

## SEMIÓTICA FIGURATIVA E SEMIÓTICA PLÁSTICA\*

A. J. Greimas

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

## I. A figuratividade

### 1. Semiótica visual

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

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

Pensa-se ser possível restringir o objeto de investigação

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

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

## 2. Sistemas de representação

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

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

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

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

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

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

### 3. Representações icônicas

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

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

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

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

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

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

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

#### 4\* A semiótica figurativa

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

## II. O significante plástico

### 1. Uma outra linguagem

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

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

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

## 2. Preliminares

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

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

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

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

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

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

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

### 3. O dispositivo topológico

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

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

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

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

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

#### 4. A forma plástica

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



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

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

preensões individuantes dos termos.

A tecnicidade ou a sofisticação destas reflexões podem parecer fúteis a alguns. Seja lá como for, o que interessa é que elas *não* ocultem a importância da própria abordagem, a qual consiste em decompor em unidades ditas "mínimas", subjacentes à manifestação, esses compactos que *seão* as "cores" e as "formas" inscritas na superfície, bem como em formulá-las em categorias, entidades de uma metalinguagem unívoca da qual um dos méritos, e não o menor, está em se poderem comparar ulteriormente as análises particulares. O carácter "mínimo" dessas unidades é aliás bastante relativo: em vez de visar o ideal fonológico, a análise do significante plástico *é* obrigada a contentar-se com o exemplo da semântica que, diante da impossibilidade de estabelecer um inventário restrito de categorias sémicas que cobriiria todo o universo cultural, dá-se por satisfeita com levar em conta apenas as categorias pertinentes para a análise deste ou daquele micro-universo: as diferenças que se observam de uma análise para outra no inventário das categorias cromáticas, por exemplo, não têm outra origem; somente uma prática mais desenvolvida de análise permitirá talvez distinguir progressivamente as categorias ditas "primitivas"<sup>11</sup> daquelas que só são "significativas" para um único objeto ou para um só corpus.

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

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

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

5\* O texto plástico

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

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

O passo seguinte diz respeito a «definição das unidades

sintagmáticas chamadas contrastes. Em lingüística, o termo contraste serve sobretudo para designar a própria relação c. ODS titutiva do eí>D sintagmático. Embora seja da mesma natureza o contraste plástico define-se como a co-presença, na mesma superfície, dos termos opostos (contrários ou contraditórios) da mesma categoria plástica (ou de unidades mais vastas, organiza das da mesma maneira). Se a categoria está presente no texto, um pouco á maneira da antífrase por exemplo, mediante um de seus termos (estando os demais ausentes), o contraste caracte riza-se, como a antítese, pela presença, na mesma superfície, de pelo menos dois termos da mesma categoria, contíguos ou não. Tal organização oontrastiva do texto oferece para o analista uma vantagem apreciável: permite reconhecer as categorias com seus termos presentes numa única superfície, sem recorrer pre- viamente aos procedimentos de comparação entre diferentes obje tos. A distinção entre categorias plásticas e contrastes plás- ticos aontinua entretanto capital e indispensável no plano ope ratório.

Esse tipo de organização textual está lònge de ser algo \* específico da linguagem plástica. Ela embase em boa parte, *co- mo* se sabe, o funcionamento dos discursos narrativos: a "fai - ta" assinalada no início da narrativa, exige à ^distancia, cons- tituindo assim uma "mola dramática", a "liquidação da falta" <sup>11</sup> que elimina a tensão narrativa. Mais ainda; k mediante a proje ção do paradigmático sobre o eixo sintagmático que Roman Jáko<sup>b</sup> son definiu a essência da linguagem poética. A aproximação en- tre o plástico e o poético não nos parece acidental; voltare- mos à questão.

A recorrência das categorias plásticas que se concreti- za mediante a retomada de um termo categórico pelo seu contrá rio (ou contradito <sup>o</sup> illo) deve ser distinguida de outro tipo de recorrência discursiva, conhecido em semiótica sob o nome de anáfora e que consiste na iteração e retomada de um mesmo ter- mo, mas empregado num contexto diferente ou, o que vem a dar no mesmo, numa configuração diferente. Tais recorrências do

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

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

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

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

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

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

### III. Fara uma semiótica plástica

#### 1. Semiótica semi-simbólica

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

<sup>0</sup> Parti pris bastante prudente do semioticista consis-

tiu em confessar, logo de início, sua ignorância no que con  
cerne ao modo de significação desses objetos, reconhecendo  
quando muito apenas os "efeitos de sentido" que deles se de  
preendem e que podem ser apreendidos intuitivamente, interpre  
tados e dos quais se pode procurar formular as regularidades.  
Tal encaminhamento está entretanto longe de ser inocente: pos  
tular o poder de interpretar já é adotar certa atitude confor  
me a qual o significante plástico constitui, sozinho, uma se-  
miótica monoplane, mas intepretável, tal como são intepretá  
veis as linguagens formais, o jogo de xadrez e outros siste-  
mas de símbolos.

Por outro lado, a interpretação, por intuitiva que se-  
ja, consiste não apenas an formular os "efeitos de sentido" em  
termos de uma metalinguagem particular, mas ao mesmo tempo em  
compará-los e em opô-los uns aos outros, elaborando, em últi-  
ma instância, um sistema de significados paralelo e coextensi  
vo ao sistema de símbolos que se está tentando descrever. As-  
sim, por exemplo, a descrição do dispositivo plástico que pro-  
duz o efeito de sentido "gravidade" conduzirá muito natural-  
mente o investigador a interrogar-se quanto ao dispositivo que  
acarreta o efeito "leveza". A questão será saber se a figura  
que representa "leveza" é comparável à que representa "gravi-  
dade". Numa linguagem formal, os símbolos a e b, se represen-  
tam um e outro classes lógicas, são, no plano do significante,  
independentes um do outro. A situação seria diferente se as  
figuras do significante sa e sb tivessem como significados  
"gravidade" e "leveza" ou, melhor ainda, se dois termos de  
uma mesma categoria,  $s^{\wedge}$  e  $s^{\wedge}$ , pudessem ser homologados à opo-  
sição gravidade/leveza: a semiótica que eles caracterizariam  
poderia ser chamada então, não de semiótica simbólica, mas  
de semi-simbólica pelo fato de tais correlações parciais en-  
tre os planos do significante e do significado se apresenta-  
rem como um conjunto de micro~oódigos, comparáveis por exem-  
plo ao micro-código gestual do siir/não.

Aceitando-se reservar o nome de semióticas semi-simbóli



cas para esse tipo de organização de significação — que se de finem pela conformidade entre os dois planos de linguagem req<sup>o</sup> ãhedda como se dando não entre elementos isolados, como acontecem nas semióticas simbólicas, mas entre suas categorias — perceber-se-á que tais organizações se enaontram não apenas na linguagem gestual (onde encontramos, por exemplo, a disjunção /conjunção homologada ao movimento deis mãos no eixo da lateralidade, efetuando-se em sentidos opostos, ou a atração/repulsão expressas pelos movimentos do tronco e dos braços no eixo pros<sup>o</sup> pectivo) , mas também nas línguas naturais e, mais particularmente, na elaboração secundária desta que é a linguagem poética (com as categorias prosódicas como a entonação frasal, a rima e o ritmo)•

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

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

pontudo : arredondado :: terrestre : celeste (Klee)

ou

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

Tal constatação, que tende a definir a semiótica plástica

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

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

## 2. Linguagem poética

Tudo se passa como se a leitura de texto plástico consistisse num duplo desvio: certos significados, que são postulados no momento da leitura figurativa, acham-se destacados de seus formantes figurativos para servir de significados aos formantes plásticos em via de constituição; certos traços do significante plástico destacam-se, ao mesmo tempo, dos formantes figurativos onde se acham integrados e, obedecendo aos princípios autônomos de organização do significante, constituem-se em formantes plásticos. Bem mais do que a uma "subversão" do figurativo, estamos assistindo a um processo de auto-determinação, ao nascimento de uma linguagem segunda.

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

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

### 3. Estruturas míticas

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

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

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

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

A.J. Greiras

G.H.S.L. — E.H.F.S.S.

(Traduzido por I Assis da Silvai