

“ALGUNS CONCEITOS SIMPLES APLICÁVEIS A QUALQUER ASSUNTO”

O PRESENTE CAPÍTULO DESTINA-SE AO ESTUDO de “alguns conceitos simples aplicáveis a qualquer assunto” (1.1) ¹. Este estudo deve-se à nossa intenção de procurar compreender o modelo de conhecimento proposto por Peirce, a sua concepção de Estética e a possibilidade de apreender, de seus estudos, formas de abordagens possíveis para semioses específicas. Estaremos nos reportando a Peirce, de forma breve, nos acercando apenas de alguns aspectos de sua extensa obra.

2.1 As Categorias Cognoscitivas

Refreado pela infundável densidade do mundo e ciente da natureza estéril de uma classificação baseada em aspectos particulares, em especial por ser profundo estudioso dos sistemas filosóficos que lhe precederam, Charles Santiago Sanders Peirce (1839-1914), no século XIX, empreendeu uma busca de aspectos gerais, pelo lado formal ou estrutural dos fenômenos. Compreendendo por fenômeno “o total coletivo que está de qualquer modo presente na mente, sem qualquer consideração, se isto corresponde a qualquer coisa real ou não” (CP 1.284), Peirce fez emergir três categorias cenopitagóricas ou três espécies de elementos que a percepção atenta está apta a decifrar no fenômeno, a saber: Primeiridade, Secundidade, Terceridade.

Sua Fenomenologia busca dirimir as classes que permeiam toda experiência comum, restringindo-se ao modo de manifestação. Caracterizado indiferenciadamente interior e exterior, o mundo fenomenológico exige uma sensibilidade acurada e três faculdades básicas:

A primeira e principal é a qualidade rara de ver o que está diante dos olhos, como se apresenta, não substituído por alguma interpretação (...) É esta a faculdade do artista que vê as cores aparentes da natureza como realmente elas são.

¹ As citações e referências a Peirce dão-se através de números, colocados entre parênteses, logo após a frase. Cf. nota 22 (p.12) e nota 36 (p.21).

Conforme Ivo Ibrí², essa primeira faculdade pode ser comparada a capacidade “de ver” enunciada por Fernando Pessoa, em *O guardador de rebanhos*, XXIV:

Eu devia ver, apenas ver
ver até não poder pensar nelas,
Ver sem tempo, nem espaço,
Ver podendo dispensar tudo menos o que se vê
É esta a ciência de ver que não é nenhuma.

Voltando a Peirce, a segunda faculdade de que devemos nos munir:

é uma discriminação resoluta que se fixa como um bulldog sobre um aspecto específico que estejamos estudando, seguindo onde quer que ele possa se esconder e detectando-o sob todos os seus disfarces.

Tal capacidade também pode ser encontrada no universo da literatura; talvez um dos mais conhecidos seja o protagonista de Conan Doyle: o detetive Sherlock Holmes. Em *Um caso de identidade*, Holmes surpreende seu assistente Watson que descuidara do estudo minucioso e perseverante dos detalhes:

Watson – viu coisas a respeito dela que para mim ficaram invisíveis – observei.
Holmes – coisas que não eram invisíveis, Watson, mas que não foram observadas. Você não soube olhar, por isso perdeu tudo o que tinha de mais importância. Nunca consigo fazê-lo compreender a importância das mangas de um vestido, das coisas sugeridas pelas unhas dos dedos polegares, ou tudo o que depende dos cadarços de uma sapato.³

E a terceira faculdade de que necessitamos: é o poder generalizador do matemático, que produz a fórmula abstrata que compreende a essência mesma da característica sob exame, purificada de todos os acessórios estranhos e irrelevantes.

Portanto, a Fenomenologia, através da observação dos fenômenos, discriminando suas diferenças e generalizando essas observações chega a identificar alguns conceitos e aplicáveis a qualquer objeto. Essas são as categorias mais universalmente presentes em todo e qualquer fenômeno. O que não impede a infinidade de outras tantas categorias particulares possíveis de serem encontradas no fenômeno.

Partindo de um campo mais familiar, podemos descrever as categorias e suas

² IBRI, Ivo Assad. *Kósmos nōctos* : a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce. São Paulo, Perspectiva, 1992.

³ DOYLE, Conan. *As aventuras de Sherlock Holmes* : um escândalo na Boemia. São Paulo, Círculo do Livro, 1992. v.II.

manifestações na consciência.

Primeiridade: “O azul de um certo céu, sem o céu. A mera qualidade do azul que poderia também estar nos seus olhos”.

É sentimento, como qualidade, que dá matiz, sabor à nossa consciência. Um estado de sensibilidade monádico, no qual o todo da consciência experiencia a qualidade de sensação em si mesma. “Parece-me que uma qualidade de sensação pode ser imaginada sem qualquer outra ocorrência”. Estado de experienciar uma cor, um odor, um sibilo... (sem mediar conceitualmente, pois isso já é perdê-lo).

Sendo apenas um estado da consciência, a apreensão da Primeiridade requer aquele modo especial de ver o mundo tal qual ele aparece. O modo como o artista consegue ver. Um modo poético, sem mediações, no qual a borboleta é apenas a borboleta, uma cor pura cor, os sons apenas sons:

... os sons não têm um fim. Eles são simplesmente. Eles vivem. A música é esta vida dos sons, esta participação dos sons na vida, que pode tornar-se mas não voluntariamente – uma participação da vida nos sons. Nela mesma, a música não nos obriga a nada.⁴

Nesse experienciar não há traços de alteridade, pois na condição de ser tal o que é, a experiência é única, sem partes, una. No entanto apresenta-se com uma diversidade incontável de qualidades de sentimento que evidentemente, não podem se manifestar (ou se atualizar) simultaneamente numa mesma consciência, devido ao seu próprio estatuto experiencial.

Algumas palavras usadas pelo próprio autor que podem definir a Primeiridade são: potência, liberdade, possibilidade, frescor, novidade.

Secundidade: “O céu como lugar e tempo, aqui e agora onde se encarna o azul”. é aquilo que dá à experiência seu caráter factual. Experiência da dualidade, do conflito, da relação, insistência da realidade bruta que nos obriga a reconhecê-la. **Esforço e reação.** Experiência direta, não mediatizada, na qual algo reage contra nós, colocando-nos perante uma binaridade bruta. “Ação mútua de duas coisas sem relação com um terceiro, ou médium e sem levar em conta qualquer lei da ação.”

⁴ CAGE, John *apud* MORAES, J. J. *O que é música*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

Sob a segunda categoria está, também toda a experiência do passado, sobre o qual não se tem qualquer poder modificador. O que significa uma delimitação de recortes no espaço e no tempo, apresentando o vivido como uma pluralidade de eventos, uma multiplicidade agregada de fragmentos individuais. Desta forma, o passado, como ego, é passado generalizado e, portanto, mediatizado numa representação geral que, como tal, assume o estatuto de resultado cognitivo de viver. Assim, mediatizar o passado numa representação é colocá-lo no universo da inteligibilidade, deixando-o na dinâmica da aprendizagem evolutiva no fluxo do tempo. E isto é adentrar na estrada do terceiro.

Terceiridade: “O azul no céu ou o azul do céu.” É a camada de inteligibilidade ou camada interpretativa. Experiência da síntese numa consciência sintetizadora.

Essa tendência à generalização que busca subsumir ao conceito um número maior de fenômenos torna-o por isso mais geral, fazendo-nos experienciar, junto à síntese, o sentido de aprendizagem. A detecção de um novo conceito na consciência leva-nos assim a idéia de que esta mediação é da natureza da cognição.

Da natureza do conceito e do pensamento, o elemento cognitivo deve ser geral e ter estatuto da **representação**. Enfim, representação geral, mediação, pensamento, síntese, cognição e devir estão sob o mesmo modo de ser fenomênico, apresentando-se à consciência de um modo que não pode ser imediato já que sua constituição é tecida nas malhas do tempo.

Talvez nem devêssemos chamar as categorias de concepções, pois como nos diz Peirce: “são tão inatingíveis que mais parecem timbres ou matizes dos conceitos” (CP 1.353), finos esqueletos de pensamento que engendram as experiências do homem comum, do cientista, do artista.

No homem comum a consciência prática, a segunda categoria torna-se proeminente. No homem de ciência, a categoria da terceiridade é dominante. No artista, a primeiridade faz a festa. A coexistência dinâmica dessas das três categorias marca o processo criativo. A criação é o nicho desta convivência harmônica.

Na sua compulsão de movimentar-se, expressa-se em representações gerais que constituem o pensamento mediativo — a categoria do terceiro surge em idéias de importância para a filosofia, a ciência e a arte, tais como generalidade, infinidade e crescimento. Aqui lembramos nossa relação com a Arte e a Terceiridade, na medida em que buscamos o seu caráter de lei, a predisposição à continuidade que se apresenta no signo de estudo.

Transpondo esses conceitos para o universo da criança, é importante lembrar o papel do

Terceiridade no pensamento infantil, pois já em nível de percepção em que os juízos perceptivos funcionam de forma análoga às inferências, ela vai formando conceitos representativos, exercitando formas de raciocínio.

Cumpra-se também para o papel da Primeiridade no pensamento infantil, dada a importância dessa categoria e correspondências (ícones, signos remáticos, inferências abduativas e a “razão aventureira”), para o movimento e desenvolvimento do pensamento. O ‘primeiro’ para Peirce, não é um estágio primitivo que evolui para o mais avançado, ele deve estar presente sempre: o primeiro é fundamento para qualquer atividade da ciência, do cotidiano, da Arte. A consciência da síntese, da aprendizagem, a responsável por dar sentido à vida, é da ordem da Terceiridade e abarca a consciência da relação (secundidade) e a consciência cândida porosa, em que tudo é inanalísável (primeiridade). Esse tipo de consciência realizado inteligentemente faz com que o trabalho do poeta não seja “tão profundamente diferente do trabalho do homem de ciência” (CP 1.381). Quanto mais primeiro, mais o segundo se faz, mais o terceiro cresce.

A idéia mais simples de terceiridade é a idéia de um signo ou representação, pois ele é veículo que comunica à mente algo do exterior. Sua ação deve ser a de determinar um interpretante, que por sua vez terá a natureza de um outro signo, que deve ser assim interpretado ‘ad infinitum’. Portanto, no que se refere ao seu aspecto ontológico, o mundo apresenta-se eminentemente sob a forma sígnica, visto que para Peirce ⁵“qualquer outra coisa que qualquer coisa possa ser, ela também é um signo”.

2.2 O Signo e suas Classificações

OS SIGNOS, ENQUANTO RELAÇÕES TRIÁDICAS, classificam-se por tricotomias. Com base na divisão: signo, objeto, interpretante e considerando a possibilidade de combinar as categorias, Peirce chega a formular três tricotomias:

⁵ PEIRCE, C.S. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1990.

Categorias	Signo em si mesmo	Conexões de signos com objeto	Representações de signos para interpretantes
Primeiridade	Quali-signos	Ícone	Rema
Secundidade	Sin-signos	Índice	Dicente
Terceridade	Legi-signos	Símbolo	Argumento

Essas divisões combinadas entre si chegam a formar 27 classes de signos. Sendo semioticamente possíveis 10. Essas dez categorias combinadas entre si geram 66 classes de signos. Essas classes possibilitam a compreensão da variedade da ocorrência de tipos de signos, os elementos do signo (objeto, signo, interpretante) apontam o lugar que cada relação está ocupando na semiose, agregando-se a isto o tipo de signo deduzido pela classificação, é possível obter um mapeamento lógico da localização geral dos fenômenos e suas propriedades, o que nos dará um determinado modo de ação do signo. Isto é importante, para que tenhamos a idéia de pluralidade de signos que cada signo envolve, além disso, qualquer signo particular só é possível como um elemento do sistema de signos.

Embora o arcabouço a que chegou Peirce ultrapasse os domínios do humano, cumpre lembrar que para ele todo pensamento, toda ação e toda concepção humana é um processo de **semiose** — um diálogo entre signos. A filosofia de signos de Peirce é uma filosofia em que: não existe princípio nem fim absolutos; toda interpretação atribui novos significados aos anteriores; o mundo dos signos é uma continuidade — um processo histórico; o mundo é um texto, onde todo fenômeno significa e, portanto, é para ser interpretado; a semiose é um processo de interpretação criativo.

O ícone será objeto de nossa atenção visto que, particularmente, viabiliza a aproximação entre as linguagens e, como afirma Décio Pignatari⁶, o estudo do ícone é central para as questões estéticas.

⁶ PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

2.3 O Ícone

O ÍCONE PARTICIPA DA PRIMEIRIDADE por ser um signo “cuja qualidade significante provém meramente de sua qualidade” (CP 2.92). Sendo assim, é também um quali-signo-icônico, participando da primeiridade, é apenas possibilidade. O **ícone puro** é independente de qualquer finalidade, serve apenas como signo pelo fato de ter a qualidade que o faz significar. Nestes termos, é pura possibilidade. É o estado de incandescência mental, qualidade de sentimento que vai se engendrar numa forma.

O ícone, como mônada, é fruto de um potencial da mente para produzir configurações que não são copiadas de algo prévio, mas brotam sobre o governo incontrolável das associações.⁷

Santaella prossegue falando de **ícone atual** referindo-se à passagem do ícone puro à semiose perceptiva (o caráter do primeiro no segundo), que se consuma no julgamento perceptivo (terceiro). “Ele é de natureza de uma aparência”, diz Peirce,

e como tal estritamente falando só existe na consciência, embora por conveniência na fala comum e quando a extrema precisão não é necessária, possamos estender o termo ícone para os objetos externos que excitam a consciência. (CP 4.4.7)

Peirce refere-se a objetos externos (OD) que excitam a consciência. Nossa consciência diante de qualquer fenômeno produz um signo ou quase signo. O que significa que esse **objeto dinâmico**, mesmo fora da semiose, já **é de natureza sêmica** e quanto mais tentamos nos aproximar dele mais mediações vão surgindo. Em todo fenômeno, sempre, há um compósito de qualidades, portanto, a consciência, se em estado de disponibilidade, **consciência esgarçada da primeiridade será convertida em qualidade de sentimento**. A exemplo de como se atualiza na percepção (experiência da revelação), Santaella cita Borges, em *La Rosa Amarilla*, experiência que por ser única, difícil de reter, só pode ser a última.⁸

No segundo nível, envolve a **reação da mente**, (sob associações de similaridade). O ingrediente de iconicidade que funciona como um substrato de ilusão existe em qualquer ato de

⁷ SANTAELLA, Lúcia. *A teoria geral dos signos* : semiose e autogeração. São Paulo, Ática, 1995.

⁸ SANTAELLA, Lúcia. Palavra, imagem e enigmas. In: *Revista USP*. São Paulo, EDUSP, n.16, dez- jan-fev. 1993.

percepção. O que ocorre é que fica encapsulado, pois, a percepção só se consuma no julgamento perceptivo. Este já se refere ao modo como a consciência reage ao percebido, envolve maior grau de generalidade, portanto do nível de terceridade. No entanto, mesmo já em nível de terceridade: “terceridade nos invade através de todas as avenidas do sentido” (Peirce 55.304), — como não copia o percepto (OD) sua proeminência é de secundidade, pois funciona como índice do percepto. Opera, assim, com os três níveis sígnicos: **aspecto icônico** - apreensão de forma esquemática (contínuo de qualidades), **aspecto indicial** - une geral da semelhança ao particular — a qualidade individual é tomada como objeto de outra qualidade individual, **aspecto de simbolicidade** - engendra-se num contexto interpretativo, ou seja, entra na cadeia de outros; aí há a **formação de uma hipótese**, com caráter mais geral e coletivo. Aqui teríamos o enovelamento da percepção com o raciocínio (as inferências abduativas, dedutivas e indutivas).

Quanto aos **signos icônicos**, que Peirce destingue dos **ícones**, esses já possuem um grau de atualização sígnica, no sentido de intentar, representar ou apresentar-se, a si mesmo como signo (estes dão parâmetros para a análise de algumas formas de linguagem). São as imagens, os diagramas e as metáforas. **As imagens** - primeiridades - primeiras, similaridade aparência; **os diagramas** - representam por similaridade nas relações signo-objeto e **as metáforas** — fazem um paralelo com o caráter representativo.

Assim como o diagrama engloba a imagem, a metáfora engloba a ambos. Daí, a metáfora produzir efeitos imagéticos e se engendrar num processo diagramático.

Nesta perspectiva, o símbolo contém a linguagem verbal e esta contém signos indiciais e icônicos, em outras palavras, o símbolo é visto como “um conjunto no qual está contida a linguagem verbal e, por conseguinte, passível de conter outros signos sem que estes se anulem no verbal”⁹. No uso corrente da linguagem verbal, por exemplo, em sua manifestação oral ou escrita, os símbolos adquirem ancoragem indicial, isto liga o signo aos objetos e situações factuais do mundo.¹⁰ A iconicidade consiste no uso das paráfrases, das metáforas, dos diagramas temporais ou lógicos da gramática, bem como aos signos icônicos que perduram das formas pictóricas e ideográficas do código alfabético, além da potencialidade gerativa e projetiva das palavras ou símbolos, que Peirce compara lindamente ao enigma da esfinge de Emerson¹¹.

⁹ MENEZES, Philadelpho. Imagem/Cultura/Poesia. In: *Face*, São Paulo, EDUC, v.1, n.1, 1988.

¹⁰ NÖTH, Winfrid. *Panorama da Semiótica* : de Platão a Peirce. São Paulo, Annablume, 1995.

¹¹ PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. São Paulo, Perspectiva, 1990.

A velha esfinge mordeu seu lábio grosso
 E disse, quem te ensinou a me identificar?
 Eu sou teu espírito, meu amigo,
 Do seu olho eu sou o olhar.

Em resumo, para Peirce não há separação entre percepção e conhecimento. Ele diz que

os elementos de todo o conceito entram para o pensamento lógico pelo portão da percepção e saem pelo portão da ação intencional; e quem não puder mostrar seu passaporte em ambas as portas deve ser preso como não-autorizado pela razão. (CP 5.211)

A percepção envolve elementos cognitivos e elementos inconscientes, por isso mesmo requer o raciocínio, como uma ação autocontrolada, em seus modos: abdução, dedução e indução. Percepção e cognição são inseparáveis, ainda, das linguagens através das quais sentimos, imaginamos, agimos. Nesta perspectiva, pensamento e linguagem estão estritamente ligados.

2.4 Pensamentos em Signos

DESDE SUAS TESES ANTI-CARTESIANAS, que ficaram conhecidas sob o nome de *série cognitiva* e nas quais defende que não devemos bloquear o caminho da investigação, Peirce postulou que o pensamento se dá em signos.

Nossos pensamentos são de caráter simbólico em função do que será feito deles. O pensamento é dialógico, há sempre a presença de um interlocutor (interno ou externo); um diálogo que pode ser entre diferentes partes do ego — Peirce diz: “seu eu de um instante apela para seu eu mais profundo buscando seu assentimento” (6.336).

Podemos, assim, depreender que a consciência é levada de um tempo a outro. Desse modo, é capaz de comparar o que está presente nela em tempos diferentes. “Isto nós podemos supor como sendo o processo de memória.” (5.421) Peirce ressalta desse modo que uma pessoa não é absolutamente individual. Seus pensamentos são o que ela está dizendo a si mesmo, ao seu outro que vem à tona no fluxo do tempo. Quando raciocinamos é o eu crítico que tentamos persuadir e todo pensamento, qualquer que seja, é um signo e, na maior parte das vezes, da natureza da linguagem.

Garewicz¹² refere-se à originalidade e importância filosófica dessa teoria peirceana, pois a idéia de pensamento como signo tem como um de seus significados básicos o princípio da continuidade (sinequismo), isto é, um processo de evolução no tempo, “como continuidade sem fim: aquilo que hoje parece impensável poderá ser pensado amanhã”¹³. A continuidade é inseparável da indeterminação e da incerteza e “o pensamento precisa viver e crescer em traduções sempre novas e mais complexas senão ele não prova ser um pensamento genuíno” (5. 594). O signo se reproduz. A criação artística, em sua materialização é um momento especial de reprodução sínica. Um signo dá vida a outro.

O caráter criativo e de continuidade relacionados ao de mediação tem algumas consequências que são apontadas por Garewicz¹⁴: uma cognição isolada não faz sentido, a continuidade do pensamento consiste no fato de que todo elemento da cadeia está relacionado a outros e só tem significado por sua tradução em outro, desse modo, cognição é um sistema de traduções e não uma coleção de dados isolados:

nenhuma parte da cognição é mais valiosa do que outra. Sinequismo rejeita certos insights diretos, o conhecimento é mediado e falível. Toda cognição é feita da mesma matéria prima, i.e., feita de signo, toda cognição é também do mesmo valor cognitivo, todos os signos têm o mesmo valor de cognição mediada.¹⁵

Enfim, o pensamento, como signo, é uma inferência. No caso da criação literária, seria a obra prima à espera de manipulação, elaboração, o que também é importante considerar pois desfaz o mito do signo originário e do último absoluto. “Estamos sempre no meio da cadeia semiótica”¹⁶. Todo signo tem de criar um signo subsequente, isto é, seu interpretante.

Cabe ressaltar que interpretante não é o intérprete: o interpretante é o efeito interpretativo que o signo produz em uma mente. Há três níveis para que o percurso da interpretação se realize. O primeiro é chamado de INTERPRETANTE IMEDIATO — é o potencial interpretativo do signo. O segundo é o INTERPRETANTE DINÂMICO — o efeito que produz em um intérprete (de acordo com as categorias pode ser emocional, energético ou lógico). O terceiro é o INTERPRETANTE FINAL ou

¹² GAREWICZ, H. B. Sign and continuity. In: *Ars Semiotic Internation : a Journal of American Semiotic*. USA, Semiotic Press, 1978.

¹³ SANTAELLA, Lúcia. *Produção de linguagem e ideologia*. São Paulo, Cortez, 1980.

¹⁴ GAREWICS, H. B. *Op. cit.* nota 64.

¹⁵ *Idem ibidem*.

¹⁶ SANTAELLA, Lúcia. Anotações de aula. São Paulo, PUC, 1986.

resultado interpretativo a que todo intérprete desejaria chegar — isto jamais é possível: o interpretante final é inatingível.

O artista se vê sempre diante da impotência do signo. É o exemplo que nos dá Picasso¹⁷ e seu esforço em “construir o real”, tentando diminuir a distância... o processo criador acaba por revelar a impossibilidade de abarcar o Objeto Dinâmico, luta corpo a corpo com a impotência do signo — isto faz a substância da obra. A fenda torna-se elemento propulsor do ato criativo.¹⁸

O autor escritor, como leitor de si próprio, tem acesso aos interpretantes dinâmicos — o que o signo efetivamente produziu na mente do escritor, como representou a realidade em diferentes momentos.

Nós, no papel de leitores, ocupamos a posição lógica de interpretante dinâmico, em nosso corpo a corpo com a obra — os efeitos que o signo produziu em nós como intérpretes. Tal interpretante pode ser emocional, enérgico ou lógico. O importante é a consciência de que uma representação inadequada do Objeto Dinâmico pode ocorrer (falibilismo), mas o processo de semiose implica em um processo autocorretivo. “Maravilhosa propriedade auto-corretiva da razão” (5.579). É o faro pela verdade.

3. Matrizes de Linguagem e Pensamento

O PROPÓSITO QUE GUIOU A ELABORAÇÃO desse sistema classificatório, segundo Lucia Santaella¹⁹, foi criar um patamar entre os conceitos peirceanos e as linguagens manifestas de modo que as modalidades de verbal, visual e sonora possam servir de mediação entre a teoria peirceana e a semiótica aplicada. No entanto, nos adverte a semioticista que não se trata de fornecer elementos para a leitura da especificidade de cada uma dessas linguagens. Isto pode ser encontrado no interior das teorias particulares de cada linguagem tais como a teoria literária, as teorias do filme, musicologia etc. Diz a autora:

¹⁷ PICASSO, Pablo. *O pensamento vivo*. São Paulo, Martin Claret, 1985.

¹⁸ CHALHUB, Samira. Anotações de aula. São Paulo, PUC, 1992.

¹⁹ SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento* : sonora, visual e verbal. São Paulo, Iluminuras, 2001.

Trata-se apenas de evidenciar os substratos lógicos e semióticos gerais que estão subjacentes a toda e qualquer linguagem regulando suas combinações e misturas. Enfim, um mapa para a leitura das raízes dos hibridismos.

Para a compreensão de tal mapa, os conceitos, acima explicitados, são fundamentais. Essa cartografia é uma classificação das formas sógnicas das linguagens matriciais que o homem desenvolveu ao longo da história. Tais linguagens correspondem, nas suas formas artísticas, à Música, Artes Visuais e Literatura.

A classificação parte do princípio da onipresença das categorias universais da experiência e do pensamento, como foram definidas por Peirce e aplicadas na distinção entre os principais tipos de signos, quali-signo, sin-signo e legi-signo; respectivamente, aqueles signos que têm seu poder de funcionar como tal a partir de suas qualidades, materialidade ou lei. São os mesmos signos que foram denominados por Peirce de ícone, índice e símbolo (a partir das relações que estabelecem com seus objetos dinâmicos). Evidentemente, a classificação peirceana não está circunscrita a essas tricotomias como já pudemos depreender. A partir delas muitos cruzamentos podem ser efetuados para dar conta da variedade de signos possíveis, na complexidade dos fenômenos do universo.

A primeiridade ampara a linguagem virtual, universo do ícone, forma e estruturas não representativas “ que teriam seu paradigma na linguagem musical; a Secundidade sustenta a linguagem visual, universo do índice, envolvendo espaços e formas de representação; a terceiridade ancora a linguagem verbal, universo do símbolo e envolve modalidades de representação.

3.1. A matriz sonora e suas modalidades

O som no domínio do quali-signo icônico remático

É inegável a proeminência dos caracteres qualitativos do som e extensivamente da música. O som é airoso, fugaz. Emana de uma fonte, se propaga no ar, percorre trajetórias, está sujeito a deformações e formas que nunca se fixam. O som é omnidirecional, é capaz de atingir grandes latitudes. “Não tropeçamos no som. Ao contrário, ele nos atravessa”. Daí, ser a música o único tipo de manifestação que pode se apresentar como qualidade monádica. O que se explica

pela preponderância do qualitativo em detrimento do referencial.

É certo que outras linguagens alcançam níveis similares, como é o caso de algumas poesias e pinturas. E quando essas artes os alcançam, elas chegam bem perto da música.

Nenhuma linguagem é tão propícia a exemplificar os níveis de iconicidade, como a sonora. Um ícone puro é um ícone em estado nascente. Formas emergentes. A sonoridade em gestação é a que mais se aproxima do ícone puro é uma idéia musical antes de se materializar em seqüência. Ao ícone atual correspondem imagens que objetos externos suscitam na consciência, dizem respeito a imagens perceptivas que são encapsuladas pelo juízo perceptivo. Em outras palavras, o som físico é um fenômeno energético – ‘percepto’; o som percebido sensível já é fato da consciência - tradução do ‘percipuum’ em juízo perceptivo.

Dada a fragilidade referencial — pelo poder evocador, a linguagem sonora produz uma espécie de predisposição para a dominância do ‘precipuum’ em nível de primeiridade.

Há uma tendência inequívoca em se perceber a música como unidade. Sem negar elementos de terceridade, o elemento surpresa, a linguagem sonora tem o poder de apresentar-se a si mesma - presentidade, enquanto presença. Interessa-nos a sensação sonora que desperta em nós. Para entender essa predominância monádica da música é necessário o reconhecimento do papel do ícone na percepção (percepção sonora) na qual há estreitas relações entre o som energético e o sensível percebido. A formulação da teoria do ícone habilitou Peirce a combinar a doutrina da percepção imediata do objeto com a doutrina da cognição representativa. É o papel que o ícone desempenha na percepção que permite observar a combinação dessas duas doutrinas.

Apesar da ilusão que nasce da correspondência icônica, há sempre uma disparidade material entre o perceber e o percebido. É por isso que a percepção imediata, presentidade, está indissociavelmente ligada à cognição representativa. Nossos juízos perceptivos são uma espécie de representação do ‘percepto’. “Há experiências em que a percepção imediata salta como um lampejo para o primeiro plano”. Aquilo que chamamos de efeito estético tem muito a ver com esse tipo de experiência, tanto quanto a audição da música.

A soberania da iconicidade na linguagem sonora traz para Santaella a possibilidade de encontrar na sintaxe o eixo da matriz sonora, aliás como salienta a autora, a sintaxe é antes de tudo ícone.

3.1.1 Modalidades da sintaxe sonora

Embora sejam apenas nove, as modalidades estão desdobradas em vinte e sete. Conforme ressalta a autora, “são apenas pontos de referência, muito gerais, a serem levados em consideração quando se trata de apreender o tipo de sintaxe de uma composição”.

Apresentamos a seguir o diagrama com as nove modalidades:

3.1.1.1 As sintaxes do acaso

Vale lembrar que acaso, peirceanamente, é um evento ontológico real, responsável pela espontaneidade e variabilidade. Quando a música rompe as molduras do estabelecido renunciando a revolução que estaria por vir, principalmente depois de Mallarmé e desde o movimento Dadá, os artistas fizeram do caos um tema artístico de relevância. No campo da música, John Cage²⁰ vai dizer “músicas são sons a nossa volta, estejamos ou não em salas de concerto”. No interior da sintaxe do acaso encontramos a seguinte divisão:

3.1.1.1.1. O jogo puro do acaso

- Possibilidades do acaso
- As eventualidades do acaso
- As leis do acaso

3.1.1.1.2 .O acaso como busca

- Busca em aberto
- Entre acaso e a escolha
- Métodos para a emergência do acaso

3.1.1.1.3 As modelizações do acaso

- Sons e fractais
- Sons e dissipações
- Sons e catástrofes

²⁰ CAGE, John *apud* MORAES, J. J. *O que é música*. São Paulo, Brasiliense, 1993.

3.1.1.2 As sintaxes dos corpos sonoros

Há aqui a introdução de um elemento de secundidade que se manifesta sob o modo de singularidade do som em si, da materialidade do fenômeno sonoro, materialidade concreta do som, massa, grão, energia, som encarnado; em oposição aos valores abstratos e passíveis de notação. Temos no interior desta modalidade as divisões.

3.1.1.2.1. A heurística dos corpos sonoros

- A acusmática e a rimagem
- O apagamento dos vestígios referenciais
- A multidimensionalidade: textura e tempo.

3.1.1.2.2. A dinâmica das gestualidades sonoras

- gesto no comando da sintaxe
- gesto manipulatório dos materiais
- A gestualidade sonora no espaço externo

3.1.1.2.3. O som sob a tutela das abstrações

- Arquétipos e modelos
- As regras da gramática
- O computador como ferramenta lógica

3.1.1.2. .As sintaxes das convenções musicais

Salienta-se aqui a existência de construções convencionais na base das composições musicais. A história da música ocidental é um exemplo dessa onipresença. Subjacente a uma inegável diversidade de formas de convenções; há, de acordo com Santaella, três componentes fundamentais que regem a sintaxe da linguagem sonora: o ritmo, a melodia e a harmonia.

3.1.1.2.1O ritmo e a primeiridade

- Proto-ritmo e o aleatório
- Repetição e o ritmo cíclico
- As leis e a convencionalidade do ritmo

3.1.1.2.2. A melodia e a secundidade

- A sucessão aleatória de eventos sonoros
- A melodia como atualização
- A convenção das regras

3.1.1.2.3. A harmonia e a terceiridade

- A harmonia e as leis do acaso
- As leis da acústica e a harmonia da natureza
- Os sistemas convencionais da harmonia.

Apesar da justeza e preciosidade desta classificação, a autora salienta a importância de se reter especialmente as nove modalidades centrais.

3.2. A matriz da LINGUAGEM VISUAL:

O visual no domínio do sin-signo indicial, dicente

A dominância dos aspectos indiciais nos signos visuais é justificada por Santaella através dos estudos de J. Ransdell que, baseado nos *Collected Papers*, frisa a proeminência do caráter sin-sígnico de um objeto material que se apresente à nossa percepção, sobre qualquer outro de seus aspectos sígnicos. O autor destaca que os signos visuais que representam um existente concreto, encontrável no mundo exterior à linguagem, o fazem por similaridade que está embutida na referencialidade característica primordial do índice. Portanto,

Com exceção das imagens despojadas de poder de referencialidade, isto é, imagens que não representam nada ou nenhuma forma visível que esteja fora delas, todas as imagens figurativas ou referenciais estão regidas pela dominância do índice.²¹

Se a secundidade é uma relação existencial, o índice é genuíno. Se a secundidade é uma referência, o índice é degenerado (2.283). No centro dessa classificação, a autora situa as imagens tecnicamente produzidas ou extraídas a partir de conexão física com o objeto que representa, por meio da luz, como fotografia e suas derivadas.

A partir dessas imagens, índices genuínos, acontece a degeneração dos caracteres

²¹ SANTAELLA, Lúcia. Por uma classificação da linguagem visual. In: *Face*, São Paulo, EDUC, v.2, n.1, 1989.

indiciais dos signos visuais em direção ao ícone (hipoícones e ícones puros) e ao símbolo (as formas visuais que representam por convenção).

Dessa forma, a natureza da relação dos signos visuais com seus objetos dinâmicos, na forma como eles a têm definida por seus objetos imediatos, passa a ser o critério para a classificação das formas visuais. Fazendo uso recursivo das categorias, Santaella chega às divisões que aqui expomos:

3.2.1. Formas não representativas

Estas se marcam pela qualidade, se colocam na esfera do ícone e se apresentam em possibilidades diferentes, a ponto de conformarem uma gradação que reúne manifestação qualitativa em três diferentes graus:

3.2.1.1. Qualidade reduzida a si mesmo : a talidade

- Qualidade como possibilidade
- Qualidade materializada
- As leis naturais da qualidade

3.2.1.2. Qualidade como acontecimento singular : a marca do gesto

- Marca qualitativa do gesto
- O gesto em ato
- As leis físicas e fisiológicas do gesto

3.2.1.3. Qualidade como lei : a invariância

- As leis do acaso
- As réplicas como instâncias de lei
- A abstração das leis

3.2.2 Formas figurativas

Aqui a dominância se coloca na relação signo-objeto que, nos seus três níveis, irá manifestar a proeminência do ícone, índice ou símbolo. As formas figurativas correspondem à natureza do índice e este se evidencia como qualitativo, genuíno e convencional:

3.2.2.1 Figura como qualidade : sui generis

- A figura como sui generis
- As figuras do gesto
- Figura como tipo e estereótipo.

3.2.2.2 Figura como registro : conexão dinâmica

- Registro imitativo
- Registro físico
- Registro por convenção.

3.2.2.3. Figura como convenção: a codificação

- A codificação qualitativa do espaço pictórico
- A singularização das convenções: o estilo
- A codificação racionalista do espaço pictórico

3. 2. .3 Formas representativas

Sob a dominância do signo-interpretante as formas representativas apresentam a seguinte divisão:

3. 2.3.1. Representação por analogia : a semelhança

- Representação imitativa
- Representação figurada
- Representação ideativa

3.2.3.2. Representação por figuração: a cifra

- Cifra por analogia
- Cifra de relações existenciais
- Cifra por codificação

3.2.3.3. Representação por convenção: o sistema

- Sistemas convencionais analógicos
- Sistemas convencionais indiciais
- Sistemas convencionais arbitrários.

3.3. A matriz verbal e suas modalidades

O verbal no domínio do legi-signo simbólico, argumental

A manifestação da Categoria da Primeiridade na linguagem verbal produz textos descritivos; entendida a descrição como “uma tentativa de traduzir pelo verbal, caracteres qualitativos que os sentidos captam”.²²

O domínio da Secundidade está na origem da narração. Pois narração é conflito, ação e reação das personagens que se definem pelo fazer, agir que gera a história ficcional ou fatural, “registro linguístico de eventos ou situações”.²³

Ao domínio da Terceiridade pertence a dissertação porque “é a linguagem das fórmulas genéricas e convencionais” e como tal, é fruto de “operações mentais que traduzem em leis e tipos gerais, ou seja, em conceitos, as ocorrências que se repetem e que se tornam um hábito”.²⁴

3.3.1 Descrição

3.3.1.1 Nível qualitativo

Recuperação analógica das qualidades físicas, sensíveis do objeto, provoca, na mente receptora, efeitos análogos.

- Qualidade imagética
- Qualidade diagramática
- Qualidade metafórica

3.3.1.2 Nível descritivo indicial

Decompõe o objeto, reconstitui o todo pelas partes, dirige a retina mental do receptor para o objeto.

- Índice sugestivo
- ‘Pars pro toto’
- Índice denotativo

²² _____. Por uma classificação da linguagem visual. In: *Face*, São Paulo, EDUC, v.2, n.1, 1989.

²³ *Idem ibidem*.

²⁴ *Idem ibidem*.

3.3.1.3 Nível conceitual

Descreve conceituando, indica uma espécie e não uma coisa particular.

- Forma e aparência
- Função e finalidade
- Definição geral

3.3.2 Narração

3.3.2.1 Narrativa espacial

Esta modalidade apresenta a relação dos eventos narrativos de caráter alinear, multidirecional.

- Espacialização icônica
- Espacialização indicial
- Espacialização simbólica

3.3.2.2. Narrativa sucessiva

Apresenta-se sob formas de narrativas com ordem cronológica, encadeamento linear, roteirizando o acontecimento.

- Descompasso temporal
- Grau zero narrativo
- Sucessividade cronológica

3.3.2.3. Narrativo causal

Nesta, encontram-se entre as partes da narrativa uma ligação de dominação mais lógica do que causal. Há nela um enlaçamento entre consecução e consequência, tempo e a lógica.

- Causalidade difusa
- Causalidade imediata
- Causalidade mediatizada

3.3.3. Dissertação

3.3.3.1 Dissertação conjectural

Nesta modalidade, o discurso verbal nasce do raciocínio abduutivo. Vejamos suas divisões:

- Conjecturas flutuantes
- Conjectura factual
- Conjectura conceitual

3.3.3.2 Dissertação relacional

Em nível de secundidade, apresenta características correspondentes a operações do raciocínio indutivo, que busca contribuições da experiência para suposições teóricas.

- Comentário dos fatos
- Uso dos exemplos
- Generalização empírica

3.3.3.3. Dissertação argumentativa

Em nível de terceiridade, aparece de forma mais legítima. Liga-se a procedimentos do raciocínio dedutivo.

- Argumentação opinativa
- Argumentação comparativa
- Argumentação interpretativa

Conforme nos alerta a pesquisadora, tal classificação estabelece princípios básicos para a abertura de um leque de possibilidades no que toca à natureza do discurso escrito.

Linguagens e Gradientes Semióticos

É POSSÍVEL DEPREENDER COMO essas três matrizes de linguagem situam-se, de acordo com a natureza das categorias, em esferas representacionais diferentes. Contudo, se partirmos do pressuposto de que o verbo para se mostrar, promove a transgressão do terceiro, musical, visual e verbal podem tangenciar-se e até identificarem-se em algum ponto; o certo é que espraiam em feixes do ícone (primeiro) ao símbolo (terceiro). Deslocando-se de seu eixo de categorização, uma linguagem começa a adquirir características que seriam basicamente da outra.

Assim o verbal, por exemplo, que se define na matriz do símbolo, redistribui-se também dentro dos caracteres de indexibilidade e iconicidade.. O mesmo acontece com o visual, que se expande para os níveis de iconicidade e simbolicidade. Tanto quanto o musical vai apresentar

características indiciais e simbólicas. A potencialidade das palavras e símbolos é que permitem à nossa imaginação estabelecer com a realidade um diálogo constante. Dialética linguagem/imaginação/realidade. É a experiência sensível com a pluralidade do real que resulta a Arte. Recuperar a pluralidade representando é o ato primeiro da engenhosidade poética, ato que marca por um tempo original.

3.1 As Linguagens são Híbridas

OBSERVANDO O DIAGRAMA DAS MATRIZES de linguagem pensamento, podemos perceber por meio dos gradientes semióticos que, nas mais diversas formas, as linguagens se entrelaçam e se tornam híbridas.

As linguagens sonoras redistribuem-se em linguagens sonoro-verbais — formas manifestas encontradas na linguagem oral, nas canções, por exemplo; em linguagens sonoro-verbo-visuais — encontradas nas performances de contadores de histórias; em linguagens sonoro-visuais próprias de performances sonoras.

As linguagens visuais hibridizam-se com as sonoras nas formas de gestualidade — linguagens visuais-sonoras; na linguagem escrita manifestam-se na fusão de visual e verbal — linguagens visuais-verbais.

As linguagens verbais redistribuem-se em linguagens verbo-sonoras, como é o caso da fala (de natureza acústica); em linguagens verbo-visuais, no caso da linguagem vicária da fala — a mímica; em linguagens verbo-visuais-sonoras que encontram o melhor espaço de manifestação na arte literária.

Também verbo-sonoro-visual são as imagens em movimento, o cinema, a TV; o teatro, o circo, a ópera. Na verdade, como assinala Santaella, todas as linguagens são híbridas. O modo como a hipermídia funde o sonoro, visual e verbal, na trama de sua textura, constitui propedêutica exemplar para a prática da teoria das três matrizes de linguagem e pensamento.²⁵

²⁵ *Idem ibidem.*

Os Três Paradigmas

ANTES DE NOSSAS ANÁLISES, propomos para efeitos didáticos uma divisão em três paradigmas ou vetores de formas de produção das matrizes de linguagens humanas.

No **PRIMEIRO PARADIGMA**, estariam as linguagens: verbal, visual e sonora, em seu modo de produção artesanal; na relação muito íntima entre produtor e receptor. Nas manifestações da linguagem sonora, por exemplo, estariam: a voz, murmúrio, sussurro, grito, linguagem articulada, o canto. Emanações do corpo, tendo como suporte o aparelho fonador. Quando para a construção dos sentidos concorrem as manipulações performáticas do corpo e da voz. Estariam incluídos aqui ainda os processos artesanais de instrumentos produtores de sons, como extensões do aparelho fonador. Nas manifestações da linguagem visual, teríamos as expressões da visão via mão, processos artesanais de criação da imagem (instrumentos como extensão da mão). Neste paradigma estariam desde os primeiros registros pictóricos das cavernas às pinturas contemporâneas. Nas manifestações da linguagem verbal, formas de expressões decodificadas e cunhadas em superfícies fixas. Os manuscritos. Haveria neste paradigma, a fusão: gestores e receptores uma espécie de processo monádico.

No **SEGUNDO PARADIGMA**, teríamos os processos de produção de linguagens mediados pela tecnologia. Processos capazes da propagação e difusão da voz no espaço e tempo; técnicas óticas de formação das imagens, processos híbridos de propagação de imagem e som; meios reprodutores da linguagem verbal escrita, como a prensa mecânica e outros aparatos tecnológicos, que de certa forma afetam a própria linguagem e a construção de sentidos. Aqui teríamos o corte: fonte / meios produtores / receptores, um processo efetivamente diádico.

No **TERCEIRO PARADIGMA**, as produções derivadas de matrizes numéricas. Geradas por computadores e vídeos. Processos infográficos de produção de linguagens verbais, visuais e sonoras. Virtualidade e simulação. Um processo triádico.

Com base nessa divisão, teríamos as narrativas primordiais derivadas das manifestações orais, no primeiro paradigma; as formas híbridas de literatura que hoje compõem o denominado universo da literatura infantil no segundo e as recentes produções infográficas no terceiro.

Vale lembrar que toda mudança no modo de produzir linguagens afeta inevitavelmente a forma como percebemos o mundo, a imagem que temos desse mundo. Quando se trata de processos de produção de linguagens, seja verbal, visual ou sonora, há uma espécie de força interna capaz de gerir o processo evolutivo de qualquer linguagem, numa espécie de tentativa ininterrupta para superar seus limites, ao que Santaella chama de força ou sabedoria do signo. Parafraseando Sarte, a autora afirma que “toda técnica tem uma metafísica”.²⁶

Estética na perspectiva peirceana

A ESTÉTICA DE PEIRCE, sob qualquer ponto de observação, tem um caráter bastante diferenciado em relação às do passado. Peirce demole dois alicerces fundamentais que serviram de apoio a essas estéticas filosóficas: a beleza e o prazer, e, buscou uma qualidade mais elementar, algo que pode ser traduzido por “admirável”. Atributo que acabou por localizar no crescimento da razoabilidade concreta, e que tem o poder de integrar de uma só vez a continuidade da terceiridade, a atualização da secundidade e a potencialidade da primeiridade. Tendo em vista situar a natureza de uma estética semiótica, façamos breves comentários que nos permitam visualizar melhor esse aspecto.

Foi da sistemática aplicação das categorias às faculdades da mente que Peirce desenvolveu a sua Semiótica, dividindo-a em três ramos cujas relações podem ser deduzidas das posições lógicas que ocupam no Diagrama das Ciências. Na divisão triádica das partes da Semiótica como na estruturação das três ciências normativas, identificamos a aplicação recorrente das três categorias fenomenológicas.

Não é demais salientar que as Ciências Normativas tratam daquilo que deve ser bom essencialmente e nas suas relações com o mundo e o conhecimento. Por isso, num sentido muito amplo, a Semiótica trata de persecução daquilo que é admirável, no campo do pensamento.

O pensamento admirável é aquele que apresenta uma unidade estrutural e interação

²⁶ SANTAELLA, Lúcia. *Op. cit.* nota 83.

adequada entre seus componentes lógicos. No entanto, nenhum pensamento é completo nele mesmo. A finalidade do pensamento está na ação, para a qual ele tendencialmente se dirige, em busca de uma completude que está além dos seus limites internos. Por conseguinte, a Semiótica como ciência do pensamento, se volta para a Ética, que é a ciência que julga a admirabilidade das ações humanas resultantes das condutas deliberadas. A Lógica ou Semiótica “é o estudo dos meios para atingir a meta do pensamento, mas é a Ética que define a meta” (CP 2.198) e o problema fundamental da Ética não é o que é certo,

mas o que eu estou deliberadamente preparado para aceitar como afirmação daquilo que quero fazer, o que tenho em mira, o que busco? Para onde a força da minha vontade deve ser dirigida? (CP 2.198)

Como os propósitos-guias do pensamento e das ações podem ser singulares e coletivos, em se tratando de ideais éticos, obviamente, devem ser entendidos como essencialmente coletivos. Se a finalidade da ação está na própria admirabilidade como um ideal móvel para as ações, esse ideal não se encontraria dentro dos limites da Ética, mas segundo o autor, situa-se no campo da Estética, ou Ciência do Admirável. Portanto, nesta perspectiva a Estética dialoga diretamente com a Ética que é um ato voluntário para a realização de um ideal.

Peirce formulou os princípios fundamentais de uma Estética coerente com o seu sistema filosófico voltados para a resolução da questão da determinação dos ideais, esboçando assim uma estética teórica, sem entrar em questões de ordem prática, isto é, não cuidou da aplicação dessa Estética em produtos artísticos humanos, embora tenha chamado atenção para a materialidade do signo estético.

Em um livro intitulado *Estética de Platão a Peirce*, Lucia Santaella²⁷ retoma os fragmentos estéticos de Peirce, estabelece um diálogo com as correntes estéticas ocidentais e, também, a partir do princípio de recorrência das Categorias Fenomenológicas, propõe a divisão da Estética Peirceana em três aspectos diferentes, considerando, posteriormente, o segundo aspecto um segundo nível, ou especificação do primeiro aspecto.

O primeiro aspecto da Estética peirceana é o da determinação da meta suprema da vida humana, a qual deve ser adotada deliberadamente, sem qualquer coerção. Em outras palavras, o

²⁷ SANTAELLA, Lúcia. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo, Experimento, 1994.

objetivo da Estética é “determinar por análise o que devemos deliberadamente admirar per se” (CP 5.36) e que devemos firmemente nos empenhar. Os tipos de excelência na lógica e na ética são dependentes da descoberta e conhecimento da excelência estética. Assim, essa é “uma meta suprema de ação adotada deliberadamente, isto é razoavelmente (CP 5.36).”

O segundo nível do primeiro aspecto é aquele que tem como objetivo a definição dos fenômenos, ou signos que provocam a admirabilidade no homem, os quais o levam à transformação dos hábitos de sentimento. Ocupa-se também em descrever intelectivamente tais signos em sua primeiridade, isto é, em suas constituições estruturais. Aqui, enquadra-se o estudo dos princípios que governam a produção e a recepção de objetos estéticos. Tais produtos artísticos são privilegiados porque, de modo geral, têm como finalidade prioritária exatamente a regeneração da sensibilidade perceptiva, no intercâmbio que promovem entre a razão, o esforço e o sentimento.

Esse é o campo em que se pode situar uma ciência que estabeleça correspondências com o mundo da Arte. No entanto, não podemos esquecer que, apesar da operacionalidade da Semiótica para laborar com questões estéticas, aquilo que deve mais presumivelmente existir são certas misturas privilegiadas de signos e não um único tipo especial de signo estético.

A possibilidade de se estabelecer uma Estética que utilize instrumentais da Semiótica está em recorrer ao Diagrama das Ciências que prevê uma estrutura de inter-relações entre as diferentes partes do conhecimento; a Estética, como ciência mais abstrata, fornece os postulados para a Semiótica e essa, como ciência dos métodos, fornece para a primeira um mapa lógico de relações estruturais que poderão ocorrer entre os signos, dentre eles os artísticos, capazes de provocar a experiência da admirabilidade. Essa experiência, normalmente denominada prazer estético, foi definida por Peirce como um prazer provocado pelo sentimento e pelo intelecto numa interação indissociável. Algo como uma simpatia intelectual.

A contemplação estética se produz na mistura inextricável das três categorias, envolvendo elementos próprios ao sentir, “porosidade sensória do deleite” - primeiridade; ao esforço interpretativo implicado na percepção (entre a observação atenta e distraída de um objeto) - secundidade e a promessa de assentimento intelectual - terceiridade.

Para Peirce o que faz do estético aquilo que ele é, não é a referência externa, mas são as qualidades *intrínsecas* que essas qualidades que vão determinar o efeito que está apto a produzir, e esse efeito é o da qualidade.

Com isso, temos que outro aspecto importantíssimo a ser considerado na relação Estética/Semiótica é o fato de ser esta a origem do conceito de **abdução** — inferência lógica ou o quase raciocínio responsável por todas as descobertas e iluminações humanas. A abdução é uma das formas de raciocínio propostas por Peirce.

Referência bibliográfica

CUNHA, Maria Zilda. Na tessitura dos signos contemporâneos. São Paulo: Humanitas/ Paulinas, 2010.