

LATUF ISAÍAS MUCCI

Latuf Isaias Mucci é pós-doutor em Letras Clássicas e Vernáculas (USP), doutor em Poética (UFRJ), mestre em Teoria Literária (UFRJ), mestre em Ciências Sociais pela Université Catholique de Louvain, Bélgica; autor dos livros *Ruína & simulacro decadentista*, *A poética do Esteticismo*, *Palavras e silêncios*. É autor de ensaios, em revistas especializadas, de crítica de arte. Consultor *ad hoc* do CNPq e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte (UFF).

Semiótica da comunicação do objeto de arte

2005

Latuf Isaias Mucci

Para Maurício Xavier, artista capixaba plural, *in memoriam*.

“Tudo flui e reluz”. Emerson

“O senhor, de quem é o oráculo de Delfos, nem diz nem oculta, mas dá sinais”. Heráclito¹

Da interdisciplinaridade: arte, comunicação e interpretação. Semiótica da significação e semiótica da comunicação: passos e impasses. Semiose e comunicação. A comunicação do objeto de arte. A estética da recepção nas querelas da contemporaneidade.

Em *O livro dos abraços*, Eduardo Galeano, escritor uruguaio, narra a seguinte estória:

Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovadloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas, ali, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava em frente a seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto o seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza. E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai:
- “Me ajuda a olhar!”

Mineiro, nostálgico do mar, foi em Anchieta, no Espírito Santo, que vi, pela primeira vez, o mar e, desde então, é sempre uma primeira vez, quando vejo o mar, cuja descoberta essa crônica de Galeano figura de forma ímpar somente experimentada por quem não nasceu junto ao mar. Conhecendo, primeiramente, nas praias capixabas, o mar, decidi, aos 15 anos, que viveria junto ao mar: Saquarema, na Região dos Lagos, no litoral fluminense, apareceu como meu porto de eleição. Sempre que tenho o privilégio de vir a Vitória, rememoro, prazerosamente, aquele momento de contemplação, que definiu meu lugar para viver – à beira

do mar – e, lembrando minha mudez ante tanta “imensidão”, “tanto fulgor” e “tanta beleza”, desejo falar para expressar que o espanto se renova a cada vez que revejo o mar. Para Edouard Glissant, escritor da Martinica, a rememoração significa “o pensamento do traço, única possibilidade de sobrevida (...)”².

Se inauguro este texto com uma peça literária e um fragmento de minha própria vida, quero significar que misturo, qual alquimista, a vida e a arte, praticando a interdisciplinaridade, um termo certamente acadêmico demais para abranger horizontes que ultrapassam, para glossar o bardo inglês, nossa vã epistemologia. Roland Barthes (1915-1980) terá cunhado o signo “biografema”³, que interpreta, a meu ler, com rara felicidade, essa mistura misteriosa entre o enredo da vida e a trama da arte, uma interpretando a outra, sem decidir qual acontece primeiro, sem determinar se é a arte que imita a vida ou se é a vida que reduplica a arte. Ao fim e ao cabo, é tudo metáfora ou, semioticamente enunciando, é tudo signo ou signo de signo de signo, como a rosa da guirlanda poética de Gertrud Stein ou, ainda, como o poema plástico de Décio Pignatari:

O significado é um signo aberto quandonde a vida vive.⁴

Exemplar crítico de arte, Argan epitoma, no fragmento abaixo a “interdisciplinaridade” nos campos da estética e da vida:

A função, ou melhor, a missão histórica do artista consiste, então, num heróico empenho em reunir os fragmentos de um mundo que desaba, mas também em mostrar como cada um daqueles fragmentos desagregados se conserva inextinguível, a vida: e a vida, em termos de história, não é senão a arte.⁵

Em *Métodos de pesquisa em ciências sociais*, Howard Becker poderá, em meu nome, concluir, nessa rubrica da interdisciplinaridade vital, que “a história de vida é instrumento importante na composição do “mosaico interdisciplinar e multimetodológico” que compõe o processo de fundação do conhecimento”. No entanto, convém, pois que estamos dentro dos muros da Academia e desejamos orquestrar um código, ainda que polifônico (Bakhtin), conceituar, nem que seja à *vol d’oiseau*, o signo da interdisciplinaridade. Com efeito, será uma polifonia a interdisciplinaridade, na medida em que as várias linguagens convergem, como ondas do mesmo mar da cultura. Na pluralidade dos diversos métodos de pesquisa, em ciências humanas, por exemplo, privilegia-se o olhar plural, assumindo perspectivas tomadas às outras ciências, cujos objetos de pesquisa são específicos, mas que aportam nos outros campos do saber contribuições enriquecedoras. Portanto, à fragmentação pulverizada contrapõe-se um olhar prismatizado, capaz de produzir significações; no entanto, a interdisciplinaridade não se identifica com globalização do saber, que reduziria todos os campos a um sistema totalizador. É muito significativo este enunciado do Gilles Deleuze, em *L’autre journal*, de outubro de 1985:

O que me interessa não são as relações entre arte, ciência e filosofia. Não existe privilégio de uma dessas disciplinas sobre as outras. Cada uma delas é criadora. O verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia é criar conceitos.

Pensando a interdisciplinaridade como superação da fragmentação, derivada de uma racionalidade positivista da sociedade industrializada, instaura-se um processo de integração recíproca entre várias disciplinas e campos do conhecimento, o que leva à ruptura da excessiva predominância das especializações, quando “se sabe cada vez mais sobre cada vez menos”. Todavia, deve-se evitar cair na “tentação da interdisciplinaridade”, que, “sempre latente”, segundo Teixeira Coelho, consistiria “manter-se a uma prudente distância da ambição de dominar um instrumento unitário capaz de tudo explicar

sob um único ponto de vista”⁶. Contrariamente a uma pesquisa redutora, tanto globalizante, quanto interdisciplinar sob égide de uma única disciplina totalizadora, o semioticista paulista reconhece que vale

insistir na idéia de uma certa especificidade da produção signica que exige, para ser abordada, um instrumento igualmente específico, embora flexível. Nestas circunstâncias, o discurso sobre a significação pode surgir como uma aventura tão criadora e transformadora quanto a própria produção primeira do signo⁷

Tratando-se de arte e comunicação, ou, por outros termos, da interpretação de signos estéticos e do processo comunicacional, podemos afirmar, à maneira interdisciplinar, que a semiótica, enquanto ciência da linguagem, operando com a articulação dos signos, que extrapolam o verbal, trabalha também com os diversos sistemas de signos, ou linguagens, e suas relações, dialogando com a música, o cinema, a literatura, a história em quadrinhos, a moda, a arquitetura, a pintura, o teatro etc., enfim, com linguagens humanas, demasiadamente humanas.

Se a semiologia, de acordo com Barthes, na esteira de Saussure (1857-1913), define-se como o estudo genérico dos princípios que presidem à natureza, à estrutura e ao funcionamento dos signos em geral, privilegiando, para elaborar uma teoria geral dos signos, ou dos modos de significação, a linguagem e o signo lingüístico, a semiótica centra-se em investigar todas as práticas significantes da vida em sociedade, tais como a semiótica médica, a semiótica musical, a semiótica da dança, a semiótica gestual, a semiótica da narrativa, a semiótica do discurso, a semiótica da pintura, a semiótica da publicidade, a semiótica da moda e outras tantas semióticas quanto sistemas de signos, circulando, reverberando, cintilando, “no seio da vida social”⁸. Sob a perspectiva barthesiana, apenas a linguagem verbal – sistema de comunicação *par excellence*, pode dar conta de todos os outros processos semióticos, sejam eles lingüísticos ou não. Asseverará o autor de *Elementos de semiologia* (1964) que “qualquer sistema semiológico repassa-se de linguagem” e que “perceber o que significa uma substância é, fatalmente, recorrer ao recorte da língua: sentido só existe quando deno-

minado, e o mundo dos significados não é outro senão o da linguagem”⁹. Nessa mesma linha de pensamento, Vítor Manuel de Aguiar e Silva postula que “a literatura, dada a sua essencial solidariedade semiótica com o sistema da comunicação por excelência de que o homem dispõe – a linguagem verbal – ocupa necessariamente uma posição privilegiada entre todas as artes”¹⁰. No entanto, a primazia da língua, na experiência humana, vem contestada por vários pensadores, entre os quais o semioticista italiano Cesare Segre, que, depois de considerar “sintomática (...) a falência da ingênua tentativa de reencontrar em outras ‘linguagens’ a dupla articulação que é evidentemente o apanágio e a marca registrada da língua”¹¹, declara que “a primazia da língua sobre as outras atividades humanas é talvez uma ilusória tentativa, por parte dos estudiosos de ciências humanas de proclamar um predomínio que mais do que nunca lhes escapa hoje (...)”¹². Está longe de esgotar-se o debate para se verificar qual sistema semiótico prepondera, tendo, inclusive, engendrado um livro¹³, que organizei, com mestrandos do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte, da Universidade Federal Fluminense (UFF), em torno desta questão formulada, nitidamente de forma afirmativa, por Roland Barthes: “Haverá um sistema de signos que possa dispensar a linguagem articulada? A palavra não será o elemento de difusão fatal de qualquer ordem significante?”¹⁴ Para essa pergunta houve 32 respostas diferentes, configurando um mosaico sógnico, uma “obra aberta” (Eco), um texto polifônico.

Problematizando, semioticamente, a comunicação, no domínio da arte, entendemos por objeto de arte qualquer produção humana (o termo grego *techné* designa tanto a arte quanto a técnica), que não se destine a satisfazer necessidades práticas, como máquinas, habitação, utensílios, peças de vestuário, alimentos ou “meios de vida”, e que manifestem “um efeito estético”¹⁵. Depois de criticar as vagas definições pelos dicionários do que seja um “objeto” (aquilo que se oferece à visão; o que é pensado, por oposição a quem pensa, “alguma coisa”), Barthes, em *Semántica del objeto*, vê duas grandes conotações exis-

tenciais do objeto, cujo primeiro grupo se constitui pelas conotações existenciais do objeto. Dentro dessas perspectivas, há muitos tratamentos literários do objeto, que adquire, ante nossa visão, a aparência ou a existência de uma coisa que é inumana e que, um pouco como o ser humano, obstina-se em existir. Como exemplos de objetos, esteticamente tratados, Barthes cita *A náusea* (1938), de Sartre (1905-1980), o teatro de Ionesco e a corrente literária francesa, denominada *Nouveau roman*, em que “se produz incessantemente uma espécie de fuga do objeto em direção ao infinitamente subjetivo (...) e todas essas obras tendem a mostrar que o objeto desenvolve uma espécie de absurdo, tendo, em certa maneira, o sentido de um não-sentido (...)”¹⁶; em *O grão da voz*, Barthes considera que o

NR (*Nouveau Roman*) tentou ver os objectos desprovidos da sua significação corrente. Robbe-Grillet deu uma luz nova ao objecto. Mostrou-o sem recordações, sem poesia. É uma descrição baça, não realista. O objecto surge sem a auréola dos sentidos, e é daí que nasce a angústia, que, em si, é um sentimento profundo, metafísico.¹⁷

A segunda série de conotações são as conotações tecnológicas do objeto, porque ele é fabricado, é matéria finita, estandardizada, formada e normatizada, quer dizer, submete-se a normas de fabricação e qualidade, tornando-se um elemento de consumo, reproduzido em milhões de exemplares, como um telefone, um prato, uma caneta; de infinitamente subjetivo, o objeto transfigura-se no infinitamente social.

Classicamente definida como “ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social”¹⁸, a semiologia ocupa-se, fundamentalmente, da mensagem ou do “movimento da mensagem”, de que a semiótica tratará enquanto mensagem específica. Enquanto mensagem, o objeto de arte configura-se, ao mesmo tempo, como um fenômeno de comunicação e como um fenômeno de significação, aspectos que lhe conferem um caráter de signo *sui generis*, se se considera a mensagem artística como essencialmente polissêmica, plurissignificativa, múltiplo, visto que visa, precisamente, a renovar os códigos

existentes e produzir inovação ou imprimir aquela “originalidade”, de que fala Argan¹⁹. Alhures, terá ponderado Theodor Adorno (1903-1969) que “a grandeza de uma obra de arte está fundamentalmente no seu caráter ambíguo, que deixa ao espectador decidir sobre o seu significado”. Ao contrário da linguagem científica, que se quer transparente e unívoca, a linguagem da arte articula, simultaneamente, múltiplos códigos que, de um lado, evocam o caudaloso rio da tradição estética e, de outro, o inédito, o imprevisível, o original. Membro do Círculo Lingüístico de Copenhagen, Hjelmslev introduziu o binômio conceptual “denotação/conotação” para elucidar, em qualquer sistema de significação, o plano da expressão e o plano do conteúdo, de cuja relação resulta a significação²⁰; ora, o discurso da arte define-se, à luz da semiologia, como essencialmente conotativo: na literatura, por exemplo, o plano de expressão – a linguagem verbal – é já constituído por um sistema de significação. Portanto, Barthes diferencia “significar” de “comunicar”, na medida em que “significar” quer dizer que os objetos não transmitem somente informações (é o caso da comunicação), mas também sistemas estruturados de signos, isto é, sistemas de diferenças, oposições e contrastes. Todavia, essa “tipologia da semiótica”²¹ vem sendo contestada em seu cerne: haveria relações entre sistemas semióticos de significação e sistemas semióticos de comunicação? A semiótica (ou semiologia) estuda apenas a comunicação ou somente a significação? Seria possível uma conciliação entre essas duas semióticas? Para Georges Mounin, que equacionou a distinção entre processos de comunicação e processos de significação²², três traços identificam a comunicação: primeiramente, a intenção de comunicar; em segundo lugar, é necessário que o emissor e o receptor usem o mesmo código; finalmente, a capacidade de decodificar todas as mensagens. Criticando a postura de Mounin, Teixeira Coelho assinala que

segundo essa visada, seria imperioso distinguir entre aqueles fatos perceptíveis, ligados a estados da consciência e produzidos expressamente para dar a conhecer esses estados, e os que não se apresentam sob esse aspecto. Os primeiros seriam os

fatos de comunicação, apresentando-se tais fatos como *sinais*, e os segundos seriam os fatos de significação, representados por índices. Em outras palavras, os fatos de comunicação apresentam-se como aqueles processados através de meios utilizados para influenciar outrem e reconhecidos como tais por aquele a quem se pretende influenciar. Inversamente, os fatos de significação evidenciam-se como sustentados por índices, ou meios não produzidos voluntariamente por um emissor e não reconhecidos como meios que tentam exercer aquela influência. Nessa linha, os índices apresentam-se como portadores de significação não manifestas, latentes e diversas de sua significação aparente²³.

Sob essa perspectiva, por conseguinte, todos os atos comunicativos se realizam através de meios convencionais e de manifestações intencionais, voluntários, de caráter social (“sinais”), ao passo que os “índices” se apresentam como naturais, involuntários e de caráter individual.

Distinguir os fenômenos de significação e os fenômenos de comunicação, que, sem dúvida, encontram-se inextricavelmente conectados, constitui uma aporia, embora incitante quanto à natureza da semiótica; o processo de significação só existe como fenômeno semiótico, portanto, cultural ou culturalizado e como eventual objeto de uma teoria científica, na medida em que se integrar e manifestar num processo de comunicação, ainda que se trate de uma autocomunicação. Como afirma Umberto Eco, não é possível conceber um processo de comunicação que não pressuponha, como condição necessária, um sistema de significação²⁴. Em *A paixão segundo GH* (1964), Clarice Lispector (1924-1977) inscreve uma passagem que articula, dialeticamente, o processo da significação e o da comunicação:

Eu tenho à medida que designo e este é o esplendor de se ter uma linguagem. Mas eu tenho muito mais à medida que não consigo designar. A realidade é a matéria-prima, a linguagem é o modo como vou buscá-la – e como não a acho. Mas é do buscar e não achar que nasce o que eu não conhecia, e que instantaneamente reconheço. A linguagem é o meu esforço humano. Por destino tenho que ir buscar e por destino volto com as mãos vazias. Mas volto com o indizível. O indizível só me poderia ser dado através do fracasso de minha linguagem. Só quando falha a construção é que obtenho o que ela não conseguiu²⁵.

Mas data de priscas eras a angústia diante da impossibilidade de comunicação, como demonstra Heráclito, filósofo pré-socrático, que costumava observar o mais absoluto silêncio e que, quando interrogado, limitava-se a mexer o dedo mindinho; de sua verve, este fragmento fala bem alto: “Ouvindo, descompassados assemelham-se a surdos; o ditado lhes concerne: presentes estão ausentes”²⁶. Para Jan Mukarovsky, “cada estado subjetivo da consciência tem algo de individual e momentâneo que o faz indescritível e incomunicável no seu todo”²⁷.

Ao fim e ao cabo, situamo-nos no processo da semiose, que todo sistema de signos produz e que se define, conforme Charles Morris, como “o processo no qual algo como signo possa chamar-se semiose”²⁸, ou, menos vagamente, de acordo com Umberto Eco, como “o processo pelo qual os indivíduos empíricos comunicam, e os processos de comunicação se tornam possíveis pelos sistemas de significação”²⁹. Produzindo semiose, a ação estética não tem por finalidade primária a representação da realidade, qualquer que ela seja, tampouco a ratificação de uma relação social; a ação estética objetiva a produção de uma realidade, no caso, o objeto de arte que, como o próprio lexema “obra” denota, constitui o resultado de um fazer, de um produzir, de um criar que, sendo também um processo de expressão, é, necessária e primordialmente, um processo de significação e de comunicação. Como qualquer outro signo, a obra de arte – signo estético – só é produzida e funciona como mensagem num específico circuito de comunicação, em virtude da prévia existência de um código de que têm comum conhecimento (não confundir com conhecimento idêntico e total) um emissor e um número indeterminado de receptores.

Perspectivando-se o paradoxo da arte, que acumula, de modo particular, a significação e a comunicação signica, há que se ter em mente o enunciado do semiótico italiano Emilio Garroni, para quem não existe “manifestação semiótica, artística ou não, verbal ou não, que possa ser considerada – em sua totalidade concreta – pura ou homogênea”³⁰. Se, nas mensagens não-estéticas, se dissimula, se debilita e se marginaliza essa hetero-

geneidade, privilegiando-se um modelo semiótico e colocando-se entre parênteses outros modelos, a heterogeneidade semiótica realiza-se e afirma-se explicitamente nas mensagens estéticas, apresentando-se investidos de notória relevância os múltiplos códigos – embora não necessariamente todos eles – que regulam e condicionam a constituição da mensagem. Aporia, portanto aparente, a questão da comunicação e da significação do objeto de arte rasga horizontes de semiose, de intersemiose, como nestes versos de Paulo Leminski (1944-1989):

aqui muitos vários códigos interpenetram-se produzindo híbridos que são o mutantes da qualidade nova outras linguagens, outros códigos, outros recursos, outros meios³¹.

Uma concepção mais lata do fenômeno comunicativo potencia e torna mais complexas as funções do receptor, que, assim, se configura como o pólo mais relevante na dinâmica do processo comunicacional, não se mostrando, portanto, fortuito o interesse vigorosamente suscitado, a partir dos anos 60 do século passado, pela estética da recepção, originada a partir da aula inaugural *História da literatura como provocação da ciência da literatura*, de Hans Robert Hauss, proferida, em 1967, na jovem Universidade de Constança, na Alemanha. A *provocação de Constança*, como passou a ser conhecido o postulado de Jauss³², encontrou, imediatamente, decisivo apoio em Wolfgang Iser³³ e a participação ativa do destinatário da obra, literária ou de arte, tornou-se a premissa maior da estética da recepção.

Por oposição à visão positivista e imanentista da obra literária, que se generalizara na Alemanha, no pós-guerra, Jauss formula, sob a influência da fenomenologia, a tese do papel ativo do leitor na constituição da literatura e da arte, em geral; na perspectiva da estética da recepção, tanto o objeto artístico quanto o seu emissor e o seu código possuem uma historicidade própria, mas a historicidade do receptor não deve ser anulada, tampouco desqualificada, antes entendida e valorada como fator essencial na constituição do objeto estético. Na fusão e na intersecção dos dois “horizontes de expectativa” – o do emissor e o

do receptor – realiza-se a concretização do objeto estético, cuja comunicação só é possível pela interação semiótica entre o artista e o fruidor da obra:

Se se quer persistir em denominar “tradição” este processo descontínuo por meio do qual o passado é *reproduzido* e as normas estéticas são estabelecidas e modificadas, torna-se necessário liquidar, ao mesmo tempo que o platonismo que impregna ainda a nossa concepção de arte, a concepção substancialista de um processo autônomo de transmissão. Se é certo que a consciência receptora está sempre situada numa rede de tradições que condicionam *a priori* a sua compreensão das obras, não é menos certamente ilegítimo imputar aos objetos transmitidos os atributos de uma existência autônoma – atributos que não são concebíveis, de fato, sem a participação ativa da consciência que compreende³⁴.

Por conseguinte, a obra não se constitui um objeto fixo, que apresente o mesmo aspecto a um qualquer receptor em qualquer época que seja; é, antes, um potencial de sentidos que, só com a participação ativa do emissor, consegue chegar a interpretações de sentidos historicamente distintas. Nessa mesma esteira, a história das influências (a estética da recepção tem um codinome: estética dos efeitos) consiste no desdobramento do seu virtual potencial de sentido ao longo das várias épocas da história. Para não deixar completamente ao livre arbítrio o processo de significação, Jauss introduziu a noção-chave de sua teoria – “o horizonte de expectativas”, expressão cunhada na linha da hermenêutica filosófica de Gadamer e de Colingwood. O horizonte de expectativas estrutura-se na soma das normas estéticas, ideológicas e sociais válidas no momento da criação da obra; com esse horizonte de expectativas que a obra tem de contar, quando surge pela primeira vez: esse horizonte como que formula as questões e as lacunas de sentido para as quais, então, a obra apresenta uma resposta, que pode ter em vista, seja a estabilização e a consolidação das normas do horizonte de expectativas ou a sua renovação e revolucionamento. Na fusão e na intersecção dos dois “horizontes de expectativa” – o do emissor e o do receptor – realiza-se a concretização do objeto estético, cuja comunicação só é possível pela interação semiótica entre o artista e o fruidor da obra.

Outra noção, importante e interessante, da teoria da

recepção, esta da autoria de Iser, é a de “leitor implícito”, que não se refere ao receptor de uma obra literária, situado fora do texto, mas, sim, ao ato da leitura pré-traçado na própria obra. Descrever o leitor implícito significa, pois, esboçar, a partir da soma de todas as estruturas do texto, que operam sobre o leitor, a imagem do leitor postulado no texto. Com isto, ficaria garantido que aquela parte da obra literária, que constitui o seu caráter apelativo, pudesse também vir a ser metodicamente apreensível.

Não se fez esperar a crítica violenta à estética da recepção, sobretudo por parte da filologia tradicional, orientada para a hermenêutica e para o positivismo, e também por parte da crítica marxista. A noção, por exemplo, de “horizonte de expectativas”, introduzida, no fundo, como instrumento de clarificação, só seria muito dificilmente concretizável, protestavam os críticos. Tornando a velha história das influências um ramo importante da nova estética da recepção, não terá ficado resolvida a já antes incisiva questão de saber quais os dados da recepção se devem considerar relevantes ou não. Sobretudo os marxistas argumentavam que o conceito de leitor, proposto por Jauss e Iser, era excessivamente idealizado, não suficientemente fundado na realidade social. Apesar de todas as objeções, esses críticos concordavam que surgira, na verdade, uma orientação nova, necessária, na recepção da obra de arte, como resultado da deslocação do pólo de interesse do artista, durante tantos anos privilegiado, para o fruidor, até à altura tão pouco valorizado. Esta nova orientação materializou-se, de maneira variada, de acordo com a origem ideológica e metodológica dos diversos pesquisadores; mesmo autores, que desenvolveram os seus próprios conceitos como reação essencialmente crítica à estética da recepção, devem à “provocação de Constança” o impulso inicial para as suas investigações.

De natureza indecível (Derrida), o objeto de arte engendra um jogo de sentidos ou de significação, que se insere no recorte de duas linguagens: a do artista-emissor e a do receptor. Jogado, existencialmente, ao acaso (uma corrente filosófica trata a linguagem como “acaso”) dos fantasmas de seu fruidor, o objeto estético erige-se como

um duplo de si mesmo, um duplo sem dúvida intencional, porque signo, mas sempre defectível (Barthes), por se signo estético.

E já posso rematar este texto com dois fragmentos. O primeiro, de Hal Foster, que, em *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*, enuncia que, em nossa contemporaneidade, “o artista se torna um manipulador de signos, mais do que um produtor de objetos de arte; e o espectador; um leitor ativo de mensagens mais do que um contemplador passivo da estética ou o consumidor do espetacular”³⁵. O outro batente da porta, sempre aberta, deste ensaio, erigido e custodiado pelo poeta alemão Hugo von Hofmannsthal (1874-1929):

Eles (os cisnes) significam, mas não digas o que eles significam: tudo o que disseres seria falso. Cisnes, mas vistos com os olhos da poesia, que vê sempre todas as coisas pela primeira vez, que envolve cada coisa com todos os mistérios da sua existência: estes cisnes, com a majestade das suas asas reais, com a silenciosa solidão do seu corpo de uma brancura luminosa, deslizando em círculos na água negra, tristes e desdenhosos, com a história maravilhosa de seu canto final³⁶.

Parafrazeando o poeta que fala da poesia, digo que aqui permanece aquele espaço inominável da linguagem das coisas, que insistem na mudez significativa articulada. A sua expressão é antes o seu olhar, no momento em que estremece com a história primogênita da subjetividade, quando o seu momento averbal decisivamente assume prioridade sobre as palavras.

Aqui me calo. E contemplo, como da primeira vez, o mar, inenarrável, de Anchieta e de Saquarema.

Notas

¹ OS PRÉ-SOCRÁTICOS, p. 88.

² GLISSANT, Edouard. Apud MILAN, Betty. *A força da palavra*, p. 35.

³ BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loyola*, p. 14.

⁴ PIGNTARI, Décio. *Semiótica & literatura*, p. 5.

⁵ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*, p.

⁶ TEIXEIRA COELHO NETTO, J. *Semiótica, informação, comunicação*, p. 214.

⁷ Id., ib.

⁸ SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*, p. 24.

⁹ BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*, p. 12.

¹⁰ AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. 7. ed., p. 196.

¹¹ SEGRE, Cesare. *O signos e a crítica*, p. 110.

¹² Id., ib.

¹³ MUCCI, Latuf Isaias (org.). *Palavra fatal: ao pórtico da semiologia*.

¹⁴ Id., ib., p. 9

¹⁵ CALABRESE, Omar. *LINGUAGEM DA ARTE*, P. 8.

¹⁶ BARTHES, Roland. *Semântica del objeto*. (pagina da Internet).

¹⁷ ————. *O grão da voz*, p. 16.

¹⁸ SAUSSURE, Ferdinand. *Op. cit., loc.cit.*

¹⁹ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*.

²⁰ BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*, p. 95.

²¹ CASETTI, Francesco. *Semiótica*. Milano, p. 49.

²² MOUNIN, Georges. *Introduction à la semiologie*.

²³ TEIXEIRA COELHO NETTO, J. *Op. cit.*, p. 42.

²⁴ ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. pp. 19-20.

²⁵ LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. p. 172.

²⁶ OS PRÉ-SOCRÁTICOS, p. 79.

²⁷ MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica*, p. 12.

²⁸ MORRIS, Charles. *Writing on the general theory of signs*. The Hague: Mouton, 1971, p. 19.

²⁹ ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*, p. 19.

³⁰ GARRONI, Emilio. *Progetto di semiotica*, p. 356.

³¹ LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios cripticos*, p. 18.

³² JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*, v. II, pp. 305-358.

³³ ISER, Wolfgang. Problemas da teoria da literatura atual: o imaginário e os conceitos-chaves da época. In: Id., ib, pp. 359-383; Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: Id., ib., pp. 384-416.

³⁴ JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*, p. 106-107.

³⁵ FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*, p. 140.

³⁶ HOFMANNSTHAL, Hugo von. A linguagem da poesia. In: BARRENTO, João (org.). *Literatura alemã, textos e contextos, o século XX*, vol. II, pp. 308-309.

Referências bibliográficas

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel. *Teoria da literatura*. 7.ed. Coimbra: Almedina,
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- BARRENTO, João (org.). *Literatura alemã, textos e contextos*. Lisboa: Presença, 1989, v. II.
- BARTHES, Roland. *Elementos de semiologia*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Lisboa: Ed. 70, s.d.
- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier e Loyola*. Lisboa, 1979.
- CALABRESE, Omar. *Linguagem da arte*. Lisboa: Presença, 1986.
- CASETTI, Francesco. *Semiótica*. Milano: Accademia, 1977.
- ECO, Umberto. *Trattato di semiotica generale*. Milano: Bompiani, 1975.

- FOSTER, Hal. *Recodificação: arte, espetáculo, política cultural*. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.
- GARRONI, Emilio. *Progetto di semiotica*. Bari: Laterza, 1972.
- JAUSS, Hans Robert. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- LEMINSKI, Paulo. *Ensaio e anseios críticos*. Curitiba: Pólo Editorial do Paraná, 1997.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *Têoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- LISPECTOR, Clarice. *A paixão segundo GH*. 10.ed. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1986.
- MILAN, Betty. *A força da palavra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- MORRIS, Charles. *Writing on the general theory of signs*. The Hague: Mouton, 1971.
- MOUNIN, Georges. *Introduction à la semiologie*. Paris: Minuit, 1971.
- MUCCI, Latuf Isaias (org.). *Palavra fatal: ao pórtico da semiologia*. Rio de Janeiro: Booklink, 2002.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica*. Lisboa: Estampa, 1979.
- OS PRÉ-SOCRÁTICOS. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral*. São Paulo: Cultrix, s.d.
- SEGRE, Cesare. *Os signos e a crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- TEIXEIRA COELHO NETO, J. *Semiótica, informação, comunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1983.