

ERIC LANDOWSKI

MODOS DE PRESENÇA DO VISÍVEL

Eric Landowski
CNRS, França
Centro de Pesquisas Sociossemióticas, São Paulo

Modos de presença do visível*

As they neared the shore each bar rose, heaped itself, broke and swept a thin veil of white water across the sand. The wave passed, and then drew out again, sighing like a sleeper whose breath comes and goes unconsciously.

Virginia Woolf¹

Um arrebatamento não totalmente às cegas

Imagens ou edifícios, objetos manufaturados, obras de arte ou figuras do mundo natural, as coisas estão aqui, visíveis. Visíveis, reconhecíveis, nomeáveis e ao mesmo tempo indiferentes ou, no limite, pior ainda, pesadas e entediadas: peças de museu, “maravilhas” arqueológicas pelas quais o olhar vagueia, mas que nada nos dizem; catedrais, paisagens e castelos massivamente colocados diante de nós e, enquanto tais, impenetráveis — paralisantes. Lembranças da infância e de domingos! De forma tal que, diante disso tudo, o sujeito se desejaria presente de outro modo: pressentimento, para além do visível, não de algo invisível, mas de um *suportável* que restituiria sentido a todas essas coisas e lhes daria presença diversa. Como se o mundo, além das significações pontuais que lhe atribuímos, como conjunto de elementos que depende de princípios de leitura combinados e (bem ou mal) assimilados, começasse repentinamente — ou, quem sabe, aos poucos, de bom grado — *a fazer sentido* de uma maneira toda

* Traduzido do original francês: “Modes de présence du visible” in E. Landowski; *Passions sans nom. Essais de socio sémiotique III*. Paris, Presses Universitaires de France, 2004 (cap. IX), por Dilson Ferreira da Cruz.

¹ V. Woolf, *The Waves*, p. 1.

outra: enquanto “presença efetiva, envolvente, imediatamente acessível”, como escreve Proust².

Admitamos assim, intuitivamente, a possibilidade de distinguir duas maneiras de viver nossa relação com o mundo sensível e, de forma correlata — conforme permaneçamos distantes das coisas ou nos deixemos, por assim dizer, contaminar por elas —, dois regimes de sentido tais que a passagem de um a outro implicaria algo como um salto qualitativo na ordem da inteligibilidade. Debatida pela literatura de forma diversificada, sabe-se que tal deiscência também tem sido algumas vezes tematizada na linguagem da filosofia. Em um autor como Schopenhauer, por exemplo, o regime do “conceito” — “conhecimento comum das coisas particulares” — corresponde ao que temos em mente quando falamos da decifração das *significações*. Por outro lado, para o mesmo autor, a apreensão do *sentido* como “presença efetiva” remeteria mais propriamente ao reino da “Idéia”: ao tornar-se “exclusivamente ciente e desprovido de “vontade”, o sujeito deixa de “buscar relações conformes ao princípio da razão: absorto na contemplação profunda do objeto que se lhe oferece, liberto de toda outra dependência, é aqui doravante que repousa e desperta”³.

Entretanto, tal distinção — observada no campo dos textos literários ou dos discursos filosóficos — resulta em um paradoxo que não está livre de problemas. Por um lado, falar de “presença efetiva, envolvente, imediatamente acessível” das coisas que fazem sentido enquanto tais, equivale a admitir ou a postular a possibilidade de um relacionamento com o mundo propiciador de uma forma de conhecimento que, em termos conjuntos de efeito de verdade e intensidade patêmica, senão de euforia (Schopenhauer fala, porém, de um sujeito que “desabrocha”), excede de pronto a todos os resultados que um trabalho metódico, dedicado à busca de significações, poderia obter. Desse fato resulta que, segundo essa perspectiva — e agora não é um literato nem um artista nem mesmo um filósofo, mas um cientista quem escreve —, “a obra do pintor, do poeta, do músico, os mitos e os símbolos do selvagem” (produções instaladas sob o regime da apreensão imediata do sentido enquanto presença) devem nos parecer senão como uma forma superior de conhecimento, no mínimo como a mais “*fundamental*”, particularmente quando os relacionamos ao regime da significação e aos princípios de inteligibilidade adotados pelo “pensamento científico”⁴.

² M. Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1954, p. 83.

³ A. Schopenhauer, *Le monde comme volonté et comme représentation*, trad. A. Burdeau, Paris, P.U.F., 1966, p. 230.

⁴ Cl. Lévi-Strauss, *Tristes Tropiques*, Paris, Plon, 1955, p. 121 (grifo nosso).

Todavia, se o mundo faz sentido de um modo que depende do imediatismo inerente à experiência sensível vivida (em oposição à distância que a ciência deve manter diante de seus objetos para extrair deles uma significação qualquer), esse simples fato já não seria suficiente para invalidar, precisamente enquanto formas de conhecimento, o conjunto das produções citadas, especialmente de todas as “obras” (pictóricas, poéticas, musicais, etc.) que podem resultar desse processo? Como a apreensão de um sentido que seria somente da ordem do *experimentado* poderia engendrar a produção de um *saber*? Seria então preciso admitir que toda experiência do sentido, mesmo a mais imediata, já deixa um lugar para uma forma de retorno reflexivo sobre ela mesma?

Dadas as incertezas que pairam em torno de tais questões, compreende-se que do ponto de vista dos espíritos positivos que insistem em apalpar resultados, procurar superar o regime do “conhecimento das coisas particulares” associado ao plano das significações articuladas pelo discurso do senso comum ou da ciência — na esperança de atingir o plano mais “profundo” de um sentido que se deixaria apreender diretamente como uma “presença efetiva” — seja quase equivalente a tentar captar (tal como o “poeta” ou o “selvagem”) o inefável e dizer o indizível. Nessas condições, nos perguntarão, por que se meter a perseguir esse sentido outro, considerado mais “fundamental” do que aquele que o “princípio da razão” autoriza a pensar? Não é evidente que tal além-sentido⁵ não pode pertencer senão a uma ordem de realidades alheia a todo empreendimento de vocação científica e situada inevitavelmente fora dos limites do que uma prática semiótica racional, epistemologicamente consciente de si mesma e zelosa na busca de explicações para fenômenos objetiváveis em termos de alcance geral, está em direito de interrogar?

Esse tipo de objeção já foi, entretanto, refutada por disciplinas bastante próximas e certamente tão “científicas” quanto a nossa, a começar pela antropologia. Por exemplo, ao defender certa “concepção qualitativa do espaço” diante da qual nosso “espírito euclidiano” se rebela espontaneamente, ainda que ela se refira às “condições de nossa experiência humana” (e precisamente às crenças que a simples direção do movimento solar imprime em cada um de nós), Claude Lévi-Strauss é levado a sustentar em *Tristes Trópicos*, contra os adeptos de um racionalismo estrito, que “o espaço possui seus próprios valores como os sons e os perfumes têm cores”; e a mostrar como, longe de ser somente “um jogo de poetas ou uma

⁵ A expressão é de A.J.Greimas, in *Da Imperfeição*, Trad. A. C. de Oliveira, *op. cit.*, p. 74.

mistificação”, essa “busca de correspondências”, tanto quanto os “fatores misteriosos” ligados a ela, é parte integrante das relações que o estudioso deve analisar com vistas à “elaboração de um humanismo global e concreto”⁶. Um não-sei-quê, que só existe ao ser percebido, adquire, portanto, prerrogativas ao olhar rigoroso da ciência antropológica.

Ao que nos parece, e guardadas as devidas proporções, também não nos cabe, a nós semioticistas, traçar fronteiras e determinar a exclusão desse ou daquele modo de emergência do sentido argüindo seu caráter muito evanescente ou pouco “euclidiano”, mas procurar definir a perspectiva semiótica —, inédita, talvez, ou apenas esboçada — que nos permitirá explicá-los. Nessa perspectiva, as questões que se nos apresentam são, *grosso modo*, da ordem seguinte: se, como a experiência imediata parece atestar, há “sentido” além da “significação” ou, inversamente (em termos talvez mais próximos de Merleau-Ponty), se para *ter significação* é preciso que as coisas possam ser apreendidas inicialmente como partes integrantes de um todo que *faz sentido* em si mesmo, de um modo global e concreto, então qual é o estatuto desse “sentido”? Ele é efeito do quê? Esse outro sentido ou esse sentido primeiro, será, apesar das aparências, de natureza tal que possamos *dizê-lo*? Podemos ao menos dizer qualquer coisa de sensato que fosse relativo às suas condições de emergência? Enfim, como explicar o que resta a apreender uma vez ultrapassada — ou melhor, ao ultrapassar — a fronteira para aquém ou além da qual, acolá das significações que projetamos ordinariamente sobre o mundo (que as fundam ou as superam), se abre o campo de uma outra experiência do sentido, mais imediata ou mais originária — do sentido tal como o percebemos em nossas relações com as próprias coisas, ou pelo menos com suas propriedades imanentes, cuja natureza e modo de articulação é propício para tocar diretamente nossa sensibilidade?

Ainda que tais preocupações sejam recentes em semiótica e se reflitam em um número ainda restrito de trabalhos, elas não podem ser consideradas verdadeiramente novas em si mesmas. Um sentido “outro”, “ofuscante” em relação à ordem das significações cristalizadas pelo uso e, ainda assim, diante do qual não seríamos obrigados a “fechar os olhos”, é possível e, sobretudo, é dizível? É o conhecido questionamento feito por Greimas na segunda parte de *Da Imperfeição*. O objeto que o semioticista se conferia não era outro, no fundo, senão aquele que, mesmo *avant la lettre*, o autor de *À procura do tempo perdido*, genuíno semioticista também ele, já se propunha a explorar com outros meios; quando, ao tomar sua própria relação com o mundo

⁶ *Op. cit.*, pp. 120-121.

sensível como campo de observação e de análise para a reconstrução do sentido experimentado, se atribuía o “dever” de “ver mais claramente em [seu] arrebatamento”⁷. Da mesma maneira, mais perto de nós, o apelo que Jacques Geninasca tomou emprestado ao poeta Pierre Chappuis em favor de “um arrebatamento não totalmente às cegas”, indicando também o eventual limite do conhecimento, nos leva a apostar que a superação dessa fronteira é possível ou que deve ser, pelo menos, tentada⁸.

Do sentido musical da imagem

A fim de seguir na mesma direção, nos apoiaremos em uma problemática já conhecida, mas que tentaremos expandir: a da imagem. Entretanto, algumas observações gerais relativas a outro domínio da experiência direta do sentido — o da música — nos serão úteis em um primeiro momento. A esse propósito destacamos que a perspectiva por nós adotada em relação à questão do sentido — do sentido experimentado — nos proíbe de considerar as manifestações perceptíveis por cada um dos cinco sentidos (ou mais, se considerarmos a sensação do próprio corpo) como pertencentes a semióticas separadas e independentes. Embora a audição, a visão e os outros sentidos tenham cada um suas peculiaridades, o efeito de sentido que se desprende da percepção constitui sempre uma totalidade no plano semiótico. Isso se verifica em particular no caso dos efeitos sinestésicos produzidos pela convocação simultânea de dois ou mais canais sensoriais, como ocorre, por exemplo, quando, ao ouvir um quarteto em um concerto, seguimos com os olhos a gestualidade e a coreografia do primeiro violino. Os dois níveis de percepção concorrem, então, para uma só experiência estética experimentada de maneira global e concreta. Voltaremos a esse ponto, mas, para o momento, o que está fundamentalmente em jogo é uma distinção teórica entre níveis de apreensão e de descrição do sentido em geral.

Em primeiro lugar, o sentido se articula, de modo óbvio, evidentemente, em substâncias diversas (aqui visual, lá sonora, alhures nas duas conjuntamente) e segundo princípios de organização formal relacionados às especificidades de cada uma das linguagens de manifestação utilizáveis — por exemplo, as coerções de linearidade ligadas à expressão verbal não se impõem, ou não da mesma maneira, no desenho e na pintura.

⁷ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, *op. cit.*, p. 155.

⁸ J. Geninasca, “Un ravissement non totalement aveugle”, *La revue de Belles Lettres*, Lausanne, 3, 1999.

Em um plano mais elementar, porém, o sentido constitui uma totalidade cujas articulações fundamentais transcendam não somente as diferenças entre “linguagens” (pictórica, musical, cinematográfica, etc.), e *a fortiori* as existentes entre os gêneros definidos por seus “códigos” específicos (dependendo das convenções de representação próprias de determinada época ou escola), mas também as diferentes *semióticas*, verbais ou não. O sentido perpassa todas essas distinções, ou, como se diz, lhes é “transversal”. A *ponta* afiada de uma faca, a *acuidade* de um olhar acusador, a *estridência* de um grito cortante, a *acidez* do berro de uma criança, de uma crítica *mordaz* ou de um molho vinagrete mal dosado, o gesto *incisivo* do indicador apontado contra o interlocutor: todas são manifestações que, mesmo pertencentes a semióticas distintas, são portadoras de um único efeito de sentido global, em que o *agudo*, no plano estésico, combina com o *agressivo* no plano dos afetos por oposição ao grave e ao modulado, ao suave, ao amável ou ao afetuoso. O que devemos nos esforçar para reconhecer e descrever, são precisamente as constantes subjacentes que articulam em profundidade, “transversalmente”, esse tipo de efeito de sentido.

Compreende-se agora que tratar de música quando acabamos de propor a discussão da imagem apenas aparentemente constitui um desvio. A imagem incorpora um sentido musical, e a música, em contrapartida, constrói imagens. Mesmo que a música não seja propriamente uma linguagem (um sistema de relações entre unidades discretas portadoras de significações articuladas), em geral concordamos em considerá-la como uma “semiótica” produtora de certos efeitos de sentido (com o risco, inclusive, de autonomizá-la excessivamente em relação a “outras semióticas” exatamente ao encontro do que acabamos de expor). Ninguém estaria em condições de explicitar o que “quer dizer” exatamente determinada peça de Schumann; contudo, ninguém contestará que, a seu modo, ela nos fala. Aqui, nenhum sistema de signos é empregado — a não ser que se reduza a música a um sistema semiológico de notação, escamoteando seu sentido e seu valor estéticos — mas, para retomar uma palavra de Benveniste, percebemos todos os harmônicos de um campo de “significância”⁹. Termo bastante enigmático, é verdade, mas que marca o reconhecimento de um regime de sentido outro, não imediatamente redutível a uma combinatória entre unidades discretas de algum sistema, portanto mais difícil de apreender e, entretanto, também de descrever. O que a música *nos diz* — ou melhor, talvez seu *não-dito* que faz,

⁹ E. Benveniste, *Problemas de Lingüística geral*, Campinas, Pontes, vol. II, 1995, capítulo III.

entretanto, sentido — pode ser constituído em objeto de conhecimento e, sobretudo, em que termos?

Respondendo ironicamente, Barthes escrevia em “Rasch” a propósito dos *Kreiseriana*: “Bastaria que fôssemos escritores para que pudéssemos dar conta desses seres musicais, dessas quimeras corporais, de uma maneira perfeitamente científica”¹⁰. Declaração liminar certamente pouco encorajadora para quem não se enganaria quanto a seus talentos literários e que parece nos reconduzir ao paradoxo do qual havíamos partido, o de uma ciência do inefável... “Ah, se eu soubesse escrever!” Entretanto, na seqüência do mesmo ensaio, Barthes — “o escritor” — empreendia de fato — como semioticista — uma verdadeira *análise* da partitura de Schumann, o que prova que neste caso não se trata de reter o indizível nas malhas de uma escrita de poderes misteriosos, mas, ao contrário, que a maneira específica como a composição considerada faz sentido (e que Barthes, por sua vez, citando Benveniste, chama de significância) depende de um conjunto de traços que pertencem a uma ordem de realidade absolutamente *positiva* — *estésica* no caso — e que por essa mesma razão, são, em princípio, analisáveis. O essencial da demonstração consiste em um levantamento minucioso que libera toda uma série de “movimentos sutis” e diferenciados, ligados tanto aos diversos “acentos” do texto musical — alongamentos, divisões, inflexões, ataques, escorregadas, sustentações, resplandecências, vazios, dispersões — quanto às “comoções” que esteticamente colocam o corpo do ouvinte à prova — “quimeras corporais” susceptíveis de mexer conosco diretamente, por contágio — e às quais pode ser correlacionada toda uma série de efeitos não menos diferenciados no plano que hoje chamamos de “patêmico”: *aflição, desejo, ânsia, angústia* e assim por diante¹¹.

Na verdade, já há aqui o esboço de uma semiótica do sentido musical que, em seu princípio, nada deixa a dever aos mais rigorosos estudos textuais. O objeto está claramente definido: na ausência de unidades de uma gramática da significação (ou “do sentido” — Barthes emprega indiferentemente um ou outro termo, ao menos no artigo citado), são as configurações plásticas e as oscilações rítmicas que condicionam esteticamente a emergência do sentido. E, um *método* — uma “semântica do corpo musical” — é delineado para descrever os dispositivos, “a estrutura paradigmática” do texto Schumanniano com seus “acentos” e “ataques”. Isto posto, certamente resta muito a fazer, uma vez que o estudo em questão não pretendia ser exaustivo,

¹⁰ R. Barthes, in *Langue, discours, société. Pour Emile Benveniste*, Paris, Seuil, 1975, p. 224.

¹¹ *Ibid.*, p. 225.

e menos ainda sistemático. É o próprio Barthes, porém, que, apesar de seu ceticismo declarado, nos mostra pela sua prática de análise que não é de forma alguma necessário tornar-se um escritor para empreender a construção de uma “semiótica segunda”, a do “corpo em estado de música”¹².

Como essa lição poderia não ser válida também para outros domínios comparáveis, em particular para a imagem? Certamente, uma semiótica visual se encontra hoje constituída. Mas ao lado desse ramo particular da semiótica geral que se costuma definir, um pouco tautologicamente, por meio dos dados empíricos aos quais ela se dedica — as “imagens” suas significações discretas e articuladas — pode-se vislumbrar uma problemática complementar, uma *poética da imagem* voltada para a “significância” (ou “sentido musical”) do visível em geral e mesmo, de forma ainda mais ampla, do perceptível enquanto tal, e, dessa maneira, finalmente, do experimentado. Sem abandonar o quadro semiótico, nosso objetivo último seria, assim, elaborar uma problemática da presença sensível do sentido nas manifestações mais diversas, sejam quais forem o canal sensorial particular e a matéria do significante empregados para *fazer imagem* global e concretamente — “como acontece, escreve Proust novamente, quando uma visão fala não somente ao nosso olhar, mas convoca percepções mais profundas e dispõe integralmente de nosso ser”¹³.

Fazer sentido, fazer imagem

Além das proposições gerais de Greimas, são os trabalhos de Jean-Marie Floch que nos servirão de principal base de apoio para justificar a pertinência de tal projeto. Entre eles, trata-se, mais particularmente, do esboço de uma semiótica que integra explicitamente a dimensão do sensível, tal que o encontramos em seu último livro, *Lecture de Tintin au Tibet*¹⁴.

De fato, é do nosso maior interesse ver como, nesse estudo, a lógica do trabalho conduzido sobre o objeto — no caso, a leitura da história em quadrinhos de Hergé, examinada nos mínimos detalhes, quadrinho a quadrinho — obriga o semioticista a dirigir-se pouco a pouco para um ponto a

¹² *Ibid.*, p. 228. Expressão muito próxima em J. Geninasca, que, em uma análise dedicada a Stendhal, fala do “estado musical” do sujeito estético (*“Le regard esthétique” La parole littéraire, op. cit.*) A tradução deste texto é o capítulo que abre a presente coletânea, pp.33-64.

¹³ M. Proust, *Du côté de chez Swann*, p. 140. Sobre a noção extensiva de imagem, cf. Fr. Marsciani, “Processi di efficacia somatica”, *Esercizi di semiotica generativa*, Bolonha, Esculapio, 1999.

¹⁴ J.-M. Floch, *Lecture de Tintin au Tibet*, Paris, PUF, 1997.

partir do qual se abre diante dele não o “indizível”, mas a presença de uma *outra dimensão do sentido*: outra em relação às que até então foram consideradas pela maior parte dos “visualistas”, e da qual apesar de ela não ser a dimensão do puro e simples inefável, “não é fácil falar” constata Floch¹⁵. Onde se situa, portanto, a fronteira a partir da qual essa dimensão se manifesta? Qual misterioso salto qualitativo aí acontece, que vem complicar a tarefa do analista? O autor localiza essa fronteira na “*borda do sentir*”, em um ponto em que tudo parece indicar que se o sentido se configura para o sujeito, é no modo de “uma impressão, no sentido próprio do termo”, como pela virtude imediatamente eficiente de um puro “*contato* entre si e o mundo”¹⁶.

Se for difícil dizer mais, será, explica Floch, porque “as qualidades sensíveis do mundo em que vivemos” — as de onde o sentido parece emergir de maneira espontânea no modo impressivo — não são “nem fruto de uma sensação” que nos deixaria aquém do semiótico (no plano neuro-biológico, talvez) “nem objeto de uma verdadeira apreensão, organizada e articulante”, que, de maneira inversa, reduziria o sentido a um jogo de significações particulares, já constituídas, em um plano estritamente cognitivo. Todo o problema é justamente que o sentido não parece nesse caso apreensível senão em ato, como um todo e em seu estado emergente: à maneira de uma presença bastante forte para nos imprimir sua marca e, nessa medida, nos transformar momentaneamente em “outro”, como se incorporássemos as próprias qualidades estéticas — plásticas e rítmicas — da manifestação.

É assim que, sem ter tido de se libertar dos princípios clássicos da análise semiótica textual (mas também sem “aplicá-los” dogmaticamente, como se tivessem sido estabelecidos para sempre — ao contrário, refinando-os em função das aquisições propiciadas pela própria leitura), Floch chega a um tipo de questionamento que sobre os regimes de sentido que operam em seu texto-objeto, que nos parece da mesma ordem daquele que nós mesmos tentamos formular em termos gerais. Uma vez atingida essa “borda”, onde o sensível não mais se deixa separar do inteligível, mas onde tudo se passa como se ele o fundasse, de que maneira “ver o que há para ser visto nas imagens (...) sem correr o risco de cair no formalismo”¹⁷? Além da superfície de um mundo que se deixa fatar em uma justaposição de imagens-figuras discretas, reconhecíveis e nomináveis, mas cujas significações cristalizadas constituem ao mesmo tempo um véu, buscar-se-á apreender e descrever a

¹⁵ *Ibidem*, p. 39.

¹⁶ *Ibidem*, *idem*.

¹⁷ *Ibid.*, p. 193.

imagem, ainda viva em seu princípio e irreduzível ao já conhecido, cuja natureza é *fazer sentido*, restituindo ao visível sua coerência: a de uma totalidade não simplesmente presente diante de nós, mas que nos cerca, nos engloba e, a partir daí, está pronta para nos contaminar.

É nessa perspectiva que se coloca a idéia de uma “figuratividade profunda”, *transversal*, capaz de estruturar de forma homogênea o mundo sensível. Apenas a análise desse nível justifica a esperança de conseguir explicar o poder que as coisas têm de dirigirem-se diretamente a nós, globalmente e “em termos impressionantes”¹⁸. Floch mostra como a assunção desse nível por um sujeito no plano do vivido corresponde uma “visão do mundo” particular, neste caso atribuída a Tintim¹⁹. Essa “visão” (ou esse regime de sentido) é tão mais claramente identificável na medida em que é completamente distinta da do seu amigo, o capitão Haddock. O que “tem a ver”, para Tintim, é a cada instante a presença sensível, imediata e irrefutável, do sentido. Para Haddock por outro lado, diante do mesmo universo de referência, é a ausência de sentido que determina tudo... Consideradas uma a uma, as coisas tem efetivamente, para ele, certas *significações* (que ele apreende, no mais das vezes, de modo errado, construindo-as às cegas, em um plano puramente cognitivo e por inferências fundadas em uma concepção apriorística do verossímil); em contrapartida, tomadas em conjunto, elas não constituem em seu caso o suporte de nenhum efeito de sentido de alcance global e de ordem concreta; e, claro, é essa falta de compreensão que explica a sistematicidade dos erros que ele não cessa de cometer em suas relações com o mundo e com o outro²⁰.

De fato, o regime de presença no “mundo em que vivemos” comanda o *regime de sentido* segundo o qual o mundo pode significar para um sujeito. Mas, em contrapartida, o mundo-objeto é ele mesmo um mundo sensível cujo *modo de presença* em relação a nós condiciona a maneira como o vivemos e, por conseguinte, nosso grau de disponibilidade diante dele enquanto lugar de emergência potencial de um sentido. A análise das “formas de vida” que os sujeitos adotam, ou seja, a explicitação de seus regimes de presença no mundo, não é, portanto, separável de uma análise que alcance correlativamente as propriedades de ordem estética imanentes aos *objetos*

¹⁸ *Ibidem idem*, p. 197. N.T. “Impressivo” remete aos trabalhos de Jacques Geninasca.

¹⁹ É também, lembramo-nos, a palavra *visão* que Proust utilizava para designar o tipo de imagens que, ao nos englobar, “dispõem de nosso ser todo inteiro” (*Du côté de chez Swann*, p. 140).

²⁰ *Ibid.*, p. 196-197.

(discursos ou imagens, seres animados e coisas), na falta da qual seria impossível dar conta dos diversos modos como eles se dirigem a nós e nos transformam no que em contato com eles nos tornamos.

Nessa perspectiva ampliada, a “semiótica das imagens” em sentido estrito, não perde, contudo, sua pertinência. Antes de mais nada, em termos metodológicos, é sempre um modelo a ser seguido. Mas nosso trabalho visa, sobretudo, a integrá-la e a explorar suas aquisições em uma pesquisa de alcance mais geral. Em vez de autonomisar o “visual” e de fazê-lo um objeto de estudo por ele mesmo, consideramos a *visibilidade* das coisas como uma das dimensões estéticas do real entre outras, as quais, em conjunto, depende, de uma só problemática do sentido, tal como ele se constitui a partir de nossa presença no mundo sensível. A imagem já constituída — quadro, fotografia, monumento enquadrado uma vez por todas e como que vitrificado —, por mais profícua que possa ser sua análise, “dirige-se, segundo a palavra de Proust já citada, somente ao nosso olhar”. E ela pede, no máximo, que a “leiamos” reconstruindo as significações. O que *faz imagem*, em contrapartida, “dispõe integralmente de nosso ser”.

Passar de um a outro desses dois tipos de objetos seria, *mutatis mutandis*, realizar uma superação análoga à que os pintores empreenderam quando, saindo de seus ateliês para pintar ao ar livre, começaram a deixar de lado o registro convencional das visões da “natureza” articuladas na forma de motivos fixados pela tradição para tentar substituí-las por uma apreensão mais direta da “paisagem” tal como experimentada em sua presença “global e concreta”. Superação desejada mesmo se, por natureza, ela não pode jamais ser levada a termo, pois, tanto como semioticistas (visualistas ou não) quanto como contempladores profanos do mundo que nos cerca no cotidiano, permanecemos habitualmente prisioneiros de grades de reconhecimento e de leitura do mundo que são no mínimo tão estreitas quanto os esquemas iconográficos que, em pintura, comandam necessariamente (mesmo depois da “revolução” impressionista) a maneira como dada época vê o real ou, ao menos, o figura plasticamente.

Na verdade, olhamos o quê? O que vemos? Em geral poucas coisas... pouco mais que o capitão Haddock! Nosso ambiente de todos os dias nos é tão familiar que avançamos por assim dizer às cegas; e quando pressentimos a possibilidade de qualquer acidente estético, nossa tendência, diante do ofuscamento que ameaça, é, com freqüência, seguir nosso caminho como se nada houvesse ou então fechar os olhos. Há, contudo, duas situações-tipo em que excepcionalmente nos concedemos o direito de abri-los: é a *exposição* (ou o museu) e a *viagem*. Agora recobramos a visão! Mas para ver

unicamente *o que é para ser visto*. A própria organização da visita (ou da excursão), de preferência guiada, é tal que, mesmo se olharmos com a maior atenção, não veremos, na melhor das hipóteses, nada além de um visível adiantadamente segmentado, já colocado em vitrine, catalogado quanto ao que pode significar e mais que garantido quanto ao seu valor. Sítios arqueológicos que “merecem a visita”, obras de arte que “é preciso conhecer”, paisagens dignas das estrelas do guia; tudo é instituído em objeto de um *dever-ser-visto-conhecido-memorizado* cuja admiração será chancelada, em última instância (na saída), pela compra do indispensável cartão postal.

O mundo, entretanto, não se reduz a esses pedaços escolhidos. O que seria, então, um olhar liberto dessas limitações? Cessando de nos deixar conduzir pelos critérios de reconhecimento desses objetos supostamente merecedores da olhadela (ou do clique fotográfico que frequentemente a substitui com vantagens, uma vez que além de congelar definitivamente o visível, ainda atesta o dever cumprido), tratar-se-ia de reintegrar a visibilidade das coisas na globalidade concreta e dinâmica do experimentado. Tal mudança de perspectiva não implica, em princípio, que desviemos o olhar dos objetos consagrados pela instituição (os que o guia assinala ou os que o catálogo reproduz), pois não há razão *a priori* para duvidar de seu valor estético. Mas ela pressupõe uma outra maneira de vê-los, ou melhor, de apreendê-los globalmente – e não mais apenas pelo olhar. Nos orientaremos então, tanto em relação às obras reconhecidas pela “grande estética” quanto aos objetos *fora do catálogo*, que povoam nosso meio ambiente estético de todos os dias, rumo a uma abordagem senão impressionista (ainda que as opções dos pintores geralmente agrupados sob essa etiqueta não sejam estranhas às que defendemos), pelo menos *impressiva*.

A modulação do sentido

Abordar o visível na perspectiva de uma apreensão impressiva voltada para a experiência do sentido experimentado, consistiria em primeiro lugar em reintegrar o *ver* na globalidade do *sentir*. Suponhamos, novamente, a catedral: ela diante de nós, ou melhor, nós em seu interior.

Podemos reconhecer o estilo, admirar as belezas do detalhe, identificar o que a aproxima ou a diferencia de seus congêneres e assim por diante. É o que nos ensina o guia e podemos nos contentar verdadeiramente com isso. Entretanto, não é menos verdade que essa leitura arqueológica (em certa medida já estética), que nos dá de certa maneira a “chave” do prédio ao fazê-

lo significar, não é suficiente para dar conta dos efeitos de sentido (ordem estésica antes do que estética e *a fortiori* que cognitiva) que nos invadem ao entrarmos no edifício, por pouco que nos deixamos levar por uma maneira de estar no mundo toda particular que sentimos nos penetrar ao percorrer esse seu espaço. Vivido como uma presença bastante precisa mesmo se conseguimos apenas muito precariamente localizar sua origem e explicitar seu teor (o que era já o caso do concerto), esse sentido experimentado não se relaciona a nenhum detalhe da arquitetura ou da decoração considerado isoladamente, e ainda supera o plano do que *vemos*. Logo, o que nesse caso faz imagem integral a visão sem reduzir-se a ela: seria antes qualquer coisa como o efeito harmônico do conjunto que parece resultar do jogo (“sinestésico”) de certa luminosidade aliada ao mesmo tempo a uma temperatura, a uma qualidade do ar e a um ambiente sonoro muito específicos, e simultaneamente a alguma impressão de movimento sugerida pelo jogo das formas e da luz — o todo envolvendo globalmente nosso corpo de observador.

Desse ponto de vista, a imagem seria, no fundo, a própria força das coisas presentes, seu princípio organizador e ativo, o que faz que o que nos circunda nos impõe certos estados de ordem estésica — do corpo tanto quanto da “alma” — em geral demasiadamente compósitos para que saibamos dar-lhes nome. O que toca então o observador, o que o contamina, é a percepção do próprio princípio dinâmico daquilo que se dá a ver e sentir. Será, por exemplo, como em Proust, a apreensão de certo contraste de luminosidade que muda a cada instante, de onde surge de manhãzinha, no fundo de um quarto, a presença experimentada do verão:

*Este obscuro frescor do meu quarto era para o pleno sol da rua o que a sombra é para o raio de sol, isto é, tão luminosa quanto ele e oferecia à minha imaginação o espetáculo total do verão*²¹.

Por pouco que nos submetamos ao que dessa maneira nos solicita, parece então surgir das coisas mesmas a evidência de um sentido imanente irradiando sua presença.

Entretanto, o objeto que vem assim fazer sentido não poderá, qualquer que for sua natureza, ser somente *o que ele é*, isto é, ser puramente idêntico a si mesmo. Pelo simples fato de persistir no tempo sob nosso olhar, ele sempre é mais do que isso a que se reduz fisicamente. Ainda que absolutamente imóvel (como é a obra de arquitetura) ele é, ao menos

²¹ M. Proust, *op. cit.* p. 83.

qualquer coisa que se afirma e que dura. Ora, *durar* é sempre *modular*, de uma maneira ou de outra, seu próprio ser, como, por exemplo, sabem fazer exemplarmente — plasticamente — a estrela, a folhagem ou a água, mediante o que chamamos sua “cintilação”. Mas as outras coisas também, cada uma a sua maneira. Em vão dizemos que são inanimadas; na verdade, todas têm, como nós, sua *hexis*, isto é, uma maneira específica de estar no mundo que se traduz dinamicamente, de um modo potencial ou atual, na maneira como afirmam diante de nós seu estar-aqui. A fluidez da água, o aspecto hierático da montanha, a resistência da pedra, o pegajoso da matéria viscosa que ameaça nos absorver: tantos programas interativos potenciais, de diversas ordens, que, fazendo-se sentir pelo contato ou adivinhar simplesmente pelo olhar, fazem que, mesmo imóveis, as coisas estejam sempre — esteticamente falando — *em movimento* diante de nós.

Se o objeto pode efetivamente adquirir sentido para um sujeito é, portanto, porque já deixou de ser somente o que é (ou porque talvez nunca se tenha reduzido a isso), pois para fazer sentido ao *fazer imagem*, é preciso antes de mais nada que, na extensão ou na duração, uma coisa se movimente, no mínimo em relação a ela mesma. Ou então, se não for o caso, a modulação que a fará diferenciar-se dela mesma, portanto, viver — como objeto de sentido —, deverá vir de fora. Da luz, por exemplo, que a tingem e a muda, ou de qualquer movimento externo que venha a animá-la, que a “module”. Em outro plano, a música também pode desempenhar esse papel de operador de harmonias: a luminosidade e a musicalidade (aliança entre o plástico e o rítmico), são talvez os dois operadores mais gerais que podemos conceber, espécie de moduladores universais, indefinidamente superponíveis, que ajudam o mundo a fazer sentido porque ecoam as coisas em um modo próximo daquele da rima na poesia, e, dessa forma, eles lhes dão o poder redobrado de fazer imagem.

Mas se, como operadores de sentido, a reverberação luminosa e o eco sonoro agem à maneira de modulações puras, eles encontram substitutos possíveis em outros tipos muito diversos de *formas em movimento*. Por exemplo, nas espirais de fumaça — incenso, ópio, tabaco — ou, em outro registro mais profano, no “barulho das ondas e na agitação da água”²². Fluxo e refluxo, “barulho contínuo, mas volumoso, em intervalos” (fórmula já carregada de sentido estésico por seu contorno prosódico), o balanço fórico da água também é perfeitamente propício (tanto quanto os acentos do discurso musical ou as pulsações da luz) para conferir em ato e por seu

²² J.-J. Rousseau, *Les rêveries du promeneur solitaire (5^e promenade)*, Paris, Gallimard (Pléiade), 1947, p. 700.

próprio movimento, uma forma, portanto um sentido à relação entre o objeto — o mundo em torno de si — e o sujeito em vias de vivê-lo. Em Virginia Wolff, em uma passagem do romance *As ondas*, a arrebatada ritmada da ressaca na praia (de novo prosodicamente sugerida no próprio texto) — “*each bar rose, heaped itself, broke and swept a thin veil of white water*” — parece ser sentida do interior, como o hálito de um corpo adormecido — “*whose breath comes and goes unconsciously*”. Ao contrário, na ausência de tais modulações experimentadas seja ao vivo seja mediante alguma figuração poética no texto (ou em alguma imagem), o mundo correria o risco de ficar sem profundidade, tão plano e pesado quanto o corpo próprio: em uma palavra, por falta de eco, de permanecer somente *ele mesmo*, muito presente e como que lasso de sua própria existência porque não sendo então, nada de mais, além do que é. Ora, o sabemos, “sem movimento, a vida não é senão uma letargia”²³. E nós deixamos então de estar presentes para o mundo, ainda que certamente ele não tenha cessado de estar fisicamente presente diante de nós.

Isso equivale a dizer que para concluir cabe distinguir diferentes modalidades da presença. Uma delas só vale ser mencionada como lembrete. É a simples inclusão empírica do objeto no espaço-tempo do observador ou, como se diz engenhosamente, em seu “campo de presença”. Em outras palavras (que não seriam tão grandiloquentes, mas mais justas): em seu raio de percepção, nada além disso. Essa modalidade da presença não faz ainda sentido nela mesma. Degrau zero ou passagem obrigatória, ela pode, entretanto, dar origem a tudo, em particular a um ou outro dos três tipos de regime que já evocamos sucessivamente e que se trata agora de explicitar.

Em primeiro lugar, quando o objeto presente empiricamente sob nossos olhos (ou percebido por outros sentidos) é ao mesmo tempo socialmente, portanto, em geral, lingüisticamente categorizado (em outras palavras, quando atinge o *status* de “configuração nítida nomeada pela língua”²⁴), diremos que ocorre a emergência da “significação”, mas ao preço de uma verdadeira *não-presença* do sujeito para o mundo enquanto tal: o mundo “significa”, mas o sujeito se separa dele, classifica-o, etiqueta-o e renuncia a senti-lo, a “compreendê-lo” na sua alteridade fundamental. No extremo oposto, a *presença mesma* das coisas, sensível e imediata, pode ser vivida apenas como uma pura tautologia: na ausência de toda modulação, é o topor de uma presença pesada e muda, a do corpo muito fechado em si mesmo e que sente somente seu próprio peso, ou a de um corpo totalmente

²³ J.-J. Rousseau, *op. cit.*, p. 702.

²⁴ G. Simmel, *Mélanges de philosophie relativiste*. Paris, L'Arche, 2002, p. 86.

prisioneiro do objeto: estado de ordem cataléptico ou hipnótico, mas que nos dois casos equivale a uma morte real, a do sentido, e conseqüentemente (pelo menos simbolicamente) do próprio sujeito enquanto ser-no-mundo. Entre esses dois extremos, é preciso que de uma maneira ou de outra o corpo se encontre esteticamente colocado em movimento para que o que se encontra no “campo” perceptivo do sujeito possa enfim dar lugar a uma *presença viva* que faça efetivamente sentido (ou imagem). E isso não se tornará possível senão pela ação de alguma relação entre elementos modulados no modo musical: a *presença do sentido* só pode ser uma presença dinâmica.