

O CONCEITO DE "TEXTO ARTÍSTICO" E SUA RELEVÂNCIA PARA AS CIÊNCIAS DA DOCUMENTAÇÃO

María del Carmen Agustín Lacruz
Universidad de Zaragoza (España)

RESUMO

Este artigo desenvolve o itinerário teórico que, tomando como ponto de partida à natureza comunicativa das imagens artísticas permite formular, com contribuições epistemológicas procedentes de diferentes enfoques semióticos e semiológicos, os conceitos de "texto artístico" e "texto pictórico". Ditos conceitos têm grande relevância para as Ciências da Documentação, pois permitem considerar cada imagem artística, como um objeto estético portador de um discurso suscetível de ser analisado; situar cada uma delas no contexto que a faça legível, atendendo a sua origem, uso e tipologia; investigar as correlações que têm lugar entre sua arquitetura estética e a função comunicativa que desempenham e finalmente, elaborar um modelo de análise orientada para a produção de representações documentais que permitam comunicar e recuperar as análises efetuadas dentro dos sistemas de informação nos quais estas imagens artísticas se desenvolvem.

Palavras-Chave: Análise de Conteúdo Documental; Texto Artístico; Texto Visual; Texto Pictórico; Imagens Artísticas; Ciências da Documentação; Semiótica; Semiologia.

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho¹ é identificar e sistematizar os fundamentos teóricos sobre os quais se sustenta à consideração de qualquer obra pictórica como uma mensagem de natureza comunicativa – um *texto visual* – cujo discurso se pode analisar desde abordagens que consideram tanto seu valor informativo como sua condição documental. Isto requer traçar o itinerário teórico

¹ Este trabalho é parte da pesquisa desenvolvida na minha tese de doutorado: AGUSTÍN LACRUZ, M^a del C. Análisis documental de contenido de la imagen artística: Fundamentos y aplicación a la producción retratística de Francisco de Goya. Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, 2006. 1 CD-ROM.

através do qual se configurou dito conceito graças às contribuições efetuadas a partir de diferentes enfoques semióticos e semiológicos.

Esta noção supõe que os objetos estéticos são considerados espaços significativos portadores de um discurso que pode ser submetido a processos analíticos que segmentam e seqüenciam seus níveis de representação e referência. Dito discurso, em suma, é suscetível de ser examinado, representado e recuperado em bases documentais.

Posteriormente, este trabalho de delimitação conceitual permite conjugar em um mesmo modelo epistemológico de análise documental – salvando as particularidades idiossincrásicas de cada modo e morfologia artística – os diversos códigos que configuram a arquitetura de cada texto pictórico, com independência de qual seja sua natureza e considerar simultaneamente as peculiaridades que cada gênero artístico cria e atualiza em diferentes culturas e períodos históricos.

2 A IMAGEM ARTÍSTICA, UM DISPOSITIVO COMUNICATIVO DE INTERESSE DOCUMENTAL

A imagem artística é, além de um fenômeno estético e expressivo, um dispositivo de natureza comunicativa, cujo discurso informativo é suscetível de ser analisado pormenorizadamente, distinguindo seus contextos de produção, emissão e recepção; as funções comunicativas que desenvolve; os diversos estratos significativos que o constroem; assim como os códigos que emprega para sua representação.

Considerar a imagem artística a partir deste enfoque, permite entre outras aproximações disciplinares possíveis, que as Ciências da Documentação – tomando como ponto de partida as técnicas aplicadas com sucesso durante décadas ao estudo dos documentos literários e a seus discursos lógico-lingüísticos – sejam capazes de analisar, também, os enunciados das imagens pictóricas.

Isso permite que os documentalistas – adaptem convenientemente suas metodologias de trabalho possam apreender seu significado e otimizar sua

comunicação secundária, até os potenciais usuários interessados em sua recuperação.

No entanto, o estatuto comunicativo das ricas e diversas manifestações artísticas não foi reconhecido até o Século XX, quando através de disciplinas diversas como a Semiótica, a Sociologia, a História, etc. e de manifestações estéticas consideradas secundárias: a fotografia e a publicidade respectivamente conseguiram que este lhes fosse concedidas.

As razões que explicam este fato têm a ver com o adiamento que sofreram todas as representações icônicas em sua consideração como meios transmissores de informação culta, depois que a cultura humanística ocidental escolhesse o suporte literário e a estrutura textual como os meios por antonomásia, para a transmissão e difusão do conhecimento científico (SIMONE, 2001; O'DONNELL, 2000).

Embora não seja objeto deste trabalho analisar os complexos processos econômicos, sociais, tecnológicos e culturais que concorreram nesta eleição, não podemos obviar que dita designação supôs um notável atraso na consideração da imagem artística como um documento, uma fonte de informação, ou um objeto de estudo para outras disciplinas diferentes das que valorizam sua condição estética.

Atualmente o estatuto comunicativo (Figura 1) das imagens artísticas está reconhecido e consolidado, no entanto é necessário seguir nos interrogando, a partir de abordagens científicas interdisciplinares em quais ordens científicas atua referida comunicação; quais são os sujeitos intervenientes, os canais de circulação, os contextos comunicativos, os objetivos e intencionalidades do processo, a natureza da mensagem, os códigos que participam de sua elaboração, etc.

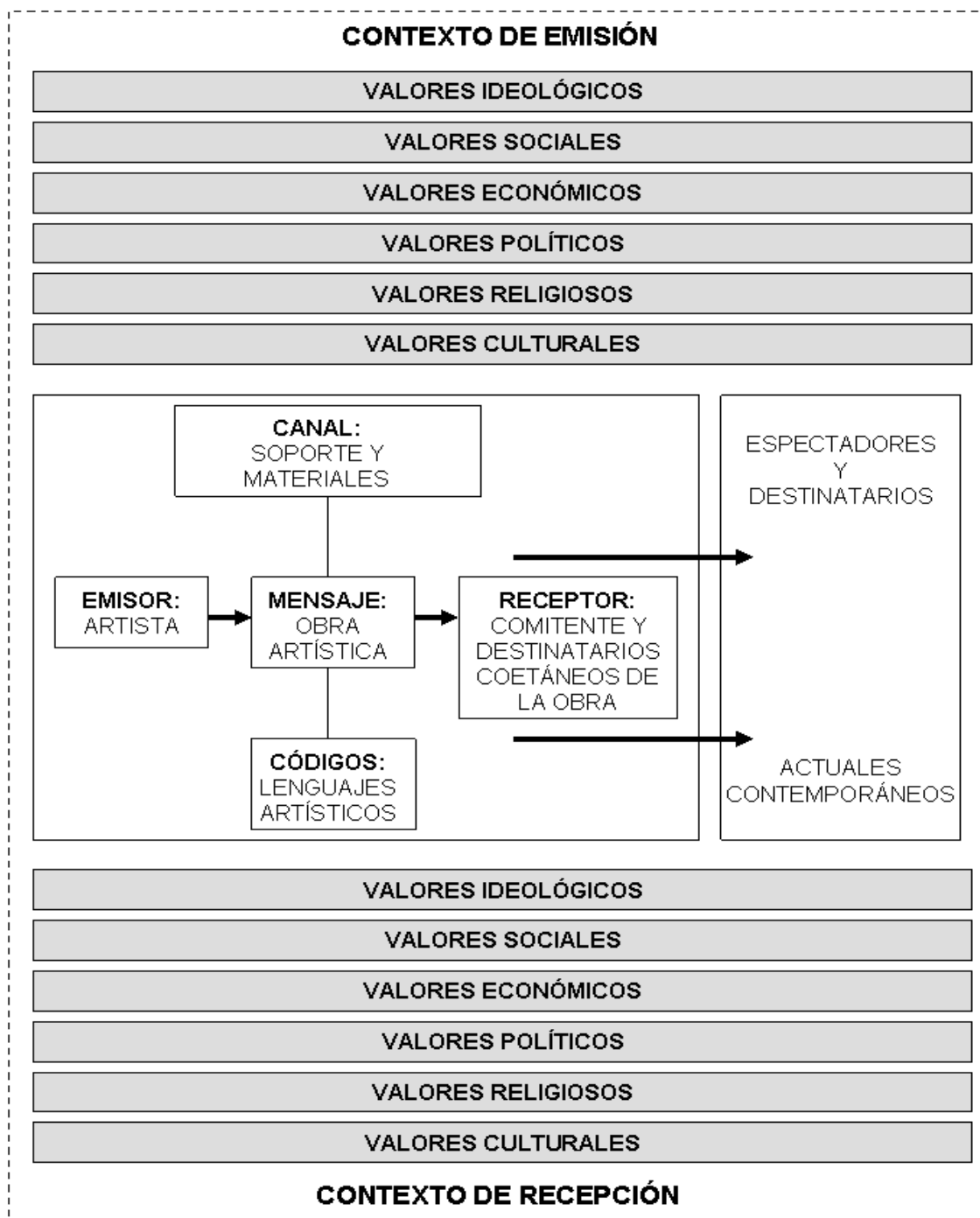


Figura 1 – A obra de arte como comunicação

Para os objetivos deste trabalho, é interessante avançar aqui alguns aspectos que aclaram os interesses comunicativos específicos da imagem artística.

Em efeito, dentro das imagens artísticas, os retratos pictóricos utilizam um conjunto de recursos comunicativos que interferem em várias ordens semióticas:

- a) Na ordem da representação.
- b) Na ordem da comemoração e exaltação.
- c) Na ordem da persuasão.

Como analista do conteúdo, nosso objetivo é compreender a complexa dinâmica de produção, uso e recepção dos retratos pictóricos, atendendo a sua origem e tipologia e situando-os no contexto que os faça legíveis, de maneira que seja possível investigar as correlações que têm lugar entre a arquitetura estética e a função comunicativa destas imagens artísticas.

Como investigadores especificamente documentais, nossa observação, também, há de gerar uns produtos documentais que permitam comunicar e recuperar posteriormente o resultado de tal exame dentro dos sistemas de informação nos quais tais imagens artísticas se desenvolvem.

Na grande maioria dos processos culturais, os retratos pictóricos apresentam-se como *elementos simbólicos* que servem tanto para a auto-representação – e, por isso, para a auto definição da sociedade que os produz – como para a *exaltação e a persuasão* dos valores de um tipo de sociedade e de sua cultura. No entanto, dada sua condição artística, estão sujeitos à ambigüidade e a polissemia significativa própria de todos os discursos estéticos.

Não funcionam como simples e lineares ilustrações² emanadas ou apropriadas pelo poder estabelecido – ou em seu caso, do contra-poder – mas que freqüentemente experimentam complicados processos de reformulação de novos significados e, acaba, gerando mensagens contraditórias em seus destinatários – contemporâneos ou futuros – dependendo de sua formação, capacidade de

² Utilizamos intencionalmente o significado do termo *Ilustração* com o mesmo sentido que recorre a vigésima primeira edição do *Diccionario de la Lengua Española* da Real Academia, que em sua segunda edição define esta voz como "estampa, gravura ou desenho que enfeita ou documenta um livro".

recepção, cultura da que formam parte, assim como de outros muitos fatores como sua idade, gênero, classe social, ideologia, etc.

As categorias abstratas derivadas de um determinado sistema econômico – forças de produção, agentes econômicos, riqueza, comércio, propriedade etc. –; de um sistema político – reino, soberania, autoridade, potestade, monarquia, povo, estado, exército, etc. –; e de um sistema social – classe social, grupo, hierarquia, nobreza, aristocracia, burguesia, etc. – e de um sistema religioso – crenças, moralidade, ordens, preceitos – foram concebidos ao longo da história, graças a complexos processos de analogia ou associação, sob formas simbólicas ou representações personificadas.

Nesse sentido, a arte vem sendo um dos meios mais eficazes que a cultura visual acidental pôs à disposição dos sistemas ideológicos para dar consistência icônica às complexas abstrações culturais que permitem organizar uma sociedade determinada. Paralelamente, diferentes manifestações artísticas desempenharam um importante papel no estabelecimento e manutenção do poder através dos processos de representação figurada ou simbólica do mesmo, mediante seu desempenho simbólico em cerimônias, ritos, festejos, comemorações, monumentos, moedas, etc.

Desta maneira, as imagens artísticas – e especialmente os retratos – além de estimular as vontades expressivas do artista e de seu receptor, conformam e materializam conceitos sociais, jurídicos, políticos, filosóficos, culturais, etc. através de representações de pessoas, que por sua vez, transformam-se em corpos transmissores de informação através de seu próprio gestual, indumentária, atributos, forma em que ocupam o espaço, maneira de representá-lo, ornamentação que escolhem para isso, etc... Todas estas concretizações permitem articular o pensamento de uma comunidade e codificar seu discurso social, dentro de uma cultura e um momento histórico determinado.

Muito significativamente, as representações visuais do corpo humano têm feito possível à articulação do discurso que reproduz visualmente o poder (PULTZ, 7) não somente através dos gestos, indumentárias e atributos, mas, também, através da *projeção metonímica* que realizam do retrato da autoridade –

como cabeça do corpo social – e do resto dos grupos ou classes– como o resto dos órgãos que desenvolvem as distintas funções sociais.

Por isso, os retratos pictóricos constituem um dos dispositivos culturais que mais eficazmente permitem representar, propagar, persuadir, doutrinar e inclusive transgredir o poder estabelecido e que melhor testemunham visualmente através de diversas estratégias de representação iconográfica – como metáforas, alegorias, paródias, caricaturas, etc. – a ordem social na qual se produzem.

De fato, cada regime político: monarquia, república, ditadura, democracia, etc., cria uma tipologia de temas artísticos e um sistema específico de códigos iconográficos para representar, convocar, doutrinar ou amedrontar as pessoas que governa.

E tanto os impérios antigos, como as tiranias clássicas, as dinastias monárquicas modernas, as ditaduras militares e inclusive as democracias contemporâneas têm claramente estabelecidos dentro de seus rituais políticos, os programas iconográficos com os quais comunicam as bondades de seus respectivos sistemas políticos.

Dentro de seu contexto cultural e sua época histórica, cada um deles busca associar-se intencionalmente com repertórios de motivos visuais prestigiosos, compostos por espaços e cenografias identificadoras, assim como por atributos emblemáticos significativos para a memória social de cada povo.

Deste modo, constroem e transmitem em longos períodos cronológicos, fórmulas iconográficas pré-estabelecidas como as próprias de aparelho, cortesãos, eqüinos, de autoridade, de gabinete, etc. – que permitem enfatizar os atributos de diferentes arquétipos sociais reconhecíveis como o monarca, o príncipe, o aristocrata, o homem de estado, o herói militar, o religioso, o intelectual, o artista, o burguês comerciante, o fazendeiro, o patriarca familiar, etc.

3 A DECODIFICAÇÃO DAS IMAGENS ARTÍSTICAS

A multiplicidade de elementos comunicativos que interferem, assim como a riqueza e diversidade dos códigos empregados em sua articulação, fazem com que o estudo das imagens artísticas proporcione numerosas e interessantes informações sobre o sistema de valores, os mecanismos de poder, as estruturas sociais, os fluxos econômicos, os costumes, a cultura material, os conflitos, etc. da cultura, na qual ditas imagens artísticas se desenvolvem.

Este estudo requer a formulação de um processo de análise semântica que decodifique e leia o discurso da mensagem artística, levando em conta os processos de transferência de informação, a intenção comunicativa e os respectivos contextos de emissão e recepção das mensagens (Figura 2).

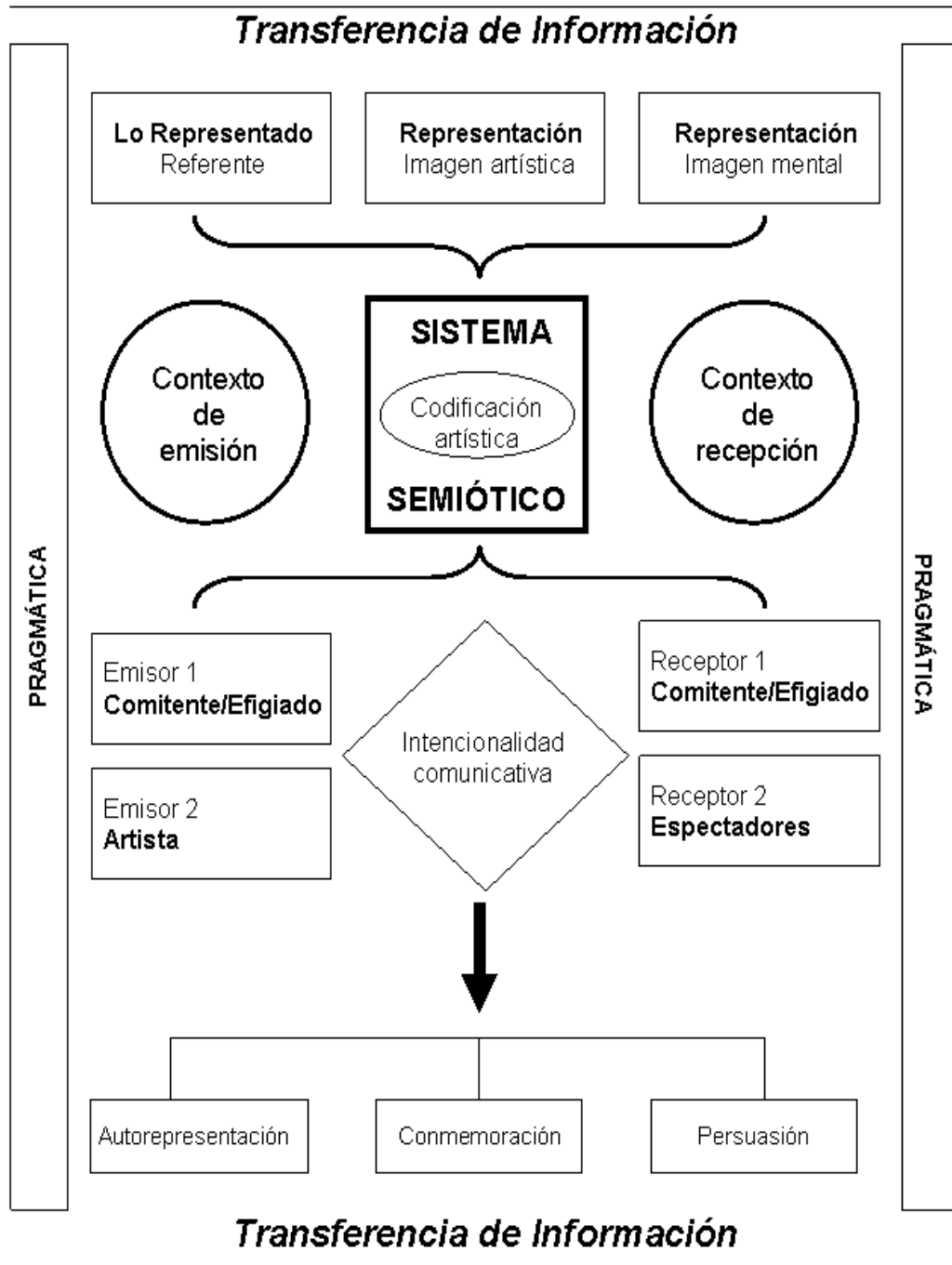


Figura 2 – Decodificação das imagens artísticas

Tal análise de conteúdo opera em três níveis sucessivos:

1. Em primeiro lugar, ocupa-se em estudar os contextos respectivos de emissão e recepção da imagem artística, de sua intenção e sua pragmática. Por fim analisar a emissão e recepção das obras artísticas, incluindo o autor, os mediadores e os usuários, atendendo especialmente o problema dos usos e funções das

- obras pictóricas, que determinarão eventualmente as necessidades de recuperação.
2. Em segundo lugar, estuda a imagem artística como alavanca de um processo de transferência de conhecimento no qual de transmitem informações diversas sobre as pessoas, objetos, ações, eventos e lugares representados.
 3. Finalmente, em terceiro lugar, analisa a imagem como *realização* de um sistema semiótico, um código de signos que, na grande maioria dos casos, transcendem a própria mensagem artística e que está relacionado aos sistemas ideológicos, políticos, econômicos, sociais, religiosos, etc., próprios de cada cultura e cada época histórica.

Efetivamente, a linguagem pictórica combina um sistema semiótico que atua a longo, médio e curto prazo. Este sistema possui elementos muito variados desde os ancorados no inconsciente coletivo e à história das civilizações até as ideo-linguagens fruto da criação personalíssima dos autores.

Decifrar e organizar este conjunto de significados é necessário para criar produtos documentais que permitam posteriormente conseguir uma recuperação precisa, exaustiva e controlada dentro das necessidades dos usuários potenciais dos diversos sistemas de informação artística.

4 AS IMAGENS ARTÍSTICAS DENTRO DOS SISTEMAS DE INFORMAÇÃO

No entanto, para que as imagens artísticas possam se desenvolver dentro do sistema de informação em igualdade de condições a respeito de qualquer outro suporte ou tipo documental é preciso que as Ciências da Documentação as admitam dentro de seu cânone de estudo.

É sabido que o estudo científico dos discursos icônicos foi historicamente desprivilegiado.

De forma paralela, os sistemas de processamento de informação documental privilegiaram historicamente a comunicação lingüística – lógica conceitual e abstrata – em detrimento das formas de comunicação icônica – expressiva, emocional e concreta.

As razões que explicam a preponderância da comunicação verbal e conseqüentemente, dos documentos textuais e seus discursos lógico-lingüísticos, escapam ao alcance e propósitos deste trabalho, no entanto é importante salientar que este processo histórico de especialização documental reservou o discurso icônico para a comunicação de massa, enquanto privilegiava o discurso verbal para o exercício do poder e a reflexão política, econômica e científica, sacrificando assim o potencial expressivo dos documentos icônicos.

A combinação histórica dos sistemas de informação documental, assim como as metodologias de análise textual refletiram espetacularmente o menosprezo do valor informativo dos documentos icônicos.

Por isso, foi preciso que o paradigma comunicacional que impregna a ciência ocidental desde meados do Século XX percebesse que os objetos artísticos têm intencionalidade comunicativa primordial e que cada imagem artística é uma entidade reveladora de significados que interage com o espectador da referida obra, para que as Ciências da Documentação, apoiando-se na conceitualização semiótica de "objeto artístico como conjunto de redes de significados entrelaçados sob a forma de códigos", possa considerar que as obras artísticas se organizam como textos visuais cujos discursos poder ser submetidos a processos de análise semântica, que posteriormente darão lugar a diferentes produtos documentais.

Essa contribuição epistemológica procedente da Semiótica alcança uma grande relevância para as Ciências da Documentação, pois possibilita que, estas considerem as obras artísticas como produtos culturais cujo valor documental possa ser convertido em objeto de estudo.

Também, faz possível que, adaptando convenientemente as metodologias, as técnicas, os procedimentos e as ferramentas testadas com sucesso sobre os documentos textuais, as Ciências da Documentação possam se ocupar com sucesso em analisar, representar e difundir sob normas documentais as análises que efetuam sobre as imagens artísticas.

Precisamente por todas as razões enumeradas nos parágrafos anteriores, é importante delinear com precisão qual foi o itinerário teórico pelo qual

as Ciências da Documentação discorreram para poder confluir com a Semiótica e extravasar através de seus saberes, o conceito de "texto artístico".

Aclarar de forma pormenorizada e sistematizar o processo de formulação de tal conceito é uma tarefa de grande transcendência para nossa ciência e, também, a abordagem dos seguintes epígrafes deste trabalho.

5 A SEMIÓTICA COMO CIÊNCIA GERAL DE TODOS OS SIGNOS

A semiótica, concebida como teoria geral dos signos, ciência das significações em relação aos processos sociais e culturais (GREIMAS, p.27) ou bem como ciência dos modos de produção dos signos (ECO, 1988, p.321-325) – inclui entre seus objetos de estudo as obras artísticas entendidas como sistemas – de signos ou de significação – de natureza estética. Isso é, para a Semiótica, as obras de arte constituem uma linguagem cujos signos mantêm uma relação arbitrária ou convencional, ao menos entre um significante plástico – e/ou figurativo – e um significado cultural.

No entanto, no contexto da Semiótica convivem correntes de investigação e escolas diferentes³ que centram sua atenção em aspectos diversos e que, em boa medida, dão lugar, a concepções diferentes do signo artístico. Isso devido, em parte ao fato de que a Semiótica nasce de forma quase simultânea, da mão de dois autores distintos, quanto a sua procedência geográfica e sua formação cultural.

Por um lado, o filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce (1839–1914) construiu seu *corpus* teórico muito vinculado à Filosofia da linguagem, à Lógica e à Teoria do Conhecimento, estabelecendo os fundamentos de uma teoria que compreende toda classe de signos.

³ Principalmente a Semiologia lingüística – integrada por F. de Saussure, L. Hjelmslev, V. Mathesis, R. Jakobson–; a Semiótica Peirciana – Ch. S. Peirce, T. A. Sebeok, M. H. Fisch, K. O. Apel, C. J. W. Kloesel, G. Deledalle –; a escola de Tartú-Moscú – J. M. Lotman, B. A. Uspenski –; a escola de Paris – A. J. Greimas –; o círculo de Toronto; a Lingüística do texto –T. V. Dijk, H. Isenberg, E. Coseriu, Z. Harris –, etc.

De outro lado, o lingüista suíço Ferdinand de Saussure (1857-1913) se encontrava mais próximo da Gramática histórica e comparada. Formulou sua Teoria geral dos signos, a qual denominou Semiologia, centrando-se nas particularidades do signo lingüístico, porque o considerava, não somente o mais universal e complexo de todos os sistemas de expressão, bem como o que melhor representava seus traços característicos – muito significativamente a *arbitrariedade*. Saussure considerou que a Lingüística, apesar de ser um ramo dentro da Semiologia, devia ser o modelo para a construção do resto das ciências que se ocupavam dos outros tipos de signos.

Deste modo, embora no ano de 1969 a entidade supranacional que incluía ambas as disciplinas, decidiu autodenominar-se *Sociedade Internacional de Semiótica*, dentro dela convivem de forma diferenciada as duas escolas, com suas respectivas tradições científicas, seus métodos e seus centros de interesses específicos. No entanto, o horizonte atual da Semiótica contemporânea é bastante plural e existem figuras, como a do semiótico italiano Umberto Eco, nas quais convergem ambas as tradições.

6 POR UMA SEMIÓTICA ESTÉTICA

Uma das principais diferenças entre as correntes semióticas e semiológica reside na formulação do conceito de signo através de perspectivas distintas, aspecto que determina importantes implicações para o desenvolvimento posterior de uma Semiótica do feito artístico (PEREZ CARREÑO, p.58-72).

Enquanto que para a corrente de orientação pierceana o signo se configura sobre uma relação triádica; para os semiológicos estruturalistas esta relação é de natureza diádica. Esta diferença de enfoque implica, segundo se

manifesta o professor italiano Omar Calabrese⁴, que duas grandes escolhas dificultam o desenvolvimento de uma Semiótica das artes visuais.

O primeiro está relacionado ao problema do *iconismo* e o segundo concerne às dificuldades da existência no âmbito das imagens artísticas da característica *dupla articulação* própria de todos os sistemas sígnicos.

Enquanto este último problema preocupa preferencialmente a semiologia, o tema do iconismo constitui um dos principais centros de interesse dos enfoques semióticos.

6.1 A Dupla Articulação e a Arbitrariedade do Signo

Saussure determinou que a Semiologia devia articular-se segundo o modelo de sistema que a Lingüística⁵ havia proposto. Entendeu o signo lingüístico como uma entidade ideal composta por dois elementos inseparáveis – significado e significante – que mantêm entre si uma relação de caráter arbitrário, isto é, estabelecida, por convenção, no centro de uma comunidade dada. Nenhum dos dois elementos tem existência independente e por isso, somente no centro do sistema alcançam seu valor mediante um sistema de oposições, no qual cada signo se define pelo lugar que ocupa em relação aos outros signos.

Desse modo, na concepção semiológica de signo, Saussure considerou que os dois traços característicos eram *arbitrariedade e oposição*.

⁴ Esta é uma idéia recorrente em diferentes trabalhos de Calabrese, O. *Semiotica della pittura*. Milán: Il Saggiatore, 1980; *La machina della pittura*. Bari: Laterza, 1985 y; *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós, 1987, etc.

⁵ Na obra *Curso de Lingüística General*, publicada no ano 1916 postumamente pelos alunos de Ferdinand de Saussure sobre suas anotações e apontamentos de aulas, estabelece-se que a Lingüística – por ser a ciência na qual melhor se representam os traços mais característicos de qualquer signo – deve servir de modelo para o desenvolvimento do resto das ciências que se ocupam dos diferentes tipos de signos.

Sobre as relações entre Lingüística e Semiología veja em Saussure, F. de. *Curso de Lingüística General*, publicado por Charles Bally y Albert Sechehaye com a colaboração de Albert Riedlinger. Madrid: Akal, 1980. Universitaria; 1, p.42-44.

Sobre estas duas premissas, em meados dos anos trinta e quarenta do Século XX a Semiologia experimentou um desenvolvimento muito notável nas correntes denominadas Formalismo Russo e Círculo de Praga.

Dentro desta última, destacou a abordagem do autor checo Jan Mukarovsky (1891-1974) quem escreveu em 1936, *A arte como fato semiológico*, onde definiu a obra de arte como um signo autônomo e social – como uma estrutura – que serve para a comunicação entre indivíduos.

Mukarovsky elaborou sua teoria estética fundamentada sobre uma concepção da obra artística como unidade significativa na qual o objeto físico é o significante de um signo, cuja análise formal revela o significado da obra dentro de uma comunidade. Em sua teoria os fatores sociais e extra-estéticos adquiriam vital importância porque, também, eram portadores de significação, e portanto, formavam parte do conteúdo.

Na década de 60 procedeu a aplicar, no âmbito das artes plásticas a noção saussuriana de signo através de uma nova perspectiva, sobretudo por iniciativa da crítica feminista e dos pós-estruturalistas.

Graças à abordagem francesa de filósofos com Michel Foucault (1926–1984) e de semiólogos como Roland Barthes⁶ (1915-1980) se abriu caminho para a idéia de que a imagem é um signo, e como tal, está inscrito em um sistema de significação. Isto implica considerar que a relação com seu significante é

⁶ Sem dúvida, a abordagem do francês Roland Barthes (1915-1980) foi uma das mais determinantes para o desenvolvimento da Semiologia no Século XX. A evolução de seu pensamento está recolhida em obras como *Elementos de semiologia* (1964); *Retórica de la imagen* (1964); *El sistema de la moda* (1967); *S/Z* (1970); *El placer del texto* (1973); *Mitologías* (1975) y *La cámara lúcida* (1980). Ao longo de sua produção se observa o trânsito desde postulados semiológicos, inicialmente, de raiz saussuriana, até chegar a sua última etapa, na qual deixa de lado o modelo estruturalista, para formular uma Semiótica do texto, entendido como o lugar da revolução contra a linguagem e a forma.

Uma de suas abordagens mais destacadas foi a reformulação dos conceitos de conotação e denotação – tomados do lingüista dinamarquês Hjelmslev – e sua aplicação à análise das manifestações culturais. Segundo o semiólogo francês o conteúdo primeiro de um signo é sua denotação, enquanto que o resto de conteúdos que puderam associar-se a sua forma formam parte de sua conotação. Ao longo dos anos 70 substituiu o conceito de signo e de linguagem pelo de texto, reivindicando, deste modo, a possibilidade de produzir signos mais além de códigos, forçando as regras e a natureza convencional própria da linguagem.

arbitrária – ou ao menos convencional – e em segundo lugar, que somente significa por oposição a outros signos, sejam estes de qualquer natureza.

Com suas abordagens, estes teóricos contribuíram notavelmente por desentranhar a natureza do signo artístico, pois conseguiram aclarar que a tradicional negação da natureza semiótica da imagem artística responde a razões de índole ideológica, já que pretende mostrar como natural é o cultural e porque consideram que toda estrutura semiótica constitui uma verdadeira estrutura de poder.

A concepção barthesiana de signo artístico resultou muito produtiva dentro da comunidade científica, de maneira que, na atualidade, diferentes especialistas como os professores Mieke Bal⁷ e Norman Bryson⁸ estão realizados,

⁷ Mieke Bal (1946-) é catedrática em Teoria da Literatura na Universidade de Amsterdam e diretora e fundadora da Amsterdam School for Cultural Analysis. Seus trabalhos estão orientados pela teoria da literatura, as artes visuais e análise da cultura, e junto a eles as perspectivas semiótica e feminista.

É autora, junto a Norman Bryson, de dois trabalhos que alcançaram grande repercussão; o artigo *Semiotics and Art History* (1991) publicado na prestigiosa revista *Art Bulletin* e mais recentemente a monografia *Looking in: The art of viewing* (2001).

Sua produção individual é extensíssima e nela destacam-se obras como *Narratologie: Essais sur la signification narrative dans quatre romans modernes* (1977); *Teoría de la narrativa: Una introducción a la narratología* (1985); *Femmes imaginaires: L' Ancien testament au risque de une narratologie critique* (1986); *Lethal love: feminist literary readings of biblical love stories* (1987); *Death and dissymmetry: The politics of coherence in the Book of Judges* (1988); *Murder and difference: gender, genre and scholarship on Sisera's death* (1988); *Anti-covenant: Counter-reading women's lives in the Hebrew Bible* (1989); *Reading 'Rembrandt': Beyond the word and image opposition* (1991); *On story-telling. Essays in narratology* (1991); *On meaning-making. Essays in Semiotics* (1994); *The point of theory. Practices of cultural analysis* (1994); *Double exposures: The subject of cultural analysis* (1996); *The mottled screen. Reading Proust visually* (1997); *Seeing signs: The use of Semiotics for the understanding of visual art* (1998); *The practice of cultural analysis: Exposing interdisciplinary interpretation* (1999); *Acts of memory: Cultural recall in the present* (1999); *Quoting Caravaggio. Contemporary art, preposterous history* (1999); *Louise Bourgeois' Spider: The architecture of art-writing* (2001); y *Travelling concepts in the humanities: A rough guide* (2002).

⁸ Norman Bryson (1949-) é catedrático em História e Teoria da arte na Universidade de Cambridge, e ministrou aula em prestigiosas universidades norte-americanas, japonesas, alemãs e dinamarquesas.

Seus trabalhos estão orientados por uma concepção da arte pictórica mais como sistema de signos visuais que de percepções. A sua é uma teoria que confronta o perceptualismo gombrichiano, desde que este conceba junto ao espectador uma presença imutável e descontextualizada dentro do processo de transmissão de conhecimento que toda arte pressupõe, não obstante é, também, crítico com as imposições rigorosas do estruturalismo de raiz saussuriana.

Tomando como ponto de partida a análise da natureza da representação visual, entende que a pintura constitui um sistema de signos em contato contínuo com outros sistemas, exteriores a ela, mas que lhe incumbem. Estes códigos culturais implícitos afetam tanto a concepção da pintura,

tomando-a como ponto de partida – interessantes aplicações semióticas à análise da cultura visual, com aplicações concretas na pintura, literatura, etc.

Através de uma perspectiva ampla, entendem as obras pictóricas essencialmente as de cavalete – como signos dentro dos que atuam diferentes sistemas de significação, de maneira que procedem a interpretar as imagens relacionando-as com signos de toda índole, incluindo os signos verbais.

Bryson (BRYSON, 1991, p.70-80) se apóia nas teorias de R. Barthes para negar qualquer possibilidade de denotação natural da imagem pictórica. Entende que nesta, o "efeito de realidade" consiste em uma relação especial entre denotação e conotação, na qual a conotação confirma e substancia até tal ponto a denotação que esta parece alcançar o nível da verdade.

6.1 O Conceito Peirceano de Signo e o Tema do Iconismo

Uma das abordagens mais interessantes do polifacético filósofo e científico norte-americano Charles S. Peirce⁹ é a consideração de que qualquer

como a do gênero em particular, ao papel do espectador frente à imagem e à própria consideração dos objetos representados.

Entre suas obras destacam : Word and image: French painting of the Ancient Régime (1981); Teaching the text (1983); Vision and painting: The logic of the gaze (1983); Tradition and desire: From David to Delacroix (1984); Calligram: Essays in new art history from France (1988); Looking at the overlooked: Four essays on still life painting (1990); Anselm Kiefer and art after Auschwitz (1990); In Medusa's gaze: Still life paintings from upstate New York museums (1991); Visual culture: Images and interpretations (1994); Images visual and culture interpretations (1994); Sexuality in ancient art (1996); Inside/out: New Chinese art (1998); Villas and gardens in early modern Italy and France (2001); Gender and power in the Japanese visual field (2003) y Manet, Flaubert and the emergence of modernism: Blurring genre boundaries (2004).

⁹ O estadunidense Charles Sanders Peirce (1839-1914) é uma das figuras mais relevantes e originais do pensamento científico contemporâneo. É considerado como fundador do Pragmatismo filosófico e pai da Semiótica atual, entendida como teoria filosófica da significação e da representação. Sua figura adquiriu, também, uma notável relevância em ciências como a Astronomia, Geodesia, Matemáticas, Lógica, Teoria e História da ciência, Semiótica, Econometria, Psicologia e Filosofia, ao longo de todo o Século XX. Nasceu no centro de uma família de intelectuais e científicos e estudou desde muito pequeno, Matemática, Física e Astronomia. Depois de graduar-se em Química na Universidade de Harvard em 1863, trabalhou por trinta anos como assistente de investigação no *Coast and Geodetic Survey* dos Estados Unidos. Durante esse tempo pesquisou sobre as medidas pendulares da gravidade e a intensidade da luz das estrelas e realizou abordagens de grande interesses em diversos âmbitos científicos.

coisa pode ser um signo, para o qual só é preciso que se use como tal e que seja suscetível de interpretação.

Sua concepção de signo é anterior e muito mais rica que a saussuriana, já que está formulada como uma relação triádica na qual intervêm como elementos um *representamen* – objeto que está em lugar de outra coisa, quer dizer, um signo –; seu objeto – o objeto ou realidade representada – e um *interpretante* – uma relação que o intérprete atualiza entre o primeiro e o segundo elemento –.

A natureza da relação entre o representamen e seu objeto se denomina *função sîgnica*, e de acordo com ela, os signos são de três tipos: símbolos, índices e ícones.

Um símbolo é um signo cujo interpretante é arbitrário. Ele supõe que a relação entre o signo e seu objeto é uma lei sem cujo conhecimento não é possível a interpretação do símbolo.

Sentiu, também, um profundo interesse pela Filosofia e pela Lógica e, a pesar de que não cegou a desenvolver uma carreira acadêmica, ensinou estas disciplinas entre 1784 e 1879 na Universidade Johns Hopkins.

A obra de Charles S. Peirce se caracteriza por sua extensão e profundidade. Produziu grande quantidade de escritos, de variada índole e temática, fazendo abordagens de singular interesse em praticamente todas as áreas que abordou. Publicou numerosos artigos, resenhas, vozes de dicionários, etc. por motivos econômicos e, também, algumas obras de caráter científico, como *Photometric Researches* (1878) e *Studies in Logic* (1883).

Desde 1887 se dedicou a escrever sistematicamente sobre Lógica e Filosofia, corrigindo-se uma vez ou outra. Nesse período redigiu a maior parte das 80.000 páginas de manuscritos que deixou inédito depois de sua morte e que sua esposa vendeu à Universidade de Harvard.

Entre as abordagens mais destacadas de seu pensamento está a concepção triádica do signo, anterior e muito mais rica do que a proposta semiológica saussuriana; o desenvolvimento de uma teoria da criatividade ligada a própria experiência e à ação humana e o conceito de separação, central não somente para sua filosofia da ciência, mas também, para toda sua obra.

A filosofia peirceana tem uma profunda raiz metafísica. Nela se podem encontrar teorias como o idealismo objetivo ou sua cosmologia de corte evolucionista. Estabeleceu uma nova lista de categorias – primariedade, secundariedade, terceriedade – que consolidam seu pensamento e de modo especial sua Semiótica filosófica, pois o signo, e segundo ele *tudo é signo*, não podia ser entendido sem a mediação característica da terceriedade.

Por outro lado, seu Pragmatismo, ao qual ele mesmo denominou mais adiante Pragmaticismo – concebido inicialmente como um método lógico para aclarar o significado dos conceitos – converteu-se no movimento filosófico dominante na América de fim do Século XIX e começo do Século XX.

O pensamento de Peirce foi freqüentemente taxado de obscuro, pela dificuldade de acesso aos seus escritos e pelo marcado caráter evolutivo de seu pensamento. No entanto, nos últimos anos foi posta em evidência a sistematicidade de sua obra, uma vez que se procedeu a sua edição atendendo a critérios cronológicos.

O índice é um tipo de signo no qual a relação entre este e seu objeto é casual. O interpretante pode inferir-se do conhecimento do signo e do objeto e, por outro lado, a regra de interpretação consiste no reconhecimento de dita relação causal.

No caso do ícone a relação entre o signo e seu objeto é de semelhança, analogia ou similaridade.

Os textos literários e as obras de arte são signos muito potentes, pois se comportam como macro signos, nos quais o interpretante, por sua vez pode converter em um novo signo *ad infinitum*. Neles alcança reconhecimento o denominado *problema do iconismo*. Este nasce da vaga palavra "semelhança", para referir-se à função sógnica na qual o ícone representa a seu objeto em virtude de seus próprios caracteres.

A concatenação dos signos se denomina *semiose ilimitada* e implica que a interpretação, em teoria, não finaliza nunca, já que nenhum signo – **representamen** – representa diretamente seu objeto, nem está em lugar de outra coisa sem mais, mas que está em seu lugar mediante uma regra de interpretação – de um interpretante – e este interpretante, por sua vez, deve necessariamente ser, outro signo.

Nesse contexto, Peirce entende a pintura com uma natureza eminentemente icônica, enquanto considera que como toda imagem material é muito convencional em seu modo de representação.

Para o filósofo norte americano a imagem artística é um macro signo integrado por signos, de natureza diversa: Entre os principais símbolos que operam no sistema de significação artística se encontra a compreensão da profundidade espacial dentro de uma superfície plana; o reconhecimento de algumas trocas de cor, entendendo-as como sombras ou como expressão de volumes; o fato de que se obvie a discricção das pinceladas sobre o lenço, facilmente discrimináveis vista desde a proximidade e, no entanto, percebidas de forma homogênea desde certa distância; e o mais importante de todos, referido ao fato de considerar o quadro não como um lenço com manchas, e sim como um signo de outra coisa.

Por sua vez, um dos principais índices é a perspectiva.

Mesmo que a Semiótica de Pierce não possa ser entendida unicamente como um protocolo de interpretação de signos, esta resulta muito eficaz para descrever a experiência artística, e muito significativamente a pintura, como uma experiência semiótica, isto é, como um modo de elucidação.

Segundo sua fenomenologia, denominada Faneroscopia, a experiência estética é uma experiência do meramente sensível e inefável. O icônico considerado uma variante da primeridade – uma categoria do ser e uma forma de conhecimento – e como categoria estética se identifica com a pura sensação, a qualidade do sentimento, incluindo, também, os sentimentos estéticos.

7 A ABORDAGEM CONDUTORA DE CH. W. MORRIS À DEFINIÇÃO DO SIGNO ARTÍSTICO E O SURGIMENTO DA SEMIÓTICA ESTÉTICA

A formulação de uma Estética semiótica assim como a divisão da teoria dos signos em Sintática, dedicada ao estudo do signo em relação com outros signos; Semântica, ocupada na análise dos signos em relação com os objetos representados; e Pragmática, centrada na relação entre os signos e seus intérpretes, incluindo todos os fenômenos psicológicos, biológicos e sociológicos, são duas das principais abordagens realizadas pelo semiótico condutor Charles W. Morris¹⁰ (1903–1979).

¹⁰ O *semiótico norte americano* Charles William Morris (1903-1979) formou-se na Northwestern University e posteriormente se doutorou na Chicago University, instituição na qual desenvolveu uma grande parte de sua carreira docente e investigadora, até que se mudou a da Flórida, já na sua velhice. Sua obra se situou inicialmente dentro das correntes do positivismo lógico próximas ao Círculo de Viena e participou muito ativamente no Movimento de União da Ciência – *Unity of Science Movement* – que deu lugar ao denominado *Cientificismo*. Sua amizade com numerosos filósofos austríacos e alemães foi decisiva para a saída destes para os Estados Unidos no começo da II.^a Guerra Mundial.

Entre suas principais obras destacam *Symbolism and reality; a study in the nature of mind* (1925); *Foundations of the theory of signs* (1938); *Signs, language, and behavior* (1955); *Signification and significance; a study of the relations of signs and values* (1964); *The pragmatic movement in American philosophy* (1970); *Writings on the general theory of signs* (1971) y *Logical positivism, pragmatism, and scientific empiricism* (1979).

Suas teorias acerca da obra de arte como signo, a percepção estética, o iconismo e os valores significativos da arte têm uma raiz peirciana indubitável e estão redigidas em dois artigos publicados em 1939 – Science, art and technology. *Kenyon Review*, 1939, 1, p.419-423 e Esthetics and the theory of signs. *Erkenntnis*, 1939, 8, p.131-150 – e outro, quatorze anos mais tarde –

Tomando como ponto de partida a definição triádica do signo elaborada por Pierce, Morris reformulou o processo semiótico por uma perspectiva essencialmente condutual, segundo a qual os signos não são unicamente realidades representadoras, e sim que sua característica fundamental é que operam de forma suficientemente similar a realidade que substituem.

Os elementos que compõem o signo são denominados por ele *veículo signico* – o estímulo que opera como signo –; *desagnatum* – o representado pelo signo – e *interpretante* – a disposição em um intérprete para responder, a favor do signo, por meio de séries de respostas de certa família de conduta–. Entende a semiose como uma situação na qual o signo se comporta como estímulo preparatório que provoca no intérprete uma resposta similar a que experimentaria na presença do objeto significado.

Outra de suas abordagens relevantes é o estabelecimento de uma das primeiras tipologias do discurso, atendendo ao modo de significar – designativos, apreciativos, prescritivos e formativos – e ao uso dos signos – informativos, avaliativos, incitativos e sistêmicos.

Morris caracteriza a arte – junto à ciência e à tecnologia – como a linguagem que possibilita a comunicação de valores. O discurso estético é valorativo antes que informativo, tanto que o artista trata de provocar uma conduta valorativa no intérprete, uma seleção preferencial pelos objetos designados. Em contraposição ao discurso científico, e de forma similar à forma do desenvolver do discurso da ficção e do discurso poético, a verdade ou falsidade dos fatos narrados não é importante. A especificidade do feito artístico se completa considerando, além dos traços específicos; o valor exibitivo dos signos artísticos, de um lado, e, de outro, a criação de um tipo especial de conduta no intérprete, a percepção estética.

Os trabalhos de Morris constituem o primeiro intento explícito de formular uma Estética semiótica. Identifica o signo artístico com a obra de arte. Considera, em sentido estrito, que esta só adquire reconhecimento, através de um

Significance, signification, and paintings. *Methodos*. 1953, 5, p.87-102 –. Sua bibliografia completa está compilada na obra coletiva, *Symbolism and Reality* Amsterdam: John Benjamins, 1993, p.107-122.

processo semiótico de interpretação, denominado *percepção estética*. Interpretar um signo estético consiste em perceber os valores que residem em um signo icônico. Isto é, um signo estético é um ícone que designa valores. No entanto, também, considera que os signos que aparecem na percepção estética não têm por quê ser exclusivamente icônicos, nem têm por quê estar limitados a uma dimensão de significação, nem têm por quê atribuir-lhes um uso primário – como o valorativo.

Outra de suas contribuições interessantes é a tentativa de sistematizar e definir o conceito de iconismo entendendo-o como semelhança. Por esta perspectiva o iconismo está relacionado com uma questão de grau, posto que se define pela posse de algumas propriedades comuns ao signo e a sua *designatum*. Portanto, se o ícone estético denota valores, estes são apreendidos diretamente no signo. No entanto, um valor não é algo meramente objetivo, ou subjetivo, mas relativo à relação entre o sujeito e o objeto. Isso implica a diversidade de juízos diante de uma obra de arte, devido ao valor diferente que os espectadores lhe atribuem, à importância que efetivamente tem enquanto satisfaz necessidades que não são universais, etc.

8 FACE AO CONCEITO DE TEXTO ESTÉTICO DE UMBERTO ECO

Além de um grande sistematizador da ciência dos signos entendida como teoria científica da cultura, Umberto Eco¹¹ é um dos verdadeiros impulsores do

¹¹ O comunicólogo, semiótico, medievalista, crítico e escritor italiano Umberto Eco (1932 -) é um dos intelectuais mais relevantes no pensamento europeu desde a segunda metade do Século XX. Iniciou sua formação na Universidade de Turim estudando leis, embora acabasse optando pela Filosofia Medieval e pela Literatura. Em 1954 se doutorou em Filosofia com uma tese intitulada *O problema estético em Santo Tomás*, dirigida pelo professor Luigi Pareyson. Entre 1954 e 1959 trabalhou como editor de programas culturais para a R. A. I., e pôde conhecer sucessivamente a cultura a partir da perspectiva dos meios de comunicação. Posteriormente foi sucessivamente professor de Estética, Comunicação Audiovisual e Semiótica nas universidades de Turim, Milão, Florença e Bolonha. Fez conferências e cursos nas mais prestigiosas universidades européias e americanas, foi editor literário para a empresa Bompiani; dirigiu revistas como *VS-Quaderni de studi semiotici* e, também, foi fundador, presidente e atualmente secretário da *International Association for Semiotic Studies*. Em fevereiro de 2000 criou a *Escuela Superior de Estudios Humanísticos* em Bolonha, iniciativa acadêmica destinada a difundir a cultura universal.

desenvolvimento da Estética Semiótica. Seu *corpus* teórico se situa em uma zona intermediária entre as teorias filosófico-semióticas de raiz peirciana e as lingüístico-estruturalistas européias.

Nesse sentido, sua monografia “Obra Aberta” (1962) representa bem esta capacidade mistificadora, pois utiliza instrumentos metodológicos procedentes do da informação e da teoria experimental da percepção. No entanto, a principal abordagem que Eco realiza neste trabalho é sua tentativa de definir a natureza comunicativa da obra de arte, inserindo-a em uma teoria geral dos signos.

Nesta obra se inclui uma de suas teorias chave sobre a arte, entendendo que a obra artística se constitui como uma mensagem fundamentalmente auto-reflexiva que busca explicitamente a ambigüidade como valor preferencial. Nesse sentido, o modelo de obra aberta que propõe é uma abstração, vinculada a uma forma de planejar o problema artístico, não como categoria crítica, mas como tendência operativa presente em diferentes contextos ideológicos e culturais (CALABRESE, 1995, p.120–121).

Esta idéia será retomada em obras posteriores e, uma vez repensada contribuirá para o desenvolvimento de sua estética da interpretação. Seus estudos sobre este tema abordam desde as primeiras aplicações acadêmicas de sua tese doutoral até a análise das linguagens experimentais da arte contemporânea e se

Suas obras iniciais, como *Il problema estético in Tommaso d'Aquino* (1956); *Sviluppo dell'estetico medievale* (1959) y *Le poetische di Joyce: dall "summa" al "Finnegans Wake"* (1966), estavam dedicadas ao estudo da estética medieval e à crítica literária. A partir de sua estância na Universidade de Milão começou a reorientar seu interesse pela estética medieval pelos valores culturais e a literatura em geral, ao mesmo tempo em que começou a sistematizar suas teorias semióticas. Durante estes anos publicou seus primeiros estudos importantes nesta matéria, como *Obra aberta* (1962); *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1964) y *La estructura ausente* (1968). Esta última foi revisada completamente ao longo de oito e publicada sob o novo título de *Tratado de Semiótica geral* (1975). Constitui o núcleo central de todo seu pensamento, já que nela se articulam sistematicamente suas teorias acerca dos códigos, a organização cultural dos sistemas significativos e a produção dos signos, ao mesmo tempo em que, inclui uma tipologia dos modos de produção dos signos.

Também, é autor de *La definición del arte* (1968); *Las formas del contenido* (1971); *Desde la periferia al imperio* (1977); *Lector in fábula* (1979); *Semiótica y filosofía del lenguaje* (1984); *De los espejos y otros ensayos* (1985); *Los límites de la interpretación* (1990); *La búsqueda de la lengua perfecta* (1993); *Seis paseos por los bosques narrativos* (1994); *Kant y el ornitorrinco* (1997); *Cinco escritos morales* (1997); *Entre la mentira y la ironía* (1998) y *La bustina di Minerva* (2000).

Simultaneamente aos seus trabalhos sobre Semiótica, Eco desenvolveu uma interessante carreira como comunista em numerosos jornais – *Il giorno*, *La Stampa*, *Corriere della Sera*, *La Repubblica*, *L'Espresso* y *Il Manifesto* – e, também, como novelista.

sintetizam na monografia *La definición de Arte* (1968). Seu ponto de partida é a concepção de que a obra de arte transmite uma mensagem ambígua e aberta à subjetividade da interpretação e à pluralidade de significados. A obra, entendida como texto estético, conduz a um trabalho de interpretação, de projeção semântica, de colaboração do espectador-leitor. Introduce, também, em sua formulação teórica a figura do "leitor ideal" concebido como aquele capaz de decodificar a mensagem nos mesmos termos nos quais a produziu o autor¹².

No *Tratado de Semiótica geral* (1975) se ocupa, entre outras questões, do aspecto mais característicos de sua formulação estética, a saber, a crítica à noção de ícone, que desenvolve em dupla direção: Em primeiro lugar pondo em evidência a falta de critérios objetivos para estabelecer o conceito de semelhança e, em segundo identificando – sob a denominação comum de signos icônicos – classes muito diversificadas de fenômenos sígnicos. Seu objetivo é substituir a noção de ícone independente dos problemas que tradicionalmente se associaram a esta, embora sem negar que certas classes de signos, basicamente as imagens, são dificilmente reduzidas às estruturas dos signos lingüísticos.

Seu ponto de partida é considerar que os problemas levantados pelo conceito de ícone se devem em boa parte a uma deficiente conceitualização da idéia genérica de signo. Se um signo adquire tal condição através de um processo semiótico, então, a tipologia descritiva dos signos deve ser abandonada e substituída por uma tipologia dos *modos de produção dos signos*. Eco elabora esta tipologia considerando quatro parâmetros (ECO, 1988, p.325-373). O trabalho físico requerido – signos produzidos por reconhecimento, obtenção, reprodução ou invenção –; a relação entre tipo e espécie-signos obtidos por *ratio facilis* ou por *ratio difficilis*–; o *continuum* por formar – signos heteromáticos ou homomáticos – e, finalmente, observando o modo ou a complexidade da articulação – desde os signos hiper-codificados até os hipocodificados.

¹² A análise dos distintos contextos nos quais se produzem as relações entre o autor-artista e o leitor-espectador, assim como a natureza de tais relações é um tema que aparece de forma recorrente em diversos trabalhos de Eco, mais especialmente em sua obra *Los límites de la interpretación* (1990).

Para Eco, mesmo nas imagens existem relações convencionais e inclusive arbitrárias, nem todas são assim, nem são discerníveis com nitidez as arbitrárias das motivadas. A razão é que não existem, nem sequer dentro da mesma comunidade unidades mínimas de significação e, portanto, não existe um código que se possa analisar.

As imagens são, segundo ele, casos de textos hipocodificados, produzidos por invenção e, nos quais, a relação entre expressão e conteúdo está motivada. Nesse sentido, distanciam-se de outros signos, como os lingüísticos, codificados arbitrariamente. No entanto, na interpretação das imagens figurativas concorrem ao menos dois códigos estabelecidos culturalmente (ECO, 1988, p.311-314): Um *código de reconhecimento*, que funciona na percepção do mundo e as propriedades mínimas pertinentes que deve possuir um objeto para ser reconhecido e, portanto, considerado como tal. Atua, em segundo lugar, um *código de representação icônica*, que vincula determinados artifícios gráficos com as propriedades pertinentes do código de reconhecimento. Este código icônico é definido (ECO, 1988, p.314) como o "sistema que faz corresponder a um sistema de veículos gráficos unidades perceptivas e culturais codificadas ou bem unidades pertinentes a um sistema semântico que depende de uma codificação precedente da experiência perceptiva".

Pra todo semiótico, o texto estético constitui um campo de estudo de grande valor, porque nele se manifestam modos de produção dos signos e constitui um *acerto metasemiótico* (ECO, 1988, p.374-375) sobre a natureza futura dos códigos em que baseia.

O texto estético – caracterizado a partir das peculiaridades do literário, mas aplicável igualmente a outros textos artísticos – é considerado como fruto de um trabalho particular, quer dizer, como uma manipulação da expressão que é provocada e por sua vez, provoca um reajuste do conteúdo e um processo de troca de código que induz a uma troca na visão do mundo. A sua maneira, o emissor do texto estético, na medida em que aspira a estimular no destinatário um complexo trabalho interpretativo, centraliza sua atenção nas possíveis reações, de modo que o

referido texto represente uma rede de atos comunicativos, encaminhados a provocar *respostas originais* (ECO, 1988, p.374-375).

9 A SEMIÓTICA DO TEXTO PICTÓRICO

Dentro da fértil escola semiótica italiana que Umberto Eco criou a sua volta, destaca a figura Omar Calabrese¹³, uma das principais abordagens foi substituir o conceito de *Semiótica da pintura* pelo de *Semiótica do texto pictórico*.

Para Calabrese a noção de texto resulta especialmente produtiva para a investigação semiótica nos últimos tempos, pois sob sua definição se podem incluir tanto os contos e as novelas como as mensagens publicitárias, as fotografias, as representações teatrais, o cinema e, também, as obras de arte¹⁴.

¹³ Omar Calabrese (1949 -) é um importante semiótico e comunicólogo italiano. Foi professor de Teoria da Comunicação na Universidade de Milão e atualmente ministra aulas de Semiótica da arte e do espetáculo na Universidade de Siena. Participou de numerosos cursos em prestigiadas universidades americanas e européias. Atualmente é presidente da *Fundación Mediateca*, de la *Associazione Italiana Studi Semiotici* e diretor da revista *Carte semiotiche*. Publica habitualmente artigos de análise e opinião em jornais italianos, como *Corriere della Sera*.

Sua produção bibliográfica tem sido traduzida para diversas línguas e versa sobre questões de Semiótica, História e Crítica da arte, meios de comunicações, etc. Entre suas principais obras destacam: *Semiótica della pittura* (1980); *La Macchina della pittura: Pratiche teoriche della rappresentazione figurativa fra rinascimento e barocco* (1985); *Il linguaggio dell'arte* (1985); *L'età neobarocca* (1987); *Caos e bellezza: Immagini del neobarocco* (1991); *Mille di questi anni* (1992); *La ricerca semiotica* (1993); *Serio ludere: Sette serissimi scherzi semiotici* (1993); *Il Telegiornale: istruzioni per l'uso* (1995); *Come nella boxe: Lo spettacolo della politica in Tv* (1998); *Il modello italiano: le forme della creatività* (1999); *Lezioni di semisimbolico* (1999); *Breve storia della semiotica. Dai Presocratici a Hegel* (2001) y *Bizzarramente: Eccentrici e stravaganti dal mondo antico alla modernità* (2002).

¹⁴ O Calabrese em *El lenguaje del arte*. Paidós: Barcelona, 1995. Instrumentos Paidós; 1, p.13-14, considera que o campo de estudo da Semiótica é muito amplo: "pode-se dizer que a Semiótica tem diante de si um campo de intervenção extremamente amplo; se ocupará da linguagem animal (partindo de um limite não cultural até um limite superior e complexo), da comunicação tátil, dos sistemas do gosto, da para-lingüística, da Semiótica médica, de cinética e proxêmica (gestos, posturas, distâncias), das linguagens formalizadas (álgebra, lógica; química, por exemplo), dos sistemas de escritura, dos sistemas musicais, das línguas naturais, das comunicações visuais, das gramáticas narrativa e textual, da lógica dos pressupostos, da tipologia da cultura, da estética, das comunicações de massa, dos sistemas ideológicos. De tudo se assim o deseja. Mas de tudo sempre a partir do ponto de vista da comunicação e da significação.

No entanto, a análise textual se aplica no âmbito artístico desde tempos remotos, Falta, portanto, uma teoria completa do texto visual, o que explica que seus conceitos operativos sejam devedores de seu campo de aplicação primogênito, o texto literário .

Toma como ponto de partida uma noção genérica (CALABRESE, 1995, p.177-179) que considera texto "toda entidade comunicativa percebida como auto suficiente e caracterizada por um funcionamento que Eco compara a uma máquina semântico-pragmática que pede ser atualizada em um processo interpretativo e cujas regras de geração coincidem com suas próprias regras de interpretação".

Sobre o conceito de texto desenvolve-se uma nova formulação do método de análise semiótico das obras de arte, cujas principais inovações se sintetizam em quatro aspectos:

Em primeiro lugar os textos pictóricos são estudados mediante um movimento analítico que procede desde os níveis maiores, as *configurações*, até os menores, as denominadas *unidades mínimas*, sem prejudicar nenhum nível de análise. Este novo enfoque consegue deter a improdutiva análise centrada nas unidades mínimas assim como a eterna interrogação sobre o caráter sistêmico da arte.

Em segundo lugar, permite recuperar o sentido da historicidade dos códigos porque considera que um texto artístico é sempre *um-texto-na-história*.

A terceira vantagem consiste em que a noção de texto permite superar o problema do referente dos signos visuais, que deixa de ser epistemológico e se converte em, puramente estratégico, na medida em que a perspectiva eleita é a organização da máquina textual a partir da óptica da cooperação interpretativa.

Finalmente, a noção de texto permite abandonar a improdutiva investigação dos específicos artísticos, já que Calabrese considera que ao se pode interpretar cada texto, independentemente do suporte material com o qual tenha sido criado, como uma realidade auto sustentada, mas como uma entidade que reclama continuamente outros textos, outras experiências do leitor e do autor.

Por esta teoria do texto se converge a idéia de usufruir uma *Semiótica dos códigos*, o do dicionário, por uma *Semiótica da enciclopédia*¹⁵. Os motivos são duplos: A constatação de que as imagens artísticas não se deixam fragmentar em unidades mínimas de significado e, em segundo lugar, a rigidez da noção de código.

Para Calabrese um texto é uma unidade de significado que se estrutura em diferentes níveis, cada um dos quais constitui um estágio de análise, uma recorrência de leitura, denominada isotopia. Cada nível de leitura de um texto serve para confrontar uma unidade de sentido, cuja validade serve somente para esse texto.

Aplica e desenvolve as teorias de seu professor¹⁶ e leva a termo, sob estes supostos, a análise do quadro de Holbein "El Joven", Los Embajadores, pintado em Londres no ano de 1533. Estabelece que esta obra é um texto construído em nove níveis ou isotopias¹⁷, em cada um dos quais, um conhecimento de tipo enciclopédico permite relacionar elementos deste texto com outros e, deste modo, interpretá-lo.

Considera que em todos os textos pictóricos cada elemento material visível – pincelada, toque, golpe de espátula, textura, etc. – é sempre significativo.

¹⁵ Tomando como ponto de partida algumas idéias esboçadas por seu professor, U. Eco, Calabrese desenvolve por oposição ao conceito de dicionário, entendido como modelo das competências ideais de um falante ideal, o conceito de enciclopédia, entendida como modelo da competência socializada em um momento histórico determinado. Veja Calabrese, O. *Op. cit.*, p. 44, 177-178.

¹⁶ Basicamente faz sua a proposta de Umberto Eco em *Lector in fábula*, onde proporcionava uma definição pragmática de isotopia como a resposta a uma pergunta sobre o conteúdo do texto.

¹⁷ No primeiro nível, a pintura se apresenta como um segredo relacionado a caveira situada em primeiro plano. A segunda isotopia se relaciona com a identidade dos personagens. A terceira remete ao universo cultural no qual se desenvolvem os fatos – a Reforma científica e religiosa –. O quarto estágio de leitura se refere à amizade que existe entre os dois personagens retratados e outros quatro aludidos – Nicolás Kratzer, Tomás Moro e Erasmo de Rotterdam e o próprio pintor–. O quinto nível está relacionado com os acontecimentos políticos que explicam o quadro – a missão dos embaixadores era evitar a ruptura entre as igrejas anglicana e romana–. O sexto estágio é a própria pintura: o texto se mostra como uma aplicação da teoria da pintura como engano. O sétimo nível reside no jogo lingüístico sobre a morte, a partir da presença de várias caveiras e de um jogo de palavras com o nome Holbein em alemão antigo. O oitavo nível é de natureza autobiográfica, já que relaciona todos os elementos anteriores com a biografia do artista. O último estágio é filosófico, já que relacionam os elementos dos outros níveis a partir da perspectiva da verdade e da mentira, o segredo e a morte.

No entanto, é impossível tipificar um repertório canônico de pinceladas, toques, texturas, cores, etc. que pudesse constituir um conjunto de oposições, válido de forma universal para todo o sistema da pintura.

CONCLUSÕES

As noções semióticas de texto artístico e texto pictórico formuladas por U. Eco e O. Calabrese mostram grande potência teórica e capacidade instrumental suficiente para conceituar cada imagem artística como uma estrutura comunicativa organizada sistemicamente e caracterizada por um funcionamento, que se atualiza em um processo interpretativo, cujas regras de geração coincidem com suas próprias regras de interpretação, o que permite abordar suas estruturas em sucessivos níveis de complexidade, para ordená-las e interpretá-las.

Este suporte conceitual tem importantes implicações para as Ciências da Documentação, pois supõe, de fato, considerar que cada imagem artística é um produto cultural cuja significação está submetida a processos de construção. Tanto que mensagem codificada, seu valor documental é suscetível de ser analisado através do estudo de cada um dos códigos sobre o que se articula.

Supõe, também, considerar que cada imagem artística é um objeto estético e como tal, um espaço significativo com valor informativo e documental, cujo discurso, em suma:

- Por ser localizado em contextos que explicam sua origem, função, uso e tipologia.
- Pode submeter-se a processos analíticos que segmentam e seqüenciam seus níveis de representação e referencia.
- Permite estabelecer correlações entre a função comunicativa que cada imagem artística desempenha e a arquitetura estética que adota.

- É suscetível de ser verbalizado através de representações documentais que podem ser processadas e recuperadas em arquivos documentais.

Estas considerações permitem, posteriormente:

- a) Que as Ciências da Documentação, através de um enriquecedor diálogo disciplinar com outras ciências como a Semiótica e a Iconologia, possam incorporar as imagens artísticas como um de seus objetos de estudo, ampliando seu elenco tradicional.
- b) Conjuguar em um mesmo modelo epistemológico de análise documental os diversos elementos que entram a formar parte da arquitetura de cada texto artístico, com independência de qual seja sua natureza, e considerar simultaneamente as peculiaridades que os diversos gêneros artísticos criam e atualizam em cada cultura e período histórico.
- c) Propor uma metodologia especificamente documental de análise de conteúdo de imagens artísticas orientada através da produção de representações documentais que permitam comunicar e recuperar as análises efetuadas dentro dos sistemas de informação nos que tais imagens artísticas se desenvolvem.
- d) Desenvolver algoritmos de análise específicos que funcionem como procedimentos normalizados para a representações documentais e como especificações metodológicas detalhadas para cada tipo de imagens artísticas.

Finalmente, permite também, extrapolar, tanto o modelo de análise, como a metodologia e o procedimento a outros tipos icônicos mais sensíveis que as imagens artísticas, mas igualmente relevantes para as Ciências da Documentação, como as imagens foto jornalísticas, publicitárias, documentais, científicas, etc.

REFERENCIAS

AGUSTÍN LACRUZ, M.^a del C. El análisis de contenido y la representación documental de las imágenes pictóricas: Una investigación desarrollada sobre los retratos de Francisco de Goya. En ENCONTRO Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação. VII ENANCIB (7.: 2006: Marília, SP). *Anais do VII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação: A dimensão epistemológica da Ciência da Informação e suas interfaces técnicas, políticas e institucionais nos processos de produção, acesso e disseminação da informação*. Marília: FFC/UNESP-PUBLICAÇÕES, 2006. 1 CD-ROM, p. 294-305.

AGUSTÍN LACRUZ, M.^a del C. *Análisis documental de contenido de la imagen artística: Fundamentos y aplicación a la producción retratística de Francisco de Goya*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006. Tesis doctoral. 1 CD-ROM.

AGUSTÍN LACRUZ, M.^a del C. *Análisis documental de contenido del retrato pictórico. Propuesta epistemológica y metodológica aplicada a la obra de Francisco de Goya*. Cartagena: Concejalía de Cultura. Ayuntamiento; 3000 Informática, 2006. Tendencias, 3

AGUSTÍN LACRUZ, M.^a del C. Análisis documental de contenido de las ilustraciones del libro antiguo. En PEDRAZA GRACIA, M. J. (ed.). *Comercio y tasación del libro antiguo: análisis, identificación y descripción*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 81-116.

AGUSTÍN LACRUZ, M.^a del C. Metodología para la indización de documentos no textuales: Algunas precisiones a propósito de los documentos gráficos y audiovisuales. En GARCÍA MARCO, F. J (ed.) *Organización del conocimiento en Sistemas de Información y Documentación 3*. Zaragoza: ISKO-España; Universidad, 1998, p.145-160.

BARTHES, R. *La aventura semiológica*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1994.

BARTHES, R. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*, Barcelona, Paidós, 1991.

BARTHES, R. *La Torre Eiffel. Textos sobre la imagen*, Barcelona, Paidós, 2001.

BERGER, J. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

BRYSON, N. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza editorial, 1991. Alianza Forma; 112.

BURKE, P. *Historia social del conocimiento De Gutemberg a Diderot*. Barcelona: Paidós, 2002. Orígenes; 32.

BURKE, P. *Visto no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona. Crítica, 2001. Letras de humanidad.

- CALABRESE, O. *Como se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra, 1993.
- CALABRESE, O. *El lenguaje del arte*. Barcelona: Paidós, 1995.
- CALABRESE, O. *La era neobarroca*. Madrid: cátedra, 1989. Signo e imagen; 16.
- CALABRESE, O. *La machina della pittura*. Bari: Laterza, 1985.
- CALABRESE, O. *Semiotica della pittura*. Milán: Il Saggiatores, 1980.
- CARRERE, A. y SABORIT, J. A. *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra, 2000. Signo e imagen; 59.
- CAWKELL, T. Image indexing and retrieval by content. *Information Services and Use*, 2000, 20, 1, p. 49-58.
- DIJK, T. A. v. *La ciencia del texto*. Barcelona: Paidós, 1992.
- DIJK, T. A. v. *Texto y contexto: Semántica y Pragmática del discurso*. 3.^a ed. Madrid. Cátedra, 1988.
- ECO, U. *Tratado de Semiótica general*. 4.^a ed. Barcelona: Lumen 1988.
- ENSER, P. G. B. Progress in Documentation: Pictorial information retrieval. *Journal of Documentation*. 1995, 51, 2, p. 126-170.
- GARCÍA MARCO, F. J. y AGUSTÍN LACRUZ, M.^a del C. Cognitive models in pictorial image retrieval. En MUSTAFA EL HADI, W., MANIEZ, J. y POLLIT, S. A. (Eds). *Structures and relations in Knowledge Organization: proceedings of the Fifth International ISKO Conference, 25-29 August 1998, Lille, France*. Wünzburg: Ergon Verlag, 1998, p. 263-269.
- GARCÍA MARCO, F. J. y AGUSTÍN LACRUZ, M.^a del C. El análisis de contenido de las reproducciones fotográficas de obras artísticas. En VALLE GASTAMINZA, F. del (ed.). *Manual de documentación fotográfica*. Madrid: Síntesis, 1999. Biblioteconomía y documentación, p. 133-167.
- GARCÍA MARCO, F. J. y AGUSTÍN LACRUZ, M.^a del C. El análisis de contenido de las imágenes artísticas. *Informatio*, 1998-1999, 3-4, p. 106-127.
- GARCÍA MARCO, F. J. y AGUSTÍN LACRUZ, M.^a del C. Lenguajes documentales para la descripción de la obra gráfica artística. En VALLE GASTAMINZA, F. del (ed.). *Manual de documentación fotográfica*, Madrid, Síntesis, 1999, Biblioteconomía y documentación, p. 169-204.
- GROUPE μ . *Tratado del signo visual para una retórica de la imagen*. Madrid: Cátedra, 2000.

HASKELL, F. *La historia y sus imágenes. El arte y la interpretación del pasado*. Madrid. Alianza Editorial, 1994.

IZQUIERDO ARROYO, J. M.^a Epílogo: De la Semiótica del discurso a la Semiótica documental. En MOREIRO GONZÁLEZ, J. A. *Aplicación de las ciencias del texto al resumen documental*. Madrid: B. O. E; Universidad Carlos III, 1993, p. 199-216.

JOLY, M. *Introduction à l'analyse de l'image*, Paris, Nathan, 1993. JOLY, M. *L'image et les signes. Approches sémiologiques de l'image fixe*, Paris, Nathan, 1994.

MARIN, L. (ed.). *Études sémiologiques*. Paris: Klincksieck, 1971.

MUKAROVSKY, J. *Escritos de estética y Semiótica del arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

O'DONELL, J. *Avatares de la palabra. Del papiro al ciberespacio*. Barcelona: Piados, 2000. Comunicación. Digital; 123.

PANOFSKY, E. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Editorial, 1995. Alianza Forma; 4.

PÉREZ CARREÑO, F. El signo artístico. En BOZAL, V. (ed.). *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Madrid: Visor, 1996. 2. v. La balsa de Medusa; 80-81, v. 2, p. 58-72.

PINTO MOLINA, M., GARCÍA MARCO, F. J. y AGUSTÍN LACRUZ, M.^a del C. *Indización y resumen de documentos digitales y multimedia: Técnicas y procedimientos*. Gijón: TREA, 2002. Biblioteconomía y administración cultural; 62.

PULTZ, J. *La fotografía y el cuerpo*. Madrid: Akal, 2003. Arte en contexto; 5.

SALABERT, P. *(D)efecto de la pintura*. Barcelona: Anthropos Editorial del Hombre, 1985.

SANTAELLA, L. y NÖTH, W. *Imagen. Comunicación, semiótica y medios*. Kassel: Edition Reichenberger; 2003. Problemata Literaria; 55.

SAUSSURE, F. de. *Curso de Lingüística General*. Madrid: Akal, 1980. Universitaria; 1.

SIMONE, R. *La tercera fase: Formas de saber que estamos perdiendo*. Madrid: Taurus, 2001.

ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. 4.^a ed. Madrid: Cátedra; Universidad del País Vasco, 1998. Signo e imagen; 15.

María del Carmen Agustín Lacruz

Departamento de Ciencias de la Documentación
Universidad de Zaragoza (España)
cagustin@unizar.es

Artigo recebido em: 1, 11, 2006

Artigo aceito em: 1, 11, 2006