

# Interpretante, interpretação, intérprete

---

ANA MARIA D. ZILOCCHI

**Resumo** O objetivo deste trabalho é discutir o conceito de semiose como um processo irreversível no tempo, uma vez que uma interpretação também é um processo no tempo. Um momento em que o leitor comunica-se com o texto e as relações entre signos, objetos e interpretantes se instauram.

**Palavras Chave** interpretante, semiose, leitura, intérprete, arte.

**Abstract** The objective of this paper is to discuss the semiosis concept as an irreversible process in the timeline, once an interpretation is also a process in the timeline. In the moment the reader communicates with the text, the relationships among signs, objects and interpretants are established.

**Key words** interpretant, semiosis, reading, interpret, art.

O conceito de interpretante nasceu nos estudos de Charles Sanders Peirce, por volta de 1867 e, em 1903 tornou-se mais definido. Dada sua amplitude e minucioso detalhamento, esse conceito apresenta-se para o pesquisador como uma ferramenta importante para a compreensão do complexo universo dos signos.

A noção chave da Teoria dos Interpretantes considera a "indeterminação do signo em si mesmo" como elemento fundamental do processo de significação e atribui ao intérprete o papel de ir desatando os interpretantes dinâmicos possíveis e define a *interpretação* como um processo de nutrição dos termos no qual o intérprete é apenas um dos elementos envolvidos. Esse processo de interpretação peirciano é o que chamamos, num trabalho anterior<sup>1</sup> de Semiótica da Recepção – processo que envolve conceitos fundamentais como o de *sentido* ("um hábito possível de como um signo convencional geral será aplicado" – MS ,6936), de mudança de hábito, de interpretabilidade, interpretantes, intérpretes e que se articulam na ação dos signos ou *semiose*, um processo contínuo, auto-corretivo, vivo e dialógico.

Para este momento, resolvemos mostrar como essa ação do signo se apresenta e como se articulam alguns processos interpretativos. Para isto, fomos buscar em signos visuais figurativos que trazem inscritos, já na sua produção, a intertextualidade como uma forma de semiose declarada, auto-reveladora desse processo. É o momento que a recepção está inscrita, revelada mesmo por aspectos que o tempo, o intérprete e o próprio signo deixaram marcados visualmente.

Esse tipo de texto selecionado serve para, neste momento, colocar a nu uma parte significativa do ato interpretativo, principalmente, a diversidade de interpretações possíveis tendo em vista a objetividade do signo, sua aptidão para gerar novos interpretantes e, fundamental para nós, a marca da ação do signo em momentos interpretativos diferenciados, diferentes séculos, anos e mais pontualmente aquele instante em que um intérprete depara-se com um fenômeno surpreendente e, da objetividade do próprio signo e do seu conhecimento colateral do intérprete, um novo interpretante surge.

A imagem escolhida é uma criação de Michelangelo Buonarroti (1475-1564), considerado pelos críticos de Arte, entre eles H. Wölfflin (1990:70)<sup>2</sup> como o artista que conseguiu dar ao desenho do movimento da figura humana a *impressão de movimento* (página seguinte, acima).

1. Tese apresentada como exigência parcial para obtenção do título de Doutor – PUCSP, em 1997 com o título: *Do seu olho sou o olhar – Por uma Semiótica da Recepção – C.S.Peirce*.
2. A primeira edição deste livro "Die Klassische Kunst" é de 1983 e a data de 1990 é da 1a. edição brasileira.



A *Creazione dell'Uomo*, cena que ocupa o centro do teto da Capela Sistina, é o texto selecionado para estas reflexões. Não há uma data específica para esta imagem, mas a pintura do teto começou em 1508 e terminou em 1512<sup>3</sup> e como esse trabalho foi encomendado (ou forçado) pelo Vaticano, o artista precisou brigar muito para conseguir manter suas idéias, o resultado tornou-se grandioso demais para o olhar humano.

Segundo Wölfflin (1990: 71), "*se as figuras do teto não traissem tão claramente o júbilo do ato criador, poder-se-ia supor que o artista tencionou dar vazão ao seu mau humor e vingá-lo da encomenda desagradável: que os senhores do Vaticano tivessem seu teto, mas em compensação teriam que torcer o pescoço*". O teto da capela tornou-se, então, um esforço sobre-humano pois não há um único espaço, como diz o crítico, onde a vista possa descansar.

Esse impedimento muscular traz, para o intérprete, também outro tipo de impedimento: só conseguimos ter acesso a alguns detalhes das figuras (aproximadamente 300) através de reproduções, uma vez que o *afresco*<sup>4</sup> trabalha com desenho de grandes proporções e está moldado na linguagem arquitetônica.

3. Sexta das cenas bíblicas, a contar da entrada, provavelmente executada nos últimos meses de 1511, in: Enciclopédia dos Museus – Museu do Vaticano.
4. Afresco – método de pintura em paredes pelo qual o pintor aplica sua cor ao esboço fresco especialmente preparado. A cor penetra no esboço e torna-se parte integrante da própria parede (Letts, Rosa Maria, 1982).

Segundo Galiene e Pierre Francastel (1988:93) "*o afresco mural está destinado a ser contemplado a distância, a produzir um efeito cujo valor se mede mais pela perspectiva do conjunto que do detalhe. Joga com as oposições das cores e o contraste dos volumes, exigindo contornos definidos*". Todo esse efeito dará à imagem da capela uma função persuasiva e pedagógica em que o intérprete/usuário tal qual em uma cartilha, deverá elevar os olhos para ver os ensinamentos sagrados como uma história sendo narrada: a história interpretada segundo a visão de Michelangelo.

O destaque da cena é para o gesto da criação. Luciano Berti (1969), autor do livro sobre a obra completa de Michelangelo, nos diz que "*forse la scena suprema è quella della Creazione di Adamo, dove l'Eterno in volo trasfonde, tramite il contatto delle mani, la vita – come corrente elettrica – al corpo potente ma ancora torpido del primo uomo da lui creato*".

Os objetos dinâmicos de Michelangelo são as histórias da criação bíblicas do Velho Testamento. É o seu cinzel de escultor que esculpe no plano a sua idéia de Deus criador e da suas criações. Os signos criados são apropriados pela Igreja e o interpretante criado funciona como se o artista tivesse chegado ao interpretante final da imagem do Criador, ou seja, o objeto do signo, um texto verbal, *entidade ficcional*, transforma-se em *objeto real*. Até a hoje, a imagem mental (o aspecto icônico do símbolo) que temos de Deus está permeada pela visão renascentista de semelhança ao homem. O artista cria uma possibilidade que, na mente de milhões de intérpretes, chega a ser um argumento por quase cinco séculos.

Outro aspecto que essa imagem representou, desde o Renascimento, é a do "dom divino" – a criação como dom divino – e a criação se faz pelas mãos. Giorgio Vasari<sup>5</sup>, artista e teórico do círculo de Michelangelo, diz que o "*o artista, aquela que tem o dom do engenho, dado por Deus, expressa idéias pelas mãos*".

Utilizando o afresco da criação, outras semioses são feitas e o caminho interpretativo é tecido a partir de muitos índices.

A primeira interpretação que selecionamos foi feita por Alex Ebel (1983:154) que coloca em confronto dois signos genuínos, duas idéias de criação, um diálogo entre a fé e a ciência (página seguinte, acima).

Esse signo interpretante tem como objeto duas idéias discordantes, além da imagem de Michelangelo. A união dessas idéias transforma o texto narrativo e o conflito se presentifica. Destronar Adão é interferir em dois textos sagrados: a idéia

5. Giorgio Vasari (1981), primeira edição data de 1500 e a segunda de 1568, apud Elaine Caramella (1994).



de criação da igreja e a obra de Michelangelo. Por outro lado a intertextualidade se faz crítica e a semiose se declara.

A presença do macaco no lugar de Adão pode fazer o intérprete mover o significado para uma outra, ou outras, direções. Peirce (W 1.464), quando disse que a interpretação é um *processo de nutrição dos termos* cada leitura particular de um intérprete, busca algum aspecto contido no termo (imagem) primário para poder entrar num processo de significação .

Não é necessário que o intérprete conheça a *A origem das espécies* de Darwin, suas preocupações com os caminhos que suas descobertas poderiam tomar; ele não precisa saber que a pesquisa de Darwin introduziu o *acaso* na origem e na evolução da vida e que os macacos foram nossos parentes somente em uma determinada etapa da evolução.

Porém, alguns intérpretes podem ter outros conhecimentos e perceber que esta imagem representa também uma etapa da Revolução Industrial, na qual a Igreja começa a perder sua hegemonia. Essas informações colaterais podem acionar um interpretante lógico , um processo de relacionamento entre argumentos dedutivos.

Mas, se o intérprete não reconhecer nenhum dos aspectos colocados na ilustração, inclusive a própria imagem renascentista que a gerou, o que vai sobressair é o *gesto* e este, como já desenvolvi anteriormente<sup>6</sup>, movimenta a narrativa, e inúmeras histórias poderão ser contadas a partir dela.

6. Zilocchi, Ana Maria, "A ima(gem) da narração, descrição e dissertação". Tese de mestrado. PUC-SP, 1987.

Agora um *close* cinematográfico, poderíamos assim dizer, ou uma metonimiização da imagem. Duas imagens publicitárias (revista e cartaz) das quais, infelizmente, não temos a data precisa de suas veiculações.

A primeira delas, vamos considerar a que mantém a mão Deus dando vida à máquina, pois ambas mantêm alguns índices em relação ao afresco de Michelangelo.

Uma metonímia que ganha aspectos metafóricos ao fixar somente o toque das mãos. Esta imagem não causa nenhum problema para a grande maioria dos intérpretes, não importando seu nível repertorial.



Aqueles que reconhecem o objeto deste signo acionam o ato da criação, reconhecem a criação de Michelangelo pela mão de Deus dando vida à máquina, podem criar inúmeros signos interpretantes: criação da máquina, humanização da máquina como enfatiza o signo verbal, relação homem máquina, entre outros. Gilbert Simondon (apud Santos, Laymert,1994:48) diz que a máquina "*é o gesto humano depositado, fixado, que se tornou estereotipia e poder de repetição*". Este gesto humano que tem, nos últimos tempos, justificado a inteligência da máquina sempre criada à semelhança da do homem.

Uma experiência colateral mais especializada é necessária para se criar um interpretante mais desenvolvido, que perceba que este signo sugere, também, uma possibilidade da máquina, como criatura, ter o dom, ou a possibilidade da criação. Essa idéia a História da Arte, neste final do séc. XX, ainda está "digerindo" – máquinas produtoras de linguagem ou imagem técnica.

Arlindo Machado (1997: 222) discute esse aspecto da criação e nos diz que as "*imagens técnicas são também as imagens sintetizadas em computadores*" [...] *representação plástica enunciada por ou através de todo dispositivo técnico*". Imagens estas que, hoje, estão chegando a limites extremos. Como exemplo Arlindo Machado cita a obra de Harold Cohen: "*trata-se de um artista plástico que produz quadros sem jamais pintá-los, nem mesmo com o 'mouse'; na verdade, ele escreve programas que habilitam computadores a pintar em seu lugar*".

Essa imagem pode ser interpretada, ainda, como a síntese das transformações por que passaram as imagens desde o renascimento até este final de século. Das idéias de perspectiva e do humanismo do renascimento nasce o modelo de imagem que dominou a perspectiva ocidental durante séculos, imagem marcada pela "*objetividade, pela reprodução mimética do visível e pelo conceito de espaço coerente e sistemático, espaço intelectualizado organizado a partir de um ponto de fuga*" (Machado 1997: 227). Signo interpretante da de Michelangelo, poderá despertar outras informações, mais específicas ainda da História da Arte, como por exemplo uma relação entre esse *toque do Criador* e a criação das primeiras máquinas destinadas a reprodução do mundo visível: *câmera obscura, perspectiva monocular e objetivas de Barbaro*, o que faz da fotografia, segundo Machado, uma filha legítima da iconografia renascentista. Podemos também pensar nos *Tempos Modernos* de Chaplin, explicitamente citado no texto verbal, e inúmeras outras coisas ou, em nenhuma delas, e o gesto pode dominar a cena e colocar o intérprete, diante de possíveis "antes e depois", pensar em infundáveis narrativas.

A segunda imagem selecionada é uma peça publicitária da Editora Abril para a qual o toque da criação foi invertido. Agora é a mão da máquina criando o homem o motivo visual condutor. A mesma mão que Michelangelo criou para o Adão está agora recebendo a vida de um robô (página seguinte, acima).

Essas imagens encontram-se à disposição dos interessados num Image Bank<sup>7</sup>, à venda em livrarias especializadas. Hoje, um simples toque de um dos softwares gráficos, disponíveis no mercado, pode realizar esse trabalho de inversão, mas o resultado não pode ser considerado "simples". A inversão dessa imagem subverte todas as nossas "perspectivas", estranha, põe em crise crenças arraigadas durante séculos. Crenças religiosas e teorias estéticas.

Talvez, a partir dos estudos de Machado (1997: 227) possamos fazer algumas conjecturas a respeito do futuro da imagem, quando nos diz que "*a fotografia reti-*

7. Livros – Bancos de Imagem – que trazem imagens que podem ser reproduzidas sem problemas com direitos autorais.



*rou da cena pictórica o último gesto artesanal, representado pela mão do homem, abrindo a possibilidade de uma produção inteiramente automática da imagem, dando nascimento, portanto, a uma imagem da qual a intervenção do homem pode ser excluída”.*

O elemento verbal também é fundamental para a interpretabilidade do signo. O pronome possessivo “seu” está imediatamente ligado à mão humana e o conhecimento, por outro lado, à mão do robô. Nesta visão, o conhecimento se faz pela mão da máquina. Talvez as pesquisas na área do DNA possam fazer esta imagem mais legível, mas não menos problemática. Neste final de milênio, podemos considerar máquinas criando máquinas, máquinas criando Arte mas, máquinas criando homens, ainda estamos longe de pensar e, embora saibamos que o conhecimento pode nos levar a este estágio, isso ainda é uma mera possibilidade.

Porém se o intérprete desconsiderar, desconhecer os índices renascentistas desta imagem, ele pode ficar com o gesto, com o toque, e este pode fazer, da luz que os liga, um gesto conciliador, um diálogo entre homem máquina – uma troca de energia.

Destas leituras devemos retomar alguns aspectos para a Semiótica da Recep-

ção. O primeiro deles é que o processo de semiose é um processo irreversível no tempo e este é de vital importância porque ele envolve tempo e transformações.

O tempo na semiótica peirciana, segundo Buczinska-Garewicz (apud Plaza, 1987:36), "é um fator importante na noção peirciana de interpretação. Uma interpretação é um processo no tempo. E o termo interpretante inclui todas as fases desse processo: seu início, o interpretante interno, a interpretabilidade, e seu fim relativo (o interpretante externo), o signo apelando para uma interpretação e subsequente apelando para outra."

Mas não é só isso, o próprio teto da Capela Sistina, que é uma representação da bíblia, traz nas suas qualidades materiais a marca do tempo: o desgaste da cor, a marca dos retoques. Quantas vezes essas imagens sofreram com as restaurações o desgaste natural, mas estas interferências ao mesmo tempo em que distanciam o observador do "original" permitem a sua preservação (Machado, 1993: 199-205).

Essa forma de apropriar-se de uma obra do passado é um recurso muito comum dos meios de massa. A cultura popular, segundo Arlindo Machado (1993:199-205), "sempre efetuou o saque diluidor, predatório e paródico da haute culture, desde pelo menos a Idade Média". [...] Antes, talvez fosse mais produtivo considerar os fenômenos da falsificação e da adulteração como expressões legítimas da cultura humana, sem os quais a atividade criadora se veria paralisada sob o tãço de uma pretensa ética da criação".

Essas possibilidades interpretativas *ad infinitum* é que marcam a Semiótica da Recepção, qualquer que seja a forma como o leitor se comunica com o texto instaura-se uma relação triádica em que o signo, os objetos e os interpretantes estão em relação.

## REFERÊNCIAS

- BERTI, Luciano (1969). *Tutte le Opere di Michelangelo*. Firenze: Bonechi Editore.
- BIRCH, Charles (1983). "Azar, Necesidad y Propósito" n: *Estudios sobre la Filosofía de la Biología* eds Ayala e Dozhansly. Barcelona: Ariel, pp. 292-310.
- CARAMELLA, Elaine G.P (1994). *Linguagem: materiais e procedimentos*. Tese de doutoramento, FAU-USP.
- EBEL, Alex (1983). *RSVP*. vol 8. Brooklin : NY Fleetbooks.
- FRANCASTEL, Galiene e Pierre (1982). *El retrato*. Madrid: Cátedra.
- LETTIS, Rosa Maria (1982). *O Renascimento*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Circulo do Livro e Zahar.
- LEVEY, Michael (1992). *From Giotto to Cezanne – A concise History of Painting*. London: Thames and Hudson.

- MACHADO, Arlindo (1984). *A Ilusão Especular – Introdução à Fotografia*. São Paulo: Brasiliense.
- \_\_\_\_\_ (1997). "As imagens técnicas: da fotografia à síntese numérica". *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Campinas, SP: Papirus.
- \_\_\_\_\_ (1993). *Máquina e Imaginário*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- MUSEUS, Enciclopédia (1979) *Museu do Vaticano*. São Paulo: Cia Melhoramentos de São Paulo .
- PEIRCE, C. Sanders (1931-1966). *Collected Papers*. C. Hartshorne, P. Weiss and A. W. Burks (eds), 8 vols. Cambridge, MA : Harvard University Press.
- \_\_\_\_\_ (1972). *Semiótica e Filosofia*. Seleção de Octanny S. da Mota e Leonidas Hegenberg . São Paulo: Cultrix.
- \_\_\_\_\_ (1974). *Escritos Coligidos*. Trad. Armando M D'Oliveira e Sergio Pomerangblun. Col. Os Pensadores vol. XXXVI. São Paulo : Abril Cultural.
- \_\_\_\_\_ (1977) . *Semiótica*, trad. J. Teixeira Coelho Netto . São Paulo: Perspectiva .
- \_\_\_\_\_ (1981-) *Writings of Charles S. Peirce. A Chronological Edition*. M. Fisch et al. (eds). Bloomington: Indiana University Press.
- PLAZA, Julio (1987). *Tradução Intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva.
- WÖLFLIN, Heinrich (1984). *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_ (1990). *A Arte Clássica*. Trad. Marion Fleischer. São Paulo: Martins Fontes.

ANA MARIA ZILOCHI é professora do Departamento de Arte da PUC-SP e pesquisadora da interface palavra/imagem, nas artes e publicidade.