

Anais do XXX Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte

Arte > Obra > Fluxos

Local: Museu Nacional de Belas Artes,
Rio de Janeiro,
Museu Imperial, Petrópolis, RJ
Data: 19 a 23 de outubro de 2010

Organização:
Roberto Conduru
Vera Beatriz Siqueira

texto extraído de
**Trânsitos entre
criação, crítica e
história da arte**

Estruturalismo: por um sistema de significações do sensível

Yacy-Ara Froner
UFMG

Resumo

Para o estruturalismo, duas vertentes podem ser mapeadas: uma ancorada no estudo da linguagem como fenômeno intrínseco (interpretativa/semântica) outro permeado pela decodificação das estruturas na dinâmica social, onde toda forma de manifestação – não apenas os estudos de linguagem – pode ser decodificada e (re) construída por meio de conceitos (estrutural ou gerativa/sintática). Partindo deste contraponto interpretativo da segunda metade do séc.XX, dois referentes imagéticos – Narciso e Medusa – serão analisados a luz de Bachelard, Barthes, Foucault, Bourdieu e Philippe Dubois.

Palavras-chave

Estruturalismo, significado, sensível

Abstract

For the structuralism, two traditions can be mapped: one of that directed to the study of language as intrinsic phenomenon (interpretative/semantics) another permeated by decoding social structures dynamics, where any form of manifestation – not just the language studies – can be decoded and (re) constructed through concepts (structural or generative/syntactic). Starting from this interpretative counterpoint of the second half of the XX century, two related images – Narcissus and Medusa – will be examined in light of Bachelard, Barthes, Foucault, Bourdieu and Philippe Dubois.

Keywords

Structuralism, meaning, sensitive

Estruturalismos e semiótica: sintaxe e semântica

Para o estruturalismo, duas vertentes podem ser mapeadas: uma ancorada no estudo da linguagem como fenômeno intrínseco (interpretativa – semântica) outro permeado pela decodificação das estruturas na dinâmica social, onde toda forma de manifestação – não apenas os estudos de linguagem – pode ser decodificada e (re)construída por meio de conceitos (estrutural ou gerativa – sintática).

Para a primeira, a semiótica determinará que o conceito apenas é entendido por meio do significado engendrado na linguagem: por intermédio da semântica, a relação entre o visível e seu significado ocorre pela referência da fala, o princípio é denotado e apreendido; complementado pela sintática, o signo vincula-se a outras estruturas formais por aproximação, analogia e pertencimento, destas conexões o sensível e o inteligível são formulados e articulados; por meio da pragmática, os signos apenas são formuláveis a partir de uma inteligência teórica capaz de produzir sentidos por uso, apropriação e desencadeamento de ações. Nesse contexto, todo fenômeno cultural parte da comunicação do signo – estruturado – e do signo processual – estruturante. Desta vertente, os códigos de linguagem são mapeados a partir da ontologia e do funcionamento gerencial dos signos: o modo como os textos são constituídos e produzem sentido exigem um mapeamento de referências que sintetiza e ordena estes sentidos.

A ambição da semiótica interpretativa é organizar um método de análise baseado em ferramentas operacionais capaz de explorar e indagar a cerca da constituição de sentidos. Diante de um sentido dado, percebe-se que há uma construção de sentido dependente de inúmeras articulações. O sensível não é abolido, porém, em oposição à fenomenologia, este sentido não é modelador, mas modelado, conduzido, estabelecido e engendrado por articulações de referências – intelectuais e sensíveis. Os objetos são sensatos e concretos, pois podem correlacionar sentidos. Porém os sentidos apenas são apreendidos pelo repertório e pela dinâmica operacional do signo. *Belo e feio; sublime e indiferente; empático e adverso; narrativo e abstrato* são apenas sistemas operacionais por regimes de dessemelhanças e aproximações. Para a arte, as articulações da semiótica procuram organizar o sentido da imagem visual a partir de códigos que percebem esta imagem como uma linguagem. A arte se revela como interpretação de sentidos, os quais podem ser decodificados pelas estruturas culturais – engendradas pela semântica, pela sintática e pela pragmática – ou por meio das escolhas formais que definem relações abstratas de representação figurativa ou não figurativa e impõem à imanência do visual dos sentidos desencadeados por meio da lógica ou da percepção.

Na segunda metade do século XX, o esforço dos mais importantes teóricos franceses da arte era o de procurar romper tanto com a crítica de cunho literário quanto com a filosofia da arte desempenhada pela fenomenologia que buscava o sentido ontológico da pintura ou da escultura. Enraizada numa tradição oposta e numa sensibilidade totalmente diferente da tradição anglo-saxã, a teoria francesa nunca quis e nem sequer pôde romper com o coeficiente de *presença viva* na obra de arte e nas imagens: deste posicionamento surge a semiótica estrutural ou gerativa, denominada sintática. Longe de ser, como o é a semiótica interpretativa, uma epistemologia que reduz o sensível e o visual ao funciona-

mento informacional dos signos conforme categorias operacionais muitas vezes estreitas, a teoria francesa da arte sempre buscou outro caminho. Significante, significado e signo existem em correlações de camadas. Aqui, as imagens são perscrutadas inclusas na dinâmica social: toda forma de apresentação imagética pode ser decodificada e (re)construída por meio de conceitos (estrutural ou gerativa). Um significativo visual pode ser tanto o próprio objeto material quanto as marcas e formas materiais sobre sua superfície.

A virada da fenomenologia para o estruturalismo ocorre quando Claude Lévi-Strauss enuncia seu modelo:

o universo tem significado bem antes que se começasse saber o que ele significava... Porém, mantém-se uma situação fundamental e que depende da condição humana, isto é, que o homem dispõe, desde sua origem, de uma totalidade de significativo cuja atribuição a um significado – determinado como tal sem ser, para tanto, conhecido – lhe é bastante incômodo fazer. Existe sempre uma inadequação entre os dois, somente absorvida pelo entendimento divino, e que resulta na existência de uma superabundância de significativo em relação aos significados sobre os quais ela pode se assentar¹.

Os significados assentados, mapeados por meio da língua, definem as correlações estabelecidas entre as palavras e as coisas, os conceitos e as imagens. O discurso compõe a lógica das estruturas que podem ser exploradas e, então, decodificadas. Se a fenomenologia faz dos sujeitos falantes o pólo do sentido, o estruturalismo faz do sentido o resultado de sistemas ancorados nas oposições e aproximações gerando antinomias complementares. O sujeito – emissor ou receptor – está submetido às condições de possibilidade destes sistemas significantes sempre aprioristicamente. Linguagem e estrutura nascem juntas e os símbolos têm sentido na posição que assumem uns em relação aos outros.

Para o estruturalismo, a compreensão demanda uma interpretação gerenciada pela permuta de termos em um contexto. Sem a conexão da estrutura, a interpretação pode ser equívoca, parcial ou distorcida. Para Strauss, o sentido jamais é um fenômeno preliminar, mas redutível. A redução é a carga de significação imposta. Paul Recuer questiona: *se o sentido não é o segmento da compreensão em si, eu não sei o que é*. Onde Strauss responde: *por trás de qualquer sentido existe um não sentido, e o contrário não é verdadeiro*². A idéia fenomenológica de uma gênese do sentido é então substituída pela gênese do signo. Mas esta gênese não busca a origem, mas o entrelaçamento de significados

Lévi-Strauss procura a estratégia da arquitetura do espírito, Foucault buscará estabelecer os mapas do saber a partir das projeções discursivas. Ele não questiona a linguagem enquanto paradigma intrínseco – o que está em jogo não é a sintaxe (processos generativos ou combinatórios da lingüística) ou a semântica (o estudo do significado) – mas a maneira pela qual o discurso é investido de verdade. Ao mapear a loucura, o sexo, a prisão e até mesmo as projeções artísticas, ele questiona o saber em termos de territorialidades.

1 LEVI-STRAUSS, 1996, p.28.

2 DESCAMPS, 1989, p. 34.

A paciência filosófica é a base do espírito hegeliano; em Foucault é um protocolo pautado pelo exercício das estruturas, não mais como ontologias ou gêneses, mas como processos combinatórios, condições de possibilidades, lacunas, dessemelhanças, analogias, antíteses, oposições e antinomias. Todos os arranjos são possíveis de cartografia, desde que, aprendida a lição de Lévi-Strauss, contextualizada.

Distante da essência ou da experiência, o problema do estruturalismo é o desmembramento ou a desconstrução, colocando em questão o que a evidência encara como adquirido. O visível torna-se invisível aos olhos pela tradição. O óbvio precisa ser anunciado, caso contrário torna-se obtuso, opaco. A transparência é um exercício de descortinamento do posto, do aceite como norma, daquilo que nos envergonhamos de contestar ou questionar. Partindo das estratégias, os dispositivos não são binários – visível-invisível; poder-revolta; razão-emoção; essência-experiência –, nem tampouco dicotômicos. Antes, as operações são múltiplas e intercambiáveis, potencializadas por sinergismo, anuladas ou minimizadas por interações. As condições operacionais de produção dos discursos são pistas para o entendimento das regras de funcionamento (de todas as coisas).

O sujeito e a obra (discurso) surgem simultaneamente no mundo. Contudo, o sentido recíproco detonado entre eles – sujeito e objeto –, lhes antecede e, em igual medida, os sucede. A premissa modular é pautada pela dinâmica das transformações dos sentidos, em que todos somos sujeitos estruturantes e sujeitos subordinados às estruturas. Se o corpo sensível parece mais adequado para o encontro de determinados postulados da arte moderna, a base epistemológica que alimenta o estruturalismo parece ajustar nos protocolos de uma arte que, a partir dos anos sessenta, se reinventa como Conceitual.

Roland Barthes tece uma série de narrativas utilizando os poderes da imagem para desvelar o mundo. Signos a-lingüísticos, como a veste (*Sistema da moda*, 1957), a propaganda e a comida (*O grau zero da escritura*, 1953; *A retórica da imagem*, 1961; *Mitologias*, 1957). Para ele, a cultura de massas gera outra tipologia de mitos – desconsiderados como tal – e que transfiguram o sentido da forma, ressaltando o arbitrário dos códigos. Interpretar não é apenas dar sentido, mas gerenciar a pluralidade.

Paulatinamente, ele abandona os protocolos estruturalistas e se dedica ao que chamará de *o prazer do texto*. Este prazer remonta aos prazeres impronunciáveis de Bachelard, que antecedem e proclamam o ato teórico como balizador dos sentidos, colocando que apenas o pensamento abstrato é capaz de arrumar a desordem confusa da percepção. Contudo, guardando o distanciamento histórico, hoje é impossível ler a obra de Bachelard (ancorada no devaneio, no sonho e no espaço), sem perceber seu deslumbramento diante do corpo sensível. Como em Barthes, não é o frio exercício cartesiano que move o pensamento de Bachelard nas dobras do mundo (o texto, o metatexto, o hipertexto), mas a suspeita comoção diante das obras, a capacidade criativa de alinhar com linhas imaginárias sentidos dispersos.

O exercício filosófico de Barthes será em igual medida um exercício literário, porém, Pierre Bourdieu travará uma investida contra a desestruturação dos sentidos. Define dois conceitos operacionais, *habitus* e *campus*. O primeiro pos-

tula as ações nos espaços de projeções, o segundo os espaços de projeções em si. A lógica do campo social não é imediata, precisa ser mediada pela análise. O social é extralingüístico e se realiza na totalidade das manifestações humanas. O poder simbólico manifesta-se em todas as instâncias e alimenta uma rede de trocas em contínuo deslocamento. No plano da arte, Bourdieu ressalta as estratégias condicionadas ao mercado (*Estrutura das trocas simbólicas*, 1983), o simbólico como uma interface imanente do poder (*O poder simbólico*, 1989) e as associações que transformam o universo artístico, no contexto de cultura de massas, em espaço de resistência (*Livre-troca*, 1985). Para este sociólogo:

*os sistemas simbólicos, como instrumentos de conhecimento e de comunicação, só podem exercer um poder estruturante porque são estruturados. O poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma ordem gnoseológica (estudo das fontes) do mundo*³.

A partir de 70, Jean-François Lyotard proclama: o sensível artístico não pode acabar afogado pela matematização do sentido providenciada pelo estruturalismo.

Narciso e Medusa

É emblemático que *Narciso* e *Medusa* povoem o imaginário das discussões em torno da imagem durante o século XX. São imagens abreviadas do mundo, consubstancializam os sentidos da visão, dão forma ao enigma dos excessos das ferramentas de produção e acesso às imagens, e ao contínuo esfacelamento das faculdades de interpretar, sensibilizar e até mesmo contextualizar estas imagens.

O problema das novas tecnologias, dos ambientes de imersão e da multiplicação das instâncias de realização da imagem é exatamente a fratura, a falésia, a erosão do que vemos e do que nos olha. Quando, a imagem despontecializa os sentidos, ela congela, como *Medusa*, nossa capacidade de equacioná-la ou evocá-la. Diante de uma sociedade do espetáculo, a apropriação e o esfacelamento dos sentidos a longo prazo é substituído pelo prazer e pelo sentido imediato. *Narciso* evoca nosso enrodilhamento nos labirintos dos espelhos do mundo e um porvir fadado ao definhamento; a *Medusa*, por sua vez, equivale ao *Ángelus Novus* de Klee – analisado por Benjamin – e submete nossa consciência à inoperância das categorias: um devir que não se cumpre diante da incapacidade de superação do passado.

Em *Caravaggio*, a primeira aproximação visual nos remete à imagem (analógica) de um homem debruçado sobre uma poça, fonte ou regato. O suporte bidimensional, o material utilizado, as formas das pinceladas são o meio de apresentação da imagem visual e colados à imagem constituem o significante. O significado é o dispositivo cultural que atribui sentido a este significante. Como duas transparências sobrepostas, naturalmente, o mecanismo posterior – o significado – gera opacidade: assim que o *Narciso* é identificado, imediatamente a apresentação da imagem primeira – homem olhando um espelho de água – deixa

³ BOURDIEU, 2004, p. 9.

de ser vista como referência e o significado que remete ao personagem mitológico se sobrepõe. Juntos, significante e significado constituem o signo, o qual pode ser apenas apreendido se instalado em um determinado contexto cultural. Agregado ao signo, a narrativa oral ou textual da mitologia possibilita um fracionamento (que ao mesmo tempo é multiplicação) de significações: convertido em alegoria da vaidade, apresenta um fundo moralizante; representando a beleza física masculina converte-se em emblema da estética; instalado em um determinado sistema, a escolha do tema pertence a um repertório ou um programa específico sob quais bases um paradigma ou um modelo – de sexualidade, desejo, beleza, moral... – pode ser mapeado. Sobrepostas, as camadas de significante e significados sofrem a dobra do código. O código parte de uma gestação que antecede o artista, a obra ou o espectador: é engendrado no seio da cultura e apenas nela se realiza.

Para a semiótica aplicada aos esquemas visuais, a primeira aproximação ocorre por analogia ou similitude; demanda a vivência ou a experiência visual da representação proposta. Mesmo que o esquema não parta de um princípio modelador unívoco – o duplo ou a cópia da realidade –, a inferência é capaz de articular as formas. Contudo, apenas a significação atribui sentido. Os sistemas visuais tornam-se vasos comunicantes no meio social e apenas nele encontram referenciais.

Em Caravaggio a metapoética da água não é apenas um *grupo* de imagens conhecidas por analogia; antes, é um *suporte* de imagens e um *apote* de imagens, um princípio que fundamenta as imagens. Imerso na poética do espelho e na poética das águas, há toda uma proposição que pode ser instalada no seio da cultura. De maneira exemplar, Bachelard constrói uma estrutura gerativa tentando mapear esse tipo de sentido em *A água e os sonhos*. Em sua obra, opondo-se à fenomenologia, desmonta os sentidos imediatos: o universo sensível é um universo infinitamente pequeno diante das conexões imaginativas que a inteligência criativa é capaz de compor. Os valores sensíveis possibilitam apenas traduções, distantes das emoções poéticas que existem por meio da interface do desejo e da sedução. Este *Narciso*, fala da sedução do olhar:

Narciso vai, pois, à fonte secreta no fundo dos bosques. Só ali ele sente que é naturalmente duplo; estende os braços, mergulha as mãos na direção de sua própria imagem, fala à sua própria voz. Eco não é uma ninfa distante. Ela vive na cavidade a fonte. Eco está incessantemente com Narciso. Ela é ele. Tem a voz dele. Tem seu rosto. Ele não a ouve num grande grito. Ouve-a num murmúrio, como o murmúrio de sua voz sedutora, de sua voz de sedutor. Diante das águas, Narciso tem a revelação de sua identidade e de sua dualidade, a revelação de seus duplos poderes viris e femininos, a revelação, sobretudo, de sua realidade e sua identidade⁴.

As metáforas compostas no mito, na imagem e na obra tecem uma gama de significações mediadas, em primeira instância, pelo referente narrativo. Apropriado pela psicanálise, pela semiótica ou pela criação poética, o sublime do *Narciso* de Caravaggio é o espelho da contemplação: não importa o que antecede,

⁴ BACHELARD, 1989, p.25.

nem o que é posterior. *Narciso* medita sobre seu porvir – estanque, definhar e morrer – e dessa forma remete a uma *catoptromancia* – a arte da adivinhação por espelhos. Segundo Bachelard, *Narciso*, na fonte, não está entregue à contemplação de si mesmo: sua própria imagem é o centro de um mundo. Se o homem é a medida de todas as coisas, a imagem refletida também é esta medida. Citando Gasquet,

o mundo é um imenso Narciso ocupado no ato de pensar. Onde pensamos melhor senão diante da própria imagem? Onde não nos enganamos mais, pois todo reflexo é inversão... Entre a natureza contemplada e a natureza contemplativa, as relações são estreitas e recíprocas. A natureza imaginária realiza a unidade da natura naturans ou da natura naturata. Quando um poeta vive seu sonho e suas criações poéticas, ele realiza essa unidade natural⁵.

A matéria de Caravaggio é a mesma de Bachelard: o objeto fugidio. Porém, será uma fuga que se alinhava em uma rota? O *Narciso* narrativo-poético, metafórico e figural que se espalha nas obras literárias – de Shelley, Valery, Keats, Stendhal, Vitor Hugo... – partem de uma matriz original – o mito – instalada em uma cultura. Todas as culturas produzem fábulas exemplares da vaidade? Se a água de *Narciso* produz um aparelho de olhar o tempo, o reflexo imobilizado pode ainda remeter ao estranhamento da passagem? A passagem está no labirinto proposto pelo suporte de reflexão: fosse vidro ou metal sua natureza impediria a transposição dos desejos de *Narciso*.

O espelho aprisiona em um segundo mundo que o escapa, no qual ele se vê sem poder se tocar e que está separado dele por uma falsa distancia, que pode diminuir, mas não transpor. A fonte, ao contrário, é para ele um caminho aberto⁶.

Sobre *Narciso*, Caravaggio se detém no princípio da lógica dos espelhos ancorado no naturalismo estético, na representação metafórica do texto mitológico e na capacidade da verossimilhança produzir correlações cognoscíveis. Por sua vez, Vik Muniz sobre Caravaggio sobrepõe outra camada – pela interface da manipulação da imagem – desviando a base original e criando um quiasma no sentido – um ponto de cruzamento na exata divisão entre o primeiro significante/significado e o segundo significante/significado proposto, o espelhamento gera um homólogo distorcido, causando estranhamento e ruptura. Mantendo a permutação formal significante, a alteração do suporte material original rompe com o referente, o repertório e o significado. Não vemos mais o homem diante do espelho d'água, o personagem *Narciso* e todo significado implicante. Vemos um *Narciso* especial e único – mas agora duplo? –, o *Narciso* de Caravaggio.

A falésia de Vik Muniz é exatamente erodir a chancela do mito – e toda sua bagagem circundante (a água, o espelho, o tempo) – que sobrepunha a obra, por uma dobra de outra natureza: o referencial, índice ou significante passa ser a obra de arte de Caravaggio. Ao gestar o duplo em suportes inusitados rompe-se

5 GASQUET, Apud BACHELARD, 1989, p.30.

6 LAVELLE, apud BACHELARD, 1989, p.24.

o projeto iconográfico original e a natureza da obra é alterada. Se antes o alinhamento do signo assegurava o sentido por meio do símbolo, do emblema, da alegoria ou do mito, esta inversão não produz opacidade do significante. Depositado nele, gera um duplo desfocado, como a impressão sobreposta de imagens: a base original está lá, a reconhecemos, a vemos, mas não é ela. É uma outra coisa⁷. A obra não é redutível nem reduzida ao meio técnico da fotografia. Não há uma economia simbólica do signo – de vertente estruturalista – nem tampouco bases normativas que possam ser decodificadas em termos de significante e significado.

Referências

- DESCAMPS, C. *Idéias filosóficas contemporâneas na França*. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- BACHELARD, G. *A água e os sonhos*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOURDIEU, P. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand, 2004.
- HERKENHOFF, P. Vik Muniz: a vista abaixo da linha do Equador. In. *Catálogo*. Rio de Janeiro: Aprazível, 2009, p. 137-143.

⁷ HERKENHOFF, 2009