

SIGNIFICAÇÃO

REVISTA BRASILEIRA DE SEMIÓTICA
N.º 4 - JUNHO DE 1984



DATA 19/03/84
Nº CÓPIAS 888
Nº PASTA 119

SEMIÓTICA FIGURATIVA E SEMIÓTICA PLÁSTICA *

A. J. Greimas

I. A figuratividade1. Semiótica visual

Se uma das razões de ser da semiótica é chamar à existência novos domínios de interrogação do mundo e ajudá-los a se constituir como disciplinas autônomas no quadro geral de uma antropologia, forçoso é reconhecer que, não obstante os esforços despendidos nas últimas décadas, até o presente, ela tem encontrado grande dificuldade em dominar o vasto campo de significação que se tenta circunscrever, tomando como critério o modo de expressão, sob o nome de visual. A teoria do visual — bem como a do audio-visual que não passa de um rótulo cômodo — está longe de achar-se elaborada; por isso, a semiótica visual — ou a semiologia da imagem — não é, com frequência, senão um catálogo de nossas perplexidades ou de falsas evidências.

Admite-se comumente definir de início a semiótica visual pelo seu caráter construído, artificial, opondo-a desse modo às línguas "naturais" e aos mundos "naturais", essas duas macrosemióticas em cujo interior, queiramos ou não, nos insere nossa condição de homens. Apesar da evidência, essa definição não deixa de parecer algo artificial: como separar, por exemplo, a gestualidade "natural" que acompanha nossos discursos verbais, das linguagens dos surdo-mudos ou dos monges silenciosos, quando suas formas elementares surgem perante a análise como idênticas? De que lado situar essa visualidade simultaneamente "natural" — visto que se manifesta "transcodificada" no interior de nossos discursos — e "artificial", já que constitui, sob a forma de "imagens", um componente essencial da linguagem poética construída.

Pensa-se ser possível restringir o objeto de investigação

(*) Este texto foi escrito para servir de apresentação a uma coletânea de artigos sobre semiótica do visual, ainda no prelo. Ele é o resultado de reflexões dispersas por vários anos e que são comuns a um pequeno grupo de investigadores. A responsabilidade por eventuais erros é do signatário; os méritos, se existem, são coletivos.

definindo a semiótica visual pelo seu suporte planar, encarregam do-se assim a superfície de falar do espaço tridimensional: com isso, as manifestações picturais, gráficas, fotográficas passam a ser reunidas com base num "modo de presença" no mundo comum. Contudo, tal concepção da semiótica planar abrange ainda os diferentes tipos de escrita, as linguagens de representação gráfica, etc., fazendo com que se desvaneça a especificidade do visual planar apenas entrevista.

Mais ainda: a escolha da palavra semiótica para designar o campo de investigação que se está tentando circunscrever não é inocente. Seu uso implica admitir que os rabiscos que cobrem as superfícies utilizadas para tal fim constituem conjuntos significantes e que as coleções desses conjuntos significantes, cujos limites ficam por precisar, são, por sua vez, sistemas significantes. Eis aí uma hipótese forte que justifica a intervenção da teoria semiótica e que, de entrada, não nos permite satisfazer-nos com uma definição que só leve em conta a materialidade dos traços e das regiões ("plages") impressas num suporte.

2. Sistemas de representação

Dois tradições culturais — uma filosófica e estética, ou tra lógico-matemática — concorrem para fazer do conceito de representação o ponto de partida obrigatório da reflexão sobre a visualidade. As configurações visuais construídas sobre superfícies planas são representações? Por outro lado, tais configurações, no momento em que são produzidas, convergem para um mesmo objetivo? São regidas por um "código" graças ao qual elas podem ser "lidas"? Em caso afirmativo, esses conjuntos são sistemas de comunicação (como os sinais rodoviários por exemplo), de formulação (como os esquemas e as grafias) ou de "concepção" (como as plantas de arquiteto)? E finalmente: esses sistemas, sendo conhecidos como tais, constituem linguagens? Por outras palavras, podem eles falar de outra coisa que não seja de si próprios? Todas essas questões que parecem implicitamente compor-

tar respostas positivas prontas, estão entretanto longe de serem triviais.

Quando se reflete sobre um tipo particular de manifestação planar que é a escrita, pode-se dizer por exemplo que a letra /o/ é uma figura construída que "representa" o som "o", figura "natural"? E o que significa neste caso a palavra "representa"? Com certeza a letra não é ícone do som, nenhuma "semelhança" existe entre as duas figuras. Neste caso, a representação não é se não a correspondência entre o conjunto das letras (e das grafias) e o conjunto dos sons ou, melhor, a correspondência entre dois sistemas — o gráfico e o fônico — de tal modo que as unidades-figuras produzidas por um dos sistemas podem ser globalmente homologadas às unidades-figuras de outro sistema, sem que nenhum vínculo "natural" se estabeleça termo a termo entre os dois tipos de figuras. No que diz respeito à semelhança, não se pode falar senão de analogia entre os dois sistemas, o que é uma coisa completamente diferente.

Outra é a situação quando se trata da construção — ou da utilização — dos sistemas lógicos de representação que são, por exemplo, as linguagens formais. Não obstante empreguem por vezes o mesmo "alfabeto" da escrita — essa é uma das razões por que escolhemos este exemplo — a organização interna das figuras visuais os deixa indiferentes: enquanto a escrita como sistema repousa nas oposições dos traços gráficos ("bastonetes", "redondos", "ganchos e laçadas" etc.) as linguagens formais consideram as letras de que se servem como discriminadores. Enquanto a escrita considerada como significante (como plano de expressão) se apresenta como um sistema gráfico, a linguagem formal não é senão um catálogo de símbolos discretos. O que, entretanto, confere a esse catálogo o estatuto de linguagem é a articulação de seu significado o qual, subjacente ao grafismo, acha-se organizado num sistema conceptual coerente.

Abandonando a aproximação entre os sistemas gráfico e fônico — de que necessitávamos apenas para ressaltar sua especificidade articulatória — percebe-se que no caso de nossos dois exem

plos extremos se pode falar de dois "sistemas de representação" em dois sentidos opostos: a escrita apresenta-se como um dispositivo visual articulado, apto a representar qualquer coisa (o universo semântico em sua totalidade); já a linguagem formal aparece como um "corpo de conceitos" suscetível de ser representado de qualquer modo (com o auxílio de diversos simbolismos). Pareceu-nos sobretudo interessante mostrar que um mesmo alfabeto pode ser utilizado para dois fins diferentes, que um "mesmo" significante pode ser articulado de duas maneiras diferentes e participar na constituição de duas linguagens diferentes.

3. Representações icônicas

No lado oposto da concepção de representação que acabamos de depreender e que pode ser formulada como uma relação arbitrária entre o representante e o representado, pouco importando se a correspondência se estabelece de sistema a sistema ou de termo a termo, localiza-se uma interpretação de representação completamente distinta que poderíamos chamar de estética se não tivéssemos perdido o uso dessa palavra. A herança cultural neste domínio é particularmente carregada e tudo se passa como se, apesar da camuflagem de certos termos e da modernização de outros, não tivéssemos conseguido nem deslocar o lugar de nossas interrogações nem alterar-lhe a problemática. É o que acontece com o ícone, signo "naturalmente motivado" que representa o "referente" e com a iconicidade, conceito situado no âmbito dos debates da semiologia da imagem, os quais remetem muito naturalmente à antiga "imitação da natureza".

Os sistemas de representação icônica, dizem, são diferentes dos outros pelo fato de a relação que se pode reconhecer entre os dois modos de "realidade", não ser arbitrária, mas motivada, de ela pressupor certa identidade, total ou parcial, entre os traços e as figuras do representado e do representante. Nessas condições — e malgrado os refinamentos que séculos de reflexão carregaram para os conceitos de "imitação" e de "natureza"—

a atividade do pintor, por exemplo, deve ser compreendida como um conjunto de procedimentos que são cobertos pelo termo imitação e que visam a reproduzir o essencial dos traços da "natureza". Vê-se que essa atividade pressupõe, da parte do pintor-imitador, uma análise implícita bastante acurada da "natureza" bem como o reconhecimento das articulações fundamentais do mundo natural que ele pensa estar reproduzindo. Considerando o mundo natural como o mundo do senso comum, deve-se reconhecer que a operação de "imitação" consiste numa acentuada redução das qualidades desse mundo, pois, de um lado, somente os traços exclusivamente visuais são a rigor "imitáveis", embora o mundo se nos faça presente através de todos os nossos sentidos e, de outra, apenas as propriedades planares, bidimensionais, desse mundo são, a rigor, "transponíveis" e representáveis sobre superfícies artificiais, ao passo que a extensão nos é dada em sua profundidade inteiramente cheia de volumes. Os "traços" do mundo — os traços e as regiões ("plages") — dessa forma selecionados e transpostos para uma tela são verdadeiramente pouca coisa em relação à riqueza do mundo natural; são talvez identificáveis como figuras, mas não são reconhecíveis como objetos do mundo.

Colocar-se na ótica do pintor que re-produz a "natureza" não facilita talvez a compreensão do fenômeno que nos preocupa. Ao conceito de imitação que, na estrutura da comunicação se situa no âmbito do enunciador, corresponde o de reconhecimento que é próprio do enunciatário: "imitar", nas precárias condições que acabamos de assinalar, não tem sentido a não ser que as figuras visuais assim traçadas sejam oferecidas ao eventual espectador para que as reconheça como configurações do mundo natural.

Assim formulado, o conceito de reconhecimento faz parte do problema mais geral da legibilidade do mundo dito natural. O que é que é "naturalmente" dado, o que é que é imediatamente legível para nós no espetáculo do mundo? Supondo que sejam as figuras, para cuja constituição contribuem traços provenientes dos diferentes órgãos de sentido, elas não podem ser reconhecidas como objetos a não ser que o traço semântico "objeto" (enquanto

algo que se opõe, por exemplo, a "processo") — de ordem interoceptiva e não exteroceptiva, já que não está inscrito na imagem primeira do mundo — venha juntar-se à figura para transformá-la em objeto; supondo que reconhecamos, a seguir, esta ou aquela planta, este ou aquele animal, as significações "reino vegetal" ou "reino animal" farão parte da leitura humana do mundo e não do próprio mundo.

É este crivo de leitura que nos torna significativa o mundo, ao nos permitir identificar as figuras como objetos, ao nos permitir classificá-las, relacioná-las umas às outras, interpretar os movimentos como processos que se podem atribuir ou não a sujeitos etc.; sendo de natureza semântica — e não visual, auditiva ou alfativa, por exemplo — ela serve de "código" de reconhecimento que torna o mundo inteligível e manuseável. Compreende-se então que é a projeção desse crivo de leitura — uma espécie de "significado" do mundo — sobre uma tela pintada que permite reconhecer o espetáculo que, segundo se pensa, ela representa.

4. A semiótica figurativa

O exame superficial dos problemas colocados pela imitação e pelo reconhecimento mostra bem que o conceito de representação, aplicado ao domínio que estamos procurando circunscrever, não pode ser representado como uma relação icônica, como uma relação de "semelhança" simples entre as figuras visuais planares e as configurações do mundo natural: se a semelhança tivesse de ser situada ao nível do significante, as línguas naturais bem como a linguagem musical, levando-se em conta o seu plano de expressão fônico, deveriam ser chamadas icônicas e semelhantes no que diz respeito à dimensão não mais visual, mas auditiva, do mundo natural. Se alguma semelhança existe, ela se situa ao nível do significado, isto é, ao nível do crivo de leitura comum ao mundo e aos artefatos planares. Mas, sendo assim, não tem mais muito sentido falar de iconicidade.

Pelo contrário, mal se coloca o conceito de crivo de leitura,

faz ele surgir uma problemática nova. Se se tem de acrescentar que esse crivo é de natureza social, estando portanto sujeito ao relativismo cultural, tem-se de admitir que ele varia amplamente — mas não excessivamente — no tempo e no espaço. Nessas condições, sendo cada cultura dotada de uma "visão de mundo" que lhe é própria, ela impõe por isso mesmo condições variáveis ao reconhecimento dos objetos e, conseqüentemente, à identificação das figuras visuais como algo que "representa" os objetos do mundo, contentando-se frequentemente com esquemas vagos, mas exigindo, por vezes, reprodução minuciosa dos detalhes "verídicos".

Contudo, o essencial é que a questão da iconicidade de um objeto planar ("imagem", "quadro" etc.) não se coloca a não ser postulando-se e aplicando-se um crivo iconizante à interpretação desses objetos, o que não constitui condição necessária de sua apercepção nem exclui a existência de outros modos de leitura igualmente legítimos. A leitura de um texto escrito em francês não levanta a questão da semelhança de seus tipos com as figuras do mundo natural.

Tal leitura iconizante é contudo uma semiose, vale dizer, uma operação que, conjungindo um significante e um significado, resulta na produção de signos. O crivo de leitura, de natureza semântica, solicita por conseguinte o significante planar e, assumindo feixes de traços visuais, de densidade variável, aos quais constitui em formantes figurativos, dota-os de significados, transformando assim as figuras visuais em signos-objetos. O exame mais acurado do ato de semiose mostraria bem que a principal operação que o constitui é a seleção de certo número de traços visuais e sua globalização, é a apreensão simultânea que transforma o feixe de traços heterogêneos num formante, vale dizer, numa unidade do significante que pode ser reconhecida, quando enquadrada no crivo do significado, como a representação parcial de um objeto do mundo natural.

A teoria dos formantes que, apesar do voto de Hjelmslev, não se acha ainda constituída em linguística, deveria encontrar

trar aqui seu lugar. Vê-se bem que a constituição dos formantes por ocasião da semiose não é outra coisa senão uma articulação do significante planar, não é senão o seu recorte em unidades discretas legíveis, tendo em vista uma certa leitura do objeto visual, que não exclui de modo algum — já o vimos a propósito da dupla função do alfabeto — outras segmentações possíveis do mesmo significante. As unidades discretas assim constituídas a partir de traços são já bem conhecidas: são "formas" no sentido da Gestalttheorie, são "figuras do mundo" no sentido que lhes dá G. Bachelard, são "figuras do plano da expressão" como quer Hjelmslev. É a convergência de pontos de vista, cujas preocupações se acham aparentemente bastante afastadas, que nos permite falar, nesta ocasião, de leitura figurativa dos objetos visuais.

A reunião de traços heterogêneos que constitui a figura que serve de formante por ocasião de tal leitura, levanta o problema da densidade dos traços e de sua organização. Poder-se-ia invocar aqui o conceito de pertinência para lançar um pouco de luz: poder-se-ia dizer que uma figura possui uma densidade "normal" ou, por outras palavras, que um formante figurativo é pertinente se o número de traços que reúne é mínimo, isto é, necessário e suficiente para permitir sua interpretação como representante de um objeto do mundo natural. Assim, as figuras traçadas por Klee em seu Blumen-Mithos, passíveis de serem lidas como "pinheiros", "colinas", "astros", seriam características da figuratividade "normal", "média", tal como é encontrada em bom número de culturas não européias, em desenhos de crianças, bem como nos ícones utilizados por diversos códigos artificiais de representação e assim por diante.

É evidente porém que a figuratividade, entendida como um certo modo de leitura — e um modo de produção — das "superfícies construídas", não se acha necessariamente ligada a uma normalidade qualquer e que ela pode dar lugar a excessos e insuficiências: o desejo de fazer-parecido — de fazer-criar — manifestado por este ou aquele pintor, por esta ou aquela escola,

por esta ou aquela época leva, mediante a adjunção e sobrecarga de traços visuais, à iconização da pintura; já o despojamento das figuras com a finalidade de tornar mais difícil o procedimento de reconhecimento, não deixando transparecer — como acontece com a Improvisação de Kandinski — senão "objetos virtuais", dá lugar à abstração. Iconização e abstração não são pois, quanto à sua natureza, duas maneiras de pintar diferentes da pintura figurativa; constituem antes graus variáveis da figuratividade, já que esta é determinada — repetamos — por um certo modo de leitura — frequente mas não necessário — dos objetos planares construídos.

Como esse modo de leitura tem como efeito produzir a semiose — critério que nos permite decidir quanto à natureza semiótica do objeto em questão — pode-se dizer que nos encontramos em presença de uma semiótica que se pode talvez designar como semiótica figurativa. É preciso acrescentar entretanto que tal semiótica não esgota a totalidade das articulações significantes dos objetos planares e que ela não representa senão um ponto de vista determinado que consiste em dotá-los de uma interpretação "natural". Nessas condições, as análises da figuratividade acham-se justificadas e constituem um campo de exercício autônomo.

No caso contrário, se a abordagem figurativa dos objetos visuais não passa de um instrumento parcial — nos dois sentidos — de compreensão dos mesmos, a própria figuratividade bem como as interrogações que a acompanham parecem ultrapassar os limites que o suporte planar, lugar de sua manifestação, quer assinalar-lhe: considerando-se que as qualidades do mundo natural selecionadas servem para a construção do significante dos objetos planares, mas que elas surgem, ao mesmo tempo, como traços do significado das línguas naturais, vê-se que os discursos verbais trazem em si sua própria dimensão figurativa, com a ressalva, porém, de que as figuras que a constituem são figuras do conteúdo e não figuras da expressão. Compreende-se agora porque os problemas levantados pela análise dos "textos vi

suais" se comparam aos dos textos verbais, literários ou não: a questão levantada pela organização interna das figuras visuais a serem lidas como objetos do mundo lembra imediatamente a do funcionamento das imagens e de outras metáforas e metonímias nos discursos verbais: ao apresentar a iconização como procedimento de persuasão veridictória, não nos afastamos muito da "retórica da imagem" sugerida não faz muito tempo por R. Barthes; a problemática dos "motivos", embora mal colocada em ambos os casos, é comum à história da arte e à etnoliteratura, o mesmo se podendo dizer das "mises-en-scènes" e das estruturas narrativas que se podem reconhecer tanto aqui como lá. As investigações figurativas constituem, por conseguinte, um componente autônomo da semiótica geral, embora elas não pareçam estar em condição de especificar o domínio particular que se tenta circunscrever.

II. O significante plástico

1. Uma outra linguagem

Após haver frequentado assiduamente os salões parisienses, Diderot passa a visitar os "ateliers" dos pintores, onde se espanta com a descoberta de uma outra linguagem, de uma outra maneira de falar da pintura: tendo de descrever os salões, decide-se, daí em diante, a dividir suas apresentações de cada quadro em duas partes, uma parte "ideal" de acordo com a tradição e uma parte "técnica" em que exalta o "fazer" do artista sancionando-o com o auxílio de uma axiologia pictural bastante complexa. Embora pratique — como exigem seus correspondentes — uma abordagem figurativa, Diderot reserva um lugar não menos importante à abordagem plástica dos mesmos objetos: após recortar o quadro em objetos "denomináveis", após reuni-los em grupos e em cenas, numa palavra, após interpretar o que o pintor quis "dizer-nos", ele passa a outra coisa e, examinando atenta-

mente os traços que o pincel deixou na tela, procura compreender o que o pintor quis "fazer", sem jamais conseguir — nem mesmo tentar — aproximar os dois pontos de vista. De seu lado, o leitor de Os salões fica desorientado, não mais sabendo muito bem se está às voltas com dois descritores de um mesmo quadro ou se um único descritor está tentando dar conta de dois objetos distintos: isso mostra quão verdadeira é a afirmação segundo a qual um objeto semiótico, em vez de um dado, não é senão o resultado de uma leitura que o constrói.

Essa possibilidade de falar uma outra linguagem transforma-se em necessidade quando se toma como "corpus" a ser analisado um certo número de "superfícies" que foram construídas depois — ou no momento — da "ruptura epistemológica", quando a leitura figurativa é posta em questão ou até negada: é o que acontece com Kandinski que busca, mediante "improvisações" sucessivas, despojar seu objeto de todo traço figurativo; é igualmente o caso de Klee que joga com o figurativo, utilizando-o, não para constituir uma imagem do mundo, mas para desconstruí-lo e fazer dele a cena de um "mundo só seu"; o mesmo se pode dizer da fotografia de Döbner, o qual, ultrapassando as coerções técnicas que fazem dela o cúmulo da iconicidade, tenta fazê-la falar diferentemente; acrescenta-se ainda a planta arquitetônica de Mies van der Rohe que é desviada de sua função representativa e comunicativa para dar lugar a uma leitura "estética". Estando persuadido de que esses objetos possuem, como algo especificamente seu, uma linguagem comum de que se valem para nos "falar", mas também — e sobretudo — de que é possível construir uma linguagem que nos permita "falar" deles, um grupo de semioticistas procura instaurar um lugar de interrogação sobre o como e o porque de sua presença.

2. Preliminares

Com efeito, como tomar posse desse lugar e como justificar essa interrogação a não ser fazendo "tabula rasa" de todo

discurso doxológico anterior, a não ser erigindo a ingenuidade do olhar como postulado científico, a não ser deixando subsistir para todo dado, de um lado, a "materialidade" da superfície cheia de traços e de regiões ("plages") e, de outro, a "intuição" do espectador, receptáculo dos diferentes "efeitos de sentido" que recolhe diante deste espetáculo construído? Essas são as condições necessárias, mas não suficientes, de uma leitura que se quer nova e ingênua, e isso pela simples razão de que o olhar não é nunca ingênuo nem a intuição jamais é pura. Sendo assim, embora conservando a necessária disponibilidade, é preferível explicitar o "referente cultural" e estabelecer de modo lúcido — para ser usado com conhecimento de causa — o mínimo epistemológico que norteia as primeiras abordagens exploratórias e que permitirá — como em nosso caso — algumas atualizações também provisórias. Isso se resume em pouca coisa:

(a) Dizer que um objeto planar construído produz "efeitos de sentidos" já é postular que ele próprio é um objeto significante e que como tal, faz parte de um sistema semiótico do qual é uma das manifestações possíveis. Afirmar a existência de um sistema semiótico não impede de reconhecer ao mesmo tempo que esse sistema — tanto nos seus modos de organização quanto nos conteúdos que é capaz de articular — é de nós desconhecido. Declarado como existente, mas desconhecido, esse sistema só tem alguma probabilidade de ser apreendido e explicitado pelo exame dos processos semióticos — dos "textos visuais" — mediante os quais se realiza: isso equivale a dizer que apenas o conhecimento dos objetos planares particulares pode levar ao conhecimento do sistema subjacente e que, se os processos são antes de mais nada apreendidos como realizados, pressupõem o sistema como virtual o qual, por isso mesmo, não pode ser representado a não ser sob a forma de uma linguagem construída ad hoc.

(b) Dizer que um objeto planar é um processo, que é um texto que realiza uma das virtualidades do sistema, é já com-

prometer-se implicitamente a considerar a superfície que nos é dada em sua materialidade como a manifestação de um significante e, com isso, comprometer-se a interrogar a sua articulação interna enquanto "possibilidade de significar". Do mesmo modo como, examinando há pouco as duas maneiras de utilizar o alfabeto, vimos que um crivo conceptual colocado a priori possibilitava interpretar as letras-figuras como objetos compactos e que, pelo contrário, um texto escrito, considerado em si como significante, podia ensejar uma subarticulação das letras em seus traços constitutivos e revelar assim uma organização grafemática subjacente, pode-se igualmente perguntar se, ao lado do recorte da superfície pintada efetuado com o auxílio do crivo da leitura figurativa, não existiria um meio de operar uma outra segmentação do significante que permitiria reconhecer a existência de unidades propriamente plásticas, portadoras, eventualmente, de significações desconhecidas.

(c) Sendo assim, diante de um texto visual que se considera como um significante segmentável, não resta senão enunciar o derradeiro postulado, o da operatividade, o qual consiste em dizer que todo objeto não é senão pela sua análise, ou, numa formulação ingênua, não é senão pela sua decomposição em partes menores e pela reintegração das partes nas totalidades que constituem. A semiótica geral coloca à disposição do semioticista, às voltas com os problemas da visualidade, um instrumental conceptual e procedimental numeroso e diversificado, embora não lhe forneça receitas prontas e, sobretudo, não o force a transpor procedimentos linguísticos reconhecidos, mas provavelmente mal adaptados, a domínios cujas articulações significantes pareçam intuitivamente bastante diferentes daquelas das línguas naturais. Pouco importa então que a análise comece pelo reconhecimento dos traços mínimos, cuja combinatória produz as figuras e os formantes plásticos, ou que procure apreender, em primeiro lugar, "blocos de significação" ou "dispositivos", que são unidades de dimensões mais amplas, decomponíveis. Num caso como noutro, trata-se de encaminhamentos de segmentação que repou

sam, em boa parte, sobre apreensões intuitivas das quais é preciso, em primeiro lugar, explicitar os procedimentos e formular as regras de uso generalizado. O que conta, neste estado da pesquisa, é a comparabilidade dos resultados parciais obtidos e o reconhecimento dos principais campos de exercício onde se agrupam e se coordenam os problemas que vão surgindo à medida que se avança.

3. O dispositivo topológico

A exploração do significante plástico começa — gerativamente e não geneticamente — pela constituição de um campo de problemas relativos às condições topológicas tanto da produção como da leitura do objeto planar. Esse objeto continuará sendo definido de maneira insuficiente, mesmo em se tratando apenas de sua manifestação material, enquanto não for circunscrito, delimitado, separado daquilo que ele não é: o problema bastante conhecido do quadro-formato, ou, em termos semióticos, do fechamento do objeto. Ato deliberado do produtor que, colocando-se ele próprio no espaço da enunciação "fora-do-quadro", instaura, por meio de uma espécie de debreagem, um espaço enunciado do qual será o único comandante, capaz de criar um "universo utópico" separado desse ato: garantindo, desse modo, ao objeto circunscrito o estatuto de "um todo de significação", esse fechamento é também o ponto de partida das operações de deciframento da superfície enquadrada.

Enquanto a leitura do texto escrito é linear e unidimensional (da esquerda para a direita ou o contrário) e permite interpretar a fala espacializada como uma sintagmática achatada, a superfície pintada ou desenhada não revela, mediante nenhum artifício ostensivo, o processo semiótico que se pensa estar aí inscrito. O quadro surge como o único ponto de partida seguro, possibilitando conceber um crivo topológico virtualmente subjacente à superfície que se oferece à leitura: as categorias topológicas, "retilíneas" umas (como alto/baixo ou direito/esquerdo), "curvilíneas" outras (como periférico/central ou

circunscrite/circunscrito) bem como seus derivados e compostos, crivam, partindo daquilo que ela não é, toda a superfície enquadrada traçando aí os eixos e/ou delimitando aí as regiões ("plages"), cumprindo com isso dupla função, a de segmentar o conjunto em partes discretas e igualmente a de orientar eventuais percursos sobre os quais se acham dispostos os diferentes elementos de leitura.

Mesmo não sendo de início reconhecível na materialidade do quadro e na escolha do formato, mesmo fundamentando-se numa convenção e estando submetido ao relativismo cultural, nem por isso esse dispositivo topológico deixa de possuir uma existência virtual, garantida por um contrato logicamente pressuposto, estabelecido entre o enunciador-produtor e o enunciatário-leitor. Projetadas sobre a superfície, cuja riqueza e polissemia permaneceriam de outro modo indecifráveis, as categorias topológicas operam, após eliminar o "ruído", a sua redução a um número razoável de elementos pertinentes, necessários à leitura.

É quase desnecessário acrescentar que o dispositivo, tal como foi esboçado, é suscetível de desdobramento: estando presente e atualizando-se no ato de enunciação onde inaugura uma primeira organização espacial do objeto semiótico, ele pode ser projetado, inteira ou parcialmente, no âmbito mesmo da superfície enunciada e constituir aí um novo crivo, semi-autônomo, de leitura.

4. A forma plástica

Se a aplicação do dispositivo topológico permite empreender a análise da superfície enquadrada, tornando possível uma primeira segmentação do objeto em subconjuntos discretos, é evidente que a sua descrição como significante visual não será tida como satisfatória senão quando sua articulação puder ser formulada em termos de categorias plásticas, depreendendo-se assim as unidades "mínimas" do significante cujas combinações mais ou menos complexas reencontrarão, numa caminhada ascenden-

te, os subconjuntos reconhecidos graças ao recorte topológico : o êxito alcançado pela fonologia ao propor a redução do inventário das articulações fundamentais das línguas naturais a pouco mais de uma dezena de categorias binárias "primitivas", oferece-nos, nesse domínio, um modelo fascinante que é difícil não seguir.

Partindo da constatação banal de que, numa superfície pintada se podem encontrar "cores" e "formas", pode parecer mero travestimento terminológico introduzir a distinção entre categorias cromáticas e categorias eidéticas, mesmo correspondendo tal oposição, na prática, àquela entre o pictural e o gráfico. Uma investigação que tentasse reconhecer o nível suficientemente profundo e abstrato em que estaria situada tal distinção deveria tomar como ponto de partida a superfície manifestada no estado bruto, coberta de regiões ("plages") indiferenciadas, a fim de postular, em seguida, que somente o olhar do leitor (ou, o que vem a dar no mesmo, a intenção implícita do produtor) é capaz de apreender certas regiões ("plages") na sua função isolante e discriminatória (enquanto "linhas" e "contornos") e apreender outras regiões ("plages") na sua função individuante e integrante (enquanto "superfícies cheias"). Tal distinção repousaria então em dois postulados epistemológicos que fazem parte da semiótica geral: em primeiro lugar, que a distinção entre o eidético e o cromático não reside na materialidade do significante (seu nível fonético), mas na sua apreensão relacional (seu nível fonológico), na função que o leitor atribui a este ou àquele termo com relação aos demais; em segundo lugar, que a apreensão de um termo como unidade pressupõe uma dupla apreensão da mesma, como unidade levando-se em conta sua discreção, na medida em que é distinta do que a envolve, e como unidade levando-se em conta sua integralidade, na medida em que é individuada como tal. Desde que se considerem o negro e o branco como "cores" (mesmo se os batizamos de "não-cores"), poder-se-ia designar com o nome de categorias eidéticas as que estão encarregadas de estabelecer a discreção das diferentes unidades do significante e com o nome de categorias cromáticas as que se embasam em a-

preensões individuantes dos termos.

A tecnicidade ou a sofisticação destas reflexões podem parecer fúteis a alguns. Seja lá como for, o que interessa é que elas não ocultem a importância da própria abordagem, a qual consiste em decompor em unidades ditas "mínimas", subjacentes à manifestação, esses compactos que são as "cores" e as "formas" inscritas na superfície, bem como em formulá-las em categorias, entidades de uma metalinguagem unívoca da qual um dos méritos, e não o menor, está em se poderem comparar posteriormente as análises particulares. O caráter "mínimo" dessas unidades é aliás bastante relativo: em vez de visar o ideal fonológico, a análise do significante plástico é obrigada a contentar-se com o exemplo da semântica que, diante da impossibilidade de estabelecer um inventário restrito de categorias sêmicas que cobriria todo o universo cultural, dá-se por satisfeita com levar em conta apenas as categorias pertinentes para a análise deste ou daquele micro-universo: as diferenças que se observam de uma análise para outra no inventário das categorias cromáticas, por exemplo, não têm outra origem; somente uma prática mais desenvolvida de análise permitirá talvez distinguir progressivamente as categorias ditas "primitivas" daquelas que só são "significativas" para um único objeto ou para um só corpus.

A ausência de consenso terminológico estrito ou mesmo as divergências teóricas (a cor decompõe-se inteiramente em categorias cromáticas ou fica um resíduo "radical" que dá conta da oposição azul/verde por exemplo?) importam menos ao bom andamento da análise do que a determinação nítida e inequívoca da instância de apreensão dos fenômenos plásticos: do mesmo modo como a sonoridade pode ser apreendida no momento da gestualidade articulatória que a produz, bem como no momento da transmissão acústica ou da recepção auditiva, sem que a homologação entre essas diferentes instâncias seja fácil nem mesmo segura, a visibilidade e sua articulação em categorias dependem da apreensão homogênea que o pesquisador se impõe a si mesmo. Sem falar dos mal-entendidos que provêm da aplicação das articulações do espectro cromático - de caráter científico e comparável ao estu-

do acústico da sonoridade — à interpretação da pintura, seria interessante — e até necessário — examinar separadamente e colocar eventualmente em paralelo os fenômenos cromáticos e eidéticos tais quais são apreendidos não apenas na instância da leitura — o que constitui preocupação legítima desta coletânea de análises —, mas também na instância da produção onde a "gestualidade articulatória" se apresenta como uma "maneira de fazer" do pintor: é a escolha dos "textos visuais" que explica provavelmente o fato de as análises aqui reunidas não fazerem senão raras alusões a "toques de pintura" (Denis Alkan) ou a "contrastes de técnicas" (J.-M. Floch), qualidades picturais que remetem à enunciação cuja importância não foge a ninguém.

É evidente que o reconhecimento das categorias topológicas, cromáticas e eidéticas, que constituem o nível fundamental da forma do significante, não esgota sua articulação: são apenas as bases taxionômicas capazes de tornar operatória a análise desse plano da linguagem. O encaminhamento da construção do objeto semiótico consistirá em determinar combinações dessas unidades mínimas — a que se chamarão plásticas — para encontrar, a seguir, configurações mais complexas ainda, confirmando desse modo o postulado geral segundo o qual toda linguagem é antes de mais nada uma hierarquia. Impõe-se entretanto reservar entre essas formas plásticas de complexidade desigual, um lugar à parte para os formantes plásticos — que se comparam mas se distinguem dos formantes figurativos — organizações particulares do significante que não se definem senão por sua capacidade de serem alcançados por significados e se constituírem assim em signos. Mas, enquanto os formantes figurativos não se põem a significar, por assim dizer, senão após a aplicação do crivo de leitura do mundo natural, os formantes plásticos são chamados — é a hipótese subjacente ao conjunto das análises aqui reunidas — a servir de pretexto para investimentos de significações outras, o que nos autoriza a falar de linguagem plástica e a circunscrever sua especificidade.

5. O texto plástico

As articulações taxionômicas a que acabamos de nos referir não constituem senão um dos aspectos da análise dos objetos planares enquadrados: o reconhecimento das categorias e das figuras plásticas nos informam sobre o modo de existência da forma plástica, tal qual se acha subjacente à sua manifestação em superfície e em superfícies, mas ainda não nos diz nada acerca da organização sintagmática dessas formas, organização essa que é a única capaz de nos permitir tratar desses objetos como processos semióticos, isto é, como textos significantes. O eixo paradigmático de toda linguagem, que define as suas unidades pela relação ou...ou, permite registrar a presença de um traço na superfície examinada em relação à ausência do traço contrário ou contraditório da mesma categoria; é assim que se pode falar da "paleta" de um pintor por oposição a "outras paletas"; é porém o eixo sintagmático, constituído pelas relações e...e, que nos informa acerca dos modos de co-presença dos termos e das figuras plásticas numa mesma superfície-texto.

Ao falar da distinção a ser feita entre as categorias cromáticas e as categorias eidéticas, propusemo-nos a definir as segundas pela sua discreção, pela função distintiva de que estariam encarregadas: se as categorias cromáticas podem ser consideradas como constituintes (F. Thurlemann) — caso em que a superfície pintada não seria de início senão um território aberto de regiões ("plages") indistintas — as categorias eidéticas, por sua vez, serão consideradas como constituídas (devido à sua contiguidade, as regiões ("plages") delimitam-se entre si). Para poder afirmar a co-presença de unidades do significante, é preciso antes de mais nada reconhecer o seu caráter discreto: as reflexões sobre a contiguidade, sobre os contornos (nítidos) e sobre os limites (fluidos) (J.-M. Floch e D. Alkan) constituem o primeiro passo com vistas ao estabelecimento do texto plástico.

O passo seguinte diz respeito à definição das unidades

sintagmáticas chamadas contrastos. Em linguística, o termo contrastos serve sobretudo para designar a própria relação co-presença substitutiva do eixo sintagmático. Embora seja da mesma natureza o contraste plástico define-se como a co-presença, na mesma superfície, dos termos opostos (contrários ou contraditórios) da mesma categoria plástica (ou de unidades mais vastas, organizadas da mesma maneira). Se a categoria está presente no texto, um pouco à maneira da antífrase por exemplo, mediante um de seus termos (estando os demais ausentes), o contraste caracteriza-se, como a antítese, pela presença, na mesma superfície, de pelo menos dois termos da mesma categoria, contíguos ou não. Tal organização contrastiva do texto oferece para o analista uma vantagem apreciável: permite reconhecer as categorias com seus termos presentes numa única superfície, sem recorrer previamente aos procedimentos de comparação entre diferentes objetos. A distinção entre categorias plásticas e contrastos plásticos continua entretanto capital e indispensável no plano operatório.

Esse tipo de organização textual está longe de ser algo específico da linguagem plástica. Ela embasa em boa parte, como se sabe, o funcionamento dos discursos narrativos: a "fal-ta" assinalada no início da narrativa, exige à distância, constituindo assim uma "mola dramática", a "liquidação da falta" que elimina a tensão narrativa. Mais ainda; é mediante a projeção do paradigmático sobre o eixo sintagmático que Roman Jakobson definiu a essência da linguagem poética. A aproximação entre o plástico e o poético não nos parece acidental; voltaremos à questão.

A recorrência das categorias plásticas que se concretiza mediante a retomada de um termo categórico pelo seu contrário (ou contraditório) deve ser distinguida de outro tipo de recorrência discursiva, conhecido em semiótica sob o nome de anáfora e que consiste na iteração e retomada de um mesmo termo, mas empregado num contexto diferente ou, o que vem a dar no mesmo, numa configuração diferente. Tais recorrências do

semelhante e do diferente, do mesmo e do outro, constituem uma verdadeira trama que cobre a superfície construída; sendo reconhecíveis sob a forma de eixos de tensão e de isotopias de expectativa, elas predispoem já para uma leitura globalizante.

O que parece estar faltando ainda para que todas as condições de leitura se achem reunidas é a sua orientação, conceito ainda mal definido — ou indefinível? — fonte de preocupações epistemológicas tanto em lógica quanto em linguística. Para dar conta da leitura das superfícies construídas, a hipótese — à primeira vista sedutora e geralmente aceita no presente — consiste em postular a linearidade da leitura que — poder ser identificada com o percurso efetuado pelo olhar no processo da percepção: bastaria filmar os movimentos que os olhos efetuam durante a exploração de um quadro para que toda uma sintaxe — ou, pelo menos, sua sintagmática — nos seja revelada. Além de tais experiências de laboratório parecerem pouco concludentes, não se vê, no plano teórico, a necessidade de admitir que a leitura linear contínua seja o único modo de apreensão da superfície; pode-se muito bem, mesmo admitindo o princípio, considerar que ela se acha limitada a percursos parciais (impostos, por exemplo, por desvios de contrastes), prevendo-se ao mesmo tempo "saltos anafóricos" cuja função seria conectar entre si diferentes percursos; pode-se, sobretudo, mesmo reservando um lugar para a leitura orientada, levar em conta a possibilidade já reconhecida, de apreensões simultâneas dos termos, de apreensões de dispositivos dotados de organizações categóricas (cf. a análise de Kandinski).

Um inventário bastante amplo desses eixos e desses dispositivos foi-se constituindo pouco a pouco por ocasião das análises aqui reunidas; só nos resta sugerir-lhes uma localização.

Ao falar do dispositivo topológico que se desencadeia como consequência do ato de enunciação plástica, fomos levados a conferir-lhe, ao lado de sua função de segmentação, um papel de orientação da leitura: com efeito, os diferentes eixos que esse ato projeta sobre a superfície enquadrada podem ser considerados como outros tantos convites a reunir as figuras ai consi-

tituídas em conjuntos significativos. Por outro lado, podem ser reconhecidas marcas de orientações em diferentes figuras plásticas, mesmo que tais marcas permaneçam como elementos inerentes à sua organização: isso vale tanto para as figuras eidéticas (onde a categoria pontudo/arredondado pode orientar a leitura) quanto para as figuras cromáticas (a categoria não-saturado/saturado, de caráter gradual, comporta uma intensidade "orientada").

De seu lado, também as categorias e os formantes figurativos podem ser assumidos e explorados como indicadores de orientação do texto plástico. É o que se dá com as categorias cuja função principal parece ser a de iconização do figurativo, como a categoria claro/escuro ou os diferentes dispositivos em carregados de produzir efeitos de "profundidade". A isso é preciso acrescentar a exploração direta do crivo de leitura do mundo natural: assim, o reconhecimento da figura "planta" implica o conhecimento de que a planta cresce verticalmente. Apesar de um simulacro de ordem que se pode reconhecer nisso, seria perigoso ver aí procedimentos aplicáveis quase mecanicamente e não um catálogo aberto que se oferece à atenção do analista.

III. Para uma semiótica plástica

1. Semiótica semi-simbólica

A hipótese que preside ao conjunto de nossas análises — nisso conforme à constatação intuitiva geralmente aceita — consiste em considerar os objetos plásticos como objetos significantes. O problema não é portanto proclamar que o significante plástico, de que acabamos de reconhecer alguns princípios de organização, "significa", mas é procurar compreender como ele significa e o que significa.

O partí pris bastante prudente do semioticista consis-

tiu em confessar, logo de início, sua ignorância no que concerne ao modo de significação desses objetos, reconhecendo quando muito apenas os "efeitos de sentido" que deles se depreendem e que podem ser apreendidos intuitivamente, interpretados e dos quais se pode procurar formular as regularidades. Tal encaminhamento está entretanto longe de ser inocente: posztular o poder de interpretar já é adotar certa atitude conforme a qual o significante plástico constitui, sozinho, uma semiótica monoplane, mas inteprável, tal como são intepráveis as linguagens formais, o jogo de xadrez e outros sistemas de símbolos.

Por outro lado, a interpretação, por intuitiva que seja, consiste não apenas em formular os "efeitos de sentido" em termos de uma metalinguagem particular, mas ao mesmo tempo em compará-los e em opô-los uns aos outros, elaborando, em última instância, um sistema de significados paralelo e coextensivo ao sistema de símbolos que se está tentando descrever. Assim, por exemplo, a descrição do dispositivo plástico que produz o efeito de sentido "gravidade" conduzirá muito naturalmente o investigador a interrogar-se quanto ao dispositivo que acarreta o efeito "leveza". A questão será saber se a figura que representa "leveza" é comparável à que representa "gravidade". Numa linguagem formal, os símbolos a e b, se representam um e outro classes lógicas, são, no plano do significante, independentes um do outro. A situação seria diferente se as figuras do significante sa e sb tivessem como significados "gravidade" e "leveza" ou, melhor ainda, se dois termos de uma mesma categoria, s_1 e s_2 , pudessem ser homologados à oposição gravidade/leveza: a semiótica que eles caracterizariam poderia ser chamada então, não de semiótica simbólica, mas de semi-simbólica pelo fato de tais correlações parciais entre os planos do significante e do significado se apresentarem como um conjunto de micro-códigos, comparáveis por exemplo ao micro-código gestual do sim/não.

Aceitando-se reservar o nome de semióticas semi-simbóli

cas para esse tipo de organização de significação — que se de-
finem pela conformidade entre os dois planos de linguagem reco-
nhecida como se dando não entre elementos isolados, como aconte-
ce nas semióticas simbólicas, mas entre suas categorias —
perceber-se-á que tais organizações se encontram não apenas na
linguagem gestual (onde encontramos, por exemplo, a disjunção
/conjunção homologada ao movimento das mãos no eixo da latera-
lidade, efetuando-se em sentidos opostos, ou a atração/repulsão
expressas pelos movimentos do tronco e dos braços no eixo pros-
pectivo), mas também nas línguas naturais e, mais particular-
mente, na elaboração secundária desta que é a linguagem poética
(com as categorias prosódicas como a entonação frasal, a rí-
ma e o ritmo).

Não é de admirar então que se descubra que as catego-
rias plásticas que fazem parte do dispositivo topológico sejam
comparáveis a essas categorias gestuais e prosódicas e que se-
jam, também elas, homologáveis às articulações categóricas
dos conteúdos. Nesse sentido, o investigador não hesitará em
homologar alto/baixo a euforia/disforia, em reconhecer aí, a-
crescentado o traço "orientação", um micro-código elevação/que-
da ou em ver, nas diagonais, interpretações possíveis de as-
censão/descensão. Pouco importa saber se tais homologações re-
pousam em convenções culturais ou se são de natureza univer-
sal: é o próprio princípio desse tipo de modus significandi que
conta e não a natureza dos conteúdos investidos.

Sendo assim, não é impossível franquear um limite — os
semioticistas presentes nesta coletânea o fazem apoiando-se no
resultado de suas análises — e afirmar, num esforço de genera-
lização, que certas oposições de traços plásticos se acham li-
gados a certas oposições de unidades do significado e que se
tornam, com isso, homologáveis entre si, como por exemplo:

pontudo : arredondado :: terrestre : celeste (Klee)

ou

modelado: esbatido :: nu : ornamentado (Eoubat).

Tal constatação, que tende a definir a semiótica plásti-

ca como um caso particular da semiótica semi-simbólica, induz
muito naturalmente o investigador a interrogar-se sobre o es-
tatuto semiótico dos elementos do significado que são assim
homologados às categorias do significante plástico. O número
por ora limitado de análises concretas não permite tirar daí
constatações seguras.

Pode-se, contudo, dizer que se trata de categorias que
são do âmbito da forma — e não da substância — do conteúdo
que, não obstante pareçam provir da leitura figurativa dos
objetos plásticos, possuem uma grande generalidade e se apre-
sentam como categorias abstratas do significado: assim, a opo-
sição terrestre/celeste remete aos universais figurativos
terra/ar, a oposição nu/ornamentado constitui o eixo princi-
pal da dimensão vestimentar da cultura, a oposição animado/i-
nanimado, que em Klee se vê homologada à oposição linhas/su-
perfícies, é admitida entre os primitivos linguísticos.

2. Linguagem poética

Tudo se passa como se a leitura de texto plástico consis-
tisse num duplo desvio: certos significados, que são postu-
lados no momento da leitura figurativa, acham-se destacados de
seus formantes figurativos para servir de significados aos for-
mantes plásticos em via de constituição; certos traços do sig-
nificante plástico destacam-se, ao mesmo tempo, dos forman-
tes figurativos onde se acham integrados e, obedecendo aos
princípios autônomos de organização do significante, consti-
tuem-se em formantes plásticos. Bem mais do que a uma "subver-
são" do figurativo, estamos assistindo a um processo de auto-
-determinação, ao nascimento de uma linguagem segunda.

Esse fenômeno de desvio está ilustrado, nesta coletânea,
pela análise da planta arquitetônica de Mies van der Rohe que
mostra como um objeto funcional de comunicação social pode
transformar-se em objeto "estético" que exalta as virtudes da
ortogonalidade. É igualmente o que acontece com a escrita

que, já parcialmente afastada de sua funcionalidade pelas condições dos tipos de imprensa (estudados não faz muito tempo por R. Lindekens), é capaz de produzir objetos caligráficos que vivem sua própria vida. Mas é ainda o funcionamento da linguagem poética no âmbito da semiótica literária que melhor pode esclarecer a natureza segunda da linguagem plástica. Enquanto o texto literário, indiferente a seu significante, mas cioso da representação-transmutação figurativa do mundo natural e humano, é capaz de falar deles em todos os sentidos, a organização poética segunda que se sobrepõe a esse texto assume o significante até então relegado à sua funcionalidade primeira e o articula de maneira a reproduzir as mesmas formas fundamentais que caracterizam o significante em seu nível de leitura profunda, ensejando assim uma leitura poética embasada na homologação de novos formantes poéticos, com significados renovados. Se assim for, será a semiótica poética como tal, revigorada por sua organização estrutural e seu modo de significação próprios, que deverá ser considerada como uma linguagem autônoma e específica que abole as fronteiras convencionalmente estabelecidas entre diferentes domínios de manifestação: como a substância do significante não é levada em conta secundariamente, será apenas depois de haver reconhecido a poeticidade deste ou daquele texto que se poderá notar as distinções entre o poético visual, o poético literário ou o poético musical. A sugestão de F. Thürlemann de que "a prosa do mundo é transformada por Klee em poesia", deixando de ser uma metáfora, mostra, pelo contrário, a verdadeira parada em que aposta a semiótica, desejosa que está de oferecer sua contribuição no enfoque da já antiga problemática da "correspondência das artes".

3. Estruturas míticas

Outras "correspondências" — que só se reconhecem uma vez acabada a análise — são igualmente surpreendentes. Quan-

do C. Lévi-Strauss empreende o primeiro exame de um texto mítico — o mito de Édipo — encontra-se numa situação comparável à do semioticista diante de um texto plástico: o texto, lido em sua superfície, oferece-se, conforme se pensa, a uma leitura "figurativa" evidente e ao mesmo tempo destituída de sentido, tamanha é a distância entre a perenidade dos mitos e a insignificância de seu sentido aparente. O semioticista igualmente se reconhece no encaminhamento que ele adota: alicerçada na convicção intuitiva de que existe uma significação outra, mais profunda, a leitura "vertical" que ele empreende, possibilita-lhe reconhecer recorrências "anafóricas" de certas grandezas da narrativa e, ao mesmo tempo, de oposições de "contrastes" entre os termos retidos (a narração só aparece, em toda a sua figuratividade desbordante, como "ruído" que é preciso ultrapassar para poder depreender as principais articulações do objeto) para postular, a seguir, uma apreensão mítica atemporal, dessa estrutura de base que dá conta da significação global do texto.

Essa estrutura mítica de base consiste, conforme se sabe, no correlacionamento de duas categorias semânticas reconhecíveis graças à sua presença sintagmática, ao modo dos contrastes plásticos, no texto e manifestadas por formantes míticos reagrupados, desligados de seu contexto figurativo. Não é de surpreender pois — mas só algum tempo depois — que a semelhança das abordagens levem a resultados comparáveis, que a significação fundamental do Nu de Boubat ou do Blumen-Mythos de Klee repouse numa estrutura de base idêntica; bem ao contrário, a apreensão acrônica da significação a partir de um dispositivo categórico parece até mais "natural" em se tratando de objetos plásticos que estão condenados, pelo menos na aparência, devido a seu significante, a um estatismo que o olhar do espectador tenta vencer, mais "natural" — repetimos — do que no caso dos textos míticos verbais, cuja leitura linear acentua a temporalidade. A superfície plástica fechada surge como predisposta às manifestações míticas.

Para além dessas coerções do significante, a identidade estrutural dos dois modos de significação só pode aparecer com mais nitidez. Enquanto parece "natural" que a apreensão simultânea do sentido profundo do objeto mítico pode ser desestabilizado e ensejar os desdobramentos narrativos que o figurativizam, o mesmo fenômeno de narrativização se observa nos objetos plásticos que autorizam as narrativas da mulher que se despe e se "naturaliza" ou que se veste e se "culturaliza" (Boubat), que faz surgirem o pássaro e a flor cobiçadas, transformando toda a tela num torso de mulher (Klee). Uma vez esgotada sua finalidade, essas narrativas desdobradas e opostas, convergem para chegar à construção dessas grandes figuras ambivalentes de mediação — características do pensamento mítico de acordo com Lévi-Strauss — que são a mulher semi-nua de Boubat subsumindo e mediando a natureza e a cultura, ou mulher-flor de Klee que permite conciliar o homem e o cosmos.

A.J. Greimas

G.R.S.L. - E.H.F.S.S.

[Traduzido por I. Assis de Silva]

CONSIDERAÇÕES SOBRE A METÁFORA PICTÓRICA

Eduardo Peñuela Cañizal

lizzazione» delle passioni; i «percorsi» passionali osservabili in questo o in quel testo; l'«enunciazione appassionata» o l'«enunciazione appassionante», ciascuna con le proprie specifiche caratteristiche discorsive (Bertrand, 2000, pp. 237-8) ²².

22. L'autore non si limita a elencare questi buoni propositi ma fornisce esempi molto convincenti.



Semiotica plastica e semiotica figurativa

Il percorso, ormai abbastanza lungo, dai primi capitoli fin qui, dovrebbe aver chiarito a sufficienza l'aspirazione generalizzante della semiotica greimasiana. Il modello proppiano e quello lévi-straussiano sono stati ripresi ma rielaborati in vista di un'applicabilità più vasta rispetto ai loro contesti originali. In realtà, come si è visto negli ultimi capitoli, vi sono dei campi, come ad esempio quello del testo poetico e letterario, in cui la cosiddetta «teoria standard» ¹ non sembra del tutto a proprio agio. Inaspettatamente, la metodologia greimasiana ha trovato invece un notevole sviluppo in due settori ai quali non sembrava inizialmente destinata: l'analisi dei testi visivi e la socio-semiotica ².

In questo capitolo parleremo proprio di semiotica visiva partendo da un'importante definizione a monte: secondo Greimas, i linguaggi «primari» sono due: la *macrosemiotica del mondo naturale* e la *macrosemiotica delle lingue naturali*. La prima consiste in quella «griglia culturale» che proiettandosi sul mondo dell'esperienza lo costituisce come «lettura umana del mondo», come «significato del mondo». Variando le culture, variano anche le rappresentazioni di ciò che ci circonda.

Questa che può sembrare di primo acchito una verità abbastanza ovvia, in realtà non trova d'accordo tutti i semiotici. Per esempio Umberto Eco, in *Kant e l'ornitorinco*, parla di un *iconismo primario*

1. Con «teoria standard» si intende quella esposta nel primo volume del *Dizionario* di Greimas e Courtés, più volte citato. Già il secondo volume di questo dizionario, scritto in gran parte da collaboratori più giovani e da allievi (Greimas, Courtés, 1986), presenta approfondimenti in parte «devianti» rispetto al primo volume, tanto che le varie voci sono catalogate in base al loro grado di «ortodossia» (*Nuova entrata, Complementi, Dibattito, Proposta*).

2. Dedicheremo a quest'ultima i capp. 18 e 19.

che sarebbe piuttosto difficile ricondurre alla griglia culturale ipotizzata da Greimas³.

Poiché non è questo il luogo per una discussione del concetto di "iconismo" in termini filosofici o di teoria della percezione, ritorniamo a problematiche testuali e in particolare a un denso saggio intitolato *Semiotica figurativa e semiotica plastica* (Greimas, 1984). Si tratta di un testo importante perché ha messo le basi per una semiotica dei testi visivi strutturalmente intesa. La prima suddivisione che l'autore fa è quella fra un piano *figurativo* e un piano *plastico*. Sgombriamo subito il campo dal primo fraintendimento, il più frequente, circa il termine «plastico»: nulla a che vedere con la scultura e le arti plastiche in genere. Per «plastico» infatti Greimas intende l'organizzazione di linee, colori, spazi di un testo «indipendentemente dalla riconoscibilità o meno in esso di figure del mondo naturale». Ad esempio, in un quadro che rappresenta il più classico dei paesaggi, posso procedere a un'analisi figurativa e descrivere alberi, case, nuvole ecc.; oppure descrivere il livello plastico e studiare quindi l'organizzazione *topologica*, ovvero spaziale del quadro; l'organizzazione *eidetica*, ovvero delle linee; l'organizzazione *cromatica*, ovvero dei colori e dei chiaroscuri. Se mi interesso al piano plastico, faccio astrazione dalle figure rappresentate nel mio paesaggio (alberi, nuvole ecc.).

Nel caso di quadri non figurativi, come per esempio i quadri astratti che caratterizzano parte dell'arte contemporanea, l'analisi plastica è l'unica possibile in mancanza di un livello figurativo. Vi sono naturalmente casi intermedi, come alcuni quadri di Paul Klee in cui si "intravedono" alcune figure in una rappresentazione di tipo prevalentemente astratto; o quadri figurativi ma estremamente schematici, stilizzati. Per poter descrivere anche questi casi è bene prevedere una *gradualità* del livello figurativo: se, dice Greimas, una rappresentazione è piuttosto astratta benché in essa siano ancora riconoscibili figure del mondo, allora si dirà che quella rappresentazione presenta una

3. Vediamo un passaggio significativo (Eco, 1997, p. 304): «Quando percepisco una palla come tale, certamente reagisco a una struttura circolare. Non mi sento di dire quanta iniziativa mia contribuisca a farmela percepire anche come sferica, e certamente quello che ha dato inizio al giudizio percettivo è il fenomeno dell'iconismo primario in base al quale ho colto subito una somiglianza con altri oggetti dello stesso genere di cui avevo già avuto esperienza (o di cui mi è stato trasmesso in modo molto preciso un tipo cognitivo) [...]. Questa iconicità primaria è un parametro che non può essere definito: è, per ripetere una domanda wittgensteiniana, come se ci si chiedesse quanto è lungo il metro campione conservato a Parigi. È ovviamente lungo un metro esatto, dato che rappresenta il parametro in base al quale stabiliamo le lunghezze secondo il sistema metrico decimale».

bassa densità figurativa. Via via che la *densità* figurativa aumenta, si avrà una figuratività media o decisamente alta, nel qual caso si avrà un testo *iconico*, cioè produttore di effetto di realtà⁴. Insomma, Greimas concepisce una gradualità dall'astratto al concreto che si configura schematicamente così: astratto → figurativo → iconico⁵.

Un'altra definizione importante riguarda il termine *formante*: nel testo visivo vi sono *formanti plastici* e *formanti figurativi*: i primi sono quegli elementi (eidetici, topologici o cromatici) suscettibili di caricarsi di un significato nel corso dell'analisi plastica; i secondi, sono quei tratti che permettono il riconoscimento delle figure dando l'avvio all'analisi figurativa. La griglia di lettura di cui si è detto fornisce dunque i formanti figurativi dei testi *planari* (o bidimensionali)⁶; in altri termini, le convenzioni rappresentative di una cultura fanno sì che venga percepito in simultanea un fascio di tratti eterogenei così da formare un'unità del significante, il formante figurativo, appunto. Per illustrare il livello plastico invece, Greimas ricorda l'esperienza di Diderot che quando descrive i quadri dei *Salons* parigini, dopo aver scomposto il dipinto in oggetti «nominabili» e averli riuniti in gruppi o in scene, passa alle tracce lasciate dal pennello sulla tela. Abbiamo quindi, sempre, la possibilità di scindere la nostra analisi in livelli diversi che non si escludono affatto ma che anzi cooperano per produrre il significato complessivo del testo. In ogni caso, non tutti gli innumerevoli tratti grafici, zone circoscritte da linee, sfumature di colore ecc., sono necessariamente *formanti* all'interno del testo in cui si trovano, ma solo quelli suscettibili di essere investiti di valore sul piano del contenuto.

Ricapitolando, avremo tre possibili tipi di testi visivi.

4. Qui "iconico" viene usato in un'accezione diversa da quella di Eco che per iconico, alla Peirce, intende tutto ciò che abbia una relazione di somiglianza con il referente, quindi anche la componente iconica del pensiero, o del linguaggio verbale.

5. Jean-Marie Floch, le cui teorie sulla pubblicità vedremo al CAP. 21, nell'ambito della sua riflessione sull'arte figurativa arriva a negare la pertinenza dell'opposizione astratto/figurativo. Secondo l'autore, sarebbe più produttivo considerare diversi tipi di astrazione, in particolare tre: l'*astrazione figurativa*, metadiscorso sulla griglia figurativa del mondo (Kandinsky, Klee, Picasso); la *messa in presenza*, o creazione di un effetto "d'essere là" delle cose rappresentate (Giacometti, Cézanne); l'*astrazione plastica*, che esalta effetti di ritmo e di "messa in tensione del mondo", sottolineando gli effetti patemici del quadro (F. Benrath, M. Barré). Cfr. Floch (1993).

6. In questo saggio Greimas si riferisce ai testi planari ma è evidente che quasi tutte le considerazioni fatte fin qui si possono estendere anche a testi visivi tridimensionali, o addirittura in movimento, fatta salva la necessità di aggiungere, per questi ultimi, altre categorie descrittive *ad hoc*.

1. I testi non figurativi, o astratti, dove è possibile procedere solo a un'analisi plastica.
2. I testi di una qualche densità figurativa, dove il piano dell'espressione sarà organizzato non solo in formanti plastici ma anche in formanti figurativi.
3. I testi iconici, cioè i testi densamente figurativi, per i quali vale quanto detto a proposito dei testi figurativi "normali" con in più alcuni effetti di senso specifici che potremmo chiamare "di realtà" o "di verità".

Quando parleremo della pubblicità, vedremo che una rappresentazione iconica dell'oggetto da pubblicizzare costituisce una strategia abbastanza frequente basata su un contratto di veridizione con il destinatario (dire la *verità* sul prodotto, mostrare il prodotto nella sua *realtà* sensibile). Coerente con il proprio anti-referenzialismo radicale, Greimas sottolinea come anche il pittore che voglia «imitare» l'oggetto proceda comunque a una forte riduzione della ricchezza dell'oggetto reale. Di conseguenza, il testo iconico non intrattiene con il proprio referente un rapporto diverso, nella sostanza, da quello di qualunque altro testo visivo. Ciò che cambia è la strategia di messa in discorso, che nel caso del testo iconico intende convincere il destinatario circa il rapporto privilegiato della rappresentazione con il suo referente.

Se si analizza un testo visivo sul piano plastico, si deve prima di tutto stabilire la *chiusura* del testo, cioè delimitare lo *spazio di rappresentazione* entro cui si trova lo *spazio rappresentato*; quindi si devono delimitare le aree in base alle *categorie topologiche rettilinee* (*alto/basso, destra/sinistra*) e *curvilinee* (*circoscrivente/circoscritto, periferico/centrale*), o ad altre categorie come *intercalante/intercalato* o *circoscrivente/circoscritto*.

Vi sono poi delle categorie che concorrono a determinare un *orientamento* della lettura: *davanti/dietro, appuntito/arrotolato, colore saturo/colore insaturo*. In altri termini, l'occhio sarà attratto inizialmente dalle campiture sature, o, in presenza di un elemento lineare che si appuntisce, sarà portato a "percorrerlo" nella direzione dell'assottigliamento.

Il *testo plastico*, inteso come totalità di significato sul piano plastico, deriverà dunque il suo significato dalla sintagmatica dei formanti plastici. Non è la pedissequa descrizione delle linee e dei colori che può portare alla sua corretta interpretazione. Bisogna ricondurre questi elementi plastici a una loro *significatività*, cioè alla loro pertinenza rispetto al piano del contenuto. Ora, un formante plastico (di qualsiasi tipo esso sia) può rimandare a un contenuto sostanzialmente in due

modi: o perché vi è una convenzione che lo lega *simbolicamente a un'unità culturale*; o secondo un *meccanismo semi-simbolico*, che prevede cioè non un rapporto "uno a uno" tra tratto del significante visivo e tratto del significato, ma il rapporto fra una *categoria* del piano dell'espressione e una *categoria* del piano del contenuto. Questo accade quando i tratti si organizzano in *contrast*i, ovvero, sulla stessa superficie, sono compresenti termini opposti (contrari o contraddittori). Cerchiamo di dare qualche esempio per chiarire questa differenza fra rimando simbolico e rimando semi-simbolico. Il tratto /color oro/ nella pittura sacra medievale rimandava simbolicamente alla dimensione del sacro: le aureole dei santi, i cieli paradisiaci, i vestiti della Vergine ecc., venivano così dipinti in parte o completamente in oro. Si tratta di un rimando simbolico (in senso hjelmsleviano) in cui ad una unità del piano dell'espressione corrisponde una unità del piano del contenuto ("oro" → /sacro/). Se invece pensiamo a una categoria (e dunque a due termini in opposizione), come per esempio /sacro vs profano/, possiamo immaginare che opposizioni (cioè categorie) del piano dell'espressione si incarichino di veicolare questa categoria del contenuto. Si può ad esempio ipotizzare che in un determinato corpus pittorico la categoria topologica *alto/basso* corrisponda rispettivamente a (spazio del) *sacro*/(spazio del) *profano*. Vi possono anche essere contrasti di tipo cromatico: per esempio, in un dato corpus pittorico, si può ipotizzare che l'opposizione *colori tenui/colori vivaci* corrisponda, sul piano del contenuto, a *dimensione ultraterrena/dimensione terrena*. E così via. Le correlazioni simboliche e semi-simboliche nei testi visivi sono innumerevoli, e non solo in pittura ma anche, come vedremo, nei testi delle comunicazioni di massa, come il cinema o la pubblicità⁷.

Il linguaggio plastico è quindi, secondo Greimas, *monoplanare* ma *interpretabile*. È monoplanare perché in fondo non si esce da un forte isomorfismo fra il piano dell'espressione e quello del contenuto. Si stabiliscono al più dei microcodici, come quelli che troviamo nel linguaggio gestuale quando ad esempio determinati movimenti della testa stanno per *affermazione/negazione*. In ambito visivo, alcune correlazioni semi-simboliche tipiche (ancorché variabili secondo le culture) caratterizzano vari campi. Abbiamo visto la pregnanza dell'opposizione *alto/basso* nella pittura sacra; vedremo nel prossimo capitolo l'im-

7. Riprenderemo e approfondiremo la trattazione del semi-simbolismo nel CAP. 21, dedicato a Jean-Marie Floch, dove discuteremo alcune proposte teoriche dell'autore in questo ambito.

portanza dell'opposizione *nudo/ornato* nella dimensione vestimentaria.

In generale, conclude Greimas nel saggio più volte citato, si potrebbe dire che la semiotica plastica vada alla ricerca di un «linguaggio altro» iscritto nei testi visivi, il cui significato è fortemente ancorato all'organizzazione del piano dell'espressione, come nella poesia. Questo piano meno evidente del significato di un testo assomiglia a quello messo in luce dall'analisi dei miti dove il «vero significato» va individuato sotto la superficie delle figure. Da parte nostra, potremmo osservare che *Dell'imperfezione*, opera che abbiamo illustrato nel capitolo precedente, Greimas postula che sia invece il figurativo a espletare questa funzione di arricchimento del senso⁸. Si nota quindi uno strano chiasmo nella riflessione di questo autore: il livello delle figure, incaricato nel saggio sulla semiotica visiva di veicolare il senso comune, la griglia culturale convenzionale, diventa, se considerato invece come testimonianza ed evocazione dell'«esperienza sensoriale del mondo», un trampolino verso sensi secondi. Sembra propendere per quest'ultima concezione anche Denis Bertrand. Trasversale rispetto ai generi, essendo presente nei miti come nelle fiabe, nei proverbi come nella pubblicità, la figuratività secondo Bertrand sta a indicare la proprietà dei linguaggi di produrre e di restituire parzialmente significati analoghi a quelli delle nostre percezioni concrete. Ecco quindi che il livello figurativo dei testi è importante perché rimanda alla percezione come «logos allo stato nascente»⁹.

Anche Jacques Geninasca ha dato un importante contributo nel campo dell'analisi del visivo. Per il semiotico svizzero il livello dell'analisi (e il piacere del testo) può appuntarsi o su elementi figurativi o su elementi plastici. Per esempio, analizzando un quadro di Deshayé, *Giuseppe e Putifarre*, egli commenta (Geninasca, 1992, p. 111):

La bellezza di un quadro [...] è funzione non solo del rappresentato ma della rappresentazione, nella terminologia semiotica, delle proprietà del «piano dell'espressione pittorica». Ad esempio, nel quadro di Deshayé si può seguire la storia dei due personaggi e leggere l'attrazione-repulsione dell'uomo di fronte alle profferte della donna, ma, dice l'autore, si può anche apprezzare la «magia di un panno leggero» e di una «mezza tinta».

Geninasca estende ai testi visivi tre «prensioni» analoghe a quelle

8. In fondo si tratta di nuovo dei due principi di Lotman: il *plastico* è riconducibile al parallelismo; il *figurativo* al metaforico.

9. Secondo la definizione del filosofo Maurice Merleau-Ponty (Bertrand, 2000, p. 101).

previste per i testi letterari scritti¹⁰: *molare* (ovvero figurativa), *oppositiva* (derivante dal gioco fra categorie topologiche e percettive); e *impressiva* (basata sul valore vissuto dell'immagine, cioè su stati *tensivi* e *forici* provocati dall'immagine sull'osservatore).

Infine, molto interessanti sono le analisi di Louis Marin sull'*enunciazione visiva*. Secondo questo studioso, la pittura (ma l'osservazione si può estendere a tutti i testi visivi) può esprimere in modo proprio la soggettività e l'intersoggettività. Ricordiamo (cfr. CAP. 7) come questo aspetto fosse caro al linguista Emile Benveniste. Marin si rende conto naturalmente che la pittura non può avere un sistema pronominale e dei deittici spazio-temporali come le lingue naturali, ma sottolinea come essa possa esprimere ugualmente le relazioni enunciazionali attraverso specifici allestimenti spaziali. Ad esempio, la *prospettiva* fa coincidere la posizione dell'occhio di chi ha dipinto il quadro con quella di chiunque guardi l'opera successivamente. Anche il gioco degli sguardi rappresenta un modo per riattualizzare il rapporto io-tu fra chi è rappresentato e l'osservatore. Ad esempio, nei quadri di storia, che Marin analizza con passione, l'evento storico è rappresentato «oggettivamente», come se si svolgesse in quel momento, ma al loro interno vi è spesso un personaggio che guarda fuori dalla scena, verso l'osservatore del quadro. Questo personaggio, indicato generalmente come «commentatore», ha la funzione di rappresentare il soggetto della ricezione. Egli è il «testimone» dell'evento e, come tale, dice all'osservatore reale: «Guarda, guarda bene ciò che non rivedrai un'altra volta»¹¹. Anche i modi di incorniciare la rappresentazione pittorica possono essere considerati altrettanti *Spettatori modellizzati* (il riferimento a Eco è esplicito) dal momento che «l'inquadratura del dipinto è [dunque] la condizione della sua visibilità, ma anche della sua leggibilità»¹².

Alla luce di quanto esposto fin qui, vediamo un esempio concreto: quello della «donna-conchiglia» comparsa qualche anno fa in una pubblicità di abbigliamento. Questo ci permetterà anche di ricolligarci ad alcune considerazioni fatte nel corso delle lezioni dedicate al testo poetico. Come dice Lotman, la metafora è «tensione fra la struttura semantica della lingua dell'arte e la lingua parlata» (1970, p. 249 della trad. it.). In questo senso, la metafora è il meccanismo principale del linguaggio artistico o quanto meno uno dei suoi aspetti più ca-

10. Se ne è parlato nel CAP. 13.

11. *Figure della ricezione*, in Marin (1993), p. 167 della trad. it.

12. Marin (1993, p. 159 della trad. it.). Su come i quadri parlino della pittura stessa e delle sue condizioni di fruizione, cfr. anche Stoichita (1998).

FIGURA 16.1

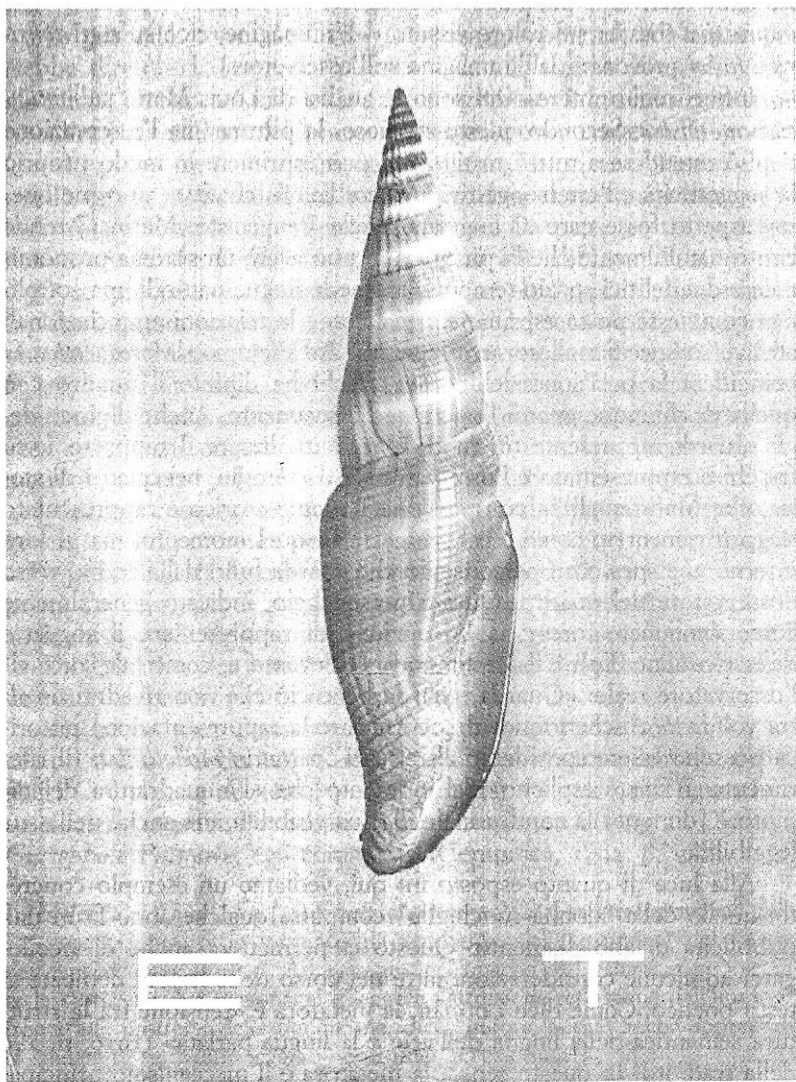
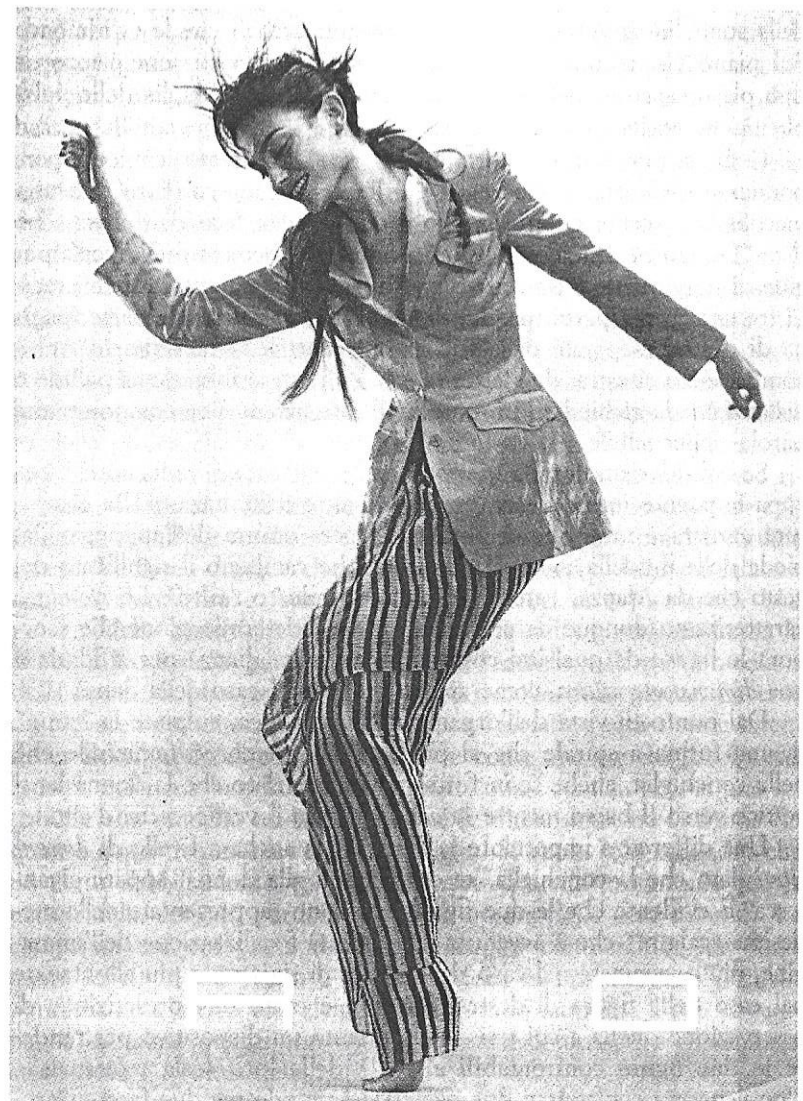


FIGURA 16.1 (segue)



ratteristici. In poesia poi, con un massimo di arbitrarietà rispetto al senso comune, due immagini possono trovarsi avvicinate solo in virtù della somiglianza fonologica dei significanti verbali che le esprimono. Sul piano visivo, una metafora può essere basata su somiglianze di tipo plastico, come nel caso della donna e della conchiglia della pubblicità che andiamo ad analizzare.

Come si può subito notare, in FIG. 16.1, l'elemento iconico è preponderante mentre quello verbale si limita alla marca (Etro) e a una piccolissima scritta bianca in alto a destra nella foto di sinistra, che dice "La natura delle cose". Questa immagine occupa due diverse pagine di un giornale e prevede quindi una scansione ritmica ben precisa fra una prima parte (pagina di sinistra) e una seconda parte (pagina di destra), separate dalla incollatura centrale. Due lettere ("ET") compaiono a sinistra, due lettere ("RO") a destra, abbastanza pallide e distanziate da richiedere un surplus di attenzione per comporre una parola riconoscibile.

Se consideriamo ora la *spazio di rappresentazione*, vediamo che occupa le pagine intere, senza cornici né altre delimitazioni. La campitura azzurra è uniforme, a parte la leggera ombra dell'appoggio del piede della modella, senza il quale sarebbe cambiato il significato del gesto che da /danza/ sarebbe diventato /volo/ o /salto/. Lo *sfondo* è caratterizzato dunque da una quasi totale indeterminazione che scorpora le figure da qualsiasi contesto di verosimiglianza per affidarle a una *dimensione mitica*, come spesso accade nel caso della danza¹³.

Dal punto di vista dell'organizzazione eidetica, colpisce la "rima" di una forma a spirale che si presenta sia nel corpo femminile che nella conchiglia, anche se in forma rovesciata dato che la donna ha il vertice verso il basso mentre la conchiglia ha il vertice verso l'alto.

Una differenza importante la si riscontra anche a livello di *dimensioni* dato che la conchiglia, se confrontata alla donna, appare gigantesca. È evidente che le due figure non sono rappresentate nella medesima scala ma che è avvenuta una diversa focalizzazione dell'immagine, più ravvicinata nel caso della figura di sinistra, e più allontanata nel caso della figura di destra. Ma non è tanto una prescrizione di osservazione quella a cui assistiamo, quanto un dispositivo per rendere le due figure confrontabili al di là della loro scala referenziale. Non vengono confrontati due oggetti del mondo ma due fasci di proprietà (eidetiche e cromatiche).

13. Sulle dimensioni antropologiche e il loro sviluppo nella teoria di Greimas, cfr. Pozzato (1992). Si tornerà a parlarne anche nel CAP. 21.

Dal punto di vista eidetico possiamo riscontrare anche un contrasto di tipo aspettuale: la *chiusura* e la *staticità terminativa* della conchiglia; l'*apertura* e il *dinamismo durativo* nella ragazza. Le braccia allargate sottolineano il movimento nella parte superiore dell'immagine di destra mentre si ha un modesto aumento del volume nella parte bassa dell'immagine di sinistra. Potremmo anche vedere in questo una "rima imperfetta" o una "variazione sul tema". I capelli della modella, la differenza fra giacca e gonna, il distaccarsi delle braccia e della testa, formano nell'insieme una configurazione composita diversa dalla configurazione compatta della conchiglia. Si potrebbe quindi dire che la somiglianza fra le due figure deve "sorprendere" sullo sfondo di una serie di differenze espressive e di contenuto fra cui la principale è data senz'altro dall'opposizione /animato vs inanimato/.

Una rima importante è data dagli *effetti di luce* confrontabili fra la luminescenza madreperlacea della conchiglia e l'iridescenza del velluto della giacca che ha lo stesso colore della conchiglia, rinforzando così la rima luminosa con una rima cromatica. La gonna invece riprende, del guscio, l'elemento rigato in verticale e le scanalature spiralfornite mentre è totalmente diversa quanto a colore poiché è grigia e nera. Vediamo dunque che il gioco dei contrasti e delle somiglianze è molto complesso e fatto di soluzioni incrociate a più livelli. L'apertura della conchiglia riprende l'apertura della giacca anche se la prima si trova nella parte terminale e la seconda nella parte mediana della figura, duplicata dall'apertura dello scollo della giacca. La cosa da rilevare immediatamente è che questa "metafora visiva" non intende in alcun modo dire che la ragazza è come una conchiglia. Questa ipotesi, nella sua banalità, porta a effetti quasi comici: non si può attribuire alla modella né la durezza, né le dimensioni, né la forma (in quanto corpo femminile) della conchiglia. Si vuole solo suggerire che un certo abbigliamento conduce a vivere una vita in sintonia con la natura delle cose, in particolare con la natura delle cose naturali. La campagna era composta da altre immagini comparabili (ma forse meno felici) in cui vestiti e accessori della marca venivano posti in parallelismo plastico con elementi del mondo naturale. Tutta la campagna era stata quindi concepita per veicolare un senso di armonia con i ritmi e i colori della natura.

È interessante inoltre il grado di iconismo delle immagini, molto dettagliate, visibili, nitide, in particolare la conchiglia che grazie all'inquadratura ravvicinata aumenta il suo realismo fino a mostrare lievi imperfezioni del resto presenti anche nella modella sotto forma di pettinatura casuale e disordinata, giacca semi-aperta, collo semi-rialzato, appoggio incerto su un solo piede. Dal punto della morfologia

umana, la figura manca di sguardo e di un piede. Nel primo caso abbiamo un ripiegamento euforico della persona in una dimensione interiore di piacere¹⁴; nel secondo caso, una "licenza poetica" che permette alla figura umana di avvicinarsi di più alla caratteristica apicalità della conchiglia del genere "turritella".

Un altro contrasto interessante è quello fra /vuoto/ e /pieno/: la conchiglia è una forma concava, la ragazza un volume pieno: il vuoto della conchiglia è incaricato di evocare, per contrasto, il corpo femminile, presente e invisibile, o forse intravedibile sotto le trasparenze della gonna¹⁵.

Dopo aver conosciuto un po' meglio alcune delle caratteristiche del testo estetico, sappiamo che ripetizioni di elementi simili o contrasti creano delle aspettative nel lettore-spettatore e quindi si può dire che il vuoto della prima immagine viene contraddetto (piacevolmente) dal corpo della modella, anche se esso è visibile solo in modo parziale.

Per concludere, abbiamo visto come un'immagine composta da due figure distinte funzioni in modo molto simile a una poesia divisa in due strofe dove parallelismi e contrasti ordinano sul piano sintagmatico della lettura un insieme di elementi simili e discordanti che alla fine producono un insieme serrato di elementi non casuali, in ordine preordinato, sia che si assomiglino sia che si neghino. Da questo eccesso di motivazione reciproca, le due immagini ricavano una consistenza estetica secondo la definizione di Lotman ma anche di Geninasca, il quale dice che la non casualità della composizione risulta euforizzante per chi osserva l'immagine (Geninasca, 1992).

L'*appeal* di questo annuncio pubblicitario sembra essere quindi estetico in senso stretto, oltre che genuinamente *estesico*, secondo la definizione greimasiana, prima che argomentativo o persuasivo sul piano dei contenuti. L'associazione fra la marca e la "bella immagine", fra il *piacere* di indossare Etro e il *piacere* di individuare il gioco plastico-figurativo di questo annuncio pubblicitario, sembra quindi essenziale per l'efficacia di questa campagna, molto più del *concept*, abbastanza banale, e affidato infatti a una verbalizzazione quasi invisibile.

14. Sulla descrizione degli sguardi, in particolare femminili, in pubblicità, vedi E. Landowski, *Masculin, féminin et social*, in Landowski (1997).

15. Non è la prima volta, in questi capitoli, che incontriamo questa sorta di "segno zero", o vuoto, che sta lì per produrre effetti di senso specifici e importanti. Nel capitolo sui *Buddenbrook* avevamo visto come l'assenza sulla scena di un dato personaggio risultasse significativa per capire i rapporti interpersonali dei protagonisti.

La riflessione semiotica nel campo dell'estetica ci aiuta quindi a rivedere una concezione contenutistica della pubblicità per considerare altre valorizzazioni, che pertengono più all'ambito dell'estesia e dell'efficacia simbolica¹⁶.

16. Ovvero, come diceva Lévi-Strauss, di quelle pratiche semiosiche che producono degli effetti sul corpo. L'esempio classico è quello delle pratiche discorsive dello sciamano utilizzate per risolvere un parto difficile (cfr. Lévi-Strauss, 1958).