

**Centro de Estudos do Pragmatismo – Programa de Estudos Pós-Graduados em
Filosofia
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
[Número 1 - 2004]**

Da Fenomenologia À Semiótica: A Obra De Arte *Em Processo*

Lauro José Maia Marques

PUCSP (doutorando)

laurojmm@estadao.com.br

RESUMO: Este trabalho é uma segunda versão, revista e ampliada, de uma comunicação que primeiro apresentamos no I Congresso Internacional da Associação Brasileira de Estudos Semióticos, em outubro de 2003, na UNESP de Araraquara, SP, e que apresentamos novamente, com as modificações, no VI Encontro Internacional sobre o Pragmatismo, na PUC de São Paulo, em novembro do mesmo ano. Trata-se de uma reflexão sobre a obra de arte, baseada na filosofia de Charles Sanders Peirce. Partimos da perspectiva fenomenológica de como o artista, visando produzir um efeito estético, avaliaria sua obra. Esta seria a ocasião em que, em algum momento do processo criativo, o artista se colocaria como o espectador de sua própria obra, e julgaria se a qualidade que pretende imprimir à totalidade das partes foi atingida. É a mente do artista que nos interessa, ou melhor, são os traços da ação de uma natureza *mental* –e, portanto, *comum*, tanto àquele que produz, quanto ao público que aprecia uma obra de arte. O que significa entender também a obra de arte como uma espécie de mente ou processo semiótico, uma “razoabilidade concreta” expressando a si mesma. A intenção do artista nesse caso é importante, porque ela é inseparável da direcionalidade da obra em si mesma. Sobre esse último ponto, Ransdell, cuja “concepção semiótica da arte” estaremos embrionariamente enfocando aqui, vai desenvolver até às últimas consequências a noção da obra de arte como um processo autônomo. Isto é, dotada de seu próprio e inerente *télos*, conforme veremos mais a seguir.

PALAVRAS-CHAVE: Fenomenologia, Semiótica, Arte, Processo, C. S. Peirce

ABSTRACT: *This work is a second version, revised and increased, of an early communication that we first presented at the I International Congress of the Brazilian Association of Semiotic Studies, and then, with modifications, at the VI International Meeting about Pragmatism. It is a consideration about the work of art, inspired in the philosophy of Charles Sanders Peirce. We start from the phenomenological perspective of how an artist, aiming to bring about an esthetical effect, would evaluate his work. This would be the occasion that, in some moment of the creative process, the artist would put himself as the spectator of his own work, and he would judge if the quality that he pretends to impress to the totality of parts was attained. It is the mind of the artist that interest us, or better, what really interest us are the traces of the action of a *mental* nature —and therefore, *common* to both the producer and the general public of viewers of an artwork. That means to understand also the artwork as a kind of mind or semiotic process, a “concrete reasonableness” expressing itself. The intention of the artist is in that case important, because it is inseparable from the directionality of the work itself. About this last point, Ransdell, whose “semiotic conception of the artwork” we will be surfacing here, will develop until the last consequences the conception of the artwork as an autonomous process. That is, with his own inherent télos, as we will see.*

KEY WORDS: Phenomenology, Semiotic, Art, Process, C. S. Peirce

1. Ver com os olhos da mente

Na conferência que fez em Harvard, em 1903, Peirce afirma que tudo o que devemos fazer, como estudantes de Fenomenologia, é “simplesmente abrir nossos olhos mentais e olhar bem para o fenômeno e dizer quais são as características que estão sempre presentes nele” (CP 5.41). Essa seria uma “faculdade” que teria o artista, em ver “as cores aparentes da natureza tal como elas aparecem” (CP 5.42). “Aquela rara faculdade, a faculdade de ver o que está diante dos olhos, tal como se apresenta, não substituído por nenhuma interpretação, não sofisticado por nenhuma concessão a esta ou aquela pressuposta circunstância modificadora” (CP 5.42), com a qual Peirce tenta justificar um modo de ver específico da Primeiridade Pura. Como tivemos oportunidade de discutir, em outro trabalho (Marques 2003), trata-se de algo que é contradito pelo próprio autor, Peirce, quando este explica que uma qualidade de sentimento, como uma cor, não pode ser observada em si mesma, em toda sua pureza:

Nós não podemos *verdadeiramente observar* uma qualidade de sentimento em sua pureza; ela está sempre misturada a outros elementos que a modificam grandemente (CP 7.530, ênfase acrescida).

Mas continuemos analisando o que diz Peirce, em seguida à referência à “faculdade do artista que vê, por exemplo, as cores aparentes da natureza como elas aparecem” (CP 5.42). Como ilustração para essa frase, diz Peirce no mesmo parágrafo:

Quando o chão está coberto de neve sobre a qual o sol incide brilhantemente, exceto aonde as sombras caem, se você perguntar a qualquer homem comum que cor parece ser esta a do solo, ele lhe dirá: branco, puro branco, mais embranquecido à luz do sol, um pouco mais acinzentado à sombra. Mas isto não é o que está diante de seus olhos que ele está descrevendo; é a teoria do que *deveria* ser visto. O artista dirá a ele que as sombras não são cinzas, mas de um pálido azul e que a neve sob a luz do sol é de um rico amarelo (CP 5.42, ênfase no original).

Pudemos mapear, na assertiva peirceana supracitada, de 1903, ecos de um mito que pensa o artista como um “gênio original que pinta ‘o que vê’ e cria formas novas a

partir do nada” (Gombrich 1999:126). Tal mito foi identificado por nós a uma corrente “impressionista”, seguindo uma análise que faz Gombrich (1985).

É impossível não notar a semelhança da idéia expressa por Peirce, ao longo da citação anterior (CP 5.42), com o credo impressionista de que “se confiarmos em nossos olhos, e não em nossas idéias pré-concebidas sobre como as coisas devem parecer, de acordo com as regras acadêmicas, faremos as mais excitantes descobertas” (Gombrich 1985:406). O exemplo dado por Peirce como ilustrativo da “faculdade do artista”, em ver “as cores aparentes da natureza tal como elas aparecem” (CP 5.42), podia muito bem ser o de um pintor impressionista descrevendo a técnica de representar as sombras negras, mais brilhantes quando os modelos são retirados do estúdio e “tomados” ao ar livre, por modulações de azul. Ora, isso já constitui sem dúvida uma mediação e não pode nos cegar para o fato de que, como diz Gombrich (1985:446), é “impossível separar claramente o que vemos do que conhecemos”, e que “aquilo a que chamamos ‘visão’ é invariavelmente colorido e modelado pelo nosso conhecimento do (ou crença no) que vemos”. Uma afirmação que, afinal, dificilmente o próprio Peirce negaria (Cf. CP 5.185: “percebemos o que estamos preparados para interpretar”).

Nossa intuição a esse respeito foi comprovada pela leitura da passagem de Santaella e Noeth, em que os autores destacam a importância das teorias de Gombrich para a semiótica da pintura. Gombrich concordaria com o dito do pintor inglês John Constable (1776-1837), para quem “a *arte* de ver a natureza é algo quase tão *passível de ser adquirido*, quanto a arte de ler os hieróglifos egípcios” (Santaella e Noeth 1998:99, ênfase acrescida). Não se tratando, portanto, de nenhuma “faculdade especial”, associada à primeira categoria, que distinguisse os pintores do resto dos mortais, mas de *aprendizado*, o que envolve Terceiridade como mediação. Na concepção teórica de Gombrich, afirmam Santaella e Noeth, “os pintores nunca tiveram a ‘ótica natural’ de um ‘olho inocente’. Ao contrário, como mostra a história da pintura, sua visão de mundo sempre foi determinada e mediada por (...) o modo estilístico e outros convencionais —, ou como diriam os semioticistas, códigos da percepção e da representação”. (Santaella e Noeth 1998:99). É, portanto, essa última concepção —que pressupõe, por outro lado, uma “natureza humana” universal e comum ao artista e ao público (Wollheim 2002:8)— a qual gostaríamos de nos alinhar, e que parece inclusive mais adequada à Semiótica do próprio Peirce.

Ver com os olhos abertos da mente é mais do que ver simplesmente. É a mente do artista que nos interessa, ou melhor, são os traços da ação de uma natureza *mental*

—e, portanto, *comum*, tanto àquele que cria, quanto àquele que observa uma obra de arte. A decomposição aproximativa dos atos e lapsos do artista, diante da obra que aprova como boa, deverá, pois, ser reveladora da natureza da própria obra. Vamos adiantar aqui algumas suposições sobre isso que estaremos desenvolvendo melhor para um próximo trabalho, a partir das diferentes formas de consciência, relacionadas às categorias fenomenológicas.

Em um trecho (EP 1:261) em que trata especificamente das diferentes “espécies” de consciência, Peirce afirma que o artista —o poeta, o romancista, o pintor— ao criar, “introduz uma ficção; mas não é uma ficção arbitrária” e sim que “exibe afinidades com o que a mente outorga uma certa aprovação”, pronunciando “belas” as obras que cria. “O que se não é o mesmo que dizer que a síntese é verdadeira, é algo do mesmo tipo geral” (EP 1:261). A comparação que Peirce faz em seguida, no mesmo trecho, entre o artista e o geômetra, ajuda a entender melhor essa última passagem. Diz Peirce: “o geômetra desenha um diagrama, que se não é exatamente uma ficção, é ao menos uma criação, e por meio de observação desse diagrama ele é capaz de sintetizar e mostrar relações entre elementos que antes pareciam não ter nenhuma conexão necessária” (EP 1:261). Deixando de lado o uso da palavra “beleza”, nesse contexto, em algum momento do processo criativo, esse seria o momento em que o artista se colocaria na posição de espectador de sua própria obra, e avaliaria se a qualidade que está buscando imprimir à totalidade de partes foi atingida.

A apreciação da obra como boa deve-se dar em relação a algum propósito, isto é, se a qualidade que o artista estava *lutando* —inclusive com o material— para exprimir foi atingida ou não —e essa questão será respondida de acordo com a maneira como o próprio artista será afetado (Cf. CP 2.81). Essa qualidade *procurada* não pode ser mais do que uma vaga noção na mente do artista (algo sem dúvida difícil de explicar, e que estamos propondo entender em termos de um “ícone”, no sentido Peirceano), a avaliação da obra sendo feita durante todo o processo criativo. Segundo o que diz Wollheim (2002:43), o olhar é o elemento imprescindível para essa avaliação, uma vez que o artista “pinta —pelo menos em parte— com os olhos”. Não que ele pinte primeiro para depois olhar. Os olhos são tão essenciais à sua atividade quanto são para o ato de dirigir: um motorista de um carro, ao dirigir, usa seus olhos para se manter no rumo certo (o motorista não dirige primeiro e depois verifica se está no caminho certo). Na verdade, no caso do artista, seus olhos fazem bem mais do que isso, pois o rumo no qual os olhos do artista procuram mantê-lo é uma construção de seu próprio olhar,

diferentemente de uma estrada, cuja construção é pré-existente. “Manter a pintura no rumo”, aliás, de acordo com Wollheim (2002:43), é uma metáfora, que significa “tornar a pintura aceitável para os olhos: são os olhos que determinam a aceitabilidade segundo critérios muito variados”.

De modo geral, “o artista pinta para provocar uma certa experiência na mente do espectador” (Wollheim 2002:43-44). No mais simples dos casos, ainda conforme Wollheim (2002:44), o artista pinta com o objetivo de provocar prazer. “Supõe-se que o artista sabe perfeitamente o que é uma experiência prazerosa e testa a que sente diante do quadro para ver se corresponde ao padrão.” No caso mais complexo, “quando a experiência se destina a produzir significado ou proporcionar conhecimento” (Wollheim 2002:44), sendo esse o “principal objetivo” do artista (Wollheim 2002:43), a dependência do artista como espectador é muito maior. Fundamentalmente, o que lhe interessa na experiência é “manter o quadro no rumo certo, isto é, garantir que a experiência que ele calcula que irá produzir nos outros, esteja em sintonia com o estado de espírito ou a intenção a partir da qual o pintou” (Wollheim 2002:44). Nos dois casos citados, algo é trazido à luz, algo que “exibe afinidades com o que a mente outorga alguma aprovação” (EP 1: 261), que é o que caracteriza o trabalho do artista, segundo Peirce.

Supor uma natureza comum e universal entre os homens não significa dizer, entretanto, que não existam diferentes espécies de homens e que seus propósitos não sejam também diversos. Dissemos que estamos supondo uma natureza humana comum e universal entre o artista e o restante de nós, querendo significar com isso que ambos são possuidores das mesmas faculdades, e que a obra de arte é um processo que guarda, ou melhor, exhibe traços de uma ação mental e logo, que pode ser compreendida. O que significa, também, por outro lado, entender a obra de arte como uma espécie de *mente* ou *semiose* —algo que não se coaduna com a expressão de um “olhar inocente” e descompromissado, mas que é (um resultado de) um processo com *tendência* para um fim.

2.Arte em processo: O *télos* da obra

Sobre esse último ponto, o artigo de Ransdell (2002), cuja “concepção semiótica da obra de arte” estaremos superficialmente enfocando aqui, vai desenvolver até às últimas consequências a noção da obra de arte como um processo autônomo. Isto é,

dotada de seu próprio e inerente *télos*: termo grego que combina as idéias de “limitação” e “perfeição”; oposto a *meio*: aquilo para que alguma coisa existe, ou se faz: objetivo, intenção, *sentido para o qual uma tendência é dirigida* —sendo essa última acepção a mais adequada para o que estamos tratando aqui, conforme veremos mais a seguir. Portanto, a obra de arte, teria assim uma “vida própria”, com poderes para gerar interpretantes que “executam as tendências implícitas nela”, sendo, por isso mesmo, que podemos considerá-la como um signo complexo.

Vejamos sobre isso mensagem do mesmo Joseph Ransdell (enviada para lista de discussão eletrônica na Internet, *Peirce-L*, em 29 de setembro de 2003, com o título “*Re: Sv: More on Ransdell-Short disagreement*”), em que Ransdell discute sua visão do que é teleologia segundo Peirce, e que utilizaremos aqui, para a discussão sobre a finalidade da obra de arte. Conforme Ransdell, a questão fundamental da teleologia, e logo, de toda semiose, não é intenção ou propósito mas antes “tendência para um fim” e isso é paradigmaticamente exemplificado em probabilidade: as leis do acaso:

No longo prazo infinito [*in the long run*] o dado perfeito, repetidamente lançado, será tal que qualquer determinado número tenderá para sair um sexto das vezes [na proporção de um sobre seis vezes], i.e, a proporção irá aproximar-se assintoticamente em direção a isso. Eis aí tudo que há, de fundamental, em teleologia (...) ultimamente tudo o que temos é somente tendência para um fim.

Ransdell dirá ainda que não acredita que toda teleologia seja intencional, mas sim que seja *tendencial* —o que não é a mesma coisa. Intencionalidade seria então “um caso especial de tendência em direção a um fim”: Toda intencionalidade (e é claro, finalidade), pode ser explicada em termos de tendência em direção a um fim (o que é explicável, por seu turno, em termos da tendencialidade das leis do acaso), de acordo com o entendimento que Peirce tem de o que é teleologia. Levando em consideração esse raciocínio, sobre a questão da finalidade da obra de arte, afirma Ransdell que:

Um romance, uma peça de música, digamos, ou uma constituição política, pode ser um signo, e não é tão estranho assim, afinal, pensar em tais signos como tendo “uma vida própria”, com poderes para gerar interpretantes que executam as tendências implícitas neles, e o próprio Peirce não recuaria em por vezes

imputar propósito a signos desse grau de vividez, como ele [Peirce] frequentemente fala da verdade *criando seus próprios defensores*, por exemplo.

A afirmação a qual Ransdell se refere, e que enfatizamos, no texto, em itálico, é feita por Peirce, no contexto em que discute a sua teoria da classificação e das classes naturais, e em que ele apresenta sua concepção de ciência como “uma coisa viva” (EP 2:114). Onde ele também “refina suas visões ao dar à causalidade final um papel proeminente em sua teoria. Classes naturais [ou reais’, Cf. EP 2:120] são definidas por causas finais, ainda que não necessariamente por propósitos” (EP 2:114). A ocasião em que se dá a afirmação supracitada em destaque, é logo após Peirce (EP 2:122) perguntar ao leitor se ele considera, como ele próprio, que se trata de um fato positivo, e não de uma mera ficção, o conteúdo expresso nos versos do poema de William Cullen Bryant, “*The Battle-Field*” [O Campo de Batalha]:

“Truth crushed to earth shall rise again;”

[A verdade esmagada novamente emergirá;]

A opinião de Peirce é clara nesse sentido: para ele as idéias de certo e errado são o poder mais elevado que existe na face da terra, aquilo para o que cedo ou tarde “todo joelho deve dobrar ou ser quebrado” (EP 2:122). Mais ainda; eis aqui duas instâncias de idéias que têm ambas, ou acredita-se que tenham, “vida, o poder de causar as coisas, aqui na terra” (EP2: 122). Não é que elas tenham um poder apenas porque têm, ou terão, homens poderosos que estão dispostos a fazê-las desse modo. Pelo contrário, afirma Peirce, “é a idéia que irá criar seus defensores e torná-los poderosos” (EP 2:122).¹ Se a Maçonaria ou o governo Papal, deixarem alguma dia porventura de existir, será precisamente porque nesse caso são idéias destituídas de vitalidade própria, e não pelo fato de que não tenham sido supridas de robustos defensores. Assim, continua Peirce:

Idéias não são apenas meras criações dessa ou daquela mente, mas ao contrário, elas têm um poder de achar ou de criar seus veículos, e, uma vez tendo-os

¹A relação da idéia expressa no poema e a concepção de verdade pragmatista será tema de um outro trabalho.

encontrado, de conferir a eles a habilidade de transformar a face da terra. (...) toda idéia tem em alguma medida (...), o poder de realizar resultados físicos e psíquicos. Elas têm vida, vida generativa (EP 2: 123).

No caso que estamos considerando, da obra de arte como um signo complexo e dotado de vitalidade, a intenção do artista, de qualquer forma que isso se manifeste, deve então ser inseparável da finalidade —ou como prefere Ransdell (2002:21), do *télos* inerente ou “direcionalidade”— em si da obra de arte. O artista atuaria, nesse contexto, mais como um agente “a serviço” da realização da “direcionalidade” em si da obra de arte. (A direcionalidade, por sua vez, pode ser entendida em termos de tendência assintótica em direção a um estado final de coisas.) Desse ponto de vista, a obra de arte *em processo* semiótico, é uma representação (signo) capaz de criar seu próprio interpretante; isto é: uma interpretação de si própria, considerada em respeito ao seu conteúdo. Existem tendências ou potencialidades nas obras artísticas que o artista simplesmente não pode evitar reconhecer. O que faz com que alguém seja um artista, aliás, é justamente esse reconhecimento. “O autor como produtor tem uma identidade parcial com a obra artística, informando-a com tendências em direção a fins de crescimento, que são indistinguíveis das tendências intrínsecas na obra artística em si mesma” (Ransdell 2002: 27). Em resumo, para nós, nesse curto ensaio, assim como para Ransdell (2002), arte e apreciação estética são entendidas primariamente em termos do que é intrínseco na obra em si mesma, como um processo, em que está implícita a idéia de crescimento.

Referências

- GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- . *Meditações Sobre um Cavalinho de Pau*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.
- MARQUES, Lauro José Maia. *Diferencia Entre Calidades En Si Mismas Y Reflexionadas En La Apreciación De Obras De Arte*. [Comunicação apresentada durante o VII Congresso da Associação Internacional de Semiótica Visual, de 10 a 14 de Dezembro de 2003, na Cidade do México, D.F., no prelo]
- RANSELL, Joseph. *The Semiotical Conception of the Artwork*. Caderno do *First Advanced Seminar on Peirce's Philosophy and Semiotics*. Centro de Estudos Peirceanos, COS-PUC/SP, 2002.

PEIRCE, C. S. *Collected papers of Charles Sanders Peirce*. Ed. C. Hartshorne & P. Weiss - vol(s). I-VI- & A. Burks – vol(s). VII-VIII; Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1931-35;1958. [Citações na forma “CP 5.41” indicam volume e número do parágrafo nessa edição]

———. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings – volume 1 (1867-1893)*. Ed. Nathan Houser et al. The Peirce Edition Project. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1992. [Citações na forma “EP 1:201” indicam volume e número da página nessa edição]

———. *The Essential Peirce: Selected Philosophical Writings – volume 2 (1893-1913)*. Ed. Nathan Houser et al. The Peirce Edition Project. Bloomington, Indiana: Indiana University Press, 1998. [Citações na forma “EP 2:122” indicam volume e número da página nessa edição]

WOLLHEIM, Richard. *A pintura como Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

SANTAELLA, Lucia e NÖTH, Winfried. *Imagem*. São Paulo: Iluminuras, 1998.