



## **SOBRE A POLISSEMIA ICÔNICA E A OBJETIVIDADE NA ARTE: CONTRIBUIÇÕES ADVINDAS DA PESQUISA EM ARTE E DA FILOSOFIA DA ARTE <sup>1</sup>**

**Eluiza Bortolotto Ghizzi**

Universidade Federal de Mato Grosso do Sul  
Campo Grande – MS – Brasil  
[eluizabortolotto.ghizzi@gmail.com](mailto:eluizabortolotto.ghizzi@gmail.com)

**Resumo:** Neste texto investigamos os processos criativos em artes visuais e, dentre as considerações que fazemos sobre esse tema, a principal diz respeito à natureza do objeto da arte e às suas consequências sobre os processos criativos. Tomamos como referência um processo de produção e de pesquisa em arte realizado pelo fotógrafo Francisco de Paula Vieira (2015) e registrado em seu relatório escrito intitulado *A poética da superfície e suas criaturas gráficas: uma experiência visual com PB*, que é considerado na relação com dois textos filosóficos sobre arte, *Sementes peircianas para uma filosofia da arte*, de Ivo Assad Ibri (2011), e *Núcelos estéticos: uma proposta para a objetividade na arte sugerida pelo objeto dinâmico de Charles Peirce*, de Carl Hausman (2012). Nossas argumentações propõem considerar as noções de polissemia icônica e objetividade semiótica relativamente à criação artística, com base nos conceitos apresentados nesses dois últimos textos.

**Palavras-Chave:** Processos criativos. Objeto semiótico. Polissemia icônica. Núcleos estético.

### **ON ICONIC POLYSEMY AND OBJECTIVITY IN ART: CONTRIBUTIONS FROM RESEARCH IN ART AND FROM PHILOSOPHY OF ART<sup>2</sup>**

**Abstract:** *In this text we investigate creative processes in visual arts and, among other considerations that we make on this theme, the main one concerns the nature of the object of art and its consequences on creative processes. We have taken as a reference a process of production and research in art of the photographer Francisco de Paula Vieira (2015) and recorded in his report entitled *The poetics of the surface and its graphic creatures: a visual experience with PB*, which is considered in relation with two philosophical texts, *Peircean Seeds for a Philosophy of Art*, by Ivo Assad Ibri (2011), and *Aesthetic Cores: A Proposal for Objectivity in Art Suggested by Charles Peirce's Dynamic Object*, by Carl Hausman (2012). Our arguments propose to consider the notions of iconic polysemy and semiotic objectivity with respect to artistic creation, based on the concepts presented in the latter two texts.*

**Keywords:** *Creative processes. Semiotic object. Iconic polysemy. Aesthetic cores.*

<sup>1</sup> Texto apresentado originalmente no XVII Congresso Internacional da ANPOF, realizado em Aracajú em outubro de 2016, e revisado para esta publicação.

<sup>2</sup> Paper originally presented at the XVII International Congress of ANPOF, held in Aracajú in October 2016, and revised for this publication.

\* \* \*

*O conhecimento e seu objeto são de alguma maneira recíprocos. Mas essa reciprocidade não é tão rigorosa que não permita não sei que generalidade, não sei que liberdade em relação a todos os objetos ou conteúdos. A vida não esgota, com suas necessidades, todos os recursos do espírito e dos sentidos que ela sustém.*  
Paul Valery

## Introdução

Nas disciplinas de arte e pesquisa, entre as quais estão incluídas as orientações de trabalhos de conclusão de curso, propomos aos acadêmicos a condução de um trabalho teórico-prático no qual, ao mesmo tempo em que desenvolvem um processo artístico que vai resultar em uma obra ou uma série – conforme o caso –, enfrentam o desafio e o prazer de estabelecer com o processo e a produção uma relação crítico-reflexiva. Associado a isso tenho tido a oportunidade de observar e dialogar com jovens aspirantes a artistas ou com artistas já consolidados, na busca, no reconhecimento ou no aprimoramento de uma relação com a arte por meio do que é chamado de uma poética própria. Essa poética não é algo sobre o que ele decide arbitrariamente, escolhendo entre um sem fim de possibilidades; há um sentido de descoberta associado à busca da poética; e o meio para encontrá-la envolve a produção de trabalhos artísticos que servirão tanto para trazê-la à tona quanto para corrigir seus rumos. A pergunta que acompanha quase que paralelamente esse exercício leva a olhar para toda a experiência vivida e em curso como potencialmente aptas a revelar para o sujeito o que caracteriza o seu modo especial de se relacionar criativamente com a vida e lhe permite viabilizar uma arte verdadeiramente sua.

Resultam de alguns desses procedimentos por nós orientados pesquisas que são tanto densas quanto férteis no sentido de nos fazerem compreender e ir além das reflexões e das conclusões desencadeadas por tais investigações. Elegemos para abordar aqui o Relatório de Pesquisa de Francisco de Paula Vieira (2015), intitulado “A poética da superfície e suas criaturas gráficas: uma experiência visual com PB”<sup>3</sup>. Nossa análise dos resultados a que o artista chegou nesse texto faz interlocução, aqui, com dois textos filosóficos que avançam reflexões sobre a obra peirciana e se mostraram para nós, também, como especialmente férteis, para a reflexão sobre esse processo: Sementes peircianas para uma filosofia da arte, de Ivo Assad Ibri (2011), e *Aesthetic Cores: A Proposal for Objectivity in Art Suggested by Charles Peirce’s Dynamic Object* (Núcelos estéticos: uma proposta para a objetividade na arte sugerida pelo objeto dinâmico de Charles Peirce), de Carl Hausman (2012). Para entrelaçar as ideias, esta comunicação está organizada em 4 partes, a primeira dedicada a uma síntese das reflexões e conclusões de Francisco de Paula Vieira (2015) sobre sua poética de superfície, as criaturas gráficas e o PB;

---

<sup>3</sup> Desenvolvido sob orientação desta autora.

a segunda estabelecendo uma relação entre essas conclusões e as sementes peircianas para uma filosofia da arte, apresentadas por Ibri (2011); e a terceira para acrescentar as considerações de Hausman (2012) sobre uma objetividade na arte a partir da sua noção de núcleos estéticos; por fim, encaminhamos nossas conclusões sobre como tudo isso nos leva a pensar a questão da gênese estética da obra.

### **A arte de Francisco de Paula Vieira: a poética de superfície, as criaturas gráficas e a experiência visual com PB**

“A poética de superfície e suas criaturas gráficas”, trabalho artístico-investigativo de Francisco de Paula Vieira na área da fotografia em preto e branco (PB), desenvolveu-se, como ele próprio reconhece, no intuito de ir ao encontro da sua “poética implícita”, expressão emprestada de Eco (1976<sup>4</sup> apud VIEIRA, 2015), tomando-a como objeto de investigação, com a finalidade primeira de explicitar essa poética para si mesmo. Ele decide conduzir essa busca não apenas a partir de um olhar retrospectivo, o que significaria um posicionamento apenas de leitor de sua própria obra passada, mas, a partir também de um fazer que se dê no presente e por meio do qual essa poética – e a sua cognição – vai sendo atualizada no próprio exercício do fazer artístico.

Para o processo criativo em curso, decide instaurar um procedimento inspirado no que Haroldo de Campos (1975<sup>5</sup>, apud VIEIRA, 2015) chamou de “poética sincrônica”. Atuando na área da fotografia desde os anos 1980 e já tendo trabalhado tanto com a câmera analógica e o processo de revelação fotoquímico, quanto com a mediação digital, decide, para um diálogo aberto com o presente, adentrar no campo da *Fine Art* e explorar as muitas variações que se podem obter combinando a impressão digital das fotografias em diferentes tipos de máquinas de impressão, com o uso de papéis artesanais e industriais em diferentes cores, texturas e gramaturas. Esse vínculo explícito com as tecnologias do presente, contudo, acaba por fazer um convite para revisitar fotografias do passado (anos 1980, 1990 e 2000), que passam por um processo de redescoberta que desafia a temporalidade e seu funcionamento sígnico. As imagens vão se afastar da indicialidade do passado para evidenciar sua face icônica, mostrando-se em um jogo de luz e sombra, onde o artista vê sua potencialidade para serem radicalmente presentes.

A Imagem 1 mostra parte das fotos que Francisco de Paula Vieira produziu na pesquisa A poética de superfície e suas criaturas gráficas<sup>6</sup>, todas oriundas de capturas analógicas dos anos 1980, digitalizadas e impressas em Fine Art entre 2014 e 2015.

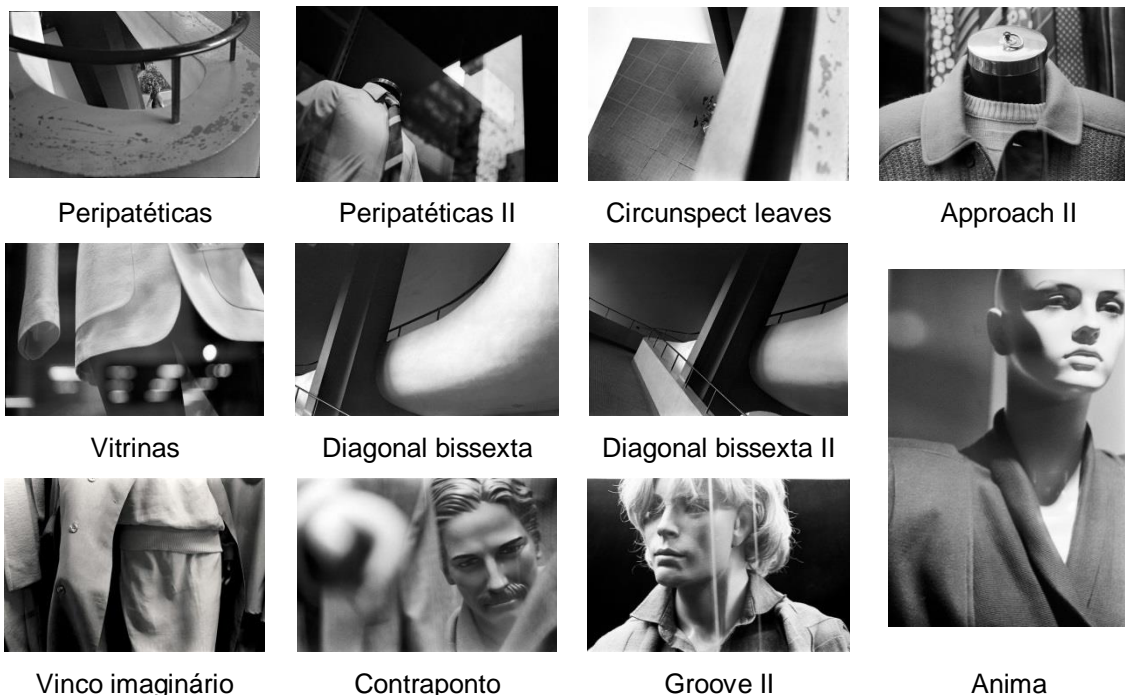
---

<sup>4</sup> ECO, Umberto. *Obra aberta*. Tradução: Giovani Cutolo. 8ª ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

<sup>5</sup> CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

<sup>6</sup> As imagens utilizadas aqui foram preparadas e gentilmente cedidas por Francisco de Paula Vieira para publicação neste artigo, tendo sido encaminhadas por e-mail em 13 de dezembro de 2016, juntamente com uma mensagem na qual consta o seguinte fragmento: [...] *seguem as fotos que expus no TCC, com exceção de duas analógicas (não digitalizadas) recentes. Todas elas são portanto oriundas de capturas analógicas dos anos 1980, com a câmera CANON – EOS – 700. Para a impressão em Fine Art – já com o negativo digitalizado – geralmente utilizo o papel Canson Infinity 310 g-m<sup>2</sup> e realizo o trabalho na ADI – Ateliê de Impressão, em São Paulo [...]*.

Imagem 1: Fotografias de Francisco de Paula Vieira.



Fonte: Acervo pessoal de Francisco de Paula Vieira.

Como que definindo um campo referencial em si mesmas por decorrência de um afastamento do objeto físico de referência, as fotografias oferecem-se à expressão poética na sua condição qualitativa básica: nuances de cinza, luz e sombra, formando linhas, texturas e formas. À negação da sua relação dual com um objeto existente segue-se sua liberdade semântica e, também, sintática. Oferecendo-se como puras qualidades as imagens, também, libertaram o artista de quaisquer traduções simbólicas ou regras de decifração e criam as condições para um novo olhar, de onde a princípio poderia resultar uma infinidade de novas composições igualmente relevantes. Esse processo e a produção que se seguiu levaram-no a algumas analogias, reveladoras de múltiplas camadas de significação da sua própria fotografia, até então desconhecidas para ele, e de uma possível gênese criativa. A seguir fazemos uma exposição dessas camadas, ordenadas aqui segundo um critério próprio, em meio às quais essa gênese criativa vai se evidenciando.

Em uma **primeira camada de significação**, o artista descobre em seu trabalho uma intencionalidade; ele escreve: “estamos atrás de *criaturas* que circulam em função da luz, as criaturas gráficas, que se desdobram, por assim dizer, em diversas formas de aparição” (VIEIRA, 2015, p. 25). Ele julga que tais “criaturas” são oriundas, parafraseando Haroldo de Campos (1975 apud VIEIRA, 2015, p. 25), de uma “manipulação pré-racional subterrânea da linguagem” e desencadeadora de suas metáforas, onde o inefável ganha um sentido de totalidade<sup>7</sup>. Em uma **segunda**

<sup>7</sup> Aqui o autor cita um trecho de Haroldo de Campos sobre o poema Ana Blume de Kurt Schwitters: *há em “Anna Blume” um nó de empenho, uma coesão dos fragmentos em função gestáltica do todo, que se explica, em relação a cada um dos elementos do poema, por aquela espécie de unanimidade das outras partes.* (VIEIRA, 20015, P. 25).

**camada** de significação essa “poética de superfície” se revela para ele como “atividade estética remanescente da fotomontagem”, contendo algo que, na gênese da fotografia e do PB (séc. XIX), autoriza o fotógrafo a conceber e montar uma cena a partir de várias capturas de imagem que, no final, participam de uma mesma narrativa, mas, bem poderiam participar de outras. Em uma **terceira camada** de significação ele descobre semelhanças entre o seu trabalho e o do brasileiro Geraldo de Barros (1923-1998), detentor do que Pietro Maria Bardi, nas palavras do próprio Barros (2006<sup>8</sup>, apud VIEIRA, 2015), denominou “estética do fragmento”; para Barros (2006 apud VIEIRA, 2015, p. 54), um pioneiro da fotografia abstrata, “a fotografia representava não a *transcrição* do real, mas antes a possibilidade de *revelar o invisível à vista*, o ato de revelar mais e mais um caminho em direção a uma arte que não vem da retina”. Na **quarta camada** de significação, o artista passa a associar o seu gosto pelos fragmentos, pela montagem, pela superfície da fotografia, seu aspecto gráfico, com uma experiência vivida que o remete à sua infância. E encontra um sentido para essa memória associada à sua ação artística no que Sallenave (2012<sup>9</sup> apud VIEIRA, 2015, p. 69) chamou de “traços de estilo”, algo exclusivo do artista e que ela associa ao que Leo Spitzer chama de “étimo espiritual”. O artista escreve:

Pensando a respeito dos “traços de estilo” [...] eu vislumbro que os “ancestrais” ensejos estéticos, na caracterização do meu desenvolvimento de linguagem na fotografia PB (tipo uma tábua rasa que antecede as experiências afetivas do olhar), incluíam a comparação ligeira e meticulosa da veleidade lúdica, por assim dizer, de um segmento ou da junção de linhas imaginárias e obstinadas de um telhado de telha francesa, ou de telhas coloniais [...]. (VIEIRA, 2015, p. 74).

Os telhados a que se refere o artista pertencem a duas fazendas da sua infância; e ele os vislumbrava no cair da noite, quando se juntavam às linhas dos telhados um sem número de percepções. Ele assim as descreve:

A primeira delas, Fazenda Fortaleza, cuja sede era (e ainda é) de carpintaria essencialmente portuguesa [...] tinha a leveza construtiva da boa circulação [...] tinha também o rego d’água fazendo a lateral da casa, com ruídos em doses até excessivas de ancestralidade – ela era, com efeito, o elemento estético/cinético recorrente que expressava todo o acolhimento afetivo da natureza [...]. (VIEIRA, 2015, p. 76).

A outra, a Fazenda Baeta, exibia, como sede, um sobrado de carpintaria um tanto rústica e sem pintura, onde, por exemplo, o uso precipitado da aroeira [...], na confecção da maioria das tábuas das paredes, gerava um aspecto de textura brutalista, salientando marcas bastante tensas de uma superfície prestes a rachar, como também uma seleta composição orgânica de fungos, oriunda da excessiva umidade filtrada entre os vãos da mata-juntas externas. E onde também tínhamos acesso a um portentoso telhado formado

<sup>8</sup> BARROS, Geraldo de. *Fotoformas*: Geraldo de Barros. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

<sup>9</sup> SALLENAVE, Danièle. *André Kertész*. Cosac Naify, 2012.

com telhas de barro obstinadamente barrocas [...]. (VIEIRA, 2015, p. 76).

O relato continua desvendando desde os sentidos que os nomes das fazendas assumiam nessa infância, até os sons (passos sobre o assoalho, urina fervilhando no penico, porta se abrindo, roncões e sonhos com narrativa sonora compartilhada), os cheiros (de manguieiro, do leite fervido, do fogo recém-aceso), o céu de estrelas e o próprio universo por trás dos telhados. A sua própria fotografia em PB é vista sob o pano de fundo dessas camadas de vivência corpórea e imaginativa, como (re)compondo-as “sugestivamente como uma *mimesis*, sem jamais funcionar assim” (VIEIRA, 2015, p. 80), ou como “uma imagem que sempre retorna [...] e que sempre será diferente” (VIEIRA, 2015, p. 85). O enquadramento do telhado acaba por funcionar como uma espécie de diretriz “proto-gráfica” (VIEIRA, 2015, p. 82), sendo “metamorfoseado [...] [na sua] captura fotográfica.” (VIEIRA, 2015, p. 81). O que o leva a caracterizar, nesse “imbróglio de sensores justapostos [...] [o seu] étimo espiritual” (VIEIRA, 2015, p. 83). Ele escreve:

Quero, portanto, insinuar que o transe semiótico trabalhado no meu recorte fotográfico, traz em sua compleição e de forma atávica, a eleição de um recorte sincrônico e poético de uma cena [...] recolhida de um momento de infância [...] quando havia um trânsito solto de busca do olhar no entrelaçamento de caminhos e formas imaginárias: assim que anoitecia, no preâmbulo místico e transcendental que antecipava a fase do sono [...] – em estado absorto e meditativo –, eu observo o telhado, em sua gradual e icônica *evanscência visual*, toda ela induzida pelo carisma do “deslocamento gráfico” do olhar [...]. (VIEIRA, 2015, p. 75).

Isso acaba por ser interpretado pelo artista como tendo um sentido próximo, também, do que Décio Pignatari (1975<sup>10</sup> apud VIEIRA, 2015, p. 70) chamou de “etimologia icônica”, referindo-se às origens imagéticas de uma obra que, por fim, a análise semiótica deveria revelar. Presumiu, contudo, uma etimologia icônica do próprio impulso criador, que ele vai percebendo como associado a uma pluralidade de informações – não apenas visuais – intrinsecamente ligadas entre si e à sua experiência vivida.

Um sentido lógico para esse processo de descoberta da gênese da sua própria fotografia é dado em uma **quinta camada** de significação, quando fazem sentido as considerações de Eco (1976 apud VIEIRA, 2015, p. 87) que, após citar Dewey, transpõe para a arte a noção deste de que em uma experiência de pensamento as premissas se manifestam em decorrência da conclusão, afirmando que “[...] o ato de predicação formal [...] [é] uma tentativa constantemente realizada sobre as solicitações da experiência, na qual o resultado final convalida e institui – efetivamente só então – os movimentos iniciais.”.

Uma **sexta camada** de significação arrisca um sentido ontológico para o redemoinho de ideias, sensações, memórias e fazeres, desembocando nas texturas, sombras e linhas de um telhado que parece funcionar como uma lente lapidada pela

---

<sup>10</sup> PIGNATARI, Décio. *Informação, linguagem, comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1975.

própria vida para alcançar uma compreensão do mundo dada esteticamente e que encontra na fotografia PB, nos grafismos e nas texturas dos papéis artesanais um meio para expressar-se e alcançar o campo da linguagem ou de uma proto-linguagem. Nessa perspectiva encontra novamente as palavras de Sallénave (2012 apud VIEIRA, 2015, p. 51) que considera que a fotografia em PB, mais que um simples modo de figuração, é um modo de inteligência do mundo, “não se atendo a registrá-lo ou a fixar o seu reflexo, mas levando-o de volta, mediante uma operação conceitual, a seus aspectos essenciais – formas, traços, contraste, sombra, relevo [...]”. A autora idealiza o grande artista como:

[...] aquele que conseguiu, mediante um lento trabalho ou por meio de uma intuição imediata, descobrir a natureza profunda da linguagem que escolheu para si, suas leis, e explorar, em sua própria textura, suas mais evidentes ou mais ocultas capacidades de expressão [...]. Esse artista se empenha, portanto, em estabelecer uma crescente concordância entre a língua e o mundo [...]. Pois a análise das formas essenciais de sua arte, se levada por ele às últimas consequências, necessariamente o fará descobrir os laços de conformidade secreta que o vinculam a determinados objetos do mundo; e mais: as leis de sua arte talvez sejam as próprias leis do mundo, reveladas pela arte. (SALLENAVE 2007 apud VIEIRA, 2015, p. 46-47).

Em síntese, no processo criativo-investigativo aqui citado o artista, de um lado, encontrou na superfície das fotografias (na sua face icônica) um campo de muita liberdade criativa, mas, ao mesmo tempo, foi levado a ver suas possibilidades menos como um campo aberto e mais como se fosse guiado por algo independente dele e que a ele próprio só cabia interpretar e reinterpretar criando. Mais do que revelar possibilidades gráfico-visuais em um jogo livre do olhar, as fotografias foram revelando, parafraseando Geraldo de Barros (2006 apud VIEIRA, 2015, p. 54), “mais e mais um caminho em direção a uma arte que não vem da retina”; como que abdicando de um campo referencial absolutamente centrado em si mesmas para encontrar algo para além delas e do artista. Isso associado a uma noção cada vez mais clara de uma continuidade entre passado e presente comporta, paradoxalmente, uma via que parece ir para frente e para trás ao mesmo tempo. Foram essas observações que nos levaram aos outros dois textos abordados aqui.

### **Sementes peircianas para uma filosofia da arte**

Em uma organização das ideias filosóficas de C. S. Peirce em torno de uma reflexão direcionada para uma ontologia da arte, Ibri (2011) destaca seis pontos de reflexão, ou “sementes peircianas para uma filosofia da arte”, que sintetizamos aqui muito brevemente. Na primeira semente – **O papel da matemática** –, sugere que a arte pode – tanto quanto a matemática – explorar o universo do possível e – tanto quanto a fenomenologia – implica em “partir de um mundo no qual se está inexoravelmente inserido” (IBRI, 2011, p. 208). Reconhece nela uma lógica heurística (abdução), ainda que, diferentemente das nossas ciências, manifeste-se por meio de uma visão poética do mundo. Na segunda semente – **Um hiato no tempo** –, tomando o fenômeno da contemplação como um dos pontos chave do que

se poderia definir como experiência estética em Peirce e considerando ser ela não judicativa, conclui que ela “lança sementes para a consideração de uma experiência desinteressada com respeito a seu objeto” (IBRI, 2011, p. 210). Na terceira semente – **Acaso e criatividade** –, Ibri (2011, p. 212) assinala que o indeterminismo ontológico peirciano viabiliza “introduzir a noção de Acaso real incidindo nos fenômenos”. Na quarta semente – **Os limites ontológicos da ciência e as coisas sem nome** –, Ibri (2011, p. 214-15) observa que na nossa relação com a realidade mediada pela linguagem, os símbolos permitem-nos nomear apenas aquela parcela “submissa à terceiridade”, deixando “sem nome” “uma espécie de resíduo de mundo”. Sugere, então, que na ausência de regras que os caracterize e sob o risco de nada termos a dizer sobre eles, “[...] devemos utilizar uma linguagem também desconstruída de regras, não apenas por quebra parcial de sintaxe, mas, principalmente por uma ruptura semântica [...]. Este é o espaço da *poesia*, do dizer desconstruído da metáfora [...]”. Na quinta semente – **Idealismo e cosmologia** –, Ibri (2011, p. 216) sugere que o idealismo peirciano exerce o papel de semear uma ideia que parte da cosmologia peirciana e acaba por “associar a quale-consciência, que tipifica a experiência estética, a um estado cosmicamente originário.”. Na sexta semente – **Polissemia e o mundo dos ícones** –, abordando a questão do significado da obra de arte e perguntando se ela deve ou não passar pelo crivo do verdadeiro ou do falso, Ibri (2011, p. 217) argumenta que a “independência da arte em relação ao mundo da segundidade a tipifica como exercício de liberdade criadora, inventando mundos possíveis e criando significações.”, o que encontra, na semiótica peirciana, um espaço de significação compreendido por meio do signo icônico e da sua polissemia, vez que se molda às relações de similaridade, independentes do objeto, fazendo “nascer dentro de si” o objeto, como uma auto representação.

Arriscando uma correlação entre as “sementes peircianas” e o processo artístico-investigativo de Francisco de Paula Vieira, parece lícito dizer que a sua posição diante da fotografia PB foi pautada, se não no todo, ao menos em grande parte por uma livre exploração fenomenológica do mundo (1ª semente); acompanhada de um estado contemplativo diante desse mundo e da própria fotografia inserida nele, de uma demora do olhar no detalhe, na textura, nas linhas, capaz de promover uma espécie de hiato no tempo (2ª semente); que habilita o artista a uma renovação do olhar, a ver o incondicionado por meio da fotografia (3ª semente); que se mostra a ele como um campo fenomênico que instiga a significação, contudo, sem se submeter à linguagem (4ª semente); impregnado, talvez, apenas de uma potencialidade para vir a ser (5ª semente); que encontra na mediação – ou “quase-mediação” – icônica (6ª semente) sua possibilidade para significar.

A arte nasceria, então, dessa experiência contemplativa e originária com a liberdade e a diversidade fenomênicas, em relação às quais nenhuma linguagem é suficiente. Ibri (2011) explicitamente vincula esse aspecto assimétrico da realidade à criatividade; associado a isso, penso ser lícito concluir das palavras do autor que o caráter residual de tais fenômenos, embora não submisso à linguagem, não se confunde com um puro nada. Esse modo residual não decorre de sua nulidade, mas, do fato de se tratar de fenômenos que se distinguem daqueles que usualmente afetam a nossa atenção (estes regidos pela lei, redundantes e insistentes sobre a consciência), justamente porque são, diferentemente, regidos pela liberdade. Daí os



fenômenos residuais serem plenos de novidade no âmbito do mundo, como tudo o que é fruto do que chamamos de criatividade no âmbito do humano.

Compreendemos que uma derivação disso pode ser a de que quando o autor diz que o artista é levado, no processo criativo, a subverter a sintaxe e a semântica para se entregar à metáfora, não está sugerindo que ele está entregue a um jogo absolutamente livre de qualquer objeto, mas, livre dos símbolos da linguagem, de suas regras de ação e daqueles objetos que relacionamos àquilo que chamamos de realidade. O que o texto do autor sugere, particularmente na sua 5ª semente, é que por esse caminho – que inicia com a livre exploração fenomenológica do mundo e se deixa envolver por um hiato no tempo... uma demora do olhar...a prática da subversão da linguagem – o artista acessa um mundo de interioridade e idealidade que é alheio à dualidade mente-matéria, no qual ele experiencia um estado verdadeiramente originário que, à semelhança daquele que caracteriza a origem do universo na cosmologia peirciana, está pleno de “um *continuum* de qualidades cuja ruptura gera um mundo exterior de início caótico” (IBRI, 2011, p. 216). Para emergir desse estado ele precisa do ícone, signo da semiótica peirciana abordado por Ibri (2011) na sua 6ª semente, vez que ele é o único capaz de dar conta desse mundo aparentemente caótico, de vencer esse rompimento com a (primeiridade da) interioridade e fazer um movimento para o mundo exterior (da segundidade), verdadeiramente criando significado (terceiridade). O que é altamente relevante para a arte é que o ícone cria significado a partir do aparentemente caótico de tal modo que, ainda que este esteja na condição de um significado meramente possível, age sobre a conduta do artista, orientando sua prática.

O significado do ícone limita-se a uma possibilidade porque, paralelamente a trabalhar a partir meramente de uma miríade de qualidades e, talvez, justamente por isso, tal como observou Ibri (2011), o ícone desconhece a existência de um objeto e age independente disso, ousando criá-lo dentro de si. Esse exercício de liberdade de uma auto representação tem, como o próprio texto desse autor nos mostra, ao menos um contraponto, o de um mundo também regido pela liberdade. Decorre daí, emprestando de modo livre algumas palavras do texto Ibri (2011) sobre a 5ª semente, um diálogo semiótico entre a liberdade do mundo e a da auto representação, que perpassa os mundos interno e externo, o plano da natureza e o do homem, o da variedade desta e o da criação na arte.

No caso do processo criativo ilustrado neste artigo, temos um artista que só compreende o todo da sua obra interpretando e reinterpretando constantemente e iconicamente um mundo formado por uma coleção de fragmentos perceptivos originalmente desordenados (aparentemente caótico) e que podemos facilmente supor como regidos por uma espécie de liberdade, mas que, por um processo semiótico que está imbricado e evolui desse diálogo homem-mundo, encontra nos telhados (como telas) sua unidade, possibilitando o rompimento/ato criativo, livre, poético, responsável por sua conversão em arte.

Algo que nossa experiência com artistas e seus processos criativos nos mostra é que a obra de arte é apenas parte de algo maior... a poética do artista. O processo criativo pertence e é regido pela poética, esta da ordem de um comportamento que, com o tempo, vai se tornando habitual, sem nunca produzir repetição. Algo igualmente notável é que a poética, ainda que caracterizada por uma licença para “errar”, tem um processo próprio de autocorreção, e é acompanhado de um sentido de certo e errado, com o qual o poeta Manoel de Barros (2001) parece concordar quando escreve: “Há que apenas saber errar bem seu idioma.”. Essa

poética, cujo processo de consolidação e de autocorreção precisa e ocorre por meio das obras, parece ter seu objeto incorporado a estas, tal como se a auto-representação que cada obra realiza fosse um modo de o artista apresentar suas conclusões sobre o que é o objeto da sua poética e, por esse meio, seguir seu caminho.

Isso instiga a pensar sobre um elemento de objetividade no processo, que deve ser paralelo àquele de liberdade. Voltando à questão do ícone na semiótica peirciana, somos levados a considerar que o fato de a ação desse tipo de signo ser caracterizada por uma independência em relação ao objeto, não implica, necessariamente, na completa ausência de algo que objetiva. Consideremos que se uma ação icônica pode ocorrer em relação a uma palavra que, sabidamente, tem um objeto conceitual, sem levar em consideração esse mesmo objeto (e, portanto, a ação simbólica), é porque em certas situações – ainda que semioticamente caracterizadas – a palavra não nos aparece como portadora de regras gerais, expondo em primeiro plano seus aspectos qualitativos – sonoros, visuais. Diante de tal situação, se abandonamos a sintaxe é porque ela já não aparece para nós, e o mesmo ocorre com a semântica. A nossa percepção a palavra, nesse caso, já a apresenta como as coisas sem nome, resíduo de mundo e, parafraseando Manoel de Barros (2001), requerendo uma “agramática”. A ação icônico-metafórica tem sido modo de os poetas explorarem semioticamente esse fenômeno que, contudo se apoie meramente em qualidades da palavra, tem justamente nestas um tipo de objetividade que ainda pode embasar a crítica que o poeta poderá fazer do seu próprio trabalho ou, mesmo, a crítica de arte. Para avançar nesse assunto sobre uma objetividade que segue paralelamente a uma liberdade poética é que acrescentamos a esta discussão as contribuições do texto de Hausman, a que nos referimos a seguir.

### **A noção de Núcleos estéticos de Carl Hausman**

No texto *Aesthetic Cores* Carl R. Hausman (2012) defende que há uma objetividade que restringe tanto a criação quanto as interpretações das obras de arte, podendo justificar as disputas sobre seu significado. Ele localiza a investigação a respeito dessa objetividade em uma ontologia da arte, vez que alega tratar-se de uma objetividade externa, indicada pela presença de resistências durante os processos criativos e investigativos, as quais controlam, ao menos parcialmente, a criação e a investigação. Hausman (2012) sugere que os efeitos de tal objetividade são como aqueles que os *perceptos* têm sobre a formação dos nossos julgamentos perceptivos. Considerando que os *perceptos* são algo vago, contudo inteligível no sentido de serem capazes de se tornarem significativos em um processo interpretativo – e que em Peirce são originados no objeto dinâmico –, ele alega haver algo similar ocorrendo nos processos criativos e interpretativos – que ele supõe ser originado no que denomina “núcleos” (*cores*):

[...] pelo menos no caso da arte, eu sugiro que existem fontes interferindo entre os objetos dinâmicos e as experiências diretas dos mesmos. [...] Eu considero "núcleo" um termo apropriado para eles.

Eles são fontes de limitações artísticas diretamente experienciadas. (HAUSMAN, 2012, p. 262)<sup>11</sup>

Hausman segue esclarecendo que “núcleos” e objetos dinâmicos,

[...] não são idênticos. Núcleos são expressões ou *manifestações* de objetos dinâmicos, e não eles próprios objetos dinâmicos. Os núcleos são homólogos a perceptos pré-interpretados. Sua ação restritiva sobre a criação e a interpretação depende de suas interações com o criador e intérprete. (HAUSMAN, 2012, p. 262 )<sup>12</sup>

Tais núcleos ou manifestações de objetos dinâmicos evoluem para um tipo de perturbação ou estado de humor que é forçado sobre a consciência. Uma consequência é que quando a criação ou a interpretação ocorre pode-se experimentar, por exemplo, a sensação de que algo parece errado. Isso envolve algo descrito como um *feedback* seguido de um movimento para frente no processo; ele não é apenas restritivo, mas, pode ser acompanhando da presença de possibilidades.

Hausman (2012) discute em seu texto duas grandes objeções à ideia de que existem núcleos estéticos que são externos à obra de arte e ao criador: uma primeira, que alega serem elas fontes pré-conscientes ou inconscientes; e uma segunda, que argumenta que considerar artistas como criadores implica em localizar as restrições internas à mente desse criador e não externamente. Em relação à primeira, argumenta que ele não alega que todas as influências positivas na arte são resultantes de choques externos, sendo algumas resultantes de predisposições, memórias impulsos inconscientes. O que ele defende é que, em parte, elas têm suas próprias origens, independentes do intérprete; e que são cruciais para pensar isso as restrições que são relevantes para a singularidade dos resultados, bem como a ideia de um centro em torno do qual gravitam várias possibilidades criativas e interpretativas. Em relação à segunda objeção, o autor argumenta, entre outros, que se o processo criativo envolve espontaneidade, sendo o agente criativo apenas um veículo, então não se justifica encontrar suas fontes apenas dentro do artista. Além disso, toda a dinâmica do processo, envolvendo as perturbações que são sentidas pelo artista como uma espécie de grito que pede para ser notado e desenvolvido por meio da criação é incompatível com a ideia de que isso é interno ao agente.

Hausman (2012) assinala que a ideia de núcleos não equivale a definir uma fórmula ou um conjunto de diretrizes para criar ou interpretar obra de arte; trata-se de uma ideia que ajuda a pensar sobre razões gerais que levam criadores e intérpretes a ter um sentido de que algo está errado e a investigar como atender

---

<sup>11</sup> Do original: *However, at least in the case of art, I suggest that there are intervening sources between dynamic objects and direct experiences of them. Such experiences are responses to the compelling expressions occasioned by the interactions of creative agent or interpreter. I consider "core" an appropriate term for them. They are directly experienced sources for artistic constraints.*

<sup>12</sup> Do original: *[...] are not identical. Cores are expressions or manifestations of dynamic objects, and not themselves dynamic objects. Cores are counterparts to pre-interpreted percepts. Their constraining action on creating and interpreting depends on their interactions with creator and interpreter.*

certas restrições que se impõem; também, deve orientar que sejamos sensíveis às restrições que se impõem à interpretação, cuja importância ele considera fácil ignorar. Ele pondera que manter a ideia de núcleo em mente tem um valor heurístico nos processos de criação e de interpretação, sendo crucial para evitar a noção de que qualquer criação ou interpretação é tão boa quanto qualquer outra. E assinala, a título de conclusão, que um sentido de que há núcleos para obras de arte deve ser mantido, ao menos periféricamente na consciência, quando se está interpretando ou criando; e que a relevância disso é de ordem heurística, devendo ser reconhecida como a força compulsiva que motiva continuar o trabalho criativo e a interpretação, a revisão e toda investigação. Deve-se considerar que há sempre mais, sempre um "resíduo" para ser trazido para o domínio da experiência inteligível.

Na prática de Francisco de Paula Vieira torna-se proeminente o fato de que a experiência por ele sintetizada nos telhados funciona como base poética para uma grande diversidade de fotografias, que inclui a série citada aqui como uma pequena parte, e onde uma compulsão para produzir é acompanhada de outra para compreender. Em meio a isso, de um lado ele lê ou revisita essa vivência com alto grau de liberdade; mas, de outro é levado a respeitar algo que se impõe a partir dessa mesma vivência, levando-o a recusar certas decisões como inapropriadas. Durante o processo criativo a que me refiro neste artigo, foram exemplares algumas ocasiões em que obras aparentemente tão boas quanto outras eram recusadas pelo artista em nome de pequenas mudanças que ele julgava necessárias. Resulta daí que tanto sua liberdade quanto um sentimento de que nem tudo está bem são reunidos em torno dessa vivência.

Esse modo de agir, que entendemos ser o do signo icônico, combina diferentes elementos segundo algo que é dado na percepção; no caso do artista em questão, essa percepção está vinculada àquela experiência dos telhados e a todos os seus elementos sonoro-visuais-olfativos que, contudo distantes no espaço e no tempo, insistem sobre a consciência. Isso é diferente do modo como agiria uma mente puramente matemática que, tomando um conjunto qualquer de elementos elaboraria suas possibilidades combinatórias de um ponto de vista meramente numérico. A mente do artista não vê esses elementos numericamente, mas, qualitativamente; portanto, não age matematicamente, mas, em relação a essa percepção, sendo a noção de núcleos estéticos um conceito que parece tentar compreender a natureza dessa experiência e seu modo de agir sobre a ação artística.

A noção de núcleos estéticos de Hausman juntamente com as sementes peircianas destacadas por Ibrri contribuem, segundo o nosso entendimento, para que consideremos as combinações que o artista faz em termos da percepção e da lógica; permitem considerar sobre como o artista reduz o campo de possibilidades combinatórias diante do aparente caos qualitativo que se apresenta para ele, transformando sua poética e sua obra em processo e produto de uma investigação artística, heurísticamente orientada.

## **Considerações finais**

A poética de superfície e as criaturas gráficas de Francisco de Paula Vieira, que ele torna-se capaz de compreender na sua investigação, por meio da memória sempre revisitada daquela complexa "imagem dos telhados", no sentido não apenas

visual, mas, também sonoro, olfativo etc. – de um conjunto de qualidades icônicas –, pelo seu caráter de gênese, tanto restritiva quanto polissêmica, ilustra um fenômeno que já tivemos a oportunidade de observar outras vezes nos processos criativos de nossos alunos e que remetem sempre a pensar no objeto semiótico.

O texto de Ibri (2011) convida a fazer associações entre esses processos e o caráter originário da quale-consciência, as coisas sem nome, a mediação icônica. Tem apontado o caminho para muitas de nossas questões, dando-nos a segurança necessária para avançar, pela articulação que faz entre a filosofia peirciana e a arte. A 6ª semente, especialmente, sempre nos instigou mais diretamente, vez que toca diretamente na questão semiótica envolvida no processo criativo e é responsável pelos desenvolvimentos registrados neste texto sobre o signo icônico. Cabem, ainda, outros diálogos com os desdobramentos ulteriores do próprio autor a esse respeito, o que ainda não foi feito dentro dos limites deste artigo.

Em meio às nuances daquilo que chamamos de gênese do processo criativo e da poética – e que as sementes organizadas por Ibri (2011) ajudam a visualizar –, instiga-me sempre a ideia de que há uma espécie de alteridade, dando unidade à poética e colocando as obras em um *continuum* interpretante cuja semiose não cessa em revelar a diversidade potencializada nisso que objetiva, por meio da face sempre única das obras. Ambos, objeto e obra, avessos a uma completa redução simbólica. Isso parece corresponder à ideia de núcleos estéticos de Hausman (2012), a algo que explique a dupla condição – de liberdade e de restrição – encontrada no processo criativo. Tal como propôs o autor, essa dupla condição se manifesta também no âmbito da interpretação da obra. Consideramos, portanto, que assim como outros acréscimos a estas ideias poderão aprofundá-las a partir do diálogo com as sementes propostas por Ibri, também a noção de núcleos estéticos proposta por Hausman exige outros desdobramentos, por exemplo, explorando esse caráter nuclear da percepção no âmbito da análise crítica da arte.

\* \* \*

## Referências

- VIEIRA, Francisco de P. **A poética de superfície e suas criaturas gráficas**: uma experiência visual em PB. Trabalho de Conclusão de Curso. Graduação em Artes Visuais, UFMS, 2015.
- IBRI, Ivo A. Sementes peircianas para uma filosofia da arte. In: **Cognitio**: São Paulo, v. 12, n.2, p. 205-219, julho-dezembro, 2011.
- HAUSMAN, Carl R. Aesthetic Cores: A Proposal for Objectivity in Art Suggested by Charles Peirce's Dynamic Object. In: **Cognitio**: São Paulo, v. 12, n.2, p. 257-269, julho-dezembro, 2012.