira medieval, o conceito de *imago* do conceito de *vestigium*: o vestígio, o traço, a ruína. Para a arqueologia a co-presença dos mesmos fragmentos num mesmo sítio só vale se atesta duma co-presença anterior de utilizadores desaparecidos. “Um vestígio ou marca diz que, *se* uma dada configuração numa superfície imprimível, *então* uma dada classe de agentes impressores. [...] O reconhecimento da marca torna obviamente possível a passagem extensional: *se* esta marca *neste* lugar, *então* passou *por aqui* um membro concreto dessa classe de impressores de marcas”<sup>8</sup>. Invariavelmente, quando olhamos o invólucro como interface semiótica, vemos que, de um lado, “contém” os conteúdos, do outro, que “inscreve” as expressões.

A semiótica desenvolve-se no tempo da tradição, que é uma forma de temporalidade própria dos objectos culturais, a não confundir com o tempo físico ou o tempo da história. Saussure é acusado de aproximar a noção de signo, incluindo

“signos naturais” sob a rubrica do que é convencional e arbitrário, afastando assim dos parâmetros da semiologia a noção de *semeion* da Antiga Grécia. Mas é o próprio Saussure que escreve: “Nous constatons tout de suite l’entière insignificância d’un point de vue qui part de la relation d’une idée et d’un signe hors du temps, hors de la transmission, qui seule nous enseigne, expérimentalement, ce que vaut le signe”<sup>9</sup>. De resto, o mundo dos signos não se limita às letras e às coisas cifradas: o traçado, a forma, a cor, a textura dos objectos podem ser também portadores de sentido. A tipologia de C. S. Peirce comporta 66 variedades de signos, incluindo intermediários e híbridos. No domínio verbal pode mencionar-se o sistema classificativo de Roman Jakobson. Podemos distingui-los pelo seu carácter “natural” (o musgo das árvores que indica o norte, o fumo que indica o fogo) ou “artificial” (os códigos postais, os brasões, os ícones electrónicos). Podemos ter em conta o canal físico e o aparelho receptor: há signos olfactivos, como os perfumes, visuais, como os semáforos, auditivos, como as sirenes das ambulâncias. O *sinál*, por exemplo, é um signo que desperta natural e convencionalmente (artificialmente) uma determinada reacção da parte do receptor<sup>10</sup>. Sebeok aponta três dimensões que estão presentes em todas as definições dos signos: a) uma dimensão física (sons, movimento da mão, etc.), o *significante*; b) uma dimensão conceptual, o *significado*; c) uma dimensão interpretativa, a *significação*, que é o sentido extraído de um signo. É costume distinguir três ou quatro componentes ligadas entre si: o significante, o significado, o *stimulus* e o referente. A maior parte dos semióticos deixa de lado o elemento “stimulus” (a manifestação concreta e sensível do signo: a luz que fere a retina, as ondas que agem sobre o tímpano ou as moléculas em suspensão que estimulam a região olfactiva da mucosa nasal) ou os sintomas (signos naturais) na medida em que não é esse o seu objecto de estudo. Carpenter<sup>11</sup> define o comportamento do animal como “a condensed stimulus event, a part of a longer whole, which may arouse extended actions”. Não há nada de automático na acção dos signos. A sua acção é sempre mediada. O que empresta à acção dos signos a sua qualidade etérea é precisamente a sua indirectão, indirectão que Peirce caracteriza como uma irreductível triadicidade. Porém, o próprio do signo é que ele não apenas representa algo que não ele mesmo, como o faz para um terceiro, o interpretante<sup>12</sup>. Os animais fazem usos dos signos sem saberem que existem signos, isto é, sem perceber a relação de significação.

9. Saussure, Ferdinand de. *Cours de linguistique générale* (eds. Charles Bally e Albert Sechehaye, com a colaboração de Albert Riedinger). Paris: Payot, 1968, I, p. 273.

10. Sebeok, Thomas A. (ed.). “Current Trends in Linguistics”, in: *Linguistics in Western Europe*, vol. 9. Paris: Mouton, 1972, p. 514.

11. Citado por Sebeok, Thomas. *Signos: una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 44.

12. Cf. Peirce, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. 8 vols. (eds. C. Hartshorne, P. Weiss e A. W. Burks). Cambridge: Harvard University Press, 1931-58, 5.473.

Por outro lado, os signos são interpretações reificadas, momentos dos percursos interpretativos que agregam apresentações mentais a percepções particulares a que chamamos *sinais*. Apesar da classificação *a priori* dos signos que faz U. Eco; apesar da catalogação e da tipologia de combinações que Peirce fez, a noção de signo continua a ser uma noção ambígua. Isto porque a palavra signo designa coisas muito distintas. Agostinho, por exemplo, chama signos a uma conjunção, a um verbo, a um nome, e até à própria frase. “Assim, dado que *homem* é simultaneamente um ser vivo e um nome, *homem* diz-se tanto como signo como aquilo que ele significa” (*illud dicitur ex ea parte qua signum est, hoc significatur*)<sup>13</sup>. O problema da história do signo é um problema de coerência e de reconstrução por vezes muito delicado. Paolo Fabbri diz mesmo que a noção de signo se tornou um obstáculo para a constituição da semiótica<sup>14</sup>. Sempre que dizemos signo pensamos numa palavra — e então a semiótica converte-se numa semiologia, no pior sentido, o de uma lexicologia. Como se os signos duma cultura fossem as palavras dessa cultura. Mas a língua não é uma soma de palavras e um sistema de significação não é um conjunto de signos. Os signos não são partes de um dicionário de entradas prévias. Desmond Morris tentou construir uma lexicologia gestual, dotando cada gesto com um significado específico. Os signos não são perceptíveis como tais através de um léxico nem através de uma enciclopédia. Fabbri insiste: os signos são estratégias como qualquer outra, os lexemas, *idem*, necessários para utilizar a língua, para que funcione o sentido, para articular a significação. É preciso separar a parte significante da parte significada da língua: donde a proposta de um plano de expressão e do conteúdo que se pressupõem mas que não coincidem. Um exemplo: a língua perfeita em que Lullo pensava, consistia em estruturar a forma do conteúdo, independentemente da forma da expressão. Fabbri recorre ao exemplo da prisão que, para Foucault e Deleuze, não é uma “realidade”, mas uma *formação discursiva*. A tendência seria retorquir e dizer: distingamos entre a palavra *prisão* (isto é, o significante *prisão*, que se relaciona com determinados tipos de significados variáveis segundo as épocas) e as distintas prisões reais, que nada têm a ver com as formações discursivas<sup>15</sup>. A resposta de Deleuze é outra: relacionemos uma *forma de expressão*, que é a prisão, com uma *forma do conteúdo*, que é a delinquência, a ilegalidade<sup>16</sup>. Ora, no *Vigiar e Punir* de Foucault, diz-nos Deleuze, a noção ilegalidade entende-se como uma forma do conteúdo, e a prisão como uma forma da expressão. E para entender a noção variável de ilegalidade, isto é, a imagem que determinada época se faz

---

13. *De Magistro*, in: *Oeuvres de saint Augustin* (3ª ed.), vol. 6. Paris: Desclées de Brouwer, 1973, pp. 22-24.

14. Fabbri, Paolo. *El giro semiótico*. Barcelona: Gedisa, 2000, p. 32.

15. *Ibid.* pp. 83-84.

16. Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paris: Éd. de Minuit, 1986.

da delinquência, há que ver como se constroem nessa época as cadeias reais e não os discursos externos sobre as mesmas. A prisão hoje pode ser uma pulseira electrónica e a prisão converte-se num conjunto de remissões, de sinais da central electrónica que controla o homem. Assim se recria uma determinada forma de expressão e uma forma correlativa do conteúdo<sup>17</sup>. De resto, não há oposição entre as coisas e as palavras. Fabbri remete-nos para a *História da loucura e As palavras e as coisas*, [onde] Foucault diz que não há uma história do referente independente do discurso. A única realidade, diz Foucault, não está nem nas palavras nem nas coisas, mas nos *objectos*. Os *objectos* são o resultado do encontro entre as palavras e as coisas, o que faz com [que] a matéria do mundo, graças à forma organizativa conceptual em que é colocada, seja uma substância que se encontra em determinada forma. Em conclusão, há *objectos*, não coisas, e estas enquanto formadas, ditas, expressas, encenadas, são *objectos*, conjuntos orgânicos de formas e substâncias<sup>18</sup>. Ora, os *objectos* podem ser ao mesmo tempo palavras, gestos, movimentos, sistemas de luz, estados de matéria, etc., em suma, tudo o que é comunicação.

#### Signo, assinatura

O *objecto* da semiótica não são os “*signos*” nem as representações mentais (*objecto* da psicologia cognitiva) mas as representações materiais, externas, o sentido (a significação). À semiótica, em particular à sua teoria da acção e da paixão, do valor e da intencionalidade, interessam os desenvolvimentos sobre a sensorialidade que as pesquisas cognitivas desenvolvem, nomeadamente nos trabalhos de Varela, Thompson e Rosch a propósito do “*nó sensorio-motor*”. Ao mesmo tempo que é lugar da significação, a linguagem é o lugar das assinaturas, sem as quais o signo não poderia funcionar. No seu fundo mais arcaico, mágico-mimético, a linguagem é “*sinhatorial*”. Esta é a tese central de G. Agamben, em *Signatura rerum. Sur la méthode*<sup>19</sup>, que parte do nono livro do tratado de Paracelso *De Signatura rerum naturalium*. A ideia que todas as coisas trazem um signo que manifesta e revela as suas qualidades invisíveis é o *nó* original da epistema paracelsiana. As plantas são consideradas “*hieróglifos naturais*” através dos quais Deus nos revela as virtudes medicamentais escondidas no reino vegetal. O sátiro “é formado como as partes vergonhosas do homem” e essa assinatura mostra que pode dar ao homem a “sua virilidade perdida e a luxúria” (Paracelso, IV, 9, 584). Se a planta dita *specula pennarum* cura o seio das mulheres é porque

17. Fabbri. *El giro semiótico*, p. 40.

18. *Ibid.* p. 41.

19. Agamben, Giorgio. *Signatura rerum. Sur la méthode* (tr. para francês Joël Gayraud). Paris: J. Vrin, 2008.

a sua forma lembra a das mamas. A assinatura, que na teoria dos signos deveria aparecer como um significante, desliza sempre para a posição de significado. “Que é *ferrum*? Nada mais que Marte. E que é Marte? Nada mais que *ferrum*” (I, 2, 110). Neste ensaio Agamben traz à colação a obra de M. Foucault, em particular *Les mots et les choses*, que cita o tratado de Paracelso a propósito da teoria das assinaturas na epistema da Renascença: “Il n’y a pas de ressemblance sans signature. Le monde du similaire ne peut être qu’un monde marqué”<sup>20</sup>. Convém citar W. Benjamin e a sua concepção da linguagem, no que toca à relação entre assinaturas e signos, que não anda longe de Paracelso e Boehme: “Como a chama, a parte mimética da linguagem não se pode manifestar sem um certo suporte (*Träger*). Este suporte é o elemento semiótico” (Benjamin 1977, 213). O signo significa porque transporta uma assinatura que predetermina a sua interpretação. De resto, não há signos puros e não marcados. Entre a semiologia (que reconhece) e a hermenêutica (que compreende) não há passagem clara — ora é neste hiato que se situam as assinaturas.

Vivemos num mundo de signos que formam uma semiótica do mundo natural e um mundo de sistemas artificiais de signos onde a convencionalidade impera. Este mundo de signos abarca os signos do mundo natural, ou de expressão, e os artificiais, ou de comunicação. Conhecemos signos visuais como os *índices* (o fumo que remete para o fogo quando visto), ou os *símbolos* (as cores enquanto tais), ou os *ícones*. O signo icónico é analógico e remete para um objecto da realidade. O signo plástico mobiliza códigos que assentam em linhas, cores e texturas, independentemente de qualquer relação mimética com os objectos. O emblema, o diagrama, o logótipo são simultaneamente signos icónicos e signos plásticos. Umberto Eco inclui entre a categoria das *estilizações* as insígnias, os letreiros, os emblemas e os brasões, em que algumas expressões de tipo reconhecível necessitam de ser reconstruídas através de inferências. Pode haver, diz este autor, estilizações regidas por códigos fortes, como os brasões e as figuras das cartas do baralho; outras regidas por códigos mais fracos, abertas a múltiplos conteúdos, como os chamados “símbolos” e dentre eles os chamados “arquétipos” (mandala, suástica chinesa)<sup>21</sup>. No ano de 1692, Leibniz publicou no *Journal des savants* uma curta conjectura sobre a origem do brasão, que significa, tanto em velho céltico como em saxão, uma marca. Ou então que marca um signo: “Le noble porte écu et l’ignoble montre bedaine à peau blette, gonflés d’alcool ou d’importance, des deux parfois”<sup>22</sup>. Leibniz aproxima ainda o francês “blesser” do inglês “benzer” [sic], nos dois casos marcar com um signo, infa-

20. Foucault, Michel. *Les mots et les choses: une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard, 1966, p. 41.

21. Cf. Eco. “Signo”.

22. Serres, Michel. *Les cinq sens*. Paris: Grasset, 1985, p. 73.

mante ou doloroso ou feliz e salutar. O que importa sublinhar, observa Serres, é que existe uma relação obscura entre a nomeação — marca, signo, escarificação, escrita do nome próprio sobre o pergaminho — e a anestesia: “Le langage ou la peau, esthésie ou anesthésie. La langue indure les sens”<sup>23</sup>.

O carácter “mostrativo” da linguagem manifesta-se também no emblema, ou na tatuagem. Escrevia Plotino que “[p]ara designar as coisas com sabedoria, os sábios do Egipto não utilizam letras desenhadas, que se desenvolvem em discurso e em proposições e que representam sons e palavras; desenhavam imagens, em que cada uma é a de uma coisa desenhada [...] cada signo gravado é pois uma ciência, uma sabedoria, uma coisa real que captamos com um só golpe, e não um raciocínio ou uma deliberação”<sup>24</sup>. *Indicium* e *index* vem do verbo latino *dico*, que significa na origem “mostrar” (através da palavra, dizer). Os *emblema*, que em grego, designam um ornato “acessório”, são outra forma de inscrição semiótica. São imagens sensíveis, plásticas, que significam uma realidade divina ou humana, significando também virtudes morais, ou ritos, acompanhada por um mote ou divisa. São desenhos icónicos a que voz comum chama “símbolos”, e que remetem para um campo definido de significados indefinidos<sup>25</sup>. A foice e o martelo era o símbolo do partido Comunista, como a Torre de Belém é o emblema de Lisboa, mas não podemos dizer que H<sub>2</sub>O seja um emblema químico. Ekman e Friesen (1969) reintroduziram a noção de emblema, tendo apenas em conta os emblemas não verbais: “Os emblemas diferenciam-se das condutas verbais, fundamentalmente no que se refere ao seu uso e particularmente na sua relação com a conduta verbal, na consciência e na intencionalidade [...] as pessoas sabem em que momento estão a utilizar um emblema”. Trata-se de *unidades combinatórias* que incluem os gestos dos alfabetos chineses, os códigos de sinalização naval, muitos elementos da sinalética de viação e um vasto número de signos produzidos com intenção de comunicar. Já Lévi-Strauss sugere que certas genealogias de indivíduos bem conhecidos de certos antepassados africanos podem ser considerados como emblemáticas<sup>26</sup>. As correspondências ponto a ponto entre expressão e conteúdo são arbitrárias, mas contêm, porém, elementos de motivação. A *marca* é um fenómeno de natureza eminentemente semiótica. É um significante que, associado a determinados significados, gera efeitos de tipo e relevo variáveis sobre as coisas e as pessoas. Os dicionários definem a marca como um signo de vários modos impresso ou aplicado a um objecto para indicar a propriedade ou a proveniência, e por extensão, “casa produtora”, “empresa

23. Ibid. p. 74.

24. Plotino V, 8, 6, I, in: Hadot, Pierre. *Plotin ou la simplicité du regard* (2ª ed.). Paris: Études augustiniennes, 1973.

25. Eco. “Signo”, p. 15.

26. Citado por Sebeok, Thomas. *Signos: una introducción a la semiótica*. Barcelona: Paidós, 1996, p. 51.

industrial”, “produto de marca”, “estigma”. O mesmo *signo* indelével marca a ferro o corpo dos animais que pertencem a um dono, ou o corpo do traidor. Daí o carácter emblemático ou peculiar de signo inconfundível que se atribui a uma marca<sup>27</sup>. É esta a ideia que está presente na etimologia de *brand*. Em inglês, o verbo *brand* está por “marcar a ferro quente”, “estigmatizar”, e *brand* significa “marca de fábrica”, “ferrete”<sup>28</sup>. *A tatuagem* é tanto uma marca que escolhe o corpo próprio fazendo dele sintoma de subjectivação, como um acto que é, para além de inscrição, um acto performativo. Estamos, em ambos os casos, no âmbito dos signos que funcionam digitalmente. Kant reprova a tatuagem na terceira Crítica nestes termos: “poder-se-ia embelezar uma figura com toda a espécie de arabescos e de desenhos ligeiros mas regulares, como fazem os neozelandeses com as suas tatuagens, se o que assim embeleza não fosse um ser humano; e este último poderia ter os traços muito mais finos e a forma da face mais graciosa e mais agradável, se não devesse representar um homem, ou, mesmo, o que é mais, um guerreiro”<sup>29</sup>. Entre o que não supõe nenhum fim a que sirva, nem em si o representa, Kant não se esquece de colocar — além de flores e pássaros, improvisações sem tema e música sem texto — típicos *parerga* (arabescos, enquadramentos); contudo, como [o] homem, supõem um plano e um modelo, e em ambos uma finalidade e uma ideia de perfeição, vêm a surgir como o que pura e simplesmente não pode ser embelezado por acréscimo. O rosto só admitiria a tatuagem se não fosse o que é. O que se rejeita é algo da ordem da inscrição perdurável (deformação?). Américo Lindeza Diogo vê em *Tatuagens Complicadas do meu Peito* de Pessanha as imagens onde o sujeito se (re)conhece e se fixa uma identidade; as imagens são as da heráldica que vêm relevar a complicação das tatuagens do peito (troféus, emblemas...). O poema propõe uma continuidade entre o “peito” e os correlatos objectivos da sua representação — não por acaso, as tatuagens já têm algo das formações heráldicas —, e estas são já uma gramática (a da heráldica, e por extensão, a do decadentismo-simbolismo)<sup>30</sup>.

### Práticas culturais e obras

A semiótica tem sido vista como uma espécie de “aplicação” de uma teoria e duma metodologia, filosoficamente controladas, a determinados dados empíri-

---

27. As marcas servem para nomear amigos ou objectos e ajudar aos outros usuários a identificar as pessoas de uma foto. Se você marca um amigo do Sonico, a foto será vinculada ao perfil dele aparecendo na secção “Fotos onde eu apareço”.

28. Marrone, Gianfranco. *Il discorso di marca. Modelli semiotici per il branding*. Bari: Laterza, 2007, p. 5.

29. Kant, *Critique de la faculté de juger*. Paris: Gallimard, 1985, pp. 163/64, parágrafo 16.

30. Diogo, Américo Lindeza. *Textos, Inscrições, Tatuagens*. Pontevedra – Braga: Irmandades da Fala da Galiza e Portugal, 1990/91, p. 123.

cos. O abandono da posição “textualista” leva por exemplo Fontanille a propor um percurso generativo da expressão que permita fundar uma semiótica das culturas em nome do princípio de integração progressiva dos objectos de análise: signos e figuras, textos-enunciados, objectos e suportes, práticas e cenas, situações e estratégias, formas de vida. Donde que nada seja estranho à semiótica: as imagens visuais, a publicidade, a biossemiótica, a pragmática, o espaço, os sentidos, o imaginário social, a música, os museus, a arquitectura, o design de objectos, o contágio. A distinção lotmaniana entre *textos* e *gramáticas* visa eliminar a ideia do primado dos códigos sociais — arbitrários e transcendentos — sobre as mensagens individuais (subjectivas e variáveis)<sup>31</sup>. A semiótica é hoje uma “caixa de ferramentas” ao serviço das ciências sociais para a análise de textos culturalmente pertinentes. Essa estratégia passa pela tomada em consideração do corpóreo, do sensível e do contínuo. Compete à semiótica perguntar e responder acerca da sua aplicabilidade, partindo da metodologia, dos conceitos utilizados e da sua perspectiva interdisciplinar. A sua função consiste em a) *produzir* modelos textuais os mais explícitos possíveis para b) *reencontrar* nas culturas dos textos-objectos, a considerar como o nosso empirismo semiótico, um empirismo construído [e] c) *garantir* a possibilidade de uma renovação constante das realidades textuais, da mutação incessante de um texto progressivamente dessemantizado a um outro que, por contraste, o ressemantiza, o inventa de novo, que “bricole” com os materiais textuais doravante fragmentados para construir e encontrar outras eventualidades expressivas (G. Marrone). O projecto de semiótica cultural esboçado por Iuri Lotman: “um projecto incluído numa antropologia geral que dá atenção aos estilos semióticos de vida — por exemplo as paixões dominantes — e sobretudo a autodefinição eficaz das culturas” é hoje o que mais adesão provoca no meio semiótico. A noção de enquadramento, como marco discursivo, emprestada a Bateson e Goffman, é igualmente pertinente: os signos são legíveis no interior de uma estratégia geral: uma caricatura é uma caricatura quando a consideramos como tal. Uma fotografia não é uma caricatura, que é sempre uma deformação da linguagem, por diminuição ou amplificação: são uma sistemática deformação retórica no interior de um enquadramento distinto. Basta não reconhecer o marco cultural discursivo para que de imediato um signo se torne insulto mortal. Uma vez mais é a estratégia que agita o signo como uma bandeira de guerra.

A fraqueza da semiótica esteve sempre em considerar a produção da significação fora daquilo do que a natureza das entidades realmente são. Talvez porque

---

31. A expressão *semiótica das culturas* remete, quer para uma antropologia filosófica, a de Cassirer, por exemplo, quer para a unidade das ciências humanas e a reflexão sobre o semiótico enquanto domínio específico.

os semióticos estudam mais os textos (literários) do que as coisas, limitando-se à “significação”. Como se sabe, a cultura começa onde o comércio das coisas é habitado pela superabundância que implica o comércio dos signos<sup>32</sup>. As *práticas culturais* (actividades determinadas por um domínio, um território e/ou um campo) e as *obras* (que decorrem de práticas culturalmente estabilizadas) são objectos de experiência. Esta experiência pode ser encarada segundo o modo produtivo (as práticas como actividades, as obras como produtos) ou segundo o modo interpretativo (por categorização e descrição), sendo os dois modos interdependentes. As divisões metodológicas da poética e da hermenêutica concernem tanto as *práticas culturais* como as *obras*, de tal modo que a descrição de umas não pode fazer-se sem a descrição das outras. O plano da expressão das *práticas culturais* é constituído pelos *media*, enquanto o seu plano de conteúdo é constituído pelos géneros discursivos. A análise de uma *semiose* global determina dois tipos de objectos semióticos: as práticas culturais e as suas obras. Os dois objectos semióticos são articulados através de níveis de pertinência: as componentes de análise das práticas culturais coincidem com a matéria e o sentido das obras. O interesse recente que semióticos influentes mostraram por configurações maximalistas — nas culturas (F. Rastier) ou nas práticas (J. Fontanille) — convida a uma refontalização da semiótica geral, quer dizer a uma reformulação das invariantes da abordagem semiótica e a uma redefinição dos seus objectos. Só uma análise descontínua torna possível apreender vários tipos de objectos. A descontinuidade da análise é estabelecida pela distinção de níveis de pertinência: as constantes formais de um dado objecto a um nível de pertinência da análise coincidem então com as variáveis substanciais dum outro objecto a uma nível de pertinência inferior da mesma análise.

Ao contrário da *doxa*, a arte emerge como contra-ambiente. Na base dos processos de significação e de comunicação existe uma articulação estésica, uma empatia. A significação constrói-se a partir de uma ligação com o mundo que preexiste e que é definido como estésico. A empatia e a estesia significam a articulação do sentir e do pensar. Greimas, num livrinho admirável<sup>33</sup>, fala da paixão vivida de uma *estesis* criadora ou sobre o mistério da *poesis*. Aí se fala de evidência sensível, de real corporal. Ora foi na base de uma “redução” da estese criadora, i.e., da semiogénese simbólica, que se elaborou o construtivismo semiótico. Relacionado com uma lógica dualista a priori, o fenómeno do sentido emergente foi sempre perdido de vista. Parret fala na esteira de Greimas, a quem chama o nosso Lucrécio. A obra de arte é sincrética e sinestésica. A sinestesia pode ser

---

32. Mondzain, Marie-José. *Homo spectator*. Paris: Bayard, 2007, p. 86.

33. Greimas, A J. *De L'imperfection*. Périgueux: P. Fanlac, 1987.

intersensorial (sobreposição) e somática (sentido global, interoceptivo do corpo global). A natureza impõe sinestésias (Baudelaire, *Correspondances*). A semiótica do sensível. Lucrecio (sensação global). Desde há alguns anos que o figurativo é muito mais explicativo do que a estrutura elementar. Quando as estruturas elementares são mais explicativas que o figurativo temos uma semiótica formalista. Mas quando é o figurativo que se torna mais explicativo, o figurativo tem tendência para se desformalizar. A *estesia* é a maneira que Greimas encontrou para fazer passar que o explicativo estava mais do lado das estruturas elementares do que do lado do figurativo e da sintaxe. Há no interior da evolução da semiótica que se pode chamar *post* ou *peri* ou para Greimas uma *reviravolta* que corresponde à assunção do natural. Proust diz que o explicativo está do lado da emergência da forma a partir da matéria. É essa reviravolta ou viragem [de] que falámos e que não acabou ainda.

Não há signos diáfanos

A verdade icónica em nada se parece com aquilo que conhecemos ainda hoje como impressão digital. A autenticação da semelhança assenta a sua legitimação na similitude com uma impressão intocada. O diáfano, que não é o transparente, é a condição invisível e sem nome do visível no desdobramento da cor. A cor determina o acesso àquilo a que os cristãos virão a chamar “incarnação”. O diáfano é relação entre o visível e a voz sem nome que sustenta o olhar. O relato dos peregrinos de Emaús está na base desta lenda. Trata-se na fábula evangélica de confiar às mãos os gestos de uma partilha que abre os olhos. O signo não é diáfano, afirma categoricamente P. Fabbri, pois tem dobras, múltiplas e distintas, o que é visível na linguagem sibilina do clero, na astúcia maquiavélica e na proliferação das sociedades secretas, da maçonaria aos carbonários e à Cosa Nostra ou a loja P-2. Proliferam as linguagens cifradas, enquanto sectores da criptografia e da segurança penetram em todos os circuitos da sociedade. Há uma táctica operativa por trás de cada discurso. Por isso Fabbri, que estuda os regimes de funcionamento do secreto, propõe, em vez de uma teoria da suspeita, uma semiótica da significação estratégica, seguindo Simmel e T. Schelling, que trabalhou a morfologia das estratégias em economia. “Dançamos à volta, porém o segredo senta-se no centro, e sabe-o” (Robert Frost). Ao contrário de Habermas e da sua idealização da comunicação como um diálogo transparente e cooperativo, a conversação de pessoas sentadas em volta duma mesa e dispostas a entender-se e a chegar a um acordo. Nem o princípio caritativo de compreensão de Grice é suficiente. Estas concepções ocultam-nos os mecanismos complexos da significação. Na comunicação e na relação com o mundo prima o conflito, o desacordo, o engano: o consenso é uma trégua provisória. Partir da claridade

não nos serve para entender a comunicação em tempos de guerra, em que o objectivo não é informar, sim convencer e vencer. É preciso olhar a ordem a partir da desordem (E. Goffman): do ângulo do ladrão, do terrorista ou do espião. A máscara, a montagem, a duplicidade da linguagem fixam as regras do comportamento intersubjectivo.

### Semiótica e hermenêutica

O objecto, que é o texto, pode ser tratado, em termos hermenêuticos, segundo o verosímil, isto é, segundo a sua conformidade com os dados históricos próprios àqueles que escreveram, ou com os conhecimentos experimentais ou as representações daqueles que lêem. Mas se refiro tal outro texto a uma realidade dita espiritual, vou tratá-lo segundo a sua aptidão a evocar uma prática social, um acto litúrgico, uma experiência religiosa. Basta por exemplo que decida referir o texto que leio (Jo 21, 1-25) a uma realidade como a Igreja, e o comentário alegórico dos Padres impor-se-á: sobre a palavra de ressurreição, os apóstolos vão agregar na rede da Igreja todas as famílias humanas, representadas pelos 153 peixes, convidados a alimentar-se na ceia eucarística. Há sempre nos textos alguns elementos que bastam para a nossa necessidade de explicar, de os classificar numa ou outra gaveta do saber. Ora, sem o luto do verosímil, nenhuma leitura é “aberta”. Qualquer obra literária cria um lugar que lhe é próprio, em que a significação de cada elemento do conteúdo e da expressão se encontra “em suspenso” de tal maneira que o sentido nasce do trabalho da escrita que a gera. Afinal, ler, como escutar, não se reduz a remeter o texto para o seu referente; é bom também “deixá-lo vir”. Quando Ossip Mandelstam diz que o poema é uma *Flachenpost*, “garrafa atirada ao mar”, isso não quer dizer que qualquer leitor é digno de o abrir e de decifrar o seu conteúdo e de converter a sua interpretação em uso.

Um método é um procedimento particular, v.g, a análise estatística duma palavra, a sua frequência num dado texto. A abordagem dum texto implica uma metodologia definida. Uma metodologia remete para uma estrutura de conjunto e para o funcionamento sistemático de um conjunto de métodos particulares (análise narrativa, estilística) do texto. A abordagem teológica de um texto pode exigir a utilização de uma metodologia fundamentalmente histórica, que pode implicar a utilização de métodos filológicos, sociológicos, etc. Não há metodologias “standard”, mesmo havendo métodos aceites e estandardizados — cada investigador deve desenvolver a metodologia adaptada às suas questões, apesar da suspeita que pesa sobre a questão do método e que atinge até a própria ciência. Não há métodos frívolos. Os textos são multidimensionais. O hibridismo cobre tudo. Mas as perspectivas são passionais, e o difícil é mantê-las a boa distância, tentando ultrapassar a oposição antinómica explicar vs compreender,

para fazer surgir a articulação que torne complementares a análise estrutural e a hermenêutica, unidas num mesmo arco hermenêutico. Não se trata de reproduzir a realidade, mas de esquematizar a experiência, com a ajuda da combinação artificial de conceitos instrumentais, tratando a realidade *como* o espírito. Com efeito, o acto de cognição pressupõe uma afinidade, um afectuoso parentesco ou afinidade entre o nosso espírito e o espírito do mundo. F. Gil fala da “pregnância subjectiva” da explicação e do “afecto intelectual” da compreensão.

É necessário não apenas descrever para explicar, como fazia o funcionalismo, sim explicar para compreender, como dois corredores no interior do mesmo circuito. A rearticulação explicativa do sentido permitirá o aumento da sua compreensão. A descrição fenomenológica, semiótica, só é pertinente se chega a reconstituir o ângulo para a identificação de que as descrições fenomenológicas são já o horizonte. A semiótica integra-se, sem dúvida, naquela imensa tarefa do homem que consiste em “compreender-se compreendendo”. Tem, pois, uma vocação “hermenêutica”. A semiótica detém-se no ponto em que o sujeito leitor ainda é apenas um “possível textual”. Mais do que responder à questão sobre o “querer dizer”, ou sobre o “quid” da significação de um discurso, procura desvendar o “como” do ou dos sentidos que o texto produz. Ora, o que é “compreendido” como sentido pode ser explicado como forma. É, pois, tarefa da semiótica orientar a compreensão do sentido através do retomar da sua forma. Passando pela descrição da gramática pertinente dos objectos que analisa, pela explicação pela qual se dá conta da instância individual de estruturação que orienta e transgride essa gramática para uma significação inédita, retomando o texto-objecto na sua própria função de signo-interpretante de enunciados que lhe chegam de fora, a semiótica introduz-no no terreno inesgotável da intertextualidade, do diálogo universal dos textos através do fluir único da escrita.

### O fim do texto?

Se a semiótica do texto deixou de ser capaz de gerar as novas instâncias da cultura contemporânea (em que os textos parecem não existir) e as novas exigências epistemológicas da ciência da significação, não será necessário “ultrapassar” o texto? Ou então é possível — e na base de que modelos? — pensar, fazer uma “física” do sentido? Muito sumariamente, a semiótica deve acantonar-se nos limites de um projecto “descritivo”? Pode ela, mais ambiciosamente, conceber-se como um procedimento “explicativo”? A questão implica uma tomada de posição fundamental relativamente ao estatuto do objecto que a análise se dá: a *semiose* deve conceber-se como da ordem do facto social, relevando neste caso duma problemática antropológica, afectada de relativismo, por definição? Cada nova tecnologia traz consigo nova intensidade do conhecimento e uma nova forma de arte (Eric McLuhan).

“Interactive multimedia, while serving to provide synesthesia for the disembodied, holds the promise of a new convergence of the arts. Every new technology brings with it new intensity of awareness and new imperciencia. Each new technology means, therefore, new mode of culture and also a new mode of art. But it is the nature of electric technologies, unlike the preceding ages, to hybridize incessantly and generate ever new extensions and extrapolations of themselves. [...] We live on the threshold of rediscovering the common language of the arts and sciences, a language lost during the specialism just past”<sup>34</sup>. Uma questão emerge agora da prática dos *media* interativos: servem estes para garantir a sinestesia que a sua desencarnação parece trazer, e mantêm a promessa de uma nova convergência das artes? Derrick de Kerckhove coloca esta questão: “Est-ce que l’électricité n’est pas en train d’éviscéraliser notre intériorité, a-t-on le moyen de la protéger?”<sup>35</sup>. Bruno Latour pensa que o interesse na Internet está em rematerializar, isto é, em voltar a mostrar como esta história da subjectividade estava ligada a técnicas. É o contrário do que pensa Kerckhove. A electricidade recarga em materialidade efeitos que eram até aqui efeitos espirituais, é portanto o contrário de uma evisceração, é uma elevação do espiritual ao material. O desenvolvimento da interiorização fez-se através das técnicas. Afinal, a Internet rematerializa, não imaterializa.

### Coda

Escrever é antes de mais inscrever, deixar traços visíveis que funcionam muitas vezes como pontos de referência de identificação. Estes traços estão presentes até nas civilizações ditas “sem escrita”, como o mostra a prática da tatuagem, que instaura um sistema de signos que é preciso “ler”, isto é, decifrar. É perante essas práticas de que encontramos um eco no Apocalipse, onde os adeptos da Besta são marcados pelo seu nome: “Fez com que todos, pequenos e grandes, ricos e pobres, livres e escravos, pusessem um sinal na mão direita ou na frente para que ninguém pudesse comprar ou vender, se não fosse marcado com o nome da Besta ou com o número do seu nome” (Ap 13,16-17), que Isaías reclama a necessidade de uma outra inscrição: “Este dirá: “Eu sou de Javé”, outro reclamará para si o nome de Jacob. Esse escreverá na mão: “de Javé”, e receberá o nome de Israel” (Is 44,5). “Ecrire, c’est affûter le langage. [...] Relever sur un carnet le *lapidaire*: les inscriptions sur les pierres tombales, les impératifs qui fusent dans la rue, les devises, les phrases tatouées, les mots d’ordre et la publicité”<sup>36</sup>.

34. McLuhan, Eric. *Electric Language: Understanding the Media*. Toronto: Stoddart 1998, pp. 185-86.

35. Kerckhove, Derrick de, in: *Les atmosphères de la politique. Dialogue pour un mode commun* (eds. Bruno Latour e Pasquale Galliardi). Paris: Les Empêcheurs de penser en rond, 2006, p. 287.

36. Novarina, Valère. *L’espace furieux*. Paris: P.O.L., 2006, p.104.

A escrita como “arqui-traço” começa no corpo, porque a palavra teve de apoiar sempre numa mnemotécnica material ou física, sendo a primeira de todas o corpo” (Beauchamp). Não diz Isaiás noutra passo: “Acaso pode a mulher esquecer-se do filho que amamenta? Eu nunca te esquecerei. Eis que te gravei na palma das minhas mãos” (Is 49, 14-16). A noção de “firmamento da Escritura” de S. Agostinho abre a escrita ao cosmos: os corpos luminosos separam, servem de sinais, esclarecem.

J. Fontanille tratou exaustivamente acerca da semiótica da impressão<sup>37</sup>. É um facto que as coisas recebem um invólucro, valores, proposições actanciais. O invólucro do objecto é o que faz dele uma “figura” reconhecível, individualizável e perceptível. Ora, quando olhamos o invólucro como interface semiótica vemos que, de um lado, “contém” os conteúdos, do outro, que “inscreve” as expressões. Em último caso, falar de objectos é falar de actantes: as coisas são corpos materiais, falta saber como podem, enquanto “corpos-actantes”, interagir com os corpos dos sujeitos. A impressão da pátina (carbonato de cobre que se forma nas estátuas e medalhas de bronze, concreção terrosa nos mármore antigos) inscreve-se sobre esta capa através dos traços acumulados pelo uso. A impressão é o equivalente de um traço enunciativo, de uma inscrição, no enunciado do objecto. Enquanto impressão *stricto sensu*, só pode resultar de um grande número destes traços. A pátina aparece como um traço da praxis enunciativa. É o exemplo perfeito de um índice não-subjectivo da enunciação<sup>38</sup>. A impressão não fornece nunca uma correspondência exacta e completa porque está sujeita, por um lado, às propriedades do substrato material (basta comparar para isso uma impressão fotográfica, uma impressão gravada na madeira ou no metal e uma impressão numa tela), e, por outro lado, ao *modus operandi* (a experiência e o tipo de inscrição). A impressão deixada sobre a superfície dum invólucro corporal torna-se a memória das interacções passadas, isto é, “marcação”: a cadeia e a sobreposição das “marcações” constitui a “memória” do discurso, e no caso da sintaxe figurativa, as “marcações” são “impressões”. A cobertura do objecto manifesta a estabilidade figurativa dum ícone e a função que lhe confere a pátina, que é de ser a superfície de inscrição duma impressão. O valor da pátina (da impressão) depende da manutenção da estrutura do objecto (do ícone).

O que está em causa são modos de percepção que afectam a nossa relação com o mundo. E se os absolutos conceptuais se dissolveram pela tecnologia eléctrica sendo substituídos por perceptos, isto poderia levar eventualmente a um solipismo no Ocidente. Já no Oriente, a noção de que o mundo, nos seus eventos e

---

37. Fontanille, Jacques. “Vers une sémiotique de l’empreinte”, in: *Soma et Séma. Figures du corps*. Paris: Maisonneuve & Larose, 2006.

38. Ibid. p. 241ss.

objectos, é uma ilusão, uma criação da mente (mas não representando isto uma posição niilista) é ancestral e relaciona-se claramente com os seus modos de percepção. A este propósito McLuhan afirma: “Solipsism is using percepts while behaving as if using concepts, which is why it seems to have pervaded modern linguistics and philosophy. The reaction in arts and physics, was to explore the flux of interactions of observer and observed, as in the Symbolists and Moderns and the Cubists. [...] In the absence of visual space, the only available technique for avoiding solipsism is to press solipsism to its extreme — *nihilism*<sup>39</sup>.”

Em sentido lato, a linguagem é qualquer sistema de signos cujo estudo releva da semiótica (ex: “linguagem dos animais”, “linguagem da música”, “linguagem das flores”, “linguagem de acção”, “linguagem-objecto”). Neste sentido, o emprego de linguagem é metafórico e a sua legitimidade controversa; prefere-se falar de sistema significante. Falamos numa *língua*, que é um sistema, assente num princípio de homogeneidade. Já a *fala*, que é um vai-e-vem interlocutivo, cria heterogeneidade. A noção de *fala* evoca o tempo, mas está ligada intimamente à noção de signo, que é espacial. A. Havelock vê a escrita como um “acidente recente” e um “breve instante da história da nossa espécie”<sup>40</sup>. Leroi-Gourhan interpreta as representações animais da arte pré-histórica como uma espécie de legenda, “a ler” segundo a ordem prescrita dos signos, e chama a atenção para as tabuinhas chamadas “churinga” utilizadas por algumas tribos australianas para guiar as recitações. O que significa que a palavra deve ter sido sempre apoiada numa mnemotécnica material ou física e que o primeiro livro foi o corpo como superfície de inscrição. Os animais utilizam o excremento como mensagem para circunscrever o espaço que se atribuem. Também para o homem qualquer signo é, antes de mais, uma mancha, um sinal. Uma carroçaria riscada, uma parede manchada são traços que atribuímos a alguém: “Quem fez isto?” *Palavra e escrita* estão ligadas como palavra e corpo (social). A fala é feita para o ouvido e o curso linear, irreversível, do tempo. A escrita dá-se aos olhos como um teatro de signos ordenado. Mas a passagem dos ideogramas sumérios, egípcios (e chineses) aos silábicos e alfabéticos aproximou os dois termos: doravante o equivalente convencional do som torna-se visível. Escrever é quase sempre agir através do cortante da linguagem. [É] isso que faz a publicidade. As palavras apenas têm sentido pelas suas posições num campo de forças. É a dinâmica, a economia da linguagem — não a palavra — que leva às coisas.

Vivemos obsidiados pela arte e acoçados pela comunicação. Em vez de especular sobre a morte da arte e a tirania da comunicação, melhor será questionar

---

39. McLuhan, Marshall. *Laws of Media: The New Science*. Toronto: University of Toronto Press, 1988, p. 59.

40. Avelock, Éric A. *Aux origines de la civilisation écrite*. Paris: Maspero, 1981, p. 13.

o conjunto das transformações e rupturas que afectam estas duas formas do humano, acentuando a fusão de áreas artísticas, o hibridismo das formas e a sua tentação institucional. É preciso cruzar as certezas da comunicação com as incertezas da arte. Onde está o princípio do encontro Arte e Comunicação? Que liga este ambo: uma convergência, um encontro inesperado (do diverso), em desencontro? À primeira vista, Arte e Comunicação representam dois mundos separados pelo seu próprio movimento e destinação. A arte é o *medium* que não é a sua própria mensagem, contrariamente à definição de McLuhan: *medium is message*. Pode dizer-se que o novo médium determinou novas mensagens? Em certos aspectos favoreceu o surgir de uma lógica e uma pedagogia interactiva, mas em outros aspectos apareceu como canal (mais eficiente) para conteúdos tradicionais, da Patrologia Latina a bibliografias destinadas a eruditos. O médium, doravante, precede a mensagem. O sistema telemático, a *performance*, o controlo, a imersão, parecem reconduzir-nos a uma experiência mais de junção do que de separação. O encontro Arte e Comunicação não pode ser pensado como encontro-fusão, mas como encontro-intercepção, ou mesmo como desencontro. O fito será o mesmo: a performatividade, não a impulsão que as move: a criação de mundos, a experiência dos limites e o desejo de infinito. O mundo da Arte não é o da transparência, mas o do sobressalto, um vaga-mundos. A arte, enquanto lugar da interrogatividade humana, sem genealogias condicionantes, sem a violência da ideologia que governa a comunicação, visa a produção de mundos mágicos, surpreendentes, aleatórios, com a provável mutação do actual humano. Entremos pela mão de Hermes. O operador da aproximação, dos espaços de interferência, o mediador livre que se passeia no tempo desdobrado e nos introduz assim no vento das mutações.



