

V FIGURATIVIDADE E MUNDO NATURAL

*Eu sou jogado em uma natureza, e a natureza
não aparece somente fora de mim, nos objetos
sem história, mas é visível no centro da
subjetividade.*
(Maurice Merleau-Ponty)

1 A RESISTÊNCIA ESTÉTICA

À frente da restauração positivista representada por muitas tendências das assim chamadas ciências cognitivas, a estética constitui hoje um dos lugares de maior resistência e de eficaz alternativa. A ponto de, obviamente, não estar por baixo do jogo moderno da separação entre esferas do espírito ou âmbitos disciplinares, e de considerá-la como uma perspectiva conceitual em larga escala, capaz de refletir sobre os principais problemas filosóficos, precisamente, *sub specie aethetica* (de tipo estético). A herança da fenomenologia, e de alguns setores de pesquisa aos quais esta deu lugar (como a hermenêutica e o existencialismo, a lingüística e a semiótica estruturais), constituem deste ponto de vista um precioso patrimônio para frutificar teoricamente, contra um objetivismo cientificista que apetece ao imaginário e ao simbólico culturais sobre a ambígua imagem naturalística da assim chamada mente humana.

Uma reflexão sobre o significado e o valor da natureza conduzida com os meios não tradicionais da estética pode ter assim, entre os seus múltiplos êxitos, também as funções de martelar como e por que a reconstrução do funcionamento cerebral – em si de grande interesse – não pode enquanto tal ser de tal forma a explicar o funcionamento das estruturas constitutivas da cultura humana, daquele espaço social que, por mais que faça, ergue-se sobre razões que a razão não conhece. Uma indagação não naturalística sobre a natureza pode – em outras palavras – indicar transversalmente quanto de naturalístico há em certos atuais programas de pesquisa sobre a cultura humana e social e, conseqüentemente, quanto de cultura se esconde nas ciências assim chamadas da natureza.

O setor de pesquisa no qual quereirei aprofundar este tipo de reflexões é o da semiótica estrutural e gerativa¹. Esta, com efeito, rearticulando êxitos conceituais de origens diversas (Merleau-Ponty, Hjelmslev, Lévi-Strauss), propôs uma noção de *mundo natural* que – para os fins considerados – vale a pena retomar e relançar, também além do campo específico do estudo da significação e da comunicação.

2. SENSORIALIDADE E LINGUAGEM

Antes de entrar no mérito do discurso, ocorre porém esclarecer que esta escolha de campo não é ditada somente pela possível aproximação conceitual entre o tema do

¹ Junto à semiótica *Interpretativa*, que diz respeito ao “pragmaticismo” de Peirce repensado por Eco [1975, 1979, 1984], põe-se a assim chamada semiótica estrutural ou *gerativa*, que diz respeito ao estruturalismo de Saussure e Hjelmslev relido por Greimas. Sobre esta corrente da ciência da significação, conferir, além dos escritos de Greimas e os dois Dicionários de Greimas e Courtés [1979, 1986], Croquet et al. [1980], Parret e Ruprecht eds. [1985], Arrivé e Coquet eds. [1987], Groupe d'Entrevernes [1979], Marsciani e Zinna [1991], Henault [1992].

significado da natureza no pensamento estético e a noção semiótica há pouco referida. Há uma razão, por assim dizer, institucional sobre a qual é justo deter-se, se não por outra razão porque considera o antigo problema das relações entre dois campos de estudo em si correlatos como a estética e a semiótica.

Sintetizando, diremos que, se hoje existe um sentido em continuar a aproximar estes dois âmbitos de pesquisa, não é certo pelas razões avançadas no tempo dos decênios passados. Não é pela exigência de rigor científico na teorese estética que foi expressa nos anos 50 (Birkhoff, Bense, Moles). Não é em vista daquela neolessinghiana definição da especificidade das artes, da qual houve uma longa discussão nos anos 60 (Della Volpe, Jakobson, Metz). Não é pela pesquisa de uma hipotética, kantiana fundação estética da semiótica, como aconteceu nos anos 70 (Garroni). Não é, enfim, em nome daquela geral reivindicação da escritura como meio e fim de toda prática do saber, agitada nos anos 80 (Derrida). Exatamente na sua evidente, extrema diversidade, todos estes modos de aproximar a estética à semiótica debatem ainda nos termos de duas disciplinas diversas, tradicionalmente separadas por barreiras ontológicas e metodológicas, as quais, doravante, a partir de alguns pontos específicos, resultam úteis uma à outra: enquanto a reflexão estética parece oferecer ao estudo da significação as justificativas conceituais para uma partição tradicional dos discursos, a pesquisa semiótica poderia permitir uma definição controlável e materialistamente fundada dos fenômenos artísticos e estéticos. Aconteceu assim que muita estética do século XX, que era de inspiração semiótica não tenha feito outra coisa que lingüisticizar (ou semiotizar) aparatos conceituais que a tradição estética tinha precedentemente elaborado, edulcorando com léxicos insólitos conceitos mais que notórios: a noção de literariedade, para ficar num exemplo célebre, é o resultado de uma operação deste tipo.

Há hoje um outro possível modo de aproximar a estética à semiótica, um modo que, renunciando à prejudicial separação em disciplinas específicas, deixa emergir uma problemática comum de pesquisa e, portanto, uma comum estrada para enfrentá-la. De alguns anos até este tempo, com efeito, acontece que, partindo de exigências de tal modo distantes, muitos autores põem a questão da sensorialidade no centro de sua atual pesquisa: desde Michel Serres [1985] a Italo Calvino [1986], de Algirdas J. Greimas [1987] a Michel Maffesoli [1990]. Tal questão, tradicionalmente de competência da estética, parece hoje superar os confins de uma análise da arte ou da beleza, sobretudo no momento em que se cerca de individualizar os liames entre a dimensão cognitiva e a lingüística, ou, para dizer melhor, entre o momento da percepção e o da significação discursiva.

Um projeto de pesquisa orientado nesta direção convoca, portanto, além de psicólogos, etnólogos ou neurofisiólogos, sobretudo estetólogos e semiólogos². Eles de fato – ao menos por razões históricas e epistemológicas – podem dizer na condição de enfrentar a questão dos nexos entre sensorialidade e linguagem em termos não científicos, além do que se vê das separações postizas entre mente e corpo, razão e paixão, inteligível e sensível, realidade e linguagem que muitíssimo freqüentemente voltam à tona entre as linhas daquele paradigma cognitivista do qual se falava no início, e com o qual acontece de um modo ou de outro ter que contar. Neste sentido, a noção semiótica de mundo natural revela – como pretenderei demonstrar – toda a sua importância e, muito provavelmente, a sua urgência.

3 ALÉM DO REFERENTE

² Cf. Marrone, ed. [1995] e VI "Da estética à estética".

A noção de mundo natural foi introduzida pela primeira vez na pesquisa semiótica por Algirdas Greimas em um ensaio de 1968 dedicado à questão da gestualidade [agora em Greimas 1970: 49-94, tradução italiana]. Tratava-se, naquele caso, de pôr as diretivas teóricas e epistemológicas necessárias para registrar uma pesquisa que, na passagem da prática etnológica à teoria semiótica, estava até aquele momento entregue à improvisação ou à intuição. Antes de estudar uma hipotética linguagem do gesto, antes efetivamente de alargar o estudo do verbal ao do não-verbal, deve-se ter claras as conseqüências teóricas que esta empreitada comporta. Que têm em comum – pergunta-se para esse fim Greimas – os signos verbais e os não verbais? Enquanto os seus significantes se diversificam, serão obviamente os significados que poderão ser aproximados: mas não tanto os significados superficiais que os signos particulares (gestos ou palavras) veiculam, que como tais não são comparáveis, quanto as estruturas da significação que, num nível profundo comum, tornam possível a própria produção da multiplicidade e da variabilidade semiótica. Um estudo dos gestos (como de todos os signos) deve, enfim, partir do plano do conteúdo e não do da expressão.

Não se trata, portanto – argumenta Greimas –, de adequar em um modo mais ou menos analógico, como no mais se fez, as categorias da lingüística a um sistema semiótico que se serve de uma diversa substância da expressão e, daí, de diversos canais sensoriais (não a palavra ouvida, mas o gesto visto). Deve-se precisamente inverter as perspectivas e repensar o estudo da linguagem (verbal e não) no interior de um campo mais vasto que é o do sentido, de uma significação difusa que se exterioriza nas diversas práticas sociais e humanas, nas várias possíveis visões do mundo, nas interações comunicativas de todos os gêneros, onde a palavra e o gesto acabam por ser apenas dois casos específicos e quanto muito particulares.

Para fazer isto é necessário libertar-se do problema do assim chamado referente que a teoria semiótica (de Peirce a Morris, de Ogden e Richards até o primeiro estruturalismo) continua a arrastar consigo de um jeito mais ou menos cúmplice. Se, de fato, a significação e a comunicação – como projetava Saussure eliminando o anátema agostiniano³ – não são próprias apenas da língua mas se encontram preponderantemente em um universo bem mais amplo de significação; se então a língua perde o privilégio e o primado da produção do sentido, acaba por cair desse modo a oposição bimilenar entre um mundo por si mesmo assignificante e uma língua que o espelhará simbolizando-o.

O que não significa – como de modo mais ou menos caricatural foi repetido por um estruturalismo típico – que o mundo não existe, dado que a única realidade efetiva, digna de ser considerada, seria a linguagem. Quer dizer precisamente o contrário: o mundo não é jamais privado de sentido, não é um *continuum* inexpressivo que está à espera de uma língua que o equipe a partir do exterior graças às próprias categorias específicas; ele é já sempre significativo, cheio de um sentido parcialmente articulado que a língua ou os outros sistemas de signos cuidarão de articular ulteriormente. “As coisas – escreve Greimas [1966: 15, tradução italiana] – são também elas significantes: toda epistemologia positivista está deste modo superada.

4 EXPLICAR A EVIDÊNCIA

³ Sobre o primado firmado por Agostinho à língua com relação ao “signo natural”, cf. Eco [1984], Manetti [1987]. Sobre a noção agostiniana de signo, cf. também Vecchio [1995].

Ora – continua Greimas no ensaio já citado sobre o gesto – este sentido presente no mundo antes de cada determinação lingüística não é certamente colocado pelo indivíduo particular (falante ou gesticulante); este, certamente, encontra-o já constituído, dado anteriormente a si, e acaba por percebê-lo como algo de habitual, de imediato, de sempre existente ou, em uma palavra, de natural⁴. Assim, para a semiótica – que, enquanto ciência humana e social, deve ocupar-se do mundo por aquilo que significa e não por aquilo que é – o *mundo natural* não é outra coisa que o mundo do senso comum, a manifestação de um universo que se oferece como matéria significativa no interior de um espaço humano compartilhado que é aquele da cultura. Para a semiótica, como já para a etnologia lévi-straussiana⁵, *natureza* e *cultura* não se opõem como o imediato ao mediato, mas como o evidente ao construído. Natureza e cultura, tipos de universais semânticos coletivos, constituem uma oposição de base interna a qualquer cultura, variável, portanto, no espaço e no tempo, graças à qual, porém, cada cultura articula os próprios signos⁶.

Entendamos por mundo natural – escrevem Greimas e Courtés [1979:218, tradução italiana] – a aparência segundo a qual o universo se apresenta ao homem como um conjunto dotado de qualidades sensíveis, dotado de uma determinada organização que o faz às vezes designar como “o mundo do senso comum”.

Por sua vez, sustentam Greimas e Courtés [1979, 53, tradução italiana], “para nós, o mundo do senso comum, semioticamente informado, corresponde à semiótica natural”. A imagem morrisiana do referente encontra em tal modo um seu crédito substituto:

O mundo extralingüístico, o do “senso comum”, é informado pelo homem e instituído por ele enquanto significação. [...] tal mundo, longe de ser o referente (ou seja, o significado denotativo das línguas naturais) é, ao contrário, também ele uma linguagem biplanar, uma semiótica natural (ou semiótica do mundo natural). O problema do referente é apenas uma questão de correlação entre duas semióticas [Greimas e Courtés 1979: 281, tradução italiana].

A evidência do mundo mostrada pelo pensamento fenomenológico (ao qual Greimas atinge sobretudo através da mediação de Merleau-Ponty⁷), se exatamente é o lugar

⁴ Mais que fáceis misticismos, tal concessão retoma implicitamente a idéia hermenêutica de uma pré-compreensão lingüística do mundo. Só que, enquanto a hermenêutica encontra nisto o seu ponto de chegada, a semiótica constitui dela o seu ponto de partida. Diversamente da primeira, a segunda não se preocupa tanto de desmentir a idéia de representação subentendida na gnoscologia moderna, quanto de explicar os mecanismos discursivos mediante os quais é produzido um *efeito de representação* (cf. Greimas e Courtés [1979], verbete “Referente”). Assim, para sermos precisos, mais que de mundo natural, seria devido falar, retomando as análises mitológicas de Roland Barthes [1957], de *mundo naturalizado*.

⁵ Analisando as célebres páginas da descrição de um pôr-do-sol inseridas em *Tristes trópicos*, Pozzatto [1993: 29 e *passim*] mostra como para Lévi-Strauss “o mundo natural seria, exatamente como o cultural, um vasto campo semântico”: “os dados externos – cita Pozzatto de *O homem nu* – não são nunca colhidos intuitivamente em si mesmos mas, sim, sob forma de um *texto* elaborado através da ação conjunta dos órgãos dos sentidos e do intelecto”. Assim, os problemas encontrados na devolução lingüística daquele particular espetáculo do mundo natural – o pôr-do-sol – constituem uma “parábola epistemológica” daquelas cotidianamente encontradas pelo etnólogo no momento da conceituação das culturas “alheias”. Sobre a diáde natureza / cultura, cf. Buttita [1979].

⁶ Cf. Greimas e Courtés [1979], verbetes “Natureza”, “Cultura”, “Universo”.

⁷ Recorde-se a este propósito que na *Fenomenologia da percepção* há um capítulo (o terceiro da segunda parte) dedicado a “A coisa e o mundo natural”. “O mundo natural – escreve Merleau-Ponty [1945: 419, tradução italiana] – é o horizonte de todos os horizontes, o estilo de todos os estilos, que, abaixo das rupturas

primordial unitário a partir do qual tem início a experiência e o conhecimento puramente humanos, possui suas articulações internas que são por sua vez explicadas. Se entre língua e mundo não se dá uma relação de espelhamento entre um plano semiótico e um não semiótico, mas de correlação entre dois planos semióticos, isto quer dizer que não é possível continuar a excluir o referente do estudo da significação, sob pena do retorno a uma semiótica moldada como uma imitação da lingüística que, queira ou não, estava ainda totalmente no interior do paradigma positivista. Só que o referente (ou de modo como se queira chamá-lo) não é mais a coisa bruta posta para fora do sentido, o dado empírico assignificante que a língua se preocupa de tornar sensato; ele é no caso a figura (ou o conjunto de figuras) significante que a língua convoca e em conjunto constrói no seu interior, conferindo-lhe ulterior significação. Desta linguagem mundana feita – veremos – de figuras, e das relações que ela mantém com a língua, deve com efeito ocupar-se uma semiótica propriamente dita, ciente dos êxitos epistemológicos e das recaídas práticas do projeto saussuriano de uma ciência dos signos.

Como se recordará, de resto, já nas reflexões de Lévi-Strauss [1958: 105-113, tradução italiana] sobre a arbitrariedade do signo se insistia sobre a idéia que, se efetivamente a significação se intui sem particulares motivações naturais ou sociais, contudo ela firma a base sobre significações pré-existentes que, por *bricolage*⁷, contribuem obliquamente à produção material dos signos⁸. Assim, se é de modo arbitrário que “as regras da circulação assinalaram para o vermelho e para o verde do semáforo seu respectivo valor semântico”, é efetivamente verdade que tal escolha foi baseada também sobre o fato de que na nossa cultura “o vermelho evoca o perigo, a violência, o sangue; e o verde a esperança, a calma e o desenvolvimento plácido de um processo natural como o da vegetação” [Lévi-Strauss 1958: 111-112, tradução italiana]. Mas se se quisesse virar do avesso o sistema, invertendo o significado recíproco das duas cores no semáforo, eis que, continua o etnólogo francês, “provavelmente o vermelho seria percebido como testemunho de calor humano e de comunicabilidade, e o verde com símbolo gélido e venenoso” [Lévi-Strauss 1958: 112, tradução italiana]. Existe, em suma, uma “simbólica tradição” que constitui uma espécie de reservatório de materiais já significantes aos quais a sociedade recorre para produzir ulterior significação: mas é somente depois que esta última

da minha vida pessoal e histórica, garante às minhas experiências uma unidade data e não pretendida, e cujo correlato é em mim a existência data, geral e pré-pessoal das minhas funções sensoriais nas quais encontramos a definição do corpo”. Mas é evidente que a obra toda do pensador francês [sobretudo Merleau-Ponty 1960, 1964] está alinhada com a reflexão semiótica, porque pretende remover, como é notório, seja um objetivismo empirista, que pensa o mundo fora da consciência, seja um subjetivismo idealista, que pensa a objetividade como um sucesso dos procedimentos gnoseológicos da consciência [cf. Bonomi 1967]. Para Merleau-Ponty a percepção configura-se como o lugar a partir do qual, entrando em relação um corpo fenomênico e um mundo sempre já lá, constituem-se tanto a consciência íntima do sujeito quanto a exterioridade do objeto. Para um exame dos nexos entre a fenomenologia de Merleau-Ponty e a semiótica de Greimas, cf. Pozzato [1991, 1994], Marsciani [1994a].

⁷ O autor usa o termo francês “bricolage”, que, se traduzido com o sentido mais usual, dará a idéia de um conserto do qual o próprio usuário vá se beneficiar, o “faça-você-mesmo”, que identifica o trabalho manual, de fundo doméstico e artesanal, não industrializado, não embrenhado num sentido massivo, industrializado. No sentido aqui referido aos estudos lingüísticos, traz a clara idéia da subjetividade na reconstrução dos significados, algo bastante voltado para si mesmo, artesanal. A opção pelo termo em “francês” foi para manter o utilizado pelo original (Nota do tradutor).

⁸ A idéia lévi-straussiana da *bricolage* como forma de geração da significação [Lévi-Strauss 1962] foi recentemente retomada por Floch [1995] na análise dos mecanismos de constituição da identidade visual.

todo o problema nos aparecia como se fosse de poética, como transformar em obra literária aquele mundo que era para nós o mundo. [Calvino 1964:9].

O neo-realismo, neste sentido, não é para ser entendido como uma forma de representação de um real por si mesmo privado de sentido, quanto por outro lado como a transformação literária de um coágulo de significações, mesmo de histórias, já existentes. É, contudo, porque o “gesto comunicativo” neo-realista recuperou a “práxis gestual” da Resistência que esta última assumiu, posteriormente, grande parte da sua conclamada importância. O sentido do mundo natural tornado perceptível se e somente se ele for traduzido na língua que, ao ser falada, o transforma; em caso contrário, ele fica sujeito à usura cotidiana e ao seu progressivo, inexorável desaparecimento.

5 QUALIDADES SENSÍVEIS E FIGURAS

Se tudo isto é dato, se portanto se aceita a hipótese que o mundo natural seja provido de sentido e significação próprios, é necessário examinar quais são as suas unidades pertinentes⁹. E é evidente antes de tudo que isso não é considerado como um sistema singular de significação, mas – dizem Greimas e Courtés [1979: 219, tradução italiana] – como “o lugar de elaboração e de exercício de múltiplas semióticas”. Pode haver *visões significativas* (ou seja, significações que falam do mundo como ele se mostra: as semióticas dos objetos, dos processos naturais, do espaço, etc.) e *práticas significantes* (ou seja, significações que se referem ao comportamento humano: as semióticas da gestualidade, dos rituais estereotipados, a proxêmica^{****}, etc.). O mundo natural, mais que uma semiótica, é considerado, portanto, como uma *macro-semiótica*, como é, de resto, a língua natural.

Isto não impede que, ao menos num primeiro momento, todos os sistemas de significação encontrados em seu interior devam articular-se nos dois planos hjelmslevianos da expressão e do conteúdo. Enquanto o conteúdo pode ser analisado em termos de programas de ações, isotopias, semas, sememas, etc., a expressão do mundo natural é evidentemente identificável – nota Greimas [190: 54-55, tradução italiana] –, não tanto com os signos naturais (o gesto singular, o objeto singular), mas com os seus elementos constitutivos; e tais elementos constitutivos, se observados com atenção, são assimiláveis

⁹ Trabalho que está ainda no início: “não possuímos – sustenta Greimas [1986: 56] individualizando uma situação ainda hoje vigente – os instrumentos para fazer a fonologia do mundo natural”.

^{****} Proxêmica: disciplina, de natureza antropológica, que procura estudar o uso significativo que o homem faz do espaço, tanto na cena real quanto na cena teatral (contato, aproximação, os jogos de corpo, as projeções do corpo no espaço, etc.). Surgida e com estudos muito desenvolvidos na Itália, onde é aplicada não apenas na área teatral, é utilizada como fonte de estudos para candidatos a atores, para que se reconheçam no espaço, e revelou-se útil para estudos de desenho industrial, arquitetura, várias disciplinas que se interessam pelo meio ambiente e até áreas médicas, que incorporam a disciplina em trabalhos de ergonomia e anatomia (investigação da postura, por exemplo). Por respeitar a condição espacial do corpo humano, diante dos hábitos e condicionamentos culturais é que se diz da proxêmica que tem natureza antropológica, embora ela seja uma divisão da Etologia, ciência que investiga o comportamento e a forma de comunicação entre os seres (racional ou não, animais ou não). O médico italiano Cláudio Fassari dá uma definição de proxêmica: a proxêmica é o estudo das relações do corpo com o espaço circunstante, ou melhor, o como a psicologia de cada ser humano dispõe o próprio corpo e os objetos para situações de comunicação, relação, ambiente e prazer. Graças à proxêmica pode-se compreender o que em realidade está indicando tal pessoa como intenção de movimento e de relacionamento; ela é muito importante para psicólogos, arquitetos, artistas, etc. Cf. em <http://www.unesp.br/jornal/novembro/comporta.htm> interessante artigo sobre a proxêmica [nota do tradutor].

grosso modo àquelas *qualidades sensíveis* de que falava Lévi-Strauss a propósito do “pensamento selvagem”, ou àquelas *figuras* de que falava Bachelard nas suas explorações sobre o imaginário humano¹⁰. Deste ponto de vista, são figuras, ou seja, elementos do plano da expressão do mundo natural, categorias elementares como alto / baixo, direita / esquerda, côncavo / convexo, reta / curva, prospectivo / retrospectivo – através das quais, como se viu, se constituem os gestos-signos de uma “linguagem” específica gestual.

Eis, pois, que entre a macro-semiótica lingüística e a macro-semiótica mundana a relação se complica ulteriormente. Sendo dotadas ambas de dois planos, a relação que se instaura entre elas não é entre dois termos mas entre quatro: a expressão e o conteúdo da língua natural de um lado, a expressão e o conteúdo do mundo natural do outro. Mas, com olhar mais atento, não se trata de coisas totalmente diversas. Aquelas figuras que encontramos sobre o plano da expressão do mundo natural (ou *femas*) são, em suma, as mesmas das quais se serve a língua natural sobre seu plano do conteúdo: correspondem, mais exatamente, àqueles *semas esterocetivos* (junto com os *semas interocetivos* e *timicos*) contribuem para formar o efeito de sentido complexo (*semema*) de um determinado termo (*lexema*)¹¹, àquelas marcas semânticas que, com não causal coincidência terminológica, a propósito das invariantes semânticas Hjelmslev [194: 345-51, tradução italiana] propunha chamar *figuras do conteúdo*. Em outras palavras, para constituir o seu plano do conteúdo (os seus significados) a língua faz uso de categorias que encontram uma sua primeira articulação no plano da expressão do mundo¹².

Quando profiro, digamos, a palavra “livro” em frases como “há um livro sobre a escrivinha” ou “estou afogado pelos livros”, faço uso, entre outras coisas, da oposição categorial volume; superfície, oposição que encontro bela e pronta no mundo natural. Quando mexo a cabeça, no sentido horizonte, da direita para a esquerda, ou no sentido vertical, de cima para baixo para significar a negação e a afirmação, não faço outra coisa que preencher de sentido articulações espaciais – diz Merleau-Ponty [1945] – já dadas.

¹⁰ Ou, ainda, aquelas *configurações (Gestalten)* de que fala a psicologia da percepção. Para não falar das *figuras (figure)* da tradição retórica, das quais se falará mais adiante.

¹¹ Um *lexema* como “cabeça” pode dar lugar, conforme os contextos em que aparece, a *sememas* diversos. Assim, se em “quebrar a cabeça” ou “ter a cabeça dura” é ativada a idéia da solidez / fragilidade de um certo corpo esférico presente no espaço, em “colocar uma idéia na cabeça” ou “encher a cabeça de asneiras” prevalece, ao contrário, a idéia de continente / conteúdo deste mesmo corpo. Diremos assim que este *lexema* possui *semas* contextuais (que variam de caso a caso, e que são maximamente abstratos (ou *interocetivos*); mas possui, por outro lado, um núcleo *sêmico* que permanece comum nos vários casos, e que é constituído maximamente de *semas* figurativos (ou *esterocetivos*) como /esfericidade/ ou /extremidade/. Se, portanto, este *semema* é de qualquer modo *axiologizado* [tratado em termos de valoração, criticamente, portanto, *axiologicamente* – Nota do tradutor], é porque a isso vem a agregar-se a categoria *tímica* *euforia / disforia*: em “aquele dia estava na cabeça do cortejo”, por exemplo, está presente verossimilmente o *sema /euforia/*. [“*tímico*” é adjetivo referente a “*tímo*”, membrana de revestimento do coração, em Anatomia; metaforicamente, para o uso da lingüística, pode-se interpretá-lo, no estudo semântico, como ligado a *afetividade*; daí “categoria *tímica* *euforia / disforia*” tem um significado de referentes semânticos ligados à *afetividade*, no caso, às emoções de *euforia* ou *disforia* – Nota do tradutor].

¹² De tal modo, a análise do *significante* é ao mesmo tempo a análise do *significado*: “Quererei tratar – diz neste sentido Fabbri [1990: 29] – não do *significante* lingüístico, mas, sim, do *significado* lingüístico, só que este último, enquanto a face *significativa* da linguagem, tem como sua forma de expressão o *significante* do mundo. Os *significantes* do mundo são de qualquer forma codificados no *significado* da língua; quem falar do *significado* da língua está, ao mesmo tempo, falando dos *grandes significantes* do mundo”. Todo *lacanismo* [referência ao psicanalista francês Jacques Lacan – nota do tradutor] está de tal forma *revogado*.

Disso resulta – escreve Greimas [1970: 56-57, tradução italiana] – resulta que: a) a correlação entre mundo sensível e linguagem deverá ser buscada não no nível das palavras e das coisas, mas no nível das unidades elementares de sua articulação; b) o mundo sensível é imediatamente presente no interior da forma linguística e participa da constituição dela, oferecendo-lhe uma dimensão da significação que alhures chamando semiológica

e que em seguida o próprio Greimas chamará *figuratividade*¹³.

6 A SEMIÔTICA DO DISCURSO

O mundo natural é, portanto, o lugar de elaboração de um certo número de línguas, elaboração que se desenvolve, sobretudo, graças à percepção sensível das suas qualidades, e que é possível encontrar, em um certo nível de profundidade, também e, sobretudo, no interior da forma linguística. A questão da sensibilidade não está, portanto, ligada simplesmente ao tradicional primeiro momento estético da relação cognitiva entre sujeito e objeto, mas pertence, sim, ao universo semântico das línguas. Conseqüentemente, ela é pensável (e analisável) também como uma questão eminentemente linguística. Assim, a distinção ingênua entre uma linguagem verbal “abstrata” e uma linguagem visual “icônica” não tem razão de ser mantida: existe uma componente figurativa na verbalidade assim como existe uma componente abstrata na visualidade.

Em outras palavras, retomando quando se dizia mais acima, com a introdução da dimensão figurativa no interior do estudo da significação a estética torna-se um problema semiótico para todos os efeitos: não como lugar daquela comunicação específica que deveria ser o discurso artístico, tampouco como ornamento efêmero de uma estrutura linguística logicamente fundada, mas, repito, como um dos possíveis níveis dentro do qual o sentido é gerado, antes ainda de ser manifestado mediante alguns particulares investimentos expressivos.

É necessário então se perguntar: qual é o nível de sentido em cujo interior é conveniente inserir a questão da figuratividade e da estética? Se e como a figuratividade é articulada e estratificada em seu interior? Em que modo é possível resgatar-lhes os elementos constitutivos e analisar-lhes os modos de funcionamento?

Partamos da última interrogativa. Uma vez superada a concepção mimética ou representativa da língua, e reconhecido como constitutivo o regime intersemiótico ente língua e mundo, não há nada além de um lugar no qual tal regime pode ser reconhecido e ser sujeito à análise. Tal lugar não é, como se considera tradicionalmente, o ato empírico (ou a forma transcendental) da percepção, da competência, no caso, de uma teoria do conhecimento ou de uma psicologia cognitiva. E não é tampouco o eventual código que, com base em um pacote de elementos mínimos e de regras combinatórias, põe-se à base de cada ato semiótico mais ou menos complexo. O lugar, fisicamente presente e semioticamente pertinente, no qual se manifesta a relação intersemiótica entre as figuras expressivas do mundo natural e as formas do conteúdo da língua natural é, ao contrário,

¹³ Sobre o figurativo e a figuratividade, sobre o qual está em curso um intenso debate no interior da semiótica gerativa, cf. inicialmente, além dos verbetes relativos em Greimas e Courtés [1979, 1986], Geninasca ed. [1981], Greimas [1982b], Bertrand ed. [1983], Greimas [1984], Geninasca [1985], Courtés [1986], Keane [1991].

muito simplesmente, o texto.¹⁴ No interior de todo texto é possível reconhecer, mediante uma adequada análise, o modo de produção de sua significação, ou seja, os níveis nos quais o sentido, vez por outra, articula-se, a partir de poucas relações simples, atingindo graus mais ou menos altos de complexidade¹⁵.

Se um certo texto conta a história de dois amigos parisienses que, durante a guerra franco-prussiana, decidiram ultrapassar os postos avançados franceses para ir pescar em um território já ocupado pelas tropas alemãs, para compreender-lhe o funcionamento posso decidir - como fez Greimas [1976] em *Maupassant* - seguir a sua estruturação em diversos níveis: o mais abstrato das relações entre valores (vida / morte, paz / guerra, etc.), o da estrutura narrativa verdadeira e própria (programas de ação, aquisição das competências necessárias para acioná-los, suas realizações, etc.), o dos temas constitutivos (o assédio, a pesca, a amizade), o das figuras utilizadas para revestir valores, estrutura narrativa e temas até aqui estudados. E descubro assim que, se nos níveis mais profundos da significação (desde já narrativa) as figuras do mundo natural são quase todas ausentes, mal se passa a analisar a semântica do discurso a figuratividade emerge e afirma-se.

Assim, em *Deux amis* de Guy de Maupassant não seria possível explicar o sentido complexo do conto sem levar em consideração o modo nele operam figuras "clássicas" do mundo natural como a água (o rio onde os dois pescam), o ar (o céu onde se percebe a fumaça dos canhões inimigos), a terra (o monte em frente ao qual estão dispostos os prussianos) ou o fogo (o sol que torra as costas dos dois amigos que pretendem pescar). Estes quatro elementos naturais, já amplamente significantes em mais de uma cultura, são convocados ao interior do texto de Maupassant e carregados de ulteriores responsabilidades semânticas: se for o sol a assumir o papel do Destinante dos dois amigos, a terra-monte assume, ao contrário aquele do Antidestinante; do mesmo modo, a água e o ar-céu funcionam ora ajudantes ora do herói ora do antagonista. Maupassant, em suma, reveste a estrutura abstrata da sua história de figuras de um mundo já significativo, de modo a dotar o próprio texto de significações ulteriores - as quais garantem, pois, a sua efetiva originalidade literária.

Diremos assim que a figuratividade ocupa um lugar central na economia da significação de um texto. Ela está na metade do caminho entre as estruturas narrativas profundas (supostas por Greimas como universais semânticos) e as estruturas de manifestação (variáveis de texto a texto). As figuras, junto com os temas, podem, portanto, ser colocadas no nível da semântica do discurso, enquanto um sujeito da enunciação toma a seu cargo as estruturas narrativas profundas e as projeta sobre um enunciado, dotando-as de espaços, tempos e atores¹⁶.

¹⁴ O texto, como gostava de repetir Greimas, é para o semiólogo aquilo que o "selvagem" é para o etnólogo: são mais importantes as resistências que ele oferece à análise (que reclamam novas categorias) mais que os pontos nos quais se deixa colher sem dificuldade (que permitem banais verificações do já conhecido). Cf. sobre isto as primeiras páginas de Greimas [1976].

¹⁵ Greimas [1984: 40, tradução italiana]: "Afirmar a existência de um sistema semiótico não impede de reconhecer, ao mesmo tempo, que este sistema - tanto nos seus modos de organização, quanto nos conteúdos que é suscetível de articular - nos é desconhecido. Um tal sistema, declarado existente, mas desconhecido, não pode ter nenhuma possibilidade de ser entendido e explicitado se não através do exame dos processos semióticos - do 'texto' [...] - por intermédio dos quais se realiza".

¹⁶ Marsciani [1990: 241-251], retomando Greimas [1983b], insiste sobre o fato de que a convocação das figuras do mundo ao interior do discurso pode ser lida como um procedimento de simbolização; o estudo da

figuratividade: um primeiro subnível chamado *figural* (onde poucos *formantes* figurativos começam a recobrir a tematização precedente), um segundo *figurativo* verdadeiro e próprio (onde aparecem as primeiras figuras acabadas do mundo), e um terceiro denominado *icônico* (onde tais figuras são enriquecidas, por estilos sucessivos, de detalhes sempre mais minuciosos)¹⁸.

Assim, a distinção entre nível temático e nível figurativo e, no interior deste último, a separação entre os três subníveis – figural, figurativo e icônico – permitem esboçar uma tipologia dos discursos, baseada sobre critérios operativos e formais antes que sobre confusas diversificações de conteúdo (como, por exemplo, a tradicional divisão em campos do saber ou em gêneros literários). Dão-se, com efeito, discursos onde é privilegiada a componente temática (por exemplo, certo tipo de argumentação filosófica) e discursos nos quais é a componente figurativa a cumprir um papel primário (muitos exemplos da literatura). No interior destes últimos, pois, seguirão distintos tipos de discursos onde prevalece uma figuratividade, por assim dizer, tênue de outros nos quais, ao contrário, com estratégias de vários tipos, é desenvolvida a iconicidade.

Neste último caso (que pode ser, como já se esclarecerá, de caráter verbal ou visual) o texto, enriquecido por figuras do mundo facilmente identificáveis (*icone*), é carregado de *efeitos do real*: acontece daí que o destinatário¹⁹, mediante uma específica grade de leitura à sua disposição²⁰, e, portanto, para reconhecer naqueles ícones construídos pelo texto algumas figuras do mundo natural por ele mesmo precedentemente individualizadas; ele tende de tal modo a considerar a mensagem contida naquele texto como algo de verídico²¹. Assim, por exemplo, se a fotografia é em geral, com relação ao desenho, de natureza icônica, acontecer-lhe-á mais facilmente do primeiro dar lugar a efeitos de sentido verossímeis. Do mesmo modo, um conto (suponhamos, de Balzac), onde personagens e situações são descritos minuciosamente, é considerado muito mais verídico do que um outro conto (suponhamos, fabulesco), em que as personagens não têm nomes próprios e cujas ações não são rigorosamente enquadradas espaço-temporalmente. O assim chamado realismo (literário ou nem tanto) não é dado por um projeto poético preliminar cujas obras seriam simples atualizações; ele é, no caso, o resultado de um reconhecimento figurativo relativo aos procedimentos de recepção de textos específicos.

Há, pois, diversos tipos de discurso em que é a particular organização interna da relação entre temático e figurativo que constitui a especificidade: já se citou o caso das parábolas, onde a dimensão figurativa é desenvolvida e tornada autônoma por conteúdos temáticos por ela manifestados, mas apenas para veicular um discurso que é fortemente argumentativo,

¹⁸ Sobre esta distinção em subníveis, que necessita, todavia, de ulteriores reflexões, cf. Greimas e Courtés [1979: 144, tradução italiana]; Greimas e Courtés [1986, verbetes “Figuratividade” e “Figuras”]; Geninasca [1985, 1986]; Marsciani e Zinna [1991: 118]; Floch [1993].

¹⁹ O destinatário, obviamente, no primeiro lugar previsto pelo texto e nele inscrito (nominável, portanto, simetricamente ao enunciatário, como *enunciatário*). Nada impede, porém, que o enunciatário corresponda, na prática da recepção socialmente e historicamente determinada, um destinatário empírico. Sobre a questão da modalização dos destinatários no interior dos textos, cf. antes de tudo Eco [1979a].

²⁰ Sobre a *grade de leitura* necessária para o reconhecimento figurativo e icônico das figuras do mundo, cf. Greimas [1984], onde se insiste sobre a natureza semântica, e não expressiva, de tal grade: o visual, em suma, depende do sentido, e não vice-versa.

²¹ Sobre o funcionamento e a natureza da veridicção cf., além do verbeete correspondente de Greimas e Courtés [1979], Greimas [1983a].

dando assim lugar a um verdadeiro e próprio *raciocínio figurativo*²². E podemos pensar, mais simplesmente, no mito onde a riqueza figurativa da narração tem sempre o escopo de afirmar ideologias ou valores subjacentes e, propriamente por isto, mais importante²³.

Para olhar as coisas anda mais proximamente, percebe-se, porém que esta operação tipologizante, mais que sobre entidades pré-estabelecidas, deve basear-se – como se diz – sobre graus de densidade figurativa crescente ou decrescente que são variáveis, não só no interior dos gêneros discursivos, mas às vezes também no interior dos textos específicos. É difícil, por exemplo, encontrar um texto filosófico (que por definição deveria encabeçar o nível semântico) totalmente desprovido de raciocínios figurativos (se fosse de outro jeito que sob forma de exemplos ou de *elocutio* ^{***} retórica²⁴). Ou vice-versa, é talvez impossível imaginar um texto onde a figuração faça a menor parte nas relações abstratas subjacentes: muito freqüentemente o figural está mais do lado do temático que do figurativo. Mais que em uma distinção entre discursos figurativos e discursos abstratos será conveniente pensar, portanto, em vários percursos de sentido no interior dos discursos, em *isotopias*²⁵ ora figurativas ora abstratas que se entrelaçam de modo mais ou menos coactante na discursividade²⁶.

8 A autonomia do figurativo

Ocorre às vezes, portanto, que seja constituída uma verdadeira e própria *linguagem figurativa* ou às vezes *figural*: isto, despreendendo-se do mundo natural do qual retirou os seus elementos constitutivos, prossegue no interior do texto de modo relativamente independente “estruturando esquemas conceituais que suportam e organizam uma ‘visão do mundo’ ou uma ideologia” [Greimas e Courtés et al. 1986: 91]. Assim, por exemplo, analisando *Germinál* de Zola, Bertrand [1985] mostrou como uma linguagem figural abstrata como é a da espacialidade (difícilmente reconhecível em uma primeira leitura) pode reger os diversos níveis de significação do romance, dando conta da ideologia a ele subjacente. De modo análogo, a propósito da narrativa popular francesa, Courtés [1986] destacou como é possível integrar a um estudo das funções temáticas das fábulas aquilo de

²² Sobre o funcionamento das parábolas, cf. Groupe d'Entrevernes [1977]. Um exemplo de raciocínio figurativo é o de Calvino, reconstruído por Fabbri [1967].

²³ Ainda uma vez, as *Mythologiques* de Lévi-Strauss são o exemplo mais evidente desta decisiva organização figurativa do discurso mítico. Deste ponto de vista, garante Pozzato [1993]. A “parábola epistemológica” do pôr-do-sol (já recordada) e as análises dos mitos, encontrando os mesmos problemas, utilizam os mesmos instrumentos semióticos.

Nota do tradutor - Os quatro componentes do sistema retórico para os gregos antigos, mais um quinto que os romanos antigos acrescentaram seriam: *inventio* (ou *topica*, para Aristóteles, é o conteúdo), *dispositio* (o plano, a disposição em partes), *elocutio* (as escolhas, o estilo, as condições de adequação), *actio* (o ato de executar o discurso, o que inclui gestos, entonação e emoção, entre outros elementos), *memoria* (o retido, este o ingrediente acrescido pelos romanos).

²⁴ Sobre a organização interna do texto filosófico, cf. Fabbri e Marrone [1994], Marsciani [1994], Zinna [1994].

²⁵ A isotopia é caracterizada pela recorrência de certas categorias sêmicas (figurativas ou menos figurativas) ao longo de um discurso, disposta a produzir a homogeneidade e a coerência semântica e, do ponto de vista do enunciatário, o percurso de leitura.

²⁶ Pode acontecer desta forma – demonstrou-o ainda Pozzato [1993:35] – que, a partir da segunda das relações que mantêm entre si dentro de um texto específico, as mesmas isotopias sejam ora figurativas ora temáticas. Sobre os problemas do nexa abstrato / figurativo, cf. Floch [1993].

uma sua componente figurativa relativamente autônoma, ao mesmo tempo poética e mitológica.

Mas, voltando ao caso de *Deux amis* de Maupassant, se de um lado, como se disse, os quatro elementos naturais assumem papéis narrativos específicos, de um outro lado é indubitável que eles se dispõem no interior de uma isotopia que funciona em modo talvez autônomo, quase a sobrepor-se aos esquemas abstratos e antropomórficos da narração. Assim, por exemplo, uma vez estabelecido que a água desempenha na economia geral da história o papel de Não-antidestinante, pode parecer claro, como então, no final da história, os corpos dos dois amigos mortos pelos prussianos são lançados exatamente no rio, unindo-se àqueles peixes que no seu programa narrativo tinham constituído o objeto do desejo. Se para o oficial prussiana aquele gesto implica o máximo de injúria, para os dois franceses é quase uma superação da morte verdadeira e própria; tais coisas são conjugadas a um elemento que, do ponto de vista deles (mortos) tem uma conotação positiva (ou melhor: não negativa); então, desafiando o bom senso, podem ser considerados como os verdadeiros vencedores do combate polêmico narrativo.

Mas a dimensão figurativa pode assumir no texto ulteriores, múltiplas significações. No mesmo conto de Maupassant ela se faz portadora, por exemplo, da dimensão cognitiva da história, daquele saber que o texto faz circular, atribuindo-o ora às suas personagens ora ao sujeito da enunciação. Quando é descrita a planície que os dois protagonistas devem percorrer a fim de atingir o rio onde pescar, o texto detém-se largamente sobre a total desolação e solidão da paisagem; e, imediatamente depois da descrição, ele nos diz que os dois decidem, embora com prudência, atravessar aquela planície deserta. Compreende-se, em suma, que, neste caso, a descrição tem uma função narrativa insubstituível: a de persuadir os dois amigos da ausência dos prussianos, fornecendo-lhes a possibilidade de cumprirem o gesto no final das contas temerário de atravessar as linhas inimigas. A descrição da paisagem não é outra coisa, a despeito das regras de enunciação, que o conto daquilo que os dois estão pensando no momento em que olham a planície: ao dizer “estava completamente vazia” são exatamente os dois amigos, e não o narrador que precisamente mantêm para si a palavra. O “discurso indireto livre” é neste caso a estratégia enunciativa mediante a qual o texto realista pode entrar na interioridade das personagens, comunicando-se-lhes o pensamento, sem por isto transgredir as suas regras de gênero.

9 A SEMIÓTICA PLÁSTICA

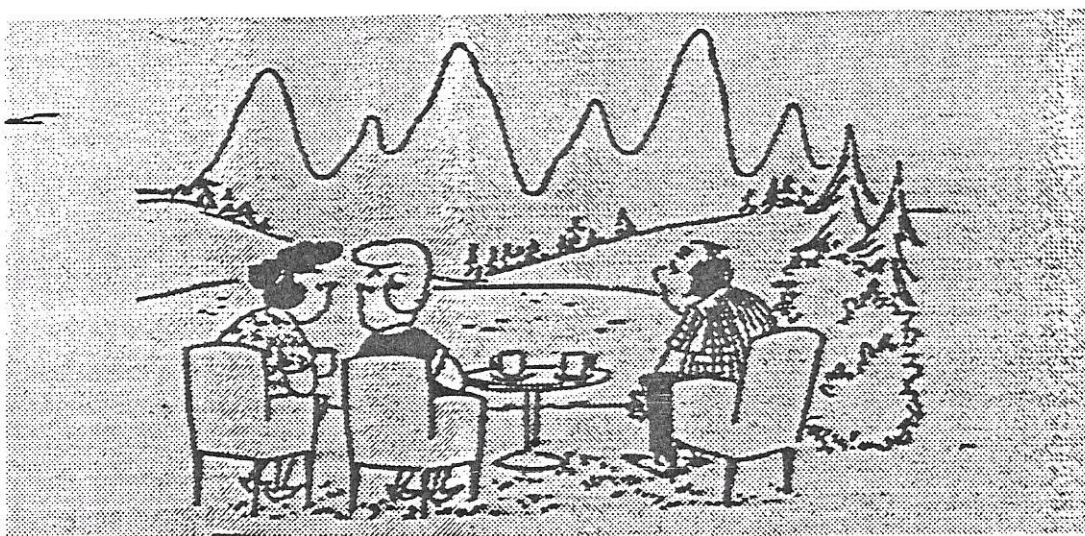
Mas a direção de pesquisa sem dúvida mais interessante provocada pelo reconhecimento da linguagem figurativa é aquela para a qual a questão da figuratividade se liga – como se esclarecerá – àquela da sensorialidade. O que é, no fundo, aquele subnível figural-abstrato onde as figuras do mundo, não ainda formadas, prescindem da obviedade estereotipada do icônico para construir dimensões estanques em si? Trata-se, muito simplesmente, do mundo natural colhido na sua dimensão visual ou – que é o mesmo – na sua consistência plástica; é o aparecer do mundo pelo caminho da percepção sensorial, enquanto que está a predominar (no mínimo por razões histórico-culturais) ainda o mais intelectual dos sentidos: a visão²⁷.

²⁷ Mas nada exclui, como se verá nos capítulos seguintes, uma exploração do mundo na qual as outras percepções sensoriais (sejam essas as tradicionalmente reconhecidas – audição, olfato, gosto, tato – ou

Muita teoria e muita análise crítica da pintura se fundam, não por acaso, exatamente sobre esta implícita distinção entre diversos possíveis níveis de leitura da imagem [cf. Corrain e Valenti ed. 1991]. Na leitura de um determinado quadro posso, de fato, dar uma descrição das figuras e dos motivos pictóricos que ele retoma ou uma descrição das formas e das cores que ele utiliza. Esta dupla leitura não se limita, porém, a decalcar, como parece à primeira vista, a abusada distinção entre os conteúdos representados e as formas expressas. Ao contrário, ela se faz totalmente no interior dos conteúdos representados, em uma escala de densidade decrescente que termina por conduzir até ao limiar das formas representantes²⁸.

É todo um problema de graus diversos de densidade da imagem. Uma coisa é, por exemplo, descobrir em uma imagem uma figura redonda que se recorta diante de uma forma redonda mais ampla que a contém; uma outra é, ao contrário, individualizar nela uma cabeça decepada apoiada sobre um prato; uma outra ainda – como ensina a iconologia – é reconhecer naquela cabeça sobre o prato a cabeça de João Batista oferecida como prenda a Salomé. Só que, enquanto a célebre tripartição do significado pictórico de Panofsky [19095] é dada sempre e somente a partir da cabeça no prato (para remontar posteriormente à testa de João Batista e, enfim, ao seu significado simbólico), a semiótica – seguindo nisto uma certa teoria da percepção – insiste sobre aquele ponto-limite, efetivamente, plástico onde a forma do desenho transforma-se em conteúdo representado ou, vice-versa, onde a imagem se faz forma abstrata perdendo-se nos meandros das matérias expressivas²⁹.

O que, obviamente, não é um fenômeno característico somente da pintura. Uma tira do gênero,



– Foi um erro tirar férias na montanha: te lembra o gráfico das vendas!

aquelas reconstruídas autonomamente pelos textos) estabelecem as diversas grandezas do mundo natural, construindo-o para sua dimensão e função.

²⁸ Sobre a *reversibilidade* do signo linguístico, cf. Lo Piparo [1991].

²⁹ A partir de uma análise do conceito de motivo, Courtés [1986: 15-39, tradução italiana] mostra muito claramente como a teoria de Panofsky manifesta-se totalmente no interior do plano figurativo do discurso, na sua relação com o nível temático, sem levar em qualquer consideração o nível plástico das formas expressivas. Sobre Panofsky e a semiótica, cf. também Floch [1978].

Que certamente não tem em si nada de artístico, encontra a própria razão de ser exatamente graças ao duplo nível de leitura da imagem sobre o fundo: uma vez como montanha, outra como gráfico das vendas. A mesma linha curva é, por assim dizer, posta em foco ora como algo que remete a um gráfico das vendas de uma loja ora como forma de uma montanha que se recorta no horizonte de uma paisagem alpina. Enquanto o hábito perceptivo traz uma das duas senhoras a pôr em foco antes de tudo a forma da montanha, a segunda senhora recolhe no olhar do homem a pertinência daquela outra figura presente na imagem. E se efetivamente esta última, na história representada, remete ao gráfico das vendas da loja da personagem masculina, é, porém, também e sobretudo uma linha curva, um puro suporte plástico que, tornando possível a dupla leitura da imagem feita por aquela personagem, provoca a sua evidente depressão.

Assim, a semiótica figurativa – sustenta Greimas [1984] – abre caminho à semiótica plástica. E ela não é somente – como poderia parecer – o estudo do plano da expressão das linguagens assim chamadas visuais, mesmo que seja sobretudo a partir dele que Greimas estabelece os seus textos de referência. “A semiótica plástica – precisou Floch [1986: 169] – é uma linguagem secundária elaborada a partir de uma dimensão figurativa de uma primeira linguagem, visual ou menor”; e, portanto – ele continua – “podemos ser levados a reconhecer uma semiótica plástica na dimensão figurativa de um romance [...] ou em uma pintura abstrata”. Trata-se, em suma, da reconstrução da dimensão estética (ou *estésica*) interna da linguagem e, em geral, da semiose.

Quando Alfred Hitchcock, para passear em volta de uma psicanálise muito à sua maneira, faz-nos ver um trem que entra em uma galeria imediatamente depois de ter-nos mostrado um homem e uma mulher que se beijam, está efetivamente jogando sobre o duplo plano, figurativo e plástico, da imagem, exatamente como faz aquele analista que interpreta todos os objetos com a forma alongada como falos e todas as aberturas como vaginas. O nível plástico da imagem configura-se freqüentemente, de resto, exatamente como o fruto de uma operação de desvelamento, como o resultado de um olhar não comum sobre as coisas, como – teria dito Chlovski – uma desautomatização da percepção.

O olhar estético é, por exemplo, representado por Stendhal como a capacidade de descobrir, por debaixo da visão científica do mundo, as configurações plásticas que o tornam, efetivamente, visível. Considere-se esta de *Roma Nápoles Florença*:

Ao deixar Bolonha, para atravessar os Apeninos, o caminho de Florença era de um lado uma beleza valiosa, quase horizontal. Depois de ter caminhado uma hora debaixo de uma chuvarada, nós começamos a escalar pelo meio de um pequeno bosque de castanheiras Queridos pais, ladeavam o caminho. Chegados a Lugano e olhando para o norte, deparamo-nos com uma paisagem magnífica: o olho perde-se através daquelas famosas planícies da Lombardia, com a largura de quarenta léguas, e que, no comprimento, se estendiam de Turim a Veneza. Eu diria que aquilo seria muito mais do que eu poderia ver, mas a gente adorou a idéia de procurar cidades famosas no meio daquela planície imensa e coberta de árvores como uma floresta. O italiano gosta de dar uma de *cicerone*, o chefe dos correios de Lugano quis-me persuadir que eu veria o mar Adriático (dezenove léguas dali): eu não pude ter esta honra. À esquerda, os objetos estão mais próximos do olho, e as grandes montanhas dos Apeninos mostram a imagem singular de um oceano de montanhas fugindo em ondas sucessivas.

Eu abençoei o céu por não ser sábio: este monte de rochedos empilhados me deram esta manhã uma emoção absolutamente viva (foi uma espécie de belo), ao contrário do meu companheiro, sábio geólogo, que não viu, nisto me surpreendeu, nenhum argumento que desse razão a... [Stendhal 1968-74, I: 319-321].

Como mostrou Geninasca [1986], a “imagem singular” evocada neste trecho – produzida por um olhar estético contraposto romanticamente ao olhar científico do “monte de rochedos empilhados” – não pode ser reduzida a uma simples metáfora. Não há uma figura do mundo que seja equiparada implicitamente a uma outra. Ou melhor, não há propriedades comuns entre duas coisas ou figuras se não se passar do nível das propriedades do objeto ao dos contornos das respectivas figuras: a ondulação do mar, com o seu dinamismo, é convertida sobre as montanhas; ou, muito mais provavelmente, são as montanhas que por uma espécie de efeito de perspectiva (como quando se diz “uma fuga de lugar”) fazem preencher a lacuna daquele mar que o chefe dos correios indica ao viajante. É pois, uma visão plástica do mundo que põe em jogo uma figuralidade profunda, abstrata, que nada tem que ver com a iconização – o mar, as montanhas, os rochedos –, e, portanto, com aquela estereotipada visão do mundo que tal iconização inevitavelmente acaba por produzir.

De modo análogo, entre os numerosos exemplos possíveis³⁰, parece comportar-se um trecho descritivo extraído do primeiro capítulo de *Paolo, o quente* de Vitaliano Brancati (que foi analisado em outro ponto³¹), onde um elemento visual como a “luz do Sul” assume em poucas densíssimas páginas o papel de protagonista narrativo. Se e primeira instância a luz do sol na planície de Catânia emerge como recordação do narrador romanesco, a pouca ela, adquirindo a modalidade do /poder/, assume na sintaxe (narrativa e frástica) o papel de um verdadeiro e próprio sujeito. Trata-se de uma luz que tem em si – diz, escavando no plástico, o texto – uma lúgubre lapela escura que, como-quê num raio, rasga o céu; uma luz que provoca no homem siciliano aquela contínua apreensão que é o dado mais típico do seu caráter; uma luz, ainda, que na sua obscuridade termine por revelar – se se souber olhá-la – toda a sua profunda verdade; do escuro aparece, enfim, para o espaço em um átimo, uma luz de natureza diversa, equiparada à cegueira vidente do velho Édipo que vai morrer em Colona.

Ocorre, em suma, que uma figura do mundo natural, uma vez convocada no discurso quase como ornamento descritivo da diegese romanesca^{+2a}, termina por construir uma sua própria linguagem, relativamente autônoma, que segue percursos específicos até sobrepor-se à (ou superdeterminar a) significação textual mais evidente. Para obter um tal resultado, o próprio texto deve, porém, decompor a figura da luz nos seus elementos mínimos, deve tematizar as suas variações internas, deve, enfim, passar do nível figurativo verdadeiro e próprio a um nível plástico, onde da figura inicial restam apenas as condições de possibilidade. Se a luz se faz ator protagonista do texto, então, é exatamente porque

³⁰ Além de Greimas [1987] de quem se discute difusamente em VI “Da estética à estésica”, cf. Pozzato [1995b], que mostra como na descrição do caminho do mar Lévi-Strauss sai pouco a pouco de uma normal percepção figurada do mundo em direção a uma sua percepção plástica onde dominam a luz, a forma das nuvens infinitas diante do céu, terminando assim por conjugar uma descrição pretensamente objetiva do mundo com uma sua contemplação estética.

³¹ Refiro-me aqui a Fabbri e Marrone [1992].

^{+2a} Nota do tradutor - Diegese: o mesmo que o narrado ou a fábula, por oposição ao discurso, que, para Benveniste seria do âmbito das pessoas verbais “eu-tu”, enquanto a história ou narrativa, do “ele” (distinção equivalente à de enunciação e enunciado). Vitor Manuel de Aguiar e Silva, em capítulo sobre o romance, de sua *Teoria da literatura*, nos apresenta uma classificação do foco narrativo, bem minuciosa, da qual destacamos uma divisão marcada pela noção de diegese: focalização heterodiegética – em que o narrador não é um dos atores da diegese romanesca; focalização homodiegética – em que o narrador participa como agente da diegese narrada; e nesta, o narrador pode ser o protagonista (narrativa em primeira pessoa, caso em que recebe o nome de focalização autodiegética).

abandona o seu ser objeto da recordação para tornar-se, efetivamente, pura luz, espécie de nível profundo da visualidade que torna possíveis as *Gestalten* (formas, configurações, conformações) do mundo.

Assim, a despeito de todo cognitivismo radical que, separando o inteligível do sensível, prefere o aspecto lógico-conceitual da mente, a dimensão sensorial-perceptiva, portanto estética, da linguagem invalida de si, de modo radical e ineliminável, toda formação discursiva e cultural, inclusive aquela que comumente é entendida como sua base racional e lógica. E não é difícil perceber que, quando os textos insistem sobremaneira sobre esta dimensão estética da linguagem, terminam por produzir aqueles efeitos estéticos que muitíssimo freqüentemente foram considerados indizíveis: dizendo o indizível da língua, a semiótica reúne assim as duas acepções tradicionais da estética.

VIII ESTESIA E COGNIÇÃO

A arte resulta negligente porque se baseia sobre a percepção, e a percepção é objeto de desdém porque não se mantém comprometida com o pensamento. (Rudolf Arnheim)

1 LINGUAGEM É COGNIÇÃO

Para traduzir com uma fala o sentido desta intervenção, poderemos dizer que – segundo a semiótica gerativa¹ – o *e* que encontramos como segunda palavra do título do nosso encontro² deveria ser acentuada, a conjunção deveria ser assim transformada na terceira pessoa singular do presente do indicativo do verbo *ser*. A linguagem *é* cognição. Não há de um lado uma linguagem e do outro a cognição que depois, com pausas variadamente especulares, se conectam uma à outra. Há, no caso, uma dimensão especificamente cognitiva da linguagem, há uma epistemologia interna à língua, resultado construído de formas parciais de saber que o discurso produz e articula em uma constante tensão por momentâneas sínteses unificadoras. Mais que um saber *no* texto ocorre falar de um saber *do* texto³: e espera a análise semiótica de dar conta disso, reconstruindo as estratégias de sentido que, gerando-o, esforçam-se por apresentá-lo como uma entidade pré-lingüística e um produto do pensamento⁴.

Esta idéia, obviamente, não é apanágio exclusivo da semiótica gerativa, como não o é da semiótica em geral. Muitas outras correntes da lingüística e da filosofia da linguagem, contemporâneas e não, partem de pressupostos análogos, pensam, portanto, a linguagem não como mero instrumento apto a transferir informações e conhecimentos, mas como lugar dentro do qual a cognição, conquistando formas da expressão, estrutura em modo orgânico os próprios conteúdos⁵. Segundo tais perspectivas os procedimentos de conhecimento não precedem nem seguem a linguagem, mas se organizam e se manifestam no discurso, lugar incumbido da produção e da relativa manifestação do saber.

Tudo sobre o que insiste, ao contrário, a semiótica gerativa, é que não é possível estudar o saber semio-lingüístico sem colocá-lo em relação com outras duas dimensões do sentido: a dimensão pragmática de um lado, onde se articulam ações e funções, e a

¹ Sobre “semiótica gerativa”, cf. a nota 1 do capítulo V “Figuratividade e mundo natural”. Partindo do tema da onipresença da significação, esta linha de pesquisa, falando de “linguagem” faz referência a todo e qualquer sistema completo de significação, e não apenas à linguagem verbal: o que justifica a ênfase com que dou início a este escrito.

² “Linguagem e Cognição” (nome do congresso para o qual foi feito o trabalho).

³ Onde o genitivo (*do*) é, claramente, objetivo.

⁴ Para uma primeira consideração das estratégias discursivas dispostas a construir um tipo particular de saber, o filosófico, cf. Marrone ed. [1994].

⁵ Para um tratamento dos atuais problemas das ciências e da filosofia cognitivas, à luz de muitas questões clássicas da filosofia da linguagem a propósito da compreensão lingüística, cf. De Mauro [1982, 1994].

dimensão patética de outro, onde se manifestam paixões e afetos. A dimensão cognitiva se situa justo no crinal entre estas duas; e o saber pode ser compreendido como o lugar intermediário entre a ação e a paixão, entre um fazer que visa à obtenção de um valor e um ser que reivindica as próprias inquietudes, qualquer que seja a direção que se queira dar a este percurso. Para dizê-lo nos termos da Poética clássica, o reconhecimento é o êxito de uma peripécia que abre as portas à catarse; mas a catarse, por sua vez, é uma transformação passional que produz uma nova forma de saber, à qual depois, com toda probabilidade, dará continuidade a novas heróicas aventuras⁶.

2 LINGUAGEM É SENSORIALIDADE

Tentemos ver, a título de exemplificação, como entrelaçamento entre pragmático, cognitivo e patético se dá na obra, em um texto de Proust; texto que nos solicitará a considerar ulteriores estratégias de sentido nele presentes, a construir assim novos e mais profundos modelos de previsibilidade dos procedimentos cognitivos.

Antes de passar à leitura do trecho, impõem-se, porém, duas breves especificações:

(1) O exemplo selecionado discute a atividade cognitiva a partir de uma realidade textual. O que não deveria pasmá-lo, se se pensar que o objeto de estudo, senão único, certamente privilegiado da análise semiótica é exatamente o texto; e é da progressiva constituição de um *corpus* textual coerente que se podem construir modelos de previsibilidade para aplicar depois, se se quiser, também a “vivências” psicológicas e sociais. Se, em outros termos, a “vivência” pode ser estudada pela semiótica nas suas articulações significativas, é porque resulta possível considerá-lo à medida de um texto.

(2) O trecho proustiano conta o caso de uma tradicional experiência estética, a fruição de uma representação teatral, e não um caso de conhecimento propriamente dito (científico, filosófico ou similar). O que, mais que constituir um detentor, funciona segundo me parece como estímulo, porque parecerá claro como também e, sobretudo em situações não tradicionalmente ligadas à cognição, por assim dizer, pura entram em campo aquisições e transformações de conhecimento.

Estamos, portanto, no início de *A sombra das raparigas em flor*, no momento tópico em que o protagonista do romance vai finalmente ao teatro para assistir à *Fedra* interpretada por Berma⁷. Marcel esperava há tempo aquele momento, tinha antegozado longamente, especificando os passos do amado texto raciniano que a grande atriz teria sabido vivificar, imaginando aqueles gestos e aquelas inflexões da voz que lhe teriam sem dúvida provocado um imenso gozo. Antes ainda de assistir à representação, ele tinha, portanto, construído, preliminarmente e por via cognitiva, um modelo ideal de fruição, onde o gozo estético revela-se função da verdade que a obra deve saber comunicar:

⁶ Sobre o saber e a cognição segundo a semiótica gerativa, cf. antes de tudo os verbetes sequenciais dos dois *Dicionários* de Greimas e Courtés [1979, 1986]. Cf. depois Greimas [1983a], sobretudo a introdução e os dois capítulos sobre “O contrato de veridicção” e “O saber e o crer: um único universo cognitivo”; Fontanille [1987], especificamente sobre as estratégias do discurso ligadas ao saber (pontos de vista, observador e informante, epistemologia interna do discurso); Rastier [1991], que conduz a um cerrado confronto entre as questões discutidas pelo cognitivismo e uma semântica lingüística “diferencial” orientada em direção a uma semiótica das culturas; Caprettini [1992], sobre cognição e conto.

⁷ Proust [1954, I: 440-451]. Os números de página indicados entre colchetes no decorrer das citações do texto remetem a esta edição. Outras recentes leituras semio-lingüísticas da obra proustiana são de Fontanille [1987] e Bonomi [1994].

isto que se pede nesta manhã – explica o narrador -, era tudo menos um prazer: verdades num mundo mais real que aquele onde eu vivo, e no qual a aquisição uma vez feita não poderá mais ser liberta de incidentes insignificantes, sejam eles dolorosos a meu corpo, de minha inútil existência. Além do mais, o prazer que terei durante o espetáculo me fará ver como a forma pode ser veículo da percepção destas verdades [442-443].

Só que – como sempre na *aprendizagem* proustiana⁸ – uma vez no teatro a desilusão é grande. O prazer estético, esperado com impaciência, é progressivamente menor:

Procurei lançar em direção a Berma meus olhos, meus ouvidos, meu espírito, para não deixar escapar uma migalha das razões que ela me deu para admirá-la, eu não consegui recolher uma só. Eu não pude mesmo [...] distinguir entre sua dicção e seu jogo de entonações inteligentes, de belos gestos. Eu a escutei como se tivesse lido *Fedra*, ou como se Fedra ela mesma tivesse dito naquele momento as coisas que eu ouvi, sem que o talento de Berma parecesse lhes acrescentar nada. [449]

Assim, cada esforço de atenção, exibido para tornar discreto o fluxo contínuo do evento teatral, revela-se totalmente vão. Saindo do teatro Marcel está amargurado pela falta de gozo mas, sobretudo, não sabe como conceitualizar aquele espetáculo que, de um modo ou de outro, envolveu-o profundamente; não consegue sobrepor, em suma, o próprio modelo cognitivo com a efetiva experiência estética vivida.

Só sua avó, que o acompanhou, estava consciente que as coisas saíram diferentes, que Marcel estava totalmente arrebatado diante de Berma, que os aplausos dele se uniam regularmente aos do público entusiasta, que ele alcançou, enfim, as “verdades” tão angustiantes. E a avó, obviamente, tem razão. Se examinarmos mais de perto o evento estético apresentado no texto, perceberemos, com efeito, que o narrador, com a minuciosa descrição das sensações experimentadas pelo protagonista, vai muito mais a fundo que este último⁹.

Marcel – então – está em fibrilação (com músculos trêmulos), antes de dirigir-se ao teatro, na expectativa de assistir à representação. O seu prazer, por assim dizer, preventivo cresce passo a passo de que o evento esperado se aproxima no tempo e no espaço: ele experimenta prazer no pequeno espaço da ante-sala do teatro [446], depois diante das máscaras [446], depois ainda na sala [447]; o prazer torna-se ainda maior ao discernir os rumores confusos além do pano de boca ainda fechado [447], continua quando o pano se abre [447]. Mas sucede de repente “uma breve inquietude” pelo pré-espetáculo que inicialmente se desenvolve [447], seguida, no curso do longo intervalo, por um verdadeiro e próprio espanto pelo excessivo rumor provocado pelos espectadores impacientes: “tive medo de que Berma, contrariada pelos maus modos de um público tão mal educado [...] exprimisse seu descontentamento e seu desdém apresentando-se mal” [447-448]. Mas, não obstante isto, a intensidade do prazer continua a crescer até às primeiras cenas da representação, onde a personagem de Fedra não aparece ainda em cena.

Quando, enfim, no início do segundo ato, tendo sido aberto um último pano, apresenta-se finalmente a personagem de Fedra, a configuração aparente do saber do

⁸ Sobre a *aprendizagem* na *Recherche*, cf. Deleuze [1964].

⁹ Genette [1972] mostrou que a progressiva aquisição do saber é contada na *Recherche* fazendo operar os resíduos de competência cognitiva entre as figuras (a uma primeira leitura confusa) do protagonista, que vive no presente os eventos, e do narrador, que os reconsidera *a posteriori*. A reconstrução dos tempos verbais e dos apostos sinais temporais utilizados pelo enunciador permite reconstruir tais resíduos, e modular, portanto, o saber inscrito na obra.

teve um de seus melhores trabalhos” [450, conferir nota]¹⁰. O objeto invadiu totalmente o sujeito.

O texto proustiano não esgota, portanto, a própria tarefa como justamente foi dito¹¹ – no deslocamento romanesco de todas as possíveis posições epistemológicas, na fragmentação e na sucessiva recomposição dos pontos de vista. Se assim fosse, não se explicaria o hiato entre a desilusão de Marcel, delimitada ao nível da cognição, e a sua efetiva transformação, conduzida totalmente sobre o plano da sensorialidade. Marcel está amargurado e desiludido, o gozo experimentado ficou restrito a uma verificação conceitual, de uma “razão” que possa conjugar as sensações experimentadas com uma forma de verdade superior. Será inútil interrogar, a tal propósito, conhecidos e amigos: o prazer experimentado ficará sempre – diz o texto [481] – “imperfeito”, um retrogosto nostálgico que somente em seguida saberá transformar-se em positiva, concreta manifestação artística¹².

Aquilo que para Marcel será claro somente depois de muito tempo é que as assim chamadas verdades da arte não podem atingir-se graças ao apagamento de uma expectativa precedente, com uma síntese mais ou menos harmoniosa entre o sabido e o reconhecido. A experiência estética insinua-se melhor entre as percepções sensoriais, confunde-se com as emergências passionais, e somente *a posteriori* se esclarece com a intervenção de um intelecto sistematizante. No fim da Procura, o protagonista terá claro que o evento estético não é apagamento, plenitude de ser, harmonia e equilíbrio entre o eu e o mundo. Esse, no caso, emerge dilacerante imperceptível de um átimo, momento em que a consciência do sujeito se perde nos meandros do objeto ou, vice-versa, o objeto invade o sujeito fundindo-se com ele¹³.

¹⁰ O texto propõe a este propósito um paralelo para nós particularmente significativo, onde a “verdade” é inicialmente apreendida através de uma espécie de sensibilidade coletiva, e apenas em seguida compreendida mediante a conceitualização racional: “parece que certas realidades transcendentais são emitidas pelo seu autor a partir de irradiações para as quais a multidão é sensível. Assim é que, por exemplo, quando um acontecimento se produz, quando na fronteira um exército está em perigo, ou batido, ou vitorioso, as notícias muito obscuras que se recebe e da qual o homem culto não sabe extrair grande coisa, provocam excitação na massa com uma emoção que a surpreende e através de uma espécie, uma vez que os peritos a puseram a par da verdadeira situação militar, de reconhecimento da percepção pelo povo desta ‘aura’ que envolve os grandes acontecimentos e que pode ser visível a centenas de quilômetros. Informa-se a vitória, ou logo depois que a guerra acabou, ou logo depois da alegria do porteiro”. Assim, conclui Proust, “percebe-se um tratamento genial do jogo de Berma oito dias depois de tê-lo entendido, pela crítica, ou imediatamente, pelas aclamações da platéia”.

¹¹ Fontanille [1987: 104].

¹² Nas páginas subsequentes à cena do teatro, o protagonista voltará mais vezes a interrogar-se sobre o sentido daquilo que lhe aconteceu, pedindo confirmação a personagens como Norpois, Bergotte ou Swann, lendo as críticas teatrais nos jornais, ou efetivamente investigando a fisionomia da atriz em uma fotografia adquirida nos Champs-Élysées. Inútil dizer que nenhum destes meios lhe servirá de ajuda para preencher o desvazio entre o ausente gozo (dado sobre o plano cognitivo) e a sua efetiva transformação (operada sobre o plano estético-passional). Tampouco quando, voltando novamente ao teatro para assistir a uma outra Fedra com Berma, o protagonista saberá encontrar uma explicação, a não ser recorrendo, ainda uma vez, somente ao plano cognitivo: Berma não me agradou – dirá – porque esperava dela um tipo de récita diferente daquela que efetivamente pôs em ação. Mas em realidade, se quiséssemos ler a fundo esta outra cena, perceberíamos que a tenção de Marcel está ali projetada, não mais em direção do palco (onde atua Berma), mas em direção aos camarotes (onde se encontram os Guermantes). Cf. Proust [1954, II: 37-52].

¹³ Não é à toa que, embora abandonado, o episódio de Berma adquirirá uma função tópica, não apenas nos confrontos do experimentar estético, mas também do amoroso em geral. “Para mim – declarará, mentiroso, o narrador muitas páginas depois –, aprendi, e mesmo bem depois de ter entendido Berma, que, aquilo que

objetos, os programas de ação, as concatenações modais e assim por diante. Se, portanto, como se disse no início, a linguagem é cognição é porque ela é, sobretudo sensorialidade.

A semiótica dirige, portanto, às ciências cognitivas o convite, tanto provocativo quanto evidente, de inserir entre os próprios interesses de pesquisa o da estética, uma estética que seja, de modo não banalmente etimológico, sobretudo uma estética, uma fenomenologia e uma antropologia da percepção.