

Comentário V

Lucrecia D'Alessio Ferrara
Pontifícia Universidade Católica de SP

O ensaio é uma forma de exposição concentrada do conhecimento e tem na arquitetura do seu texto a imagem da sua estrutura argumentativa. O trabalho de Eduardo Neiva intitulado *Imagem, História e Semiótica* manifesta essa evidência.

Dividido em subtítulos temáticos, o artigo tenta, na realidade, posicionar os estudos sobre a imagem artística e a compreensão da sua história e natureza. Porém, ao contrário do que se poderia esperar, o autor não persegue uma esteira cronológica dessa compreensão, mas pontua os momentos que, na sua ótica, são considerados decisivos. Desse modo e pela ordem, são estudados Panofsky (1892-1968), Cassirer (1874-1945) e Peirce (1839-1914). Essa ordem dos estudos é decisiva para a construção daquela imagem argumentativa. Panofsky, o mais recente dos três, firma a sua compreensão da arte no fator matricial das séries conexas; Cassirer coloca a arte no panorama filosófico da cultura estudada na generalização das formas simbólicas; Peirce, o mais deslocado cronologicamente em relação aos dois anteriores, é focado por último e a partir da arte enquanto representação. Panofsky é reconhecidamente um historiador da arte; Cassirer, um filósofo da cultura e Peirce um lógico da produção do conhecimento através da experiência. Em relação aos dois primeiros, pode-se dizer que o fenômeno artístico ocupa o cerne da atenção, porém, para Peirce, a arte se realiza no universo mais amplo e complexo das categorias da experiência.

Entre os três encontramos posições opostas e, mais do que descrever esta oposição, parece ser preocupação de Eduardo Neiva definir a raiz dessa oposição, ou seja, por que, destruindo a cronologia, Peirce ocupa a última posição na tríade?

A resposta a esta pergunta é vital para a compreensão do fenômeno artístico na sua dimensão ontológica, que vai muito além da sua simples diferença metodológica entre os três autores.

Se Panofsky se apóia na matriz conceitual da história como sistema unificador que atua na produção da imagem, Cassirer se explica pela raiz da filosofia de Kant e pelo logocentrismo na semiologia saussuriana. Peirce, ao contrário, não apresenta um claro sistema de referência para apoiar sua matriz conceitual e, ao criar a semiótica, afasta-se da lógica verbal para projetar noções de original radicalidade. É a sedução desse emaranhado de conceitos provocadores que atrai a atenção de Eduardo Neiva no artigo que comentamos. A arquitetura desse artigo cria entre Panofsky, Cassirer e Peirce uma imagem de contraste que fica subjacente e exige que o leitor a revele para perceber a estrutura argumentativa do conjunto. A base dessa estrutura e da diferença entre os três autores apóia-se em três conceitos: a representação, o conhecimento e o significado nas relações que entretecem com a imagem artística e sua posição histórica.

1. Imagem e representação

Representar é "estar em lugar de, isto é, estar numa tal relação com um outro que, para certos propósitos, é considerado por alguma mente como se fosse esse outro" (Peirce 2.273).

A representação é o instrumento de mediação entre o conhecimento e o objeto conhecido, representar é a função básica do signo que, pelo modo como representa o objeto, se diversifica e se identifica. O signo tem um estatuto próprio: o seu modo de representar e não se confunde com o objeto representado. "Um signo, ou *representamen*, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu *objeto*. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de idéia que eu, por vezes, denominei *fundamento do representamen*" (Peirce 2.228).

Essas são as definições que Peirce apresenta para signo e sua função, a representação. Ambos só se concretizam numa estrutura triádica - signo, objeto e interpretante - onde cada elemento pode, *ad infinitum*, se concretizar no outro correlato constitutivo, conforme se processa a produção semiótica.

Essa compreensão do signo é bastante original por se opor à tradicional concepção da linguagem que concede ao signo a propriedade de evocação do objeto pela semelhança que com ele mantém.

Neste caso, o signo se fortifica na medida em que conserva intacta a lembrança do seu objeto e a familiaridade do seu significado nos processos de emissão e recepção. Ambos, emissor e receptor, devem conhecer o objeto e são capa-

zes de identificá-lo através do signo, essa capacidade garante a existência do signo e o reconhecimento do objeto. Neste caso, a função representativa transforma-se em função referencial e a linguagem é mera forma que expressa um conteúdo.

A confusão entre representação e referencialidade é mais pertinaz do que a radical posição de Peirce na sua concepção triádica do signo, mas o confronto entre ambas nos permite entender a arqueologia da imagem.

Para a referencialidade a construção da imagem é presidida por um "dever ser" múltiplo, mas irrevogável, sob pena de não poder ser compreendida ou interpretada. Assim, deve guardar sua identidade com o objeto para poder ser reconhecida como signo presente ou deve evocar a imagem do passado alinhando-se em cadeias analógicas de "séries conexas". Cabe à imagem guardar as relações culturais que se dissolveriam no tempo, caso não fosse possível encontrar nela as sombras do passado disseminadas na metamorfose presente. Nessa interpretação referencial da imagem é possível entender a sua historicidade convencional e a facilidade metodológica com que se faz legível: é suficiente reconhecer, analogicamente, o objeto que ela referencia no presente familiar ou no passado que perdura pela sua produção serial. Em consequência, a seleção das obras lidas pelo crítico leva em conta essa função referencial.

Porém, o que ocorre com a imagem artística quando rompe com referencialidade e se transforma em pura qualidade da sua forma de ser arte?

O que ocorre com a imagem quando rompe com suas ligações figurativas e adere, primeiro, a um princípio de fracionamento do objeto depois, a um irreversível processo de abstração racional e, finalmente, à digitalização?

Nesse momento, o rigor metodológico da história da arte para precisar a arqueologia da imagem através da identificação do referente, torna-se frágil, ineficaz, e encontra-se ante a necessidade de compreendê-la como uma espécie de signo cujo objeto está colado à sua própria qualidade de ser signo e arte, um signo icônico de primeiridade que não pode se referencializar através do passado, porque colocado na atemporalidade de um presente único, irrepetível, intraduzível, anti-histórico.

Para a leitura desse signo/imagem de uma qualidade, a história da arte deverá contemplar a dimensão ontológica da linguagem.

2. Imagem e conhecimento

Tornar pensável o universo da arte supõe compreender a arte enquanto conhecimento que se produz no seu diálogo com materiais e procedimentos que, embora datados historicamente, inovam, a cada momento, o fazer artístico, como se fosse sempre original, na qualidade irrepetível da sua experiência.

A imagem enquanto signo primeiro da experiência artística projeta para o universo do conhecimento, não a Arte enquanto instituição, mas o fenômeno artístico como campo onde ocorrem os desafios dos materiais ou novas

tecnologias que solicitam ações responsáveis pela transformação da qualidade artística.

Na cadeia triádica do signo peirciano, o vértice do interpretante constitui aquela relação responsável pelo processo de semiose que aproxima determinada forma sígnica da idéia de objeto que esta mesma forma representa. Ou seja, o signo não reproduz o objeto, mas concretiza dele, apenas uma idéia possível. Como a imagem artística, enquanto signo de primeiridade, tem como objeto algo imediato e interno à sua própria qualidade de ser arte, a relação interpretante ocorre em relação a cada manifestação concreta do fenômeno artístico, captando, aí, a qualidade de sua manifestação única e irrepetível.

À primeira vista, parece que o encontro com o fenômeno artístico fragmentado repudia as marcas do seu passado, a sua história.

Porém, essa percepção inicial e provisória é redimida pelo processo de semiose, responsável pela vitalidade da cadeia interpretante e promotora da transferência de informação entre os fenômenos experienciados. Essa passagem não é mecânica, como faz supor o conceito de séries conexas que, embora sejam conceitualmente abertas, tendem a constituir períodos (mega períodos) de séries a fim de possibilitar a cultura histórica, metodologicamente orientada. Essa passagem é relacional de modo que a informação cresce, se transforma, aprende com o passado e dele se distancia na medida em que produz novos procedimentos artísticos e transforma a arte num contínuo exercício, onde não se registra a história, mas se aprende com a arte na medida em que se faz pensável.

Essa história da arte requer mais do que uma metodologia de percepção da sua escritura, exige uma ontologia da sua experiência.

3. Imagem e significado

Essa ontologia rejeita a história da arte como instituição, onde se consagra as soluções dominantes. Essa rejeição significa repudiar a arte enquanto texto histórico, onde a imagem se faz palavra linear e recursiva; repudia-se a descrição da imagem, para ser possível criar uma semiótica da história da arte, ou seja, uma história do significado da arte.

A percepção da história enquanto metodologia de institucionalização da arte supõe uma leitura que privilegia a explicação e a ordem. Essa leitura supõe duas conseqüências que parecem atuar como base da pesquisa em história da arte.

Em 1º lugar, a necessidade de ordenar as manifestações artísticas em estudos, séries ou analogias convergentes acaba por fragmentar a arte em momentos ou período catalisadores de tendências. Perde-se o fluxo da produção artística como um contínuo, onde encontram lugar o acaso, a descoberta, a ruptura de tendências do passado e a possibilidade do futuro. Incorporar a desordem significa corrigir rotas e, sobretudo, aprender com a experiência, aprender a significar mais.

Em 2º lugar, a necessidade de explicar a manifestação artística transforma a história em descrição ou, na sua feição mais radical, em operação mecânica de descobrir e concatenar índices de significados escondidos que devem ser revelados. Essa operação de detetive faz da hermenêutica a arma da história e se opõe à interpretação produtora de significados que aderem à manifestação artística, acrescentando outras nuances ao seu possível significado original.

Nos dois casos, através da ordem e da hermenêutica, a história da arte parece perseguir o passado como depósito de verdades e crenças capazes de iluminar o presente e sujeitar o futuro. Nesse âmbito, perde-se a possibilidade de duvidar e fazer descobertas possíveis, mas não necessárias.

Mais uma vez, a história se solidifica enquanto metodologia que ensina a estudar a arte, mas perde a oportunidade de pensá-la enquanto forma de conhecimento.

4. Imagem, História e Semiótica

A arquitetura do ensaio de Eduardo Neiva aponta para um argumento que procura aproximar história e semiótica como campos teóricos contíguos (pg. 32) porém aponta também, embora de modo subjacente àquela arquitetura, uma outra dimensão da história que a semiótica parece revelar.

Enquanto metodologia de ordenação do passado, a história sofre o impacto da norma da lei que, para Peirce, só está presente na generalização do signo simbólico. Porém, ao mesmo tempo em que revela a história como instrumento que legitima, institucionalmente, a arte, a semiótica relativiza aquele instrumental metodológico para salientar a arte como imagem pensável do universo. Cria-se uma semiótica da história da arte e aponta-se para a investigação outro caminho que redime a arte não consagrada. Semiótica e história não são campos contíguos, mas podem ser uma unidade se for possível entender a primeira como uma proposta de revisão da segunda.

Nesse sentido, a arquitetura do texto de Eduardo Neiva é estrutural em relação ao conjunto de argumentos que levanta. Embora, cronologicamente, Peirce seja anterior a Panofsky ou Cassirer, na realidade seu sistema filosófico traz elementos que podem revolucionar a produção científica em geral. Não se quer dizer com isso que a semiótica é uma meta ciência, ao contrário, ela revoluciona outras áreas de investigação, na medida em que propõe a unidade sujeito e objeto do conhecimento, e rejeita as matrizes mecânicas do positivismo renascentista.

Por outro lado, a semiótica se afirma, não apenas, como um método de classificação dos signos (ícone, índice, símbolo) ou de categorias da experiência (primeiridade, secundidade, terceiridade), mas, bem além disso, ela se propõe como uma ontologia. Encontra suas matrizes referenciais em certa compreensão fenomenológica da experiência como elemento que nutre a ação,

não utilitária, mas criadora da aprendizagem que supõe a mudança de comportamento.

No âmbito da arte, torna-a pensável a partir das manifestações singulares para criar a partir daí inferências gerais, apenas possíveis. A experiência do modo de fazer artístico impõe, não só, a atualização da história, mas a correção da sua leitura a partir da evolução da imagem e da provisoriedade das suas representações.