



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

JORGE LUIZ VARGAS PRUDENCIO DE BARROS PIRES

**PRODUÇÃO DE SENTIDO NO DOMÍNIO
FENOMENOLÓGICO DE *A PELE DE VÊNUS* DE ROMAN
POLANSKI**

Londrina
2020

JORGE LUIZ VARGAS PRUDENCIO DE BARROS PIRES

**PRODUÇÃO DE SENTIDO NO DOMÍNIO
FENOMENOLÓGICO DE *A PELE DE VÊNUS* DE ROMAN
POLANSKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto sensu* (Mestrado) em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Miguel Luiz Contani

Londrina
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

667 Pires, Jorge Luiz Vargas Prudencio de Barros.
PRODUÇÃO DE SENTIDO NO DOMÍNIO FENOMENOLÓGICO DE A PELE DE VÊNUS DE ROMAN POLANSKI / Jorge Luiz Vargas Prudencio de Barros Pires. - Londrina, 2020.
73 f. : il.

Orientador: Miguel L. Contani.
Coorientador: .
Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Educação Comunicação e Artes, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2020.
Inclui bibliografia.

1. Comunicação - Tese. 2. Cinema - Tese. 3. Semiótica peirceana - Tese. 4. Teoria dos Interpretantes - Tese. I. Contani, Miguel L.. II. , . III. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Educação Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação em Comunicação. IV. Título.

CDU 316.77

JORGE LUIZ VARGAS PRUDENCIO DE BARROS PIRES

**PRODUÇÃO DE SENTIDO NO DOMÍNIO FENOMENOLÓGICO DE A
PELE DE VÊNUS DE ROMAN POLANSKI**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *Stricto sensu* (Mestrado) em Comunicação da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Miguel Luiz Contani
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Profa. Dra. Desire Blum Menezes Torres
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Silvio Ricardo Demetrio
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 31 de julho de 2020.

Para aqueles que tiveram o maior impacto sobre minha vida: meus pais, Dinalva e Jorge por seu amor, sacrifício, orientação e encorajamento; minha esposa Ceres e nossa adorada filha Giorgia; e meus antigos e atuais mestres.

AGRADECIMENTOS

A realização deste trabalho só foi possível graças à preciosa colaboração direta ou indireta de muitas pessoas. Agradeço ao meu orientador Prof. Dr. Miguel Luiz Contani não só pela constante orientação neste trabalho, mas sobretudo por sua amizade.

Ao grande amigo prof. Dr. Lauro Frederico Barbosa da Silveira, cuja beleza do pensamento é indispensável inspiração.

Aos professores André Azevedo da Fonseca, Márcia Neme Buzalaf, Maria Cecília Guirado de Carvalho, Paulo César Boni, Rodolfo Rorato Londero, pela preciosidade de seus pensamentos.

Eu ouço você dizer: “Isso tudo não é fato; é poesia.” Bobagem! A má poesia é falsa, eu suponho; mas nada é mais verdadeiro do que a verdadeira poesia.

C. S. Peirce (CP, 2.315).

PIRES, Jorge Luiz Vargas Prudencio de Barros. **Produção de sentido no domínio fenomenológico de *A pele de Venus* de Roman Polanski**. 2020. 73 f. Dissertação (Mestrado em comunicação) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

RESUMO

Uma produção audiovisual veicula cargas emocionais e energéticas, cuja compreensão interessa pelos efeitos que promove, e por explicar sua natureza como modalidade midiática. Propomos, no presente trabalho, uma abordagem semiótica a respeito da construção de significado (meaning) na linguagem cinematográfica, com recorte na obra "A Pele de Vênus" de Roman Polanski (2013). A pesquisa realizada possui natureza teórica, com abordagem qualitativa, e é desenvolvida no formato estudo de caso, que consiste numa investigação essencialmente descritiva e interpretativa. Os recursos fundamentais para a construção de um sistema formal com tais características encontram-se disponíveis na obra de Charles S. Peirce, quando, a partir das Ciências Normativas (a saber a Estética a Ética e a Semiótica) propõem construir diagramas e neles deduzir possibilidades formais aplicáveis, semioticamente, ao domínio fenomenológico da linguagem cinematográfica. Os resultados permitem afirmar que a linguagem cinematográfica não é construída apenas por aquilo que é explicitamente apresentado, ou mesmo por aquilo que é sugerido por seus interpretantes imediatos, mas por meio de um diálogo entre os signos utilizados no filme e os signos interpretantes dinâmicos previamente gerados na mente do espectador. Um bom filme, como é o caso de "A Pele de Vênus", é aquele que desafia nossas representações e nos leva a renovar nossas hipóteses.

Palavras-chave: Semiótica. Interpretantes. Polanski. A Pele de Vênus. Cinema.

PIRES, Jorge Luiz Vargas Prudencio de Barros. **Production of meaning in the phenomenological domain of *Venus in fur* by Roman Polanski**. 2020. 73 p. Thesis (Master's in communication) - State University of Londrina, Londrina, 2020.

ABSTRACT

An audiovisual production conveys emotional and energetic loads, and understanding them is of particular interest for the effects it promotes, and as explanation of its nature as a media type. In this work, we propose a semiotic approach to the construction of meaning in the cinematographic language, with focus on "Venus in fur" by Roman Polanski (2013). The research carried out has a theoretical nature, with a qualitative approach, and is developed in the case study format, which consists of an essentially descriptive and interpretative investigation. The fundamental resources for the construction of a formal system with such characteristics are available in the work of Charles S. Peirce, when, from the Normative Sciences (namely Aesthetics ethics and semiotics) they propose to construct diagrams and deduce formal possibilities applicable, semiotically, to the phenomenological domain of the cinematographic language. The results allow us to state that cinematographic language is not constructed only by what is explicitly presented, or even by what is suggested by its immediate interpretants, but by means of a dialogue between the signs used in the film and the dynamic interpretant signs previously generated in the viewer's mind. A good film, as is the case of "Venus in Fur", is one that challenges our representations and leads us to renew our hypotheses.

Keywords: Semiotics. Interpretants. Polanski. Venus in Fur. Cinema.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Vetores de cores.....	19
Figura 2	Representação das categorias fenomenológicas.....	22
Figura 3	Diagrama do Signo.....	26
Figura 4	Diagrama exemplar da relação triádica do signo	27
Figura 5	Exemplo da evolução dos Interpretantes na relação triádica do signo.....	28
Figura 6	Diagrama da divisão do objeto na relação triádica do signo	29
Figura 7	Diagrama das representações colaterais na relação triádica do signo.....	30
Figura 8	Diagrama da tricotomia dos interpretantes na relação triádica do signo.....	31
Figura 9	Subdivisões dos correlatos do Signo	31
Figura 10	Diagrama da segunda tricotomia dos interpretantes na relação triádica do signo	32
Figura 11	Diagrama da segunda tricotomia dos interpretantes na relação triádica do signo	35
Figura 12	Diagrama das três tricotomias do Signo na relação triádica do signo.....	37
Figura 13	Cartaz do filme.....	44
Figura 14	Fotogramas da cena “abertura”.....	45
Figura 15	Fotogramas “chance.”	46
Figura 16	Fotogramas “transformação.”	47
Figura 17	Fotogramas “sedução e dominação.”	48
Figura 18	Fotogramas da cena “submissão.”.....	49

LISTA DE QUADROS

Quadro 1	Cruzamento das séries de Interpretantes.	33
Quadro 2	Classificação dos signos: 10 classes.	41

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	DESENVOLVIMENTO	15
2.1	REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	15
2.1.1	Fenomenologia	17
2.1.2	Ciências Normativas.....	22
2.1.3	A teoria Geral dos Signos.....	26
2.1.3.1	As divisões do objeto	28
2.1.3.2	As divisões do interpretante	30
2.1.3.3	As classes de signos	35
2.2	METODOLOGIA.....	41
2.3	ANÁLISE E DISCUSÕES.....	43
2.3.1	Personagens	49
2.3.2	Contexto Cinematográfico	51
2.3.3	Antecedentes Histórico-Sociais	54
2.3.3.1	“A Vênus das peles”	54
2.3.3.2	Referências mitológicas e da história da arte	57
3	CONSIDERAÇÕES FINAIS	65
	REFERÊNCIAS	68

1 INTRODUÇÃO

A lógica da conduta foi concebida como uma ciência formal das leis necessárias do pensamento, que investiga as condições gerais para que o significado atinja a verdade pragmática. Desse modo, todas as leis de evolução do pensamento são por ela tratadas. Devemos ter em mente que a semiótica peirceana, dentre múltiplos papéis como uma teoria formal dos signos, fornece categorias para discussões a respeito do modo pelo qual significados costumam ser construídos. Os signos se definem por sua natureza codificadora, num processo de construção de linguagens, em que representam algo e se dirigem a alguém, numa operação que se multiplica indefinidamente. Ou seja, criam, na mente de quem os recebe, um tipo de signo mais desenvolvido chamado interpretante.

Santaella (2004) afirma que a noção empregada aos signos é de tal modo abrangente, que os efeitos por eles produzidos (ou seus Interpretantes, segundo a nomenclatura de Peirce) não são necessariamente palavras, frases ou mesmo pensamentos (no sentido clássico do termo). Ou seja, eles podem ser ações, reações, devaneios, esperanças ou até mesmo um estado indefinido do sentimento trabalhado em uma cena filmográfica. Não há signos de um lado e objetos de outro: tudo é signo. Isso implica formas, visualidades, sonoridades, aromas, paladares, e o que mais pertence a toda a vastidão do universo.

Fenômeno é definido como o que está presente na mente a qualquer tempo. Por domínio fenomenológico entendemos que, sendo produzida uma relação sígnica e a sua compreensão constituída num processo sígnico ou semiose (cf. CP 5.251, EP 2.402)¹, constitui o campo em que as etapas de produção de sentido podem ser conhecidas e reveladas. Em outras palavras, para entendermos quais as condições necessárias para que o significado seja transferido de uma mente a outra, e para que um estado mental passe para outro, é plausível buscar entender como significados são construídos, pois não há

¹ As citações aos textos de Peirce contidos no *The Essential Peirce* seguirão a convenção já estabelecida pela comunidade de leitores de suas obras: as iniciais EP seguidas pelo número do volume e número da(s) página(s). Os *Collected Papers* serão citados pelas iniciais CP seguidas do número do volume e do parágrafo. A mesma convenção vale para suas outras obras: NEM para *The New Elements of Mathematics* e W para *Writings of C.S. Peirce*.

qualquer tipo de cognição que possa ocorrer sem signos.

Uma obra cinematográfica é manifestação plena desse processo. Nela há cargas emocionais e energéticas veiculadas numa produção audiovisual, e esse fator interessa pelos efeitos que promove e por explicar sua natureza como modalidade midiática. Compreender a natureza dos signos que a constituem instrumentaliza a capacidade de análise e crítica, sobretudo porque aponta critérios para a investigação e distingue aquilo que é o significado como relação com o objeto (signifies) do significado como uma norma futura de conduta (meaning). Quando o significado deve ser determinado, isso terá que acontecer em relação a um fim, ou seja, deverá estar relacionado ao propósito do pensamento, que é regular e direcionar a conduta. Em outras palavras, o significado é dotado de uma função normativa especial, que está relacionada com o conceito de autocontrole e se encontra no interior da Lógica da Conduta ou Semiótica.

Diante, pois, da potencialidade demonstrada por esse interjogo produzido pelos signos e dos diversos estudos já desenvolvidos sobre eles, abre-se a possibilidade de avançar, com seu auxílio, no tratamento de algumas questões relacionadas ao conceito de produção de sentido que desafiam a atitude científica, na busca de evidências mediante procedimentos formais integrados ao rigor sempre cobrado como fator indispensável. Acreditamos que o entendimento do modo pelo qual a produção de sentido entendida como construção do significado implica elucidar o processo lógico que permeia a construção sógnica do significado na obra vista no interior das relações entre significação (signifies), significado (meaning) e sentido (sense).

A questão que norteia a presente investigação se define, portanto, na pergunta: De que modo se configura a lógica da conduta no processo sógnico de produção de sentido na obra cinematográfica "A Pele de Vênus" de Roman Polanski? O pressuposto adotado é o de que estudos a respeito da construção de significados formam uma base central no entendimento dos processos midiáticos. Relacionar aspectos da complexidade das relações humanas, como as encontradas na trajetória dos personagens do filme "A Pele de Vênus", ao entendimento teórico de como os significados são construídos, pode contribuir

significativamente para ampliar as condições de leitura de fenômenos de comunicação.

Investigar o trabalho de Polanski nesse filme é particularmente relevante, por ser uma produção carregada de relações essencialmente humanas, repletas de nuances relacionadas à sedução, submissão e dominação, entre outras, que se colocam no limiar entre a realidade e a fantasia, num contexto cuja sustentação se encontra na mitologia e na arte, dada a riqueza conceitual e o notável potencial interpretativo encontrados na trama. O universo por ele tratado não se restringe a uma construção exclusiva de entretenimento: o filme *A pele de Vênus* representa facetas de nossa constituição psíquica, estando presente em nossas vidas cotidianas. Entender essas facetas é contribuir para a compreensão de subjetividades, uma lógica da conduta essencialmente presente no universo das mídias.

Com a presente pesquisa, objetivamos analisar o modo como se dá o processo de construção de significado presente na obra cinematográfica "A Pele de Vênus" de Polanski. Para que esse resultado mais geral seja alcançado, os seguintes objetivos específicos serão contemplados:

- Discutir os princípios metodológicos da semiótica peirceana, apresentando a fenomenologia e a estética e a ética como base para o estudo do significado;
- Apresentar, no interior da semiótica, uma vez definido o conceito de signo e seus correlatos, as relações entre significação, significado e sentido;
- Explorar e descrever a potencialidade interpretativa do filme "A Pele de Vênus" de Polanski.
- Examinar o modo pelo qual o filme se relaciona com o universo comunicacional imagético próprio da lógica da conduta.

Para que se possam alcançar tais objetivos, um primeiro passo é trazer a discussão nossos conhecimentos a respeito da Semiótica e de suas relações com as ciências filosóficas de Peirce. Embora muito se tenha

pesquisado a respeito dela², ainda não é totalmente clara a abrangência de suas contribuições para o entendimento adequado do que é de como se desenvolve o significado (meaning), ao menos numa perspectiva particularizada do pensamento peirceano.

Tal estudo, fora do âmbito estritamente filosófico, no campo da comunicação, será de grande valia para ambos os domínios do conhecimento. Isso porque a hipótese levantada é testada em uma situação real e cotidiana. Ou seja, por um lado, aspectos teóricos importantes a respeito do pensamento serão incorporados à análise cinematográfica, propiciando testes efetivos a respeito de seu poder representativo enquanto hipótese científica. Por outro, uma investigação a respeito do significado é especialmente relevante quando verificamos, exemplarmente, sua capacidade efetiva de contribuir para o conhecimento de uma realidade complexa, expressa na no filme de Polanski, possibilitando a determinação de programas de conduta diante de semelhante condição.

² Cf. Ibri (1998), Hookway (1992, 2004), Forster (2003), Silveira (2007), Queiroz, Merrell (2009), Robin (1997), apenas para citar alguns.

2 DESENVOLVIMENTO

2.1 REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Peirce é considerado um dos principais nomes da filosofia americana (KETNER, 1995). De fato, ele foi um pensador que, possuindo o espírito do laboratório, conseguiu elaborar sua Filosofia e todos seus sub-ramos como disciplinas científicas. (SANTAELLA, 1992). Diz ele expressamente o seguinte:

(...)minha filosofia pode ser descrita como a tentativa que um físico desenvolve no sentido de fazer conjectura acerca da constituição do universo, utilizando métodos científicos e recorrendo à ajuda de tudo quanto foi feito por filósofos anteriores. Apoiarei minhas proposições nos argumentos que estejam a meu dispor. De prova demonstrativa não cabe cogitar. As demonstrações dos metafísicos não passam de aparências. O mais que se pode conseguir é fazer surgir uma hipótese não inteiramente despida de procedência, que se coloque na linha geral de desenvolvimento das ideias científicas e que seja suscetível de ver-se confirmada ou refutada por observadores futuros. (CP 1.7).

Peirce conduz sua filosofia a partir de sua experiência profissional como físico e químico e de seus estudos em lógica. Peirce foi um grande estudioso da lógica, em especial o pensamento medieval (cf. ENGEL-TIERCELIN, 2006), bem como o dos gregos, ingleses, alemães e franceses. (CP 1.3). Ele acreditava que a filosofia de tradição alemã era uma grande fonte de sugestões filosóficas. Mas, defendia que a de tradição inglesa, embora possuidora de bases frágeis, empregaria métodos mais seguros e lógica mais acurada. Ele percebeu em Duns Scotus, com algumas reformulações para ajustá-la ao sec. XIX e controlar suas características nominalistas, uma lógica e uma metafísica que poderiam ajudar na construção de uma filosofia que melhor se harmonizasse às ciências físicas. (CP 1.6).

Os estudos de Peirce em filosofia são considerados pioneiros em diversos de seus aspectos (fenomenologia, estética, lógica, por exemplo). No entanto, ainda hoje é sofre com mal-entendidos. A interpretação de suas teorias tem sido muitas vezes encarada de forma parcial e reducionista. De acordo com Silveira (2010a), para se respeitar ao máximo as contribuições que o pensamento de Peirce pode fornecer ao pesquisador das questões filosóficas e lógicas

envolvidas na construção de uma ciência da imagem, é importante entender o lugar da Semiótica na arquitetura de seu pensamento. Portanto, como nos diz Kent (1987), devemos considerar sempre três importantes características, a saber:

- Em primeiro lugar, que a Filosofia de Peirce sempre se pretendeu constituir-se num sistema cujas partes fossem coimplicadas. A relação entre seus subsistemas é uma relação hierárquica de interdependências. Quaisquer análises superficiais, que não levem em conta essas inter-relações, podem levar a enganos conceituais importantes.
- Em segundo lugar, que este caráter sistemático jamais se opôs à flexibilidade que o exercício do pensamento exige de qualquer tentativa de organizá-lo num conjunto. As partes mantêm entre si correlações que escapam a qualquer tentativa de se construir um esquema rígido e redutor. As partes, em suas diversas ciências, devem ser lidas emulando-se umas às outras embora respeitando a razão que as ordena.
- Em terceiro lugar, que o dinamismo do espírito investigativo do autor, levou a que sua obra evoluísse ao longo dos anos, e se reorganizasse quase que continuamente, até mesmo na escolha do fio condutor que a unificasse em seu caráter sistemático.

Peirce, após assumir a Lógica dos Relativos como o fundamento do pensamento, reorganizou sua classificação das ciências, na qual distinguiu as ciências gerais das ciências especiais (SILVEIRA, 1991), deixando claro as relações de interdependência existentes entre as ciências e indicando muito adequadamente o nível de abstração de cada uma. Peirce dividiu a Filosofia em Fenomenologia, a ciência que estuda os elementos universalmente presentes em todos os fenômenos; Ciências Normativas, as que estudam as condutas de uma mente que aprende pela experiência; e Metafísica, aquela que estuda o que é real no universo da experiência (CP, 1.186).

É exatamente nesse ponto que Peirce frequentemente criticava seus “descendentes”. Ele afirmava que seus leitores não conseguiram entender que sem a compreensão das categorias fenomenológicas não é possível obter um

entendimento satisfatório a respeito da natureza de sua filosofia. Tendo isso em mente, para podermos avançar em nossa discussão a respeito da construção de sentido no filme “A Pele de Vênus”, é importante entender o que é a fenomenologia peirceana. O que queremos é tomar a fenomenologia como a base fundamental sobre a qual nosso conhecimento a respeito da filosofia peirceana deve ser estabelecida e que, assim, deve tomar a nossa atenção nesse momento.

2.1.1 Fenomenologia

De início, é importante enfatizar que a Fenomenologia é a mais elementar das ciências filosóficas. Ela trata da experiência comum, estudando, as características universalmente presentes nos fenômenos; aqui significado como aquilo que está presente à mente em qualquer momento. (CP 1.186, 190, 284). O que a Fenomenologia peirceana aborda formalmente são os elementos universais e indecomponíveis presentes em todo e qualquer fenômeno. Isso forneceu um quadro categorial que fundamenta toda a representação que se possa fazer. O que é descrito pela Fenomenologia diz respeito essencialmente ao que aparece à mente. Aquilo que é descrito diz respeito apenas àquilo que parece ser, tal como aparece. Não tem nada a ver com qualquer tipo de pós-análise que venha a ser realizada, isso se encontra no âmbito da semiótica. (HAUSMAN, 2008).

Ao contrário das categorias aristotélicas, que resultava da análise do ato predicativo realizado por um sujeito (que representa a realidade no discurso), as categorias fenomenológicas de Peirce correspondem aos modos elementares de combinação entre os fenômenos do universo da experiência. Assim, as categorias fenomenológicas deixam de depender da síntese realizada por um sujeito e passam compreendidas de acordo com o modo que se apresentam e articulam para a mente. (SILVEIRA, 2007 e 2008).

Peirce afirmava que todas as experiências, em sua aparência, são apresentadas por apenas três modos de ser: o ser da possibilidade qualitativa positiva, o ser do fato existente e o ser da lei que irá reger fatos no futuro (CP 1.23). As categorias fenomenológicas foram nomeadas: Primeiridade,

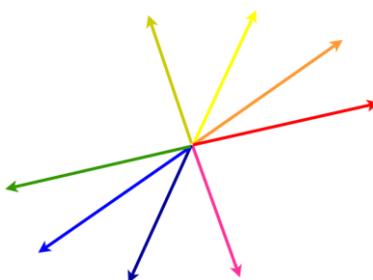
Secundidade e Terceiridade; e as relações que correspondem a elas como monádicas, diádicas e triádicas. (LEMON, 2007). As categorias sendo genuinamente universais, nada mais natural que elas sejam de número reduzido. Mas, sempre respeitando a exigência de necessidade e suficiência, além de ser livre de qualquer tipo de redundância.. (CP 5.43). De acordo com Peirce (CP 8.328):

Esse tipo de noção me é tão pouco agradável como para qualquer outra pessoa e, durante muitos anos, tentei reduzir-lhe a importância e afastar-me dele. Contudo, de há muito, ele me conquistou por completo. Por desagradável que seja atribuir tal significação a números e, acima de tudo, a uma tríade, é tão desagradável quanto verdadeiro. As ideias de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade são simples. Empréstimo ao vocábulo “Ser” o mais amplo sentido possível, para nele incluir tanto ideias quanto coisas - e não só ideias que vislumbram, mas ideias que efetivamente ocorrem - eu definiria Primeiridade, Secundidade, Terceiridade assim: Primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referência a qualquer outra coisa. Secundidade é o modo de ser daquilo que é tal como é, com respeito a um segundo, mas independentemente de qualquer terceiro. Terceiridade, é o modo de ser daquilo que é tal como é, colocando uma relação recíproca um segundo e um terceiro.³

É difícil falar sobre “primeiros”, pois quando reconhecemos que algo é compreendido como um primeiro, sua primeiridade efetivamente desaparece. A Primeiridade é a categoria do pré-reflexivo. Não é possível dar um primeiro a alguém, podemos apenas apontar onde se pode encontrar um e, posteriormente, reconhecer que ele foi encontrado. Significativamente, os lugares onde os primeiros podem ser mais facilmente localizados e reconhecidos possuem fortes ligações estéticas. (ZEMAN, 1977, 1967).

Tomemos o caso das cores: podemos imaginá-las representadas por vetores. Os vetores, desse modo, estarão se referindo a informações simples codificadas em n -dimensões. Como exemplo, pode ser visto alguns vetores de cores na FIGURA 1.

³ As categorias por Peirce denominadas “Cenopitagóricas”, mas que poderiam ser denominadas fenomenológicas, se mostram irredutíveis umas às outras. As demonstrações desta irredutibilidade e de sua suficiência podem ser encontradas em: CP 5.82-92 e 7.537.

Figura 1 - Vetores de cores.

Fonte: JOHNSON, *et al.*, 2010.⁴

Ao assumir que cada vetor é da natureza de uma qualidade, o que poderemos supor a respeito da cor azul, por exemplo, é que sua característica predominante é a Primeiridade. Ou seja, ela é um “primeiro” porque é qualitativamente independente das outras cores e até mesmo de qualquer que seja seu modo de materialização. Ela é, em sua natureza, semelhante a uma possibilidade. Primeiridade, desse modo, é considerada pura possibilidade qualitativa, aquilo que “pode-ser”.

Peirce também se refere à primeiridade como uma qualidade generalizada e indiscriminada, ou um matiz de qualquer coisa da qual estejamos conscientes. Aquilo que está indiscriminado possui natureza de primeiro, está pronto para ser relacionado a algo, mas ainda não o fez. O azul de nosso exemplo é uma qualidade que está pronta para ser relacionada com um segundo, como uma mexa de cabelo ou uma peça de roupa.

Essa possibilidade de identificação das qualidades nos leva à segunda categoria. O que é fundamental entender é que a consciência (*consciousness*) de uma experiência qualitativa específica, de uma fruta laranja ou o piar de um canário, é a consciência (*awareness*) de algo discriminado e focado dentro de uma qualidade geral. (Cf. HAUSMAN, 2008). Se a Primeiridade é reconhecida como possibilidade (poder ser), a Secundidade o é pela atualidade, o que acontece no momento. É uma concretização na forma do que acontece aqui e agora para quem observa o fenômeno, é uma singularidade. (MERRELL, 2010a).

⁴ Figura inspirada nos vetores de cores usados no experimento de ajuste de ruído cromático Johnson, *et al.* (2010).

Poderíamos nos concentrar no azul. A azulidade tomada em si mesma é qualidade, com a qual mantemos uma relação contemplativa. Porém, assim que a notamos como conteúdo do pensamento, normalmente a relacionamos a outro elemento ou objeto de pensamento, individualizando-o. Essa é uma característica marcante da segunda categoria, a individualização.

Embora a Secundidade seja reconhecida no contraste de uma coisa em relação a outra, é importante notarmos que isso leva a um tipo de resistência, mesmo que leve, no reconhecimento de algo diferente de nós mesmos ou de alguma outra qualidade. Os segundos podem ser instanciados nesse tipo de esforço, do mesmo modo que a resistência encontrada ao empurrar ou levantar um objeto. Por se tratar de algo sobre o qual não temos controle crítico por meio da interpretação, ele é experiência bruta. (HAUSMAN, 2008). Como tal, ela tem seu modo de ser vinculado ao fato objetivo. (CP 1.24, 8.330).

De acordo com Peirce (CP 1.324), “estamos continuamente colidindo com o fato duro. Esperávamos uma coisa ou passivamente as tomávamos por admissíveis e tínhamos sua imagem em nossas mentes, mas a experiência força essa ideia ao chão e nos compele a pensar muito diferentemente”. Esse tipo de experiência nos leva a perceber que o mundo não está sujeito às nossas vontades, nos forçando a uma mudança em nossa consciência. (IBRI, 1992).

Do mesmo modo, o passado se apresenta como um fenômeno sobre o qual não se tem qualquer tipo de persuasão. Ele é formado por um conjunto de fatos, agindo sobre a mente na tentativa de se perpetuar (CP 5.459, 6.140). “Se você se queixar ao passado que ele está errado e não é razoável, ele se rirá. Sua força é bruta” (CP 2.84). O passado age da mesma forma que um objeto, são fatos que se forçam sobre a mente, levando-a a mudanças de conduta. (CP 8.330, 5.459 e 6.140).

A secundidade se expressa como existentes particulares, únicos no espaço e no tempo. Por exemplo, a imagem de um fotograma ou observações específicas registradas em um laboratório de fisiologia. Se, por um lado, a

Primeiridade é atemporal, a Secundidade fornece pontos discretos e distinguíveis que nós organizamos de acordo com uma sequência temporal. A existência inquestionável dos dados experimentais pode levar alguns a acreditar que a Secundidade é a verdadeira categoria do real. Isso seria verdade se a realidade fosse constituída exclusivamente de elementos particulares. Contudo, os segundos não são e não podem ser responsáveis pelo significado do fenômeno. (OTTE, 2006a). Falta, à secundidade, a capacidade de gerar interação entre a experiência bruta e o pensamento.

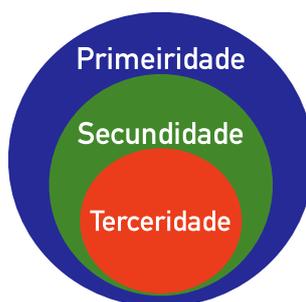
Dois elementos que inicialmente são confrontados, gerando um evento sem conexão racional, podem ser postos numa relação de maior complexidade por meio de um terceiro elemento. O terceiro *relatum* fornece os meios para se interpretar os dois *relata* que não haviam sido compreendidos. Há, desse modo, uma experiência de mediação e generalização da experiência bruta. Essa é a Terceiridade. A consciência de uma experiência temporal, que age com força de lei, mediando e generalizando as relações entre os elementos (MERRELL, 2002, CP 1.328). Ela se manifesta no “estar entre”, que encontra na representação sua plenitude (CP 5.104).

Para Peirce (CP 1.345), “a ideia de significado é irreduzível às de qualidade e de reação”, isto é, é irreduzível a Primariedade e a Secundidade. Assim, a cognição se vincula ao futuro como sua formadora, estabelecendo a representação do que poderá vir a ser e determinando as leis gerais que guiarão a conduta. Há um sentido teleológico de antecipação ou predição das consequências futuras. (HAUSMAN, 2008).

É importante observar, porém, que na verdade, as três categorias fenomenológicas estão presentes em todos os fenômenos, podendo apresentar em alguns casos uma certa proeminência de uma ou outra categoria (CP 1.905, 5.436, 7.532). Assim, os terceiros não podem ser considerados isoladamente dos primeiros e dos segundos. Do ponto de vista lógico, as categorias se constituem num sistema de pressuposição necessária (DE TIENNE, 1992), no qual podem ser abstraídas certas noções da experiência, e com isso podemos classificá-las como pertencentes a uma ou outra categoria. Por exemplo, é possível abstrair a

Primeiridade a partir da Secundidade e a Secundidade a partir da Terceiridade; no entanto não é possível realizar abstrações no sentido oposto. (MISAK, 2006). As três categorias estão interrelacionados do seguinte modo: a Primeiridade é independente de qualquer outra categoria; a Secundidade depende da Primeiridade; e a Terceiridade depende tanto da Primeiridade quanto da Secundidade. A FIGURA 2 assim ilustra:

Figura 2 - Representação das categorias fenomenológicas.



Fonte: Autor.

A rede formada pelas categorias cobre todo o universo da experiência, seja ele real ou não, permitindo que se represente as relações nele presentes. Essa capacidade é uma manifestação característica do próprio fenômeno, não dependendo ou se reduzindo à síntese de um sujeito. (cf. SILVEIRA, 2007, p. 42). A Fenomenologia possui papel fundamental na análise de qualquer tipo de fenômeno, embora lhe faltem ferramentas analíticas para uma verificação detalhada a respeito do modo como as representações são elaboradas a partir das categorias. (SANTAELLA, 1999).

A Fenomenologia é ingênua, trata apenas das aparências do fenômeno; ela classifica aquilo que se apresenta à mente, sem dizer nada a respeito das condutas que poderão ser assumidas diante dele. (IBRI, 1992). Para compreender o modo pelo qual um fenômeno pode ser representado e a maneira geral pela qual devemos responder a ele, é importante transferir nossa discussão para a esfera das Ciências Normativas.

2.1.2 Ciências Normativas

O campo no qual se observam as representações, bem como seu

modo de operação e manipulação de signos é o da Semiótica. Mas, é importante notar que ela não é meramente descritiva desse processo, ela é normativa. Sendo assim, ela atua concomitantemente com e dependentemente de outras ciências normativas, a saber: a Estética e a Ética. (ZEMAN, 1986). Peirce acreditava que a dependência hierárquica da Lógica em relação à Ética e da Ética em relação à Estética era de fundamental importância para o correto entendimento de sua filosofia. (POTTER, 1967). Peirce já dizia:

Mas eu pareço ser o único depositário atualmente do sistema completamente desenvolvido, que se mantém coeso e não pode receber nenhuma apresentação apropriada em fragmentos. Minha própria visão de 1877 era crua. Mesmo quando dei as palestras de Cambridge não havia ainda realmente chegado ao fundo dele ou visto a unidade das coisas. Isso não foi se não depois de ter obtido a prova de que a lógica deve estar fundada na ética, da qual ela é um desenvolvimento mais elevado. Mesmo então, fui, por algum tempo, tão idiota a ponto de não ver que a ética, do mesmo modo, repousa na fundação da estética. (CP 8.255).

A Estética, a Ética e a Lógica se apresentam como um conjunto hierárquico de ciências que, relacionadas às categorias fenomenológicas, visa descobrir como sentimento (1^d), conduta (2^d) e pensamento (3^d) podem ser submetidos ao autocontrole e autocrítica a fim de se alcançar um fim último. Em outras palavras: a estética reconhece o que é admirável *per se*; a ética estabelece os objetivos para a conduta, cujas consequências estamos preparados a aceitar; e a lógica fornece os meios racionais para se atingir esses objetivos. (CONWAY, 2008).

Relacionar as Ciências Normativas ao autocontrole e à autocrítica facilmente sugere uma dependência da Lógica na Ética. Mas, por outro lado, é surpreendente, ao menos num primeiro momento, que Peirce proponha que o fim da Ética (e consequentemente da Lógica) deva ser a Estética. Esse estranhamento começa a passar quando entendemos que a Estética peirceana não se restringe a uma ciência do belo. (SANTAELLA, 1992). O que ela investiga é o ideal supremo para uma mente que aprende pela experiência (CP 5.36).⁵

⁵Assim, até mesmo sobre os fenômenos dos quais não se consegue uma contemplação tranquila para um caráter esteticamente bom. Na verdade, pode-se inferir que não existe o mau estético. Antes disso, há qualidades estéticas diferentes que, embora sejam admiráveis, de alguma forma

Peirce entendia que para um fenômeno suscitar uma norma de conduta que permita sua representação em uma mente como um fim para sua realização, deve antes de tudo se apresentar como algo admirável. (CP 5.129-130).

Peirce entendia que sentimento é o primeiro estado do ser e que a estética é mediada pelo sentimento. Assim, não há necessidade de se pensar em normas Estéticas específicas para entender que elas são importantes para o pensamento. A Estética fornece normas imediatas para o modo pelo qual devemos responder aos fenômenos observados. As normas da Estética, isso é muito importante, não são as normas a respeito do que é bom ou mau, do que é certo ou errado, elas são normas a respeito do impulso pelo admirável. (CHIASSON, 2008, CP 6.458-461).

Agora, quando um ideal estético qualquer é proposto como um fim para a ação, ele passa a sofrer as restrições e diversificações que a existência impõe. O ideal, ao se tornar objeto de volição, formará um “campo de atração que moverá a vontade para seu fim”. (SILVEIRA, 2007, p. 220). Nesse campo se encontram as condutas voluntárias, deliberadas e autocontroladas, de cujas consequências futuras somos responsáveis.

Essa é uma interpretação original para a Ética. Uma vez que ainda hoje ela costuma ser vinculada à doutrina do bem e do mal, da moralidade. Peirce acreditava que a Ética não pode ser reduzida a essa noção, pois tal ideia não alcançaria a generalidade que ele acreditava que a Ética pura deve possuir. O foco fundamental da Ética está naquilo que estamos preparados deliberadamente para aceitar do que queremos fazer, do que buscamos. (SANTAELLA, 1992). A Ética é quem irá definir qual ideal deve ser buscado pela mente, de modo voluntário, deliberado e autocontrolado. (CP 5.134).

É interessante observar que a Ética, ao definir as metas para uma inteligência, ela abre caminho para que a Lógica ou Semiótica possa estabelecer criticamente as regras e os meios que devem ser utilizados para alcançar esses

não se apresentam como fins possíveis. Esse, no entanto, é um assunto para a Ética, a segunda Ciência Normativa.

objetivos. (CP 2.198, cf. também SANTAELLA, 2004, p. 239-240).⁶ Devemos notar que a Semiótica não investiga objetos de sua própria construção (CP 1,241), ela investiga signos de todos os tipos. (QUEIROZ E MERRELL, 2009).

De acordo com Santaella (2004), a Semiótica foi criada como uma “ciência formal das leis necessárias do pensamento, este ocorrendo sempre por meio de signos”. Sendo assim, todo o pensamento é por ela tratado. Ou seja, para entendermos como o significado é transferido de uma mente a outra e como um estado mental passa para outro, o suporte da Lógica ou Semiótica é imprescindível. Podemos afirmar que a Semiótica estabelece o mais importante quadro conceitual para o entendimento do modo pelo qual significados e sentidos são construídos, pois não há qualquer tipo de pensamento sem signos.

Sendo assim, o conceito de Semiótica, como proposta por Peirce, envolve uma teoria do signo em seu sentido mais geral e universal. (QUEIROZ E MERRELL, 2009). Em 1897, Peirce (CP 2.227) escreveu um dos textos mais esclarecedores a respeito desse assunto:

Em seu sentido geral, a lógica é, como acredito ter mostrado, apenas um outro nome para semiótica (*σημειοτική*), a quase necessária ou formal doutrina dos signos. Descrevendo a doutrina como “quase necessária” ou formal, quero dizer que observamos os caracteres de tais signos e, a partir dessa observação, por um processo que não objetarei em denominar Abstração, somos levados a afirmações eminentemente falíveis e por isso, em certo sentido, de modo algum necessários, a respeito de como devem ser os caracteres de todos os signos utilizados por uma inteligência “científica”, isto é, por uma inteligência capaz de aprender por meio da experiência.

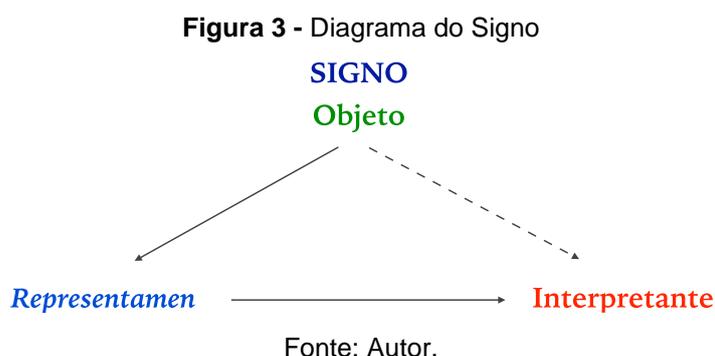
Ao definir a Semiótica desse modo, ele defende que os processos semióticos são muito mais amplos do que aqueles encontrados na linguagem. O objeto de estudo da Semiótica é o signo. (DEELEY, 1990). Peirce acreditava que a explicação de qualquer fenômeno reside no fato de que o universo inteiro é permeado por signos. Mas, é importante entender que eles nunca estarão completamente abertos à representação. Por isso que a Semiótica deverá, a partir

⁶ No entanto, é importante que fique claro que não estamos falando da Lógica Matemática, ocupada com funções estritamente formais, mas sim de uma Lógica que se identifica com a conduta em busca de fins últimos.

da observação e da abstração, construir afirmações, mesmo que falíveis, a respeito de como devem ser as características de todos os signos e não somente dos símbolos. (SILVEIRA, 2007, p. 16-35).

2.1.3 A teoria Geral dos Signos

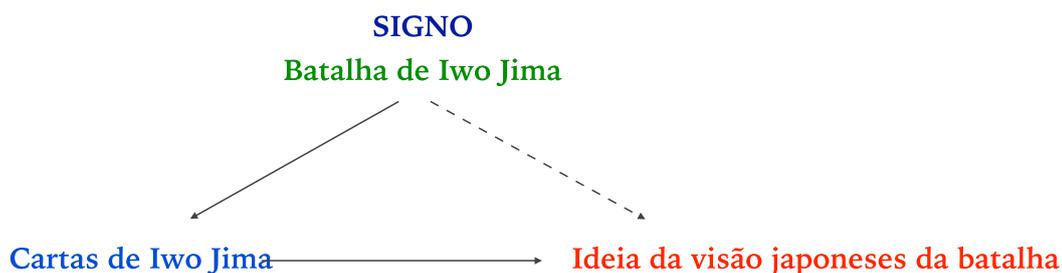
O ponto central da teoria dos signos, como proposta por Peirce, é a definição por ele dada à semiose (ação do signo). É importante notar que a semiose segue o paradigma das categorias fenomenológicas, ela envolve uma relação triádica irreduzível e unida em um único processo. Sendo assim, o Signo incorpora num único processo o veículo de significação (1^o), o objeto do significado (2^o) e o programa futuro de conduta (3^o) que estabelecerá as condições para que o objeto seja alcançado. Em outras palavras, na semiose há um primeiro correlato (o *Representamen*, ou Signo) com a função mediadora, que leva um segundo correlato (o Objeto) a estabelecer uma relação com um terceiro correlato (o Interpretante). O significado (meaning) do signo surge como consequência das inter-relações triádicas desses correlatos (EP 2.274, 2.429, 2.496, 2.499; CP 4:536). Observar a FIGURA 3:



Assim, um filme ao representar um sistema real ou imaginário qualquer, necessariamente possuirá uma estrutura lógica triádica tal como essa.

Como exemplo, podemos considerar que o filme “Cartas de *Iwo Jima*” seja uma representação (um primeiro) da batalha da ilha de *Iwo Jima* (um segundo), que cria um certo modo de entendimento a respeito do pensamento dos soldados japoneses durante essa batalha (um Terceiro). Notemos, na FIGURA 4, uma representação esquemática dessas relações.

Figura 4 - Diagrama exemplar da relação triádica do signo



Fonte: Autor.

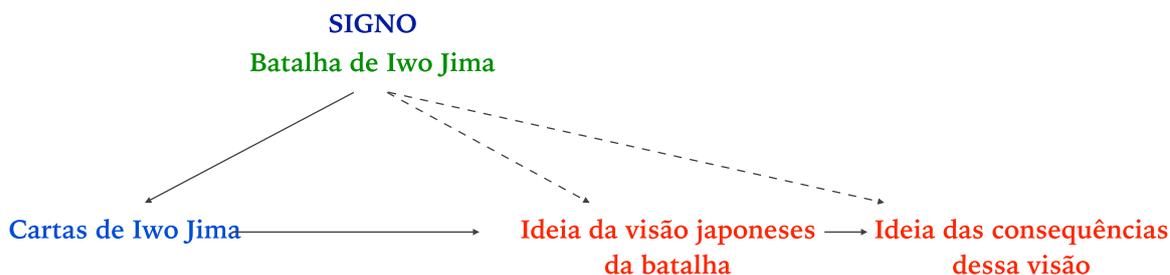
É importante deixar claro que o *Representamen* não representa apenas Objetos existentes, ele pode representar Objetos perceptíveis, imagináveis ou insuscetíveis de serem imaginados. O Objeto pode ser alguma “coisa” individual ou uma coleção de coisas que existam, que tenham existido, ou que venham a existir. Ele pode ser algo potencial ou ainda algo de natureza geral. Além disso, o Representamen não representa o Objeto em todos seus infinitos aspectos, mas deve ter algum tipo de relação com ele, algum tipo de familiaridade, de modo a transportar alguma informação adicional a respeito dele. (CP 2.230-232 e ENGEL- TIERCELIN, 1992).

O Interpretante, por outro lado, tem a capacidade de assumir o papel de Primeiro na mesma relação com o Objeto e para algum outro Interpretante (CP 1.541, 8.332 e 6.347). A relação permanece triádica e faz parte de um contínuo temporal, onde os correlatos possuem natureza sígnica (CP 2.303)⁷. Uma mente inteligente deve, por definição, fazer parte dessa série. Se por algum motivo a série de Interpretantes for finalizada, o Signo se tornará menos perfeito. (Cf. CP 2.303).

As interpretações que fazemos não passam de Interpretantes parciais que, se não forem interrompidos, tendem a gerar novos Interpretantes, num processo contínuo de crescimento do conhecimento. Se tomarmos o exemplo da Figura 4, é possível pensar que outros Interpretantes podem vir a surgir na progressão do pensamento, cf. FIGURA 5:

⁷ Um ponto muito importante pede por um esclarecimento: o Interpretante não deve ser confundido com o intérprete. O Interpretante surge por determinação do *Representamen*, que por sua vez é determinado pelo Objeto. Ou seja, o Interpretante é uma função lógica que um dos correlatos do Signo assume na semiose, afetando a mente do intérprete.

Figura 5 - Exemplo da evolução dos Interpretantes na relação triádica do signo



Fonte: Autor.

Ou seja, a ideia de Interpretante está ligada à noção de relação para o futuro. Quanto maior seu poder generalizante, maior será o grau de previsibilidade dos fenômenos futuros e assim tornará a determinação da conduta mais adequada. (SILVEIRA, 1983 e PAPE, 1991).

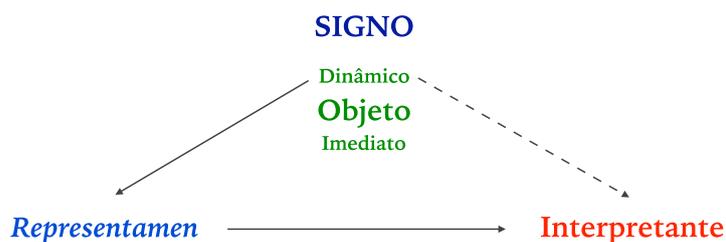
2.1.3.1 As divisões do objeto

Baseado no paradigma das categorias, Peirce afirma que é preciso levar em conta que o Signo possui dois tipos de Objetos que devem ser distinguidos: o objeto tal como ele é representado e o objeto nele mesmo. (CP 8.333), ou seja: a) há um Objeto Imediato, que é representado no signo; e b) o Objeto Dinâmico, que é o sistema Real. (CP 4.536). Vejamos uma citação do próprio Peirce:

Quanto ao Objeto, tanto pode significar o Objeto conhecido no Signo e sendo, portanto, uma ideia, ou pode ser o Objeto tal como ele é, desconsiderando-se qualquer aspecto particular dele, o Objeto, nas relações em que um estudo ilimitado e final o mostraria. Ao primeiro chamo de Objeto Imediato, ao segundo de Objeto Dinâmico. Pois o segundo é o Objeto que a Ciência Dinâmica (ou o que hoje se chama de ciência "Objetiva") pode investigar. (CP 8.183).

De acordo com SANTAELLA (1995), a noção de Objeto Imediato ajuda a entender o acesso direto ao Objeto Dinâmico (objeto Real) é impossível. Para acessar o Objeto é inevitável ter a mediação do Objeto Imediato, que, sendo da natureza de uma ideia, sempre será sígnico (conf. A FIGURA 6 abaixo).

Figura 6 - Diagrama da divisão do objeto na relação triádica do signo



Fonte: Autor.

Para Silveira (2010b), de fato, o acesso representativo ao objeto dinâmico se faz por meio do objeto imediato. Mas, ele precisa que concomitantemente com isso haja uma experiência colateral que dê sentido a essa realidade. Para Peirce, observação colateral é uma forma de conhecimento prévio, com o qual o signo denota o objeto. Por exemplo, se o signo é uma frase como “Hamlet era louco”. Para entendermos seu significado, é necessário saber que os homens se encontram, algumas vezes, nesse tipo de estado mental. Temos visto homens loucos, ou lido a respeito deles, ajuda no entendimento do signo. Além disso, se soubermos especificamente qual era a noção de loucura empregada por Shakespeare, em seu texto, deixaria nossas ideias ainda mais precisas. Tudo isso é observação colateral e não faz parte do interpretante. (CP 8.179; cf. CP 8,181, Pape, 1991 e 1990).

De acordo com Short (2007 p. 193), a experiência colateral consiste basicamente em interpretar diversos signos como signos de um mesmo objeto. Isso é importante porque havendo signos de um mesmo objeto, cada um podendo representá-lo de formas diferentes, tanto a suplementação quanto a correção de um signo tornam-se possíveis. No caso da correção, o que temos é um aprimoramento da representação inicial. O fato de uma falsa ou incompleta representação do objeto conter verdade suficiente para permitir a alguém que a identifique como errada, permitirá que outra representação melhor seja elaborada. Por exemplo, se tomarmos a frase “Jackson Pollock foi referência no movimento do impressionismo abstrato” podemos perceber que há um erro importante: Pollock foi um expressionista abstrato.

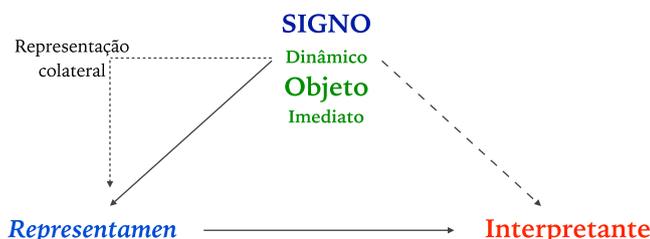
O signo pode, via representação colateral, ser corrigido. A suplementação, por sua vez, amplia ou completa a representação inicial. No caso do filme “A Fonte da Donzela”, de Bergman, o entendimento de que o filme se

passa num local e momento fronteiro, no qual as crenças cristãs e pagãs coexistem, ajudam o espectador a elaborar signos mais complexos e precisos a respeito do filme. Ou seja, o signo cresce, e os Interpretantes ganham sentido mais amplo.

A experiência colateral cresce com o tempo, o que pode ser visto como um modo de formação de hábito. (FALK SEEGER, 2004). Quando Peirce diz que o objetivo último do signo é a mudança de hábito⁸, é em relação a ela que haverá maior autocontrole e autoconsciência e que será “aprimorada” na experiência colateral ao signo. Será pelo hábito esclarecido que o signo poderá alcançar com maior controle o objeto de desejo.

Esse parece ser, de acordo com Silveira (2010b), um ponto chave para entendermos a relação semiótica que o signo mantém com seu objeto dinâmico, cujo acesso representativo se faz imediatamente com o objeto imediato e a experiência colateral que permite acesso ao objeto dinâmico. A FIGURA 7 abaixo faz ver um diagrama ilustrativo dessa relação.

Figura 7 - Diagrama das representações colaterais na relação triádica do signo



Fonte: Autor.

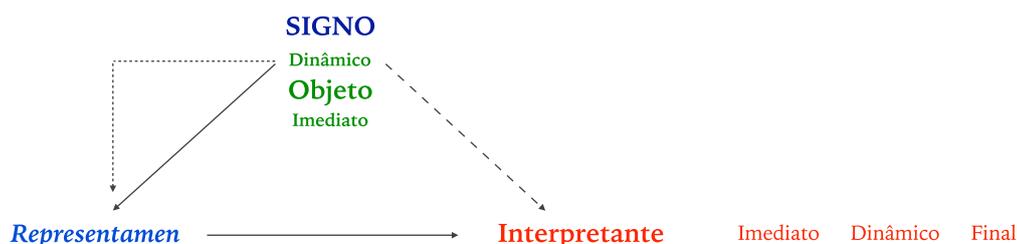
2.1.3.2 As divisões do interpretante

Do mesmo modo que o Objeto, deve-se distinguir o Interpretante Imediato e o Interpretante Dinâmico do Signo. O Interpretante Imediato é aquele que está potencialmente determinado no interior do próprio Signo, sendo comumente chamado de significado. Ele não está relacionado a qualquer tipo de

⁸ A semiose (ação do signo), pela presença de um mediador, supõe que haja uma modificação da conduta em relação à experiência vivida. Tal processo tende a ser contínuo, evolucionário e infinito. (Cf. SILVEIRA 1992). Essa tendência teleológica de busca da perfeição da forma é uma regra geral de conduta, é hábito. (Cf. SILVEIRA, 1985, p. 17).

interpretação de fato, ele é apenas o efeito que o Signo está poderá produzir em uma mente. O Interpretante Dinâmico é o efeito de fato do Signo na mente, é aquilo que é experienciado no ato de interpretação. É importante notar que quantas forem as interpretações do Signo, quantos serão os Interpretantes Dinâmicos. No entanto, se aceitarmos que a ideia de Interpretante é uma ideia para o futuro, o Interpretante não pode ser reduzido ou limitado aos Imediatos e Dinâmicos. Sendo a natureza do Interpretante generalizadora, deve-se distinguir o Interpretante Final. Ele é o resultado interpretativo para o qual as interpretações dinâmicas tendem. Ele se apresenta como um programa de conduta, cuja meta é a perfeita integração com o Objeto Dinâmico. (CP 8.343, 8.314-15, 4.536, SILVEIRA, 2007). Conforme a FIGURA 8:

Figura 8 - Diagrama da tricotomia dos interpretantes na relação triádica do signo



Fonte: Autor.

Desse modo, de acordo com o paradigma de implicação oferecido pela Fenomenologia, temos um modo de ser do primeiro correlato (o *Representamen*), dois modos para o segundo correlato (o Objeto Dinâmico e o Objeto Imediato) e três modos para o terceiro correlato (o Interpretante Dinâmico, o Interpretante Imediato e o Interpretante Final). Ver na FIGURA 9 um diagrama desses modos de ser dos correlatos do Signo.

Figura 9 - Subdivisões dos correlatos do Signo



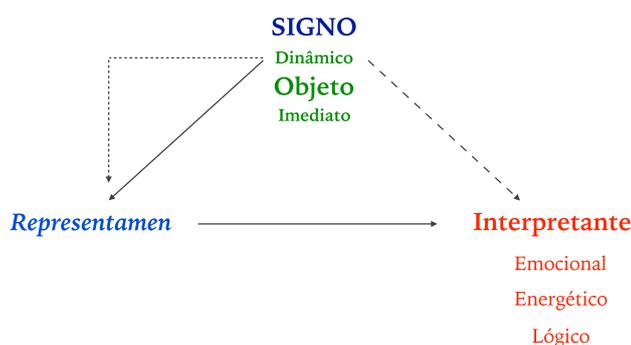
Fonte: Autor.

Há, contudo, uma outra grande divisão dos interpretantes à qual Peirce dedica especial atenção. Trata-se daquela constituída pelos interpretantes Emocional, Energético e Lógico (Cf. FIGURA 10). Para Peirce (CP 5.475 e 5.476),

“os interpretantes pertencem a três classes gerais com algumas subdivisões importantes”, como segue:

- o primeiro efeito produzido por um signo é um sentimento, que será interpretado como evidência de nossa compreensão do próprio efeito que o signo produz). O Interpretante Emocional, como foi denominado, poderá em alguns casos corresponder a muito mais que um sentimento de reconhecimento, pois pode ser o único efeito carregado pelo signo. Qualquer outro efeito do signo será por meio do interpretante emocional, o que de certo modo envolverá algum tipo de esforço.
- O esforço, denominado interpretante energético, pode ser de natureza física ou mental, “um exercício sobre o mundo interior”, como mais usualmente se apresenta. Esse tipo de interpretante não pode ser um conceito por ser um ato singular.
- Um conceito exige generalidade, que é alcançada pelo interpretante lógico. Podemos dizer que esse efeito do signo é de natureza intelectual.

Figura 10 - Diagrama da segunda tricotomia dos interpretantes na relação triádica do signo



Fonte: Autor.

O estudo dos Interpretantes ainda possui interpretações divergentes com relação ao seu desdobramento em duas séries distintas e o modo pelo qual elas se interrelacionam. Não cabe a esse trabalho discutir as diferentes propostas, para entender como são os diferentes entendimentos a respeito do assunto, cabendo verificar Short (2007, 1996), Colapietro (2006), Bergman (2003), Santaella (1995, 1992), Silveira (1991), Johansen, (1985), e Buczinska-Garewicz (1981). Aqui apresentaremos a proposta que acreditamos

ser a mais coerente com o conjunto da obra peirceana, aquela elaborada por Silveira (2007, p. 55). Em sua interpretação, Silveira propõe que as duas tríades possuem uma relação matricial:

Dever-se-ia, portanto, entender que os nove campos estabelecidos pela interseção das duas séries de interpretantes, estão, em uma camada mais profunda preenchidos pela cor [azul]. Em quatro campos sobrepõe-se ao [azul], a cor [verde] e, finalmente, em um único campo, sobrepõe-se às outras duas cores, o [vermelho]. Considera-se que na série constituída pelos interpretantes Imediato, Dinâmico e Final, respectivamente o primeiro é caracterizado pela Primeiridade; o segundo, pela Secundidade; e o terceiro, pela Terceiridade, enquanto que na série constituída pelos interpretantes Emocional, Energético e Lógico, o Emocional é caracterizado pela Primeiridade; o Energético, pela Secundidade; e o Lógico, pela Terceiridade.⁹

A representação do cruzamento das duas séries de interpretantes é apresentada no QUADRO 1 abaixo. Pode-se notar a presença, em ambas as tríades, das categorias de primeiridade, secundidade e terceiridade. As relações determinadas pela primeiridade serão representadas pela cor azul, as de secundidade pela cor verde e as de terceiridade pela cor vermelha. A FIGURA 11 apresenta um diagrama das tricotomias dos interpretantes na relação triádica do signo.

Quadro 1 - Cruzamento das séries de Interpretantes.

		1 ^{dade}	2 ^{dade}	3 ^{dade}
		Interpretante Imediato	Interpretante Dinâmico	Interpretante Final
1 ^{dade}	Interpretante Emocional			
2 ^{dade}	Interpretante Energético			
3 ^{dade}	Interpretante Lógico			

Fonte: Silveira (2007, p. 55).

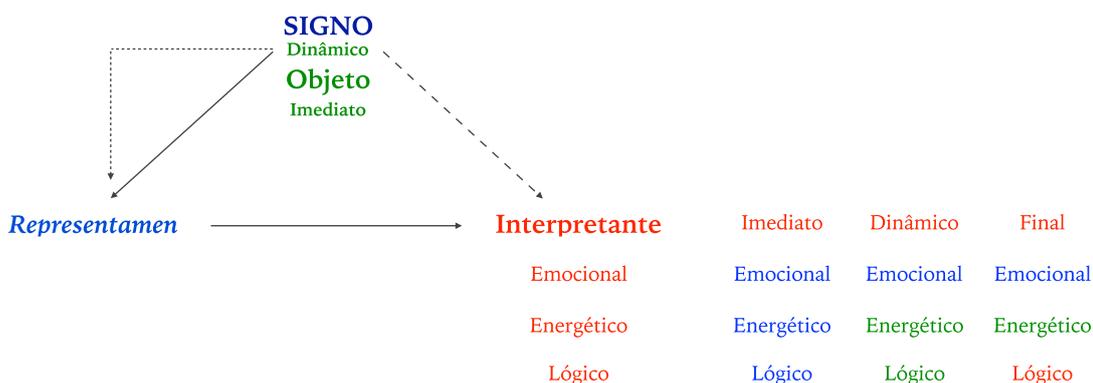
Para Silveira (2007, p.55), as seguintes conclusões são possíveis do ponto de vista de relações genuínas e degeneradas:

⁹ O negrito foi por nós introduzido, bem como a troca das cores: verde por azul; cinza por verde; e roxo por vermelho, a fim de mantermos a convenção que estabelecemos na FIGURA 1.

- A coluna encabeçada pelo interpretante imediato e a linha encabeçada pelo interpretante emocional (área de cor azul) possuem relações de primeiridade (sentimento) e por esse motivo não se caracterizam por serem genuínas ou degeneradas. Elas são da natureza da possibilidade, o que não acontece com os outros casos.
- A coluna encabeçada pelo interpretante dinâmico e a linha encabeçada pelo interpretante energético (um componente de cor azul e dois de cor verde). Tomada isoladamente, a área de intersecção entre o interpretante dinâmico e o interpretante energético (retângulo do centro, de cor verde) é de uma relação degenerada. Somada à área do outro retângulo verde na mesma coluna, produz um campo de relações genuínas (toda a área verde da coluna).
- Linha encabeçada pelo interpretante energético. Produz o mesmo efeito que a situação descrita no item acima. No retângulo azul dessa linha (intersecção entre interpretante imediato e interpretante energético), ocorrerá uma forma degenerada de secundidade, ao passo que nas intersecções seguintes (interpretante dinâmico com energético e interpretante final com energético) ocorrerão formas genuínas dessa categoria.
- A relação genuína de terceiridade somente se formará no retângulo de cor vermelha, correspondente à intersecção entre o interpretante final e o interpretante lógico. Os outros dois campos da linha encabeçada pelo interpretante lógico (três cores diferentes) excetuando o retângulo de cor vermelha são de relações degeneradas de terceiridade (intersecções do interpretante lógico com o imediato e o dinâmico. A mesma situação se verifica na vertical com as intersecções do interpretante final com o emocional e o energético).
- A coluna do interpretante final (três cores diferentes) e a linha do interpretante lógico (também três cores diferentes) contêm, ambas, campos degenerados uma vez. Na outra ponta, coluna do interpretante final se

juntando com a linha do interpretante emocional, há campos duas vezes degenerados. A intersecção entre linha encabeçada pelo interpretante lógico e a coluna encabeçada pelo interpretante imediato corresponderia o significado (meaning) do Signo.

Figura 11 - Diagrama da segunda tricotomia dos interpretantes na relação triádica do signo



Fonte: Autor.

Essa é uma proposta que possui a vantagem de envolver todos os campos sógnicos: emoções, percepções, condutas, bem como os mais elevados processos cognitivos. Sendo assim, esse é o entendimento que adotamos para nossa pesquisa. É suficiente que saibamos da existência dessas duas tricotomias e que elas se inter-relacionam matricialmente, apontando para os significados (*meaning*) que o Signo produz.

2.1.3.3 As classes de signos

Uma vez finalizada a apresentação dos correlatos do Signo (*Representamen-Objeto-Interpretante*) e suas subdivisões, é importante dar continuidade e discutir como são as relações entre esses correlatos. Segundo Pape (1990), é possível utilizar o paradigma das categorias fenomenológicas para identificar as propriedades internas dos signos. Nöth (1995, p. 78), acrescenta que tais relações é que permitiram a Peirce elaborar uma tipologia de signos divididas em três classes denominadas tricotomias. Ele chegou a um sistema de dez classes de Signos ao considerar as possibilidades lógicas de se combinarem essas tricotomias.

Embora à primeira vista possam parecer um exagero tantas classes de Signos, uma vez que há um aumento significativo na complexidade conceitual, esse sistema possui um poder analítico importante. Para Peirce, a classificação dos signos visa caracterizar de modo muito abrangente e muito preciso todos os possíveis modos de reconhecimento e representação dos fenômenos da nossa experiência. (SANTAELLA, 1995).

É fundamental ter em mente que o modelo triádico do Signo (cf. FIGURA 3 na seção anterior) mantém o paradigma de implicação das categorias fenomenológicas. A estrutura de implicações foi mantida por Peirce ao estabelecer as 3 tricotomias do signo, cuja combinatória resulta nas 10 principais classes de Signos.¹⁰ (Cf. MÜLLER, 1994). Essas 10 classes são as mais conhecidas, talvez por serem as mais importantes e representarem casos extremos das relações que um signo pode conter.

As relações tricotômicas foram estabelecidas da seguinte forma: a relação do *Representamen* consigo mesmo, do *Representamen* com seu Objeto Dinâmico e do *Representamen* com seu Interpretante Final. Assim, teremos:

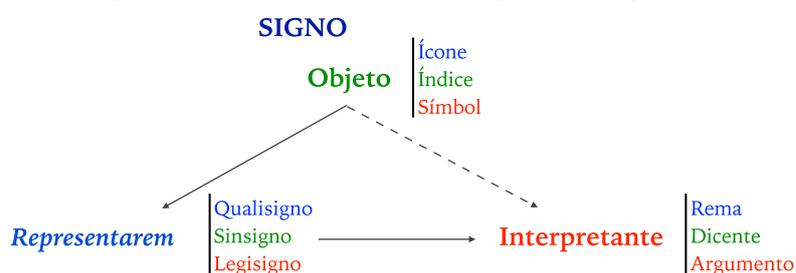
- O Representamen em si mesmo pode ser uma qualidade, chamado **Qualisigno**, um existente, denominado **Sinsigno**, ou uma lei geral, designado **Legisigno**. (CP 2.243-246).
- A relação do Signo com seu Objeto pode ser estabelecida por pura similaridade, ele é um **Ícone** de algo. Também pode ser um indicador ou **índice**, se referindo ao Objeto por ser afetado por ele. Além disso, pode ser um **Símbolo**, devido a hábitos adquiridos, que agem de forma a levar o Interpretante a reconhecê-lo como sendo um objeto convencional. (CP 2.247-249).
- Por sua vez, a relação do signo com o o Interpretante pode ser com base

¹⁰ De acordo com Silveira (2010b), caberia, também, notar que essas dez classes de signos foram estabelecidas por Peirce em data anterior à distinção entre Objeto Imediato e o Objeto Dinâmico, assim como à distinção entre Interpretante Imediato, Interpretante Dinâmico e Interpretante Final do Signo. Ao introduzirmos no texto estas distinções, nós as colhemos à luz das classes posteriormente deduzidas por Peirce.

em uma possibilidade, um **Rema**. Pode ser uma existência concreta, um signo **Dicante** ou **Dicisigno**. A última relação entre o *Representamen* e o Interpretante é o **Argumento**, ele se apresenta como lei, representando o Objeto em seu caráter de Signo. (CP 2.250-253).

Desse modo, o diagrama apresentado na FIGURA 12 representa as relações do *Representamen* consigo mesmo, com o Objeto e com o Interpretante. (Cf. também HOFFMANN, 2008).

Figura 12 - Diagrama das três tricotomias do Signo na relação triádica do signo



Fonte: Autor.

As nove modalidades de relação do representamen resultaram na divisão dos signos em dez classes de signos. (CP 2.254, cf. também ANDERSON, MERREL, 1991). É fundamental observar o modo pelo qual Peirce descreve cada uma das dez classes e como lhes dá exemplos. Isso nos ajudará a entender como é o processo evolutivo do pensamento, iniciando no mais simples sentimento e chegando às mais complexas elaborações de raciocínio. Na TABELA 2 abaixo, podemos ver as classes de signos, as relações do signo que as sustentam e um caso exemplar. Trata-se de uma apresentação esquemática proposta por Silveira (2007), para visualizar a breve explicação que é dada por Peirce para cada uma das 10 classes:

- A primeira classe dos Signos é um Qualissigno. Ele é um Signo que é uma qualidade qualquer. Como qualidade só pode denotar seu Objeto por possuir algum aspecto em comum com ele ou alguma similaridade. Assim, um Qualissigno será necessariamente um Ícone e um Rema, uma vez que uma qualidade é mera possibilidade lógica, sendo interpretado como um signo de essência. (CP 2.254). Exemplo: a sensação de vermelho, o sentimento de uma fragrância.

- A segunda classe é chamada de Sinsigno Icônico. Ele é fruto da experiência na proporção em que alguma qualidade dele determine a idéia de um Objeto. Ele é um Ícone, um Signo de semelhança, seja o que for que ele venha a se assemelhar, só poderá ser interpretado como um Rema. Esse tipo de Signo incorpora um Qualissigno. Exemplo: um diagrama individual (diagrama do circuito elétrico de um computador em particular), um carro na iminência de um choque. (CP 2.255).
- A Terceira classe é um Sinsigno Indicial Remático. Ele é qualquer coisa de experiência direta, que direciona atenção para um Objeto. Sua presença está condicionada ao Objeto. Ele envolve um Sinsigno Icônico de um tipo especial, diferindo dele por chamar a atenção do intérprete para o próprio Objeto. Exemplo: um grito espontâneo (dor, alegria, susto, etc.), uma flor não catalogada. (CP 2.256).
- A quarta classe é um Sinsigno Dicente. Ele será qualquer coisa de experiência direta e como Signo fornecerá informação a respeito de seu Objeto. Isso será possível somente se ele for realmente afetado pelo seu Objeto. Assim, ele necessariamente será um Índice. A informação que ele carrega diz respeito apenas a um fato atual. Para incorporar a informação ele deve envolver um Sinsigno Icônico e para indicar o Objeto ao qual a informação se refere ele deve envolver um Sinsigno Indicativo Remático, sendo que a sintaxe de ambos deve também ser significante. Exemplo: galo indicador da direção do vento, um choque de fato. (CP 2.257).
- A quinta classe é um Legissigno Icônico. Ela possui caráter de lei, na medida em que cada uma de suas instâncias deva incorporar uma qualidade definida, permitindo que no espírito seja suscitada uma idéia de um objeto semelhante. Por ser um ícone ele deve ser um Rema. Sendo um Legissigno, ele governará Réplicas¹¹ singulares (cada uma delas sendo

11 "Todo legissigno ganha significado por meio de um caso de sua aplicação, que pode ser denominado **Réplica**. Assim, a palavra "the" [em inglês] comumente aparecerá de 15 a 25 vezes numa página. Em todas essas ocorrências é uma e a mesma palavra, o mesmo legissigno. Cada ocorrência singular é uma Réplica. A Réplica é um sinsigno. Dessa forma todo legissigno requer sinsignos. Todavia, esses não são sinsignos

uma espécie de Sinsigno Icônico). Exemplo: um diagrama, não levada em conta sua individualidade fatural. (CP 2.258).

- A sexta classe é um Legissigno Indicativo Remático. É um tipo geral ou lei, não importando que ela tenha sido estabelecida. Ele requer que cada uma de suas instâncias seja afetada por seu Objeto, meramente chamando a atenção para esse Objeto. Suas réplicas serão uma espécie de Sinsigno Indicativo. Seu Interpretante o representa como um Legissigno Icônico, mas em pequeníssima medida. Exemplo: um pronome demonstrativo, um nome abaixo de um quadro. (CP 2.259).
- A sétima classe é um Legissigno Indicativo Dicente. Do mesmo modo que a sexta classe, ele é um tipo geral ou lei, não importando como tenha ela sido estabelecida e requer que suas instâncias sejam afetadas pelo Objeto. No entanto, deve ser afetada de modo a carrear informação definida a respeito daquele Objeto. Para significar a informação ele envolve um Legissigno Icônico e um Legissigno Indicativo Remático para denotar o sujeito da informação. Suas réplicas serão uma espécie de Sinsigno Dicente. Exemplo: um pregão de rua, uma expressão. (CP 2.260).
- A oitava classe é um Símbolo Remático ou Rema Simbólico. Ele está conectado a seu Objeto por uma associação de idéias gerais, acarretando que sua Réplica suscita uma imagem na mente. Essa imagem, devido a certos hábitos daquela mente, tenderá a produzir um conceito geral. Ele é da natureza de um tipo geral, sendo um Legissigno. Sua Réplica será interpretada como um Signo de um Objeto que é uma instância desse conceito, sendo uma espécie de Sinsigno Indicativo Remático. Isso se dá, pois ele sugere à mente uma imagem que atua naquela mente a fim de fazer surgir um Conceito Geral. O Interpretante do Símbolo remático com frequência o representa como um Legissigno Indicativo Remático. Mas, algumas vezes o representa como um Legissigno Icônico. Na verdade, ambos participam da representação em alguma medida. Exemplo: um substantivo comum, um termo. (CP 2.261).

ordinários, uma vez que são ocorrências peculiares, encaradas como revestidas de significação. Nem a Réplica seria revestida de significação, não fosse a lei que lhe confere significação. (CP. 2.246)."

- A nona classe é um Símbolo Dicente. Ele atua de modo semelhante a um Símbolo Remático, exceto que seu pretendido Interpretante o representará como sendo afetado por seu Objeto. Disso decorre que a lei que ele evoca deve estar conectada ao Objeto indicado. Assim, ele será visto por seu Interpretante como um Legissigno Indicativo Dicente. Ele é um Legissigno, envolve um Símbolo Remático para expressar sua informação e um Legissigno Indicativo Remático para indicar o sujeito daquela informação. Mas, a Sintaxe deles deve ser significante. A Réplica do Símbolo Dicente é um Sinsigno Dicente. Assim, não poderá veicular informação de lei, apenas de suas realizações concretas. Exemplo: uma proposição. (CP 2.262).
- A décima classe é um Argumento. É um Signo cujo Interpretante lhe representa seu Objeto por meio de uma lei. Uma lei em que a passagem das premissas para as conclusões tende para a verdade. Seu Objeto deve ser geral, devendo ser um símbolo e com isso, deve ser um Legissigno. A réplica de um Argumento é um Sinsigno Dicente. Exemplo: um silogismo, um raciocínio. (CP 2.263).

Quadro 2 - Classificação dos signos: 10 classes.

	Nome	Relação c/ Representamem	Relação c/ Objeto	Relação c/ Interpretante	Exemplo
1	Qualissigno	Possibilidade (Qualissigno)	Possibilidade (Icônico)	Possibilidade (Remático)	Sentimento de vermelhidão
2	Sinsigno Icônico	Existência (Sinsigno)	Possibilidade (Icônico)	Possibilidade (Remático)	Um diagrama Individual
3	Sinsigno Indicativo Remático	Existência (Sinsigno)	Existência (Indicativo)	Possibilidade (Remático)	Uma flor não catalogada.
4	Sinsigno Dicente	Existência (Sinsigno)	Existência (Indicativo)	Existência (Dicente)	Choque de fato
5	Legissigno Icônico	Lei (Legissigno)	Possibilidade (Icônico)	Possibilidade (Remático)	Um diagrama, abstraindo-se sua individualidade
6	Legissigno Indicativo Remático	Lei (Legissigno)	Existência (Indicativo)	Possibilidade (Remático)	O nome de um quadro (abaixo)
7	Legissigno Indicativo Dicente	Lei (Legissigno)	Existência (Indicativo)	Existência (Dicente)	Uma expressão
8	Símbolo Remático	Lei (Legissigno)	Lei (Símbolo)	Possibilidade (Remático)	Um termo
9	Símbolo Dicente	Lei (Legissigno)	Lei (Símbolo)	Existência (Dicente)	Proposição
10	Argumento	Lei (Legissigno)	Lei (Símbolo)	Lei (Argumento)	Silogismo

Fonte: Silveira (2007).

Cabe notar que a divisão peirceana dos Signos é um método de análise que nos permite distinguir os diferentes níveis de representação que um Signo pode assumir. As regras de implicação, nas quais um Signo menos complexo está contido naqueles de complexidade superior, refletem o caráter evolucionário do pensamento. Em outras palavras, um Signo, ao exigir uma explicação adicional para seu entendimento, formará outro Signo ainda mais amplo. Esse processo é contínuo e tende ao infinito.

2.2 METODOLOGIA

O corpus da pesquisa é composto pelo filme "A Pele de Vênus" de Roman Polanski, bem como, de modo indireto, por suas influências histórico-sociais, tais como: a peça teatral "*Venus in Fur*" de David Ives; o livro "La Vénus à La Fourrure", de Sacher-Masoch; por exemplo.

A presente pesquisa possui natureza teórica, com abordagem qualitativa. A bibliografia estudada serve de base ao desenvolvimento do nosso estudo de caso, que consiste numa investigação essencialmente descritiva e interpretativa. A investigação de um caso exemplar - o filme "A Pele de Vênus" - de uma classe geral de fenômenos permitirá entender as relações sîgnicas presentes na construção de sentido. A sustentação teórica do estudo é baseada na teoria geral dos signos e em especial a teoria dos interpretantes, como propostas por Charles S. Peirce.

É fundamental enfatizar o caráter científico-filosófico que a Semiótica peirceana possui. Esse é o ponto de partida de qualquer investigação que pretende recorrer às ideias de Peirce. Deixar de lado os fundamentos fenomenológicos e epistemológicos que suportam seu pensamento, acarreta um grande risco de tornar a Semiótica uma mera taxionomia, um conjunto de terminologias vazias que pouco podem contribuir para o avanço do conhecimento.

Sendo assim, nesta abordagem ao universo cinematográfico de "A Pele de Vênus", a análise e compreensão da capacidade representativa e de geração de sentido da obra de Polanski não estão limitadas à mera classificação estanque de seus elementos segundo um quadro categorial fixo, pelo contrário, elas estão dinamicamente ligadas à própria cadeia semiótica em que a obra se constitui.

Sustentados pela teoria peirceana, foram realizados fichamentos das obras correlatas ao filme, a fim de facilitar a localização dos trechos e ideias pertinentes ao estudo aqui realizado. Do mesmo modo, "A Pele de Vênus" foi fichada, ressaltando os blocos narrativos e a descrição de cenas (câmera, foco, luz, etc.).

2.3 ANÁLISE E DISCUSSÕES

Ficha técnica

Título original: La Vénus à la fourrure

Pais: França

Diretor: Roman Polanski

Roteiro: Roman Polanski, David Ives (baseado na obra teatral de David Ives)

Música: Alexandre Desplat

Fotografia: Pawel Edelman

Montagem: Hervé de Luze, Margot Meynier

Atores: Emmanuelle Seigner, Mathieu Amalric

Produtora: R.P. Productions/ Les Films Alain Sarde

Duração: 96 minutos

Data de estréia: 25 de maio de 2013

Figura 13 - Cartaz do filme.



Fonte: Fan de cinema. Disponível em: <http://images.fan-de-cinema.com/affiches/large/0c/148063.jpg>. Acesso em: 13/11/2019.

Sinopse

A câmera avança por uma rua parisiense ladeada de árvores, é inverno e chove. Ela gira na diagonal direita e avança em direção a um antigo teatro. Aproxima-se dele, chega à porta vermelha e atravessa o limiar, entrando pela platéia até o palco. Ali, o teste de atores para a peça "A Pele de Vênus", escrita por Sacher-Masoch em 1870¹², acabou de terminar. Apenas o diretor da peça, Thomas Novachek, permanece na sala. Meio zangado, ele está ao telefone com a namorada explicando que ainda não encontrou ninguém para interpretar Wanda von Dunajew, a heroína da peça. (Veja na Figura 16 os fotogramas "abertura").

¹² "La Vénus à La Fourrure", cf. Sacher-Masoch (2019).

Figura 14 - Fotogramas da cena “abertura”.¹³



Fonte: La Venus ... (2013).

Ele está se preparando para sair quando uma mulher, aparentemente vulgar (goma de mascar na boca, coleira de cachorro e bustiê de couro), entra com uma mala. Ela se apresenta como Vanda Jordan. Vanda, como Vanda von Dunajew. Exaltado mas cortês, o diretor tenta dispensá-la. Vanda encarna tudo o que Thomas odeia. Ela é um turbilhão de energia descontrolado e desavergonhado. Ela é grosseira e parece totalmente inapropriada para a parte sofisticada do papel. Mas, a lamentação e personalidade assertiva de Jordan

¹³ Os nomes das cenas foram dados pelo autor do presente trabalho.

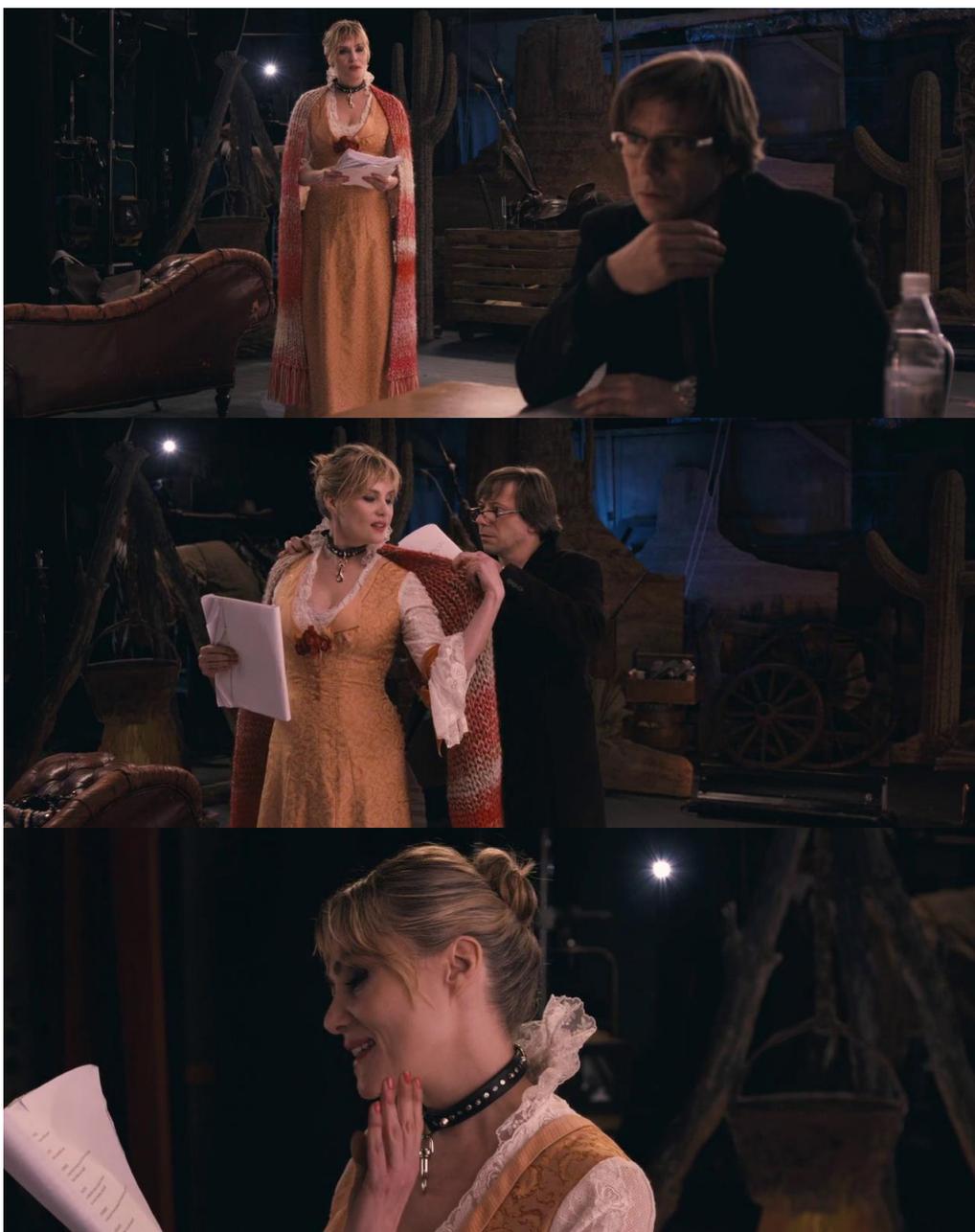
consegue fazê-lo ceder. Ele finalmente lhe permite fazer um pequeno teste.

Figura 15 - Fotogramas “chance.”



Fonte: La Venus ... (2013).

Ao contrário de outras atrizes, Vanda conhece o texto de Sacher-Masoch de cor. Ele fica espantado ao ver Vanda se transformar. Ela exibe um impressionante controle sobre o tema, revelando camadas imprevisíveis à personagem. Isso desperta o interesse de Thomas. Não só ela encontrou os adereços e roupas certos, que retira de uma bolsa cheia de adereços de S&M e peças de trajes de época, mas ela entende o personagem intimamente, e parece conhecer todas as suas nuances.

Figura 16 - Fotogramas “transformação.”

Fonte: La Venus ... (2013).

Ela expõe pouco a pouco sua visão da psicologia dos personagens (von Dunajew e Kushemsi) para Thomas, que vai se tornando cada vez menos seguro dele mesmo. Ela o atrai com seus talentos sedutores e se intromete insidiosamente em sua mente. Enquanto os dois trabalham no roteiro, a linha entre representação e realidade se torna turva e gradativamente entrando em um jogo de submissão e dominação. O diretor parece cada vez mais desestabilizado, ao ponto da atriz começar a controlar as mudanças de papel. Ela, habilmente, vai passando a relação dos personagens da ficção para a

realidade.

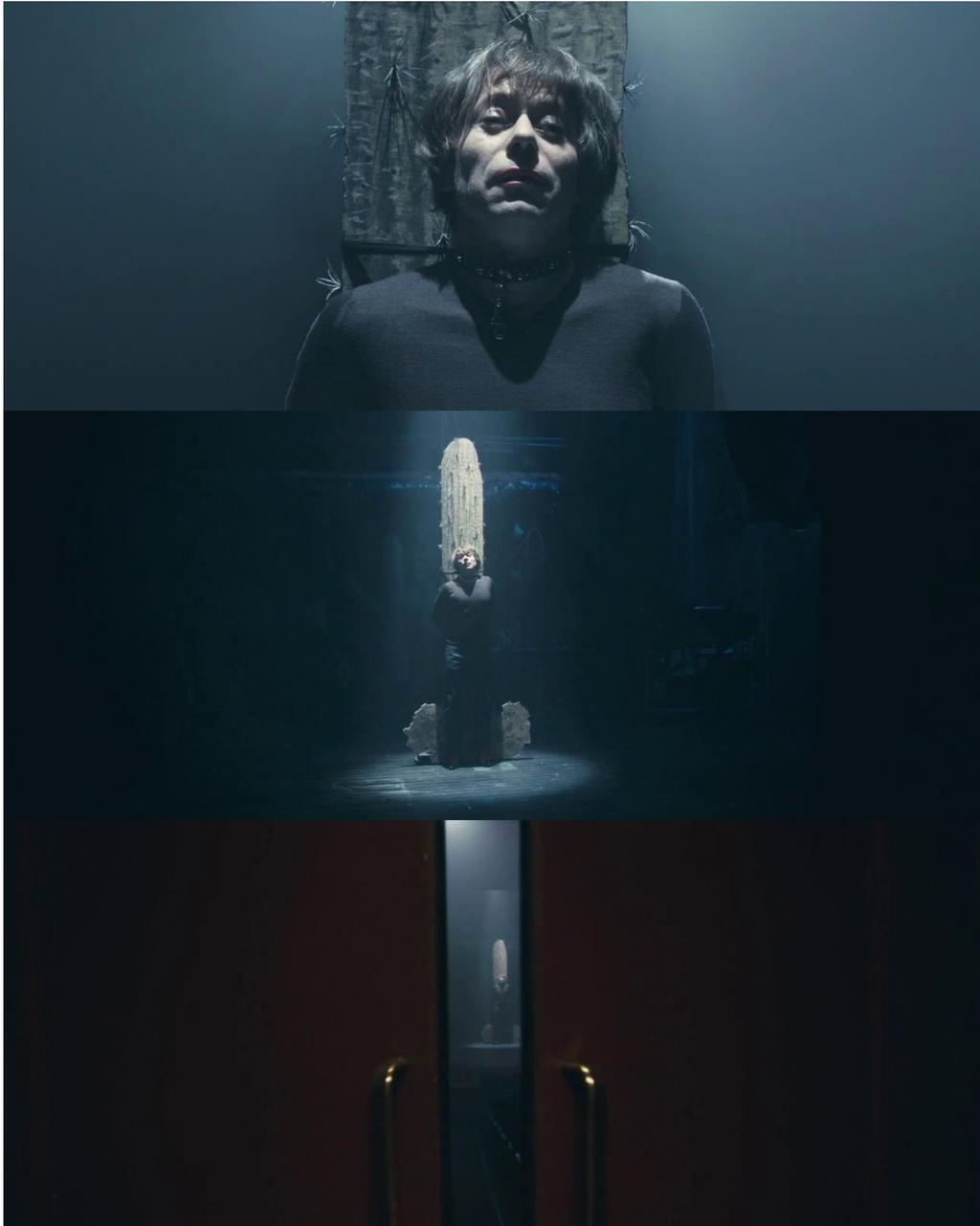
Figura 17 - Fotogramas “sedução e dominação.”



Fonte: La Venus ... (2013).

Enquanto Jordan e Thomas continuam sua leitura da peça, eles trocam de papéis para a cena em que von Dunayev finalmente se oferece em submissão a Kushemsi. Vanda, a atriz, ao fazer perguntas sobre o amor, o teatro, sua namorada e a misoginia de seu roteiro, acaba por desarmar o diretor e ele passa a se submeter a ela. O que o leva a ter até mesmo um certo prazer nessa submissão. A câmera se afasta da cena, recuando, sai do teatro e se distancia dele.

Figura 18 - Fotogramas da cena “submissão.”



Fonte: La Venus ... (2013).

2.3.1 Personagens

Essa é a história de um encontro de excêntricos ecos simbólicos: o diretor Thomas Novachek (Mathieu Amalric) e a atriz Vanda Jordan (Emmanuelle Seigner) vivem as atribuições de um teste para uma peça inspirada em Sacher-Masoch (2019). Ao longo do teste Jordam é avaliada por Novachek para o papel da personagem Vanda von Dunayev. Novachek, para

testá-la, assume a personagem de Severin von Kushemski. Desse modo, temos quatro personagens com características muito peculiares:

- a) Thomas Novachek escreveu o que ele acredita ser uma adaptação brilhante do romance *Venus in Furs*, de Leopold von Sacher-Masoch. Ele é um diretor frustrado após um dia de longas audições, e acha que entende tudo sobre sua peça, as mulheres e as atrizes que viu. Ele acredita que é altamente intelectual e superior aos que o rodeiam. Envolvido com uma jovem que o público nunca conhece, Thomas luta com a crescente tensão sexual e ideológica ao longo de sua noite de teste com Vanda.
- b) Severin von Kushemski é personagem da adaptação de Thomas, ele ama Vanda tão loucamente que ele deseja apenas se submeter a todos os seus desejos, ser seu escravo. Ele atribui suas inclinações a uma experiência com sua tia quando ele ainda era criança. Ao cair mais e mais no relacionamento com Vanda, ele acha a experiência estimulante, mas também aterrorizante. Ele se torna um homem alquebrado depois que seu plano não se desenvolve como ele esperava.
- c) Vanda Jordan a princípio parece inculta, desmiolada, vulgar e desesperada. Conforme a peça avança, ela revela que tem muito mais profundidade e inteligência do que ela originalmente revela. Uma jovem atriz com pouca experiência, Vanda chega ao teste com uma bolsa cheia de adereços e um objetivo em mente, além de conseguir o papel.
- d) Vanda von Dunayev é uma mulher régia e bonita. No início de seu relacionamento com Severin, ela é cautelosa não só com seu plano de submissão, mas, também, com seus sentimentos. Como Vanda aceita seu lugar de domínio em seu relacionamento, ela descobre que ela gosta do poder e usa-o para levar Severin para lugares que ele nunca imaginou.

Amalric e Seigner são admiráveis atores no protagonismo de um filme que, afinal, se constrói a partir das suas relações, encarnando quatro diferentes personagens, num cenário único (uma sala de teatro). Ele é um ótimo

ator e também é diretor, o que dá a ele o entendimento de muitas coisas e situações que ocorrem em uma montagem. Ela possui uma fisicalidade impressionante. A imagem que ela projeta e sua capacidade de mudar de uma emoção para outra de uma personagem para outra (vozes, sotaques, atitudes e fisicalidade) são notáveis.

2.3.2 Contexto Cinematográfico

Desde o início, é importante afastar qualquer mal-entendido. "A Pele de Vênus" não é uma adaptação polanskiana do romance homônimo do Sacher-Masoch (1870). Nem mesmo é a simples adaptação da peça "A Pele de Vênus" do dramaturgo norte-americano David Ives, encenada na Broadway e off-Broadway, entre 2010 e 2011. Roman Polanski retrabalhou a peça com o próprio Ives, para levá-la ao cinema em 2013 (2014 no Brasil).¹⁴ Acima de tudo, o trabalho é exemplar em seu ritmo de Drama¹⁵, cujos indícios são sentidos desde o início: a sequência inevitável de eventos, as questões colocadas por Vanda, as pistas involuntárias que o diretor deixa ao responde-las.

É importante notar que o drama teatral que o autor americano David Ives contextualiza no século XXI, a partir do romance que Sacher-Masoch escreveu no século XIX, tira partido de uma certa teatralidade já posta no texto original. Contudo, esse caráter é potencializado ao ser encenado em um palco, no qual se desenrola a trama do filme. Essa é uma bela e intrigante metadramaticidade, um exercício de metalinguagem que coloca níveis secundários de representação sêmica dentro do próprio filme.¹⁶

Além disso, a metadramaticidade também é um recurso que permite manter certas convenções teatrais presentes no livro de Sacher-Masoch e na peça de Ives e incorporá-las sem ser chocante no ambiente fílmico. Podemos,

¹⁴ O teatro tem sido importante na filmografia de Polanski, embora tenha ocorrido um hiato de quarenta anos entre "Macbeth" (1971) e "O Deus da Carnificina" (2011), baseado num texto de Yasmina Reza.

¹⁵ O ritmo de cena é um drama existencial em sua raiz, embora tenha como pano de fundo referências à tragédia grega, como veremos a seguir.

¹⁶ Vale notar que as possibilidades metadieéticas do cinema são ampliadas pela facilidade de se mostrar neste meio funções teatrais, operísticas, pictóricas, ou mesmo o cinema dentro do cinema.

também, sentir certos temas polanskianos nessas representações, tais como: o desafio amoroso de "Lua de Fel" (1992), ou o humor grotesco de "Dança com Vampiros" (1967), por exemplo.

Há algumas outras características que são engraçadas, irônicas, pontuais, tais como: a Vênus que fica doente por estar sempre nua; a frase "Se você não gosta de mulheres, mas apenas de suas peles, então se case com uma lontra"; o cão chamado Derrida; as autocitações; e a referência ao filme "No tempo da diligências" (1939) de John Ford.

Ainda, não só o filme de Polanski apresenta dois atores impecáveis, mas é uma impressionante lição de cena: questões sobre como atuar, a possibilidade de tal personagem existir, os aspectos psicológicos dos personagens, os movimentos de palco, a iluminação, as noções de adaptação de texto, entre outros. O filme nos provoca à medida que apresenta os múltiplos níveis de atuação, na medida em que a narrativa vai se transfigurando. A metadramaticidade também é um hábil recurso para dar uma nova aparência aos clássicos, uma atualização que os sobrepõe ao mesmo tempo que os aproxima do público. O filme ainda traz consigo importantes referências intertextuais, de Fausto à mitologia grega (Vênus, Bacante, Dionísio), que atuam como pano de fundo à trama.¹⁷

Na linguagem cinematográfica, a metadramaticidade gera signos que tornam-se o material basilar na construção diagramática do sentido. As interrelações entre os signos dos diferentes níveis metadramáticos permitirão que sejam gerados interpretantes imediatos capazes de iniciar e/ou possibilitar os processos de interpretação do objeto representado.

Contudo, como vimos anteriormente, há uma incompletude característica de todo signo que deve ser levada em conta. O espectador, então, é convidado a completar o enredo, dialogando com o todo do filme, criando e imaginando a história que está sendo contada. Ele deve tentar representar o

¹⁷ Esses últimos, por sua importância na construção do sentido, serão discutidos na seção 2.3.5.2.

objeto dinâmico, a “realidade” da história, utilizando, colateralmente, outros signos construídos na experiência com o objeto cinematográfico que está observando.

Podemos dizer que a linguagem cinematográfica não é construída apenas por aquilo que é explicitamente apresentado, ou mesmo por aquilo que é sugerido por seus interpretantes imediatos, mas por meio de um diálogo entre os signos utilizados no filme e os signos interpretantes dinâmicos previamente gerados na mente do espectador. Um bom filme, como é o caso de "A Pele de Vênus", é aquele que desafia nossas representações e nos leva a renovar nossas hipóteses.

O envolvimento do público (aqueles que interpretam o filme) se dá por esse diálogo cooperativo e cocriador do sentido. Pois, ele permite que aquilo que é representado no filme (ideias, imagens, diálogos, sons, ações, etc.) dialogue com representações mais gerais, fazendo uma analogia com essas ideias e se relacionando com elas. Assim, pelo livre exercício metafórico do sentido, os signos fílmicos e os do público podem dialogar com ideias e discursos das mais variadas naturezas (metafísica, epistemológica, mitológica, por exemplo) e de todas as áreas do conhecimento (ciência, religião, senso comum, entre outras).

Esse jogo de imaginação e construção de interpretantes se fará presente, falivelmente, em cada espectador (intérprete) no presente ou no futuro e, numa tendência teleológica comunitária, poderão gerar signos interpretantes finais. Interpretantes que, sinteticamente, permitirão ao intérprete se relacionar com o objeto cinematográfico em toda a sua plenitude. Assistir e pensar "A Pele de Vênus" não é uma atividade banal ou uma busca do significado único e perfeito para a história que está sendo contada. Assistir ao filme é pensar junto com ele e aproveitar a prazerosa oportunidade de conjecturar sobre suas possibilidades, cujo efeito é a criação de signos interpretantes que ora são emocionais, ora enérgicos, ora lógicos.

2.3.3 Antecedentes Histórico-Sociais

Na abordagem semiótica que estamos aqui desenvolvendo, as dimensões históricas e sociais que sustentam a construção de sentido na obra “A Pele de Vênus” são igualmente representadas e dialogicamente ligadas nos signos interpretantes gerados. “O filme, como pudemos ver, foi baseado na peça teatral homônima escrita por David Ives. Esse último realizou uma adaptação do romance erótico de Leopold Von Sacher-Masoch, escrito em 1870. Além disso, o filme, bem como a peça, possuem referências à mitologia, às tragédias gregas clássicas e à história da arte. Um olhar mais cuidadoso em algumas dessas referências nos ajudará a ampliar o contexto em que temas significativos em torno da fantasia versus realidade, disfarce ou identidade, relações de poder e de gênero são utilizados na geração de signos interpretantes ao longo do filme.

2.3.3.1 “A Vênus das peles”

O texto “A Vênus das peles” (SACHER-MASOCH, 2019), publicado pelo Projeto Gutenberg, possui em sua introdução um texto de Fernanda Savage. Nele a escritora realiza uma bela contextualização dessa obra, nos mostrando dados biográficos, momento histórico, entre outras informações relevantes sobre autor e obra. Aqui apresento suas ideias principais.

Leopold von Sacher-Masoch nasceu em Lemberg (Lviv, atualmente), na Galiza austríaca (atualmente Ucrânia), em 27 de janeiro de 1836. Ele estudou direito em Praga e Graz, na qual se tornou professor de história em 1857. Mais ou menos na mesma época, ele começou a escrever ficção. Após vários trabalhos acadêmicos publicados, desistiu da carreira de professor para dedicar-se à literatura. Ele foi editor da revista internacional *Auf der Höhe*, em Leipzig, mas depois foi para Paris, pois sempre foi francófilo. Ele se casou com Aurora von Rumelin em 1873.¹⁸ Os últimos anos de vida de Sacher-Masoch foram em Lindheim, Alemanha, onde morreu em 9 de março de 1895. Suas memórias,

¹⁸ Sob o pseudônimo de Wanda von Dunajew, ela foi escritora de romances. É interessante notar que ela usa o mesmo nome da heroína de “A Pele de Vênus”.

que causaram considerável controvérsia, foram publicadas em 1906.

Há em suas obras algo que possui valor literário distinto e ainda maior psicológico. Sua principal ambição literária, nunca foi completamente cumprida, foi dar uma imagem da vida contemporânea em todos os seus vários aspectos e inter-relações. A essa ideia ele deu o título geral do “O legado de Cain”, cuja inspiração, provavelmente, veio da “Comedie Humaine” de Balzac (2019). Sacher-Masoch pretendia que o “Legado” deveria ser dividido em seis subdivisões: Amor, Propriedade, Dinheiro, Estado, Guerra e Morte, cada uma delas deriam formadas por seis romances. Porém, apenas as duas primeiras partes, Amor e Propriedade, foram concluídas. Das outras seções, apenas os fragmentos permanecem. “A Vênus das peles” é o quinto da série Amor.

O melhor do trabalho de Sacher-Masoch é caracterizado por uma narração rápida e uma representação gráfica de personagem e cena e um humor rico. Há, no entanto, outro elemento em seu trabalho que fez com que seu nome se tornasse um adjetivo para toda uma série de fenômenos localizado em uma das extremidades da escala psicosexual, o mazoquismo.

Sacher-Masoch era o poeta da anomalia. O mazoquismo é entendido como o desejo por parte do indivíduo afetado sujeitar-se completa e incondicionalmente à vontade de uma pessoa, e ser tratado por essa pessoa como por um mestre, ser humilhado, abusado e atormentado até a beira da morte. Esse tema é tratado em todas as suas inúmeras variações em sua obra. Como o artista criativo Sacher-Masoch buscava pelo absoluto, e, às vezes, quando os impulsos no ser humano assumem uma forma anormal ou exagerada, há apenas um momento que dá um vislumbre da coisa nela mesmo. Mas, Sacher-Masoch não criou nada de novo. Ele simplesmente tomou um antigo tema e desenvolveu-o com franqueza e consciência, até que, ao que parece, não houvesse mais nada a dizer sobre o assunto.

Isso dá às suas produções um valor psicológico muito particular, embora também a torne frequentemente repelente, devido ao tom mórbido que apresenta. Contudo, é bom deixar claro que a natureza não é boa nem má, ela

opera na psique humana, bem como nos cristais, plantas e animais em geral, com as mesmas leis inexoráveis.

Entre as obras de Sacher-Masoch, “A Vênus das peles” é uma das mais notáveis. Apesar dos elementos melodramáticos e de outras falhas literárias, é inquestionavelmente um trabalho sincero, escrito sem qualquer ideia de fantasias mórbidas excitantes. Sente-se que no herói muitos elementos subjetivos foram incorporados, o que é uma desvantagem para o trabalho do ponto de vista da literatura, mas por outro lado, eleva o livro para além da esfera da arte e o torna um daqueles aterradores documentos humanos que pertencem à psicologia.

Note que seu texto é a confissão de um homem profundamente infeliz que não poderia dominar sua tragédia pessoal da existência, e assim procurou aliviar sua alma ao escrever as coisas que sentia e experimentava. O leitor que abordar o livro deste ângulo e que honestamente põe de lado os preconceitos morais e as prepotências sairá da leitura deste livro com uma compreensão mais profunda desta pobre e miserável alma.

O que mais nos chama a atenção é o caráter dialogante dos significados (*meaning*), seja ele no âmbito interior da subjetividade ou nas relações sociais, nesse drama vital que une realidade e ficção. Cabe notar que assim como todo drama é histórico, toda história é dramática: ambos, drama e história, são aspectos nos quais o sentido de nossas ações são amplificados e modificados, muitas vezes ramificados e inevitavelmente revisados, no curso normal do esforço mantido em cada prática humana. Isso pode ser notado nas formas tradicionais de adoração religiosa, nos bem-sucedidos empregos do método científico, nas práticas artísticas e nas práticas comuns do dia a dia.

Apesar de haver diferenças entre signos, eles têm, ao menos, o seguinte em comum: são em relação a eles que agimos, mais exatamente, em relação aos quais estamos dispostos a agir. Desse modo, o livro “A Vênus das peles” oferece signos que constituirão o universo representativo do filme, com suas sugestões e pressões, suas fascinações e compulsões, dando a ele um

sentido crucial. É ofertado ali um vasto plano de fundo de possíveis interpretantes, emocionais, enérgicos e lógicos, sem as quais seríamos completamente incapazes de agir. Em complemento a isso, há uma intrincada, mas não finalizada rede de signos entrelaçados, cujas possibilidades não concretizadas podem ser testadas.

O foco da atividade interpretante está no primeiro plano, enquanto uma extensa, intrincada, ainda incompleta rede de signos está sempre no plano de fundo. A confiabilidade de qualquer significação (meaning) específica só pode ser determinada com relação a esse plano de fundo, por exemplo: o interpretante emocional que carrega os sentimentos complexos tanto do personagem quanto do autor em relação ao desejo sexual e às relações de poder; o interpretante imediato que impele à sujeição completa e incondicional à outra pessoa; e o interpretante lógico que realiza esforços ao nível da imaginação para encontrar condutas alternativas às situações que se apresentam. Esse último, pode nunca se manifestar em casos extremos de mania, neurose e compulsão.

2.3.3.2 Referências mitológicas e da história da arte

A deusa romana Vênus é conhecida como Afrodite na tradição grega. Vênus é uma antiga deusa italiana de origem desconhecida, originalmente associada à primavera, aos jardins e ao cultivo, mas também às ideias de charme, graça e beleza. Mais tarde, ela foi identificada pelos romanos com Afrodite, quando seu culto foi introduzido, em Roma, no final do século III aC. Ela também personificava o amor e a fertilidade e tornou-se a mãe de querubim, o ambíguo cupido. Ela foi a padroeira de Júlio César e Augusto, bem como da cidade de Pompeia, onde restos de muitas representações de Vênus foram recuperados. Seu nome siciliano era Cythera, que era usado como um sobrenome. (DIXON-KENNEDY, 1998, p. 317-8).

Semelhantemente a como poderíamos descrever Vanda de Polanski, Vênus era considerada poderosa e com quem não se pode brincar. A deusa era forte em suas paixões, sua raiva e sua compaixão e era venerada em

todo o mundo antigo. Vênus tinha muita influência sobre os comportamentos e ações de deuses e mortais. Por exemplo, consideremos o fato de que Vênus ficou conhecida como a deusa da guerra, uma vez que ela frequentemente instigou ou foi encontrada no epicentro do conflito que resultou na guerra. Um exemplo de guerra, em que ela desempenhou um papel, é a Guerra de Troia. (SALISBURY, 2001, p 11-12).

Também é relevante notar que, embora o Cupido, filho de Vênus, não seja diretamente utilizado no filme, sua presença em uma pintura a que o dramaturgo se refere, sugere sua importância. Em “A pele de Vênus” a arte focalizada em Vênus é frequentemente mencionada ou insinuada. Em particular, temos a pintura renascentista “Vênus no Espelho” do famoso pintor italiano Ticiano.

Para entender por que Polanski e Ives teriam escolhido essa pintura de Ticiano, devemos primeiro entender o período da Renascença. O Renascimento (séculos XIV a XVII) marca o início de uma nova busca filosófica pela verdade entre os europeus. Ao longo da Idade Média, o poder da igreja era incomparável. As verdades do Céu (paraíso) e da terra eram definidos por ela. Durante a Renascença, no entanto, a igreja começou a perder poder. As mais diferentes inquietações começaram a ganhar corpo e a Europa estava em polvorosa. Mudanças religiosas e políticas afligiam todo o continente. Esse foi um momento violento e perigoso. Especialmente, com a Reforma Protestante desafiando o poder da Igreja Católica sobre quem tem o poder da verdade.

Por outro lado, as dúvidas a respeito das verdades religiosas acabaram por abrir ainda mais as portas para questionamentos sobre todas as outras coisas. Isso, somado a um novo clima econômico e sócio-político, levou a Europa renascentista à busca do conhecimento, por meio da ciência, e aos valores clássicos, por meio das artes.

Essas transformações foram sentidas muito cedo na arte. Figuras começaram a aparecer naturalisticamente, não mais planas e simétricas, por exemplo, mas mais realistas em volume e forma. Os sujeitos do trabalho de arte

também passaram do estritamente religioso para temas seculares, já um reflexo do enfraquecimento do poder da igreja. Essa mudança de estilo e conteúdo, reflexo da mudança dos sistemas de crenças e da política, é imortalizada nas pinturas de artistas renascentistas, como Ticiano.

Ticiano pintou “Vênus no Espelho” em 1555. Essa pintura é uma das mais famosas de Ticiano. Nela, Vênus adere aos padrões renascentistas de beleza: cabelos loiros, pele clara corado rosa, lábios vermelhos e sobrancelhas arqueadas. Em uma fusão de antiguidade e modernidade, ela aparece na clássica pose de Vênus, porém envolta de veludo forrado de pele, olhando para um espelho enquanto dois cupidos a acompanham. A textura da pintura - a suavidade de sua própria pele, a iridescência das asas dos cupidos - é evidência do domínio de Ticiano sobre a pincelada.¹⁹

O reflexo de Vênus no espelho engendra uma relação ambígua com o espectador e, por extensão, com o artista. Enquanto o espelho na pintura de Ticiano cria a impressão de que o espectador olha a Vênus em seu *boudoir* (banheiro feminino ou quarto privado) ele também lhe dá uma presença poderosa. Apesar de pegá-la em um momento privado, ela não tem vergonha. Ela encontra nossos olhos em desafio, não se incomodando em se afastar, decidindo se vale ou não o tempo dela para nos reconhecer meros mortais. Se Ticiano imaginou que Vênus estava olhando para ele, isso poderia explicar sua ligação com a pintura - isso certamente contribuiu para a obsessão da personagem Severin.

De fato, devido à associação renascentista entre espelhos e beleza e conseqüentemente com o amor, muitos artistas retrataram Vênus contemplando um espelho para o observador: Rubens em “Vênus frente ao Espelho” (1615), o “Vênus ao espelho” de Velázquez (1651), “Olympia de Manet” (1863), O sonho de Rosseau (1910), por exemplo.

Outra referência importante encontrada no filme é “As Bacantes”. Trata-se de uma antiga tragédia grega de Eurípides. A peça foi escrita no final de

¹⁹ Cf. KLINER (2015, P. 623) para saber mais sobre Ticiano.

sua vida, enquanto vivia em exílio artístico na Macedônia. Não há evidências claras de quando ou onde foi encenada pela primeira vez. Mas, podemos acreditar que ela era destinada aos concidadãos de seu autor. Atenas estava morrendo, a guerra do Peloponeso estava chegando ao fim. O governo democrático racional havia falhado.

“As Bacantes” é uma peça rica em temas, bem como a mitologia de Vênus. Nela se destaca os temas em torno do poder feminino e a maneira pela qual sua sexualidade pode instigar o conflito através da manipulação, intencional ou não. O poder misterioso da mulher em uma comunidade é potencialmente sedutor, sexual e ameaçador. A peça também explora o impacto do disfarce e a distinção borrada entre o que é real e o que não é. Porém, um dos temas mais perturbadoras é a inadequação do governo humano racional diante da irracionalidade extática de Dionísio.

Esta é uma peça em que ninguém vence; o hediondo assassinato de Pentheus, o sofrimento doloroso de Agave e o triunfo demente de Dionísio são devastadores. Eurípides costuma ser chamado de racionalista, um dramaturgo que se destacava no funcionamento da mente, que celebrava a lógica e o argumento racional. É interessante ver “As Bacantes” como uma espécie de retratação em sua velhice. A peça é ao mesmo tempo uma celebração do poder do irracional e um grito para a necessidade de submissão ao racional. Talvez, a peça “As Bacantes” seja a única peça (se não, uma das poucas) no universo grego clássico que não temos mecanismo racionais tradicionais²⁰ para internalizar.

Nesse universo embebido de mitos, tragédias e história, dispostos em múltiplas camadas de significação (meaning), que o público pode interpretar a dinâmica entre Vanda e Thomas dentro de “A Pele de Vênus”. Assim, a manutenção da linguagem metateatral não é apenas uma acertada escolha de Ives e Polanski, mas um aspecto essencial para a dinâmica do filme.

²⁰ Parece que não há como superar isso dentro do quadro categorial ocidental tradicional. Porém, num quadro categorial potente como o proposto por Peirce, há sim espaço para internalizá-las. Mas, esse tema fica para um outro momento, a fim de não nos desviarmos de nossos objetivos.

A peça dentro da peça que dialoga com esse universo quase²¹ onírico da arte traz um significado simbólico para os personagens. Notemos como há uma mudança de poder quando Vanda veste a pele²² e como, à medida que a história interna progride e as estruturas de poder dos dois embates das histórias se desenvolve, as dinâmicas das peças se sobrepõe. A ficção da história interna (a relação de Vanda e Severin) é usada para revelar a verdade da história externa (a relação de Vanda e Thomas), o que acaba afetando o público.

Passamos agora a fazer algumas considerações mais precisas a respeito do fetiche pela “pele”, como um problema semiótico de geração de interpretantes. O fetiche é um tipo de signo predominantemente indexical; e que, além disso, é de uma espécie metonímica; esse signo é, em regra, entremeado com elementos icônicos e simbólicos em várias proporções, dependendo do contexto de seu uso. Com relação ao último ponto, uma consequência importante é que não é necessário que o objeto representado esteja totalmente presente para que ele possa influenciar a geração de interpretantes e as decorrentes ações.

O termo "fetiche" tem sido empregado principalmente nos campos da antropologia e da psiquiatria (incluindo especialmente a psicanálise) e, em um sentido mais restrito nos estudos de comportamento erótico e sexual em humanos.²³ A noção de fetiche tem a ver, em todas essas concepções, com uma manutenção obsessiva da relação com o objeto. Um fetiche seria um signo cujo interpretante é equivocado ou inadequado e que é amplificado, muitas vezes, por processos de ritualização.

Os objetos, tal como a “pele” que Vanda veste, são apresentados estereotipados, os programas de conduta são limitados e heterodirigidos, as possibilidades de escolha se apresentam aparentemente amplas, mas são

²¹ Entendemos aqui quase, de acordo com sua origem latina, ou seja, como “ao modo de”.

²² Cf. Soo-yeon, Sook-hi (2001) para conhecer mais a respeito dos valores simbólicos da pele e sua relação com a moda e o fetichismo.

²³ É importante notar que não pretendemos de modo algum realizar uma análise pelo viés de nenhuma dessas ciências. Nosso olhar é semiótico. Do mesmo modo, não é nosso desejo fazer julgamentos morais a respeito do assunto. Pois, qualquer juízo de valor pressuporia definir as regras culturais e morais que seriam usadas, o que pode variar bastante de um ambiente cultural para outro.

realmente restritas. Dadas as condições efetivas de produção de signos interpretantes, sobra pouco espaço à admiração do objeto, à produção de uma poesia como elaboração original do pensamento e para o livre e intenso jogo da fruição.

Devemos lembrar que a vida, como fulcro de potencialidades infinitas, exige esse momento poético; só a partir dele os objetos podem ser realmente amados e escolhidos como fins e, a partir daí, podem ser estabelecidos, por meio da representação, programas e hábitos de conduta autocontrolados. O cerceamento do momento poético dá origem aos comportamentos neuróticos, do bloqueio da produção e interpretação de signos que leiam efetivamente os objetos como fatos determinantes da existência e que determinem, por sua vez, a conduta para o futuro, como atividade crítica do eu (self) emergente a cada instante no fluxo do tempo.

No filme, podemos ver a forma como Thomas interpreta os signos fetichistas. Por ser tomado no seu sentido estereotipado, em detrimento de seu potencial poético, a “pele”, juntamente com outros signos propostos por Vanda (questões, posturas, referências, etc.), gera interpretantes emocionais e energéticos que o levam a uma relação obsessiva e inevitável de submissão ao seu objeto de desejo. Tais consequências se deram pela interpretação não metafórica dos conteúdos do signo. A interpretação no seu sentido literal, manifesto e concreto levou Thomas à interpretação psicótica da realidade. Desse modo, não se poderão estabelecer, por meio da representação, programas e hábitos de conduta autocontrolada para o futuro. O que se tem é uma determinação estrita da conduta, a sina de conduzir suas ações de modo cego, irreflexivo e, principalmente, sem liberdade.²⁴

No entanto, no filme, embora os olhos do espectador sejam identificados com a câmera, que é controlada pelo que Polanski deseja que vejamos, mesmo diante de signos complexos e imbuídos de moral como aqueles

²⁴ Certamente, qualquer juízo de valor sobre o assunto pressupõe regras culturais e morais que são historicamente construídas. Por isso, a análise aqui desenvolvida

que acabamos de citar, são os interpretantes gerados dialogicamente a ponte que permite a compreensão do filme pelo telespectador.

“A pele de Vênus” é um tipo de quadro composto, formado por inúmeros signos (mitológicos, literários, entre outros) e é obviamente repleto de elementos interpretativos. No entanto, está fadado a ser pelo menos parcialmente indeterminado. Nós nunca conhecemos todos os detalhes daquilo que é representado no filme. Assim, podemos defender a ideia de que a base do poder dinâmico dos objetos em determinar a conduta, além de sua determinação de signos que o representam ou pretendem representar, está no fato de ao intérprete ser exigido uma espécie de complementação do significado (signifies) por meio de experiência colateral.

O que os signos gerados de modo colateral devem fazer, então, é relacionar o signo “A pele de Vênus” a objetos com os quais já estamos familiarizados (mulher, Vênus, diretor, o universo do drama, entre outros aspectos) mesmo antes de assistir o filme. Ou seja, devemos evocar imaginativamente signos interpretantes já estabelecidos para que eles nos auxiliem na interpretação, o mais precisa possível, do signo fílmico.

No entanto, devemos frisar que há um sentido em que os interpretantes gerados sejam determinados por objetos reais. Podemos perceber isso pelo fato de que não somos capazes de interpretar o signo complexo que é o filme da maneira que quisermos.²⁵ Não podemos, por exemplo, considerar Vanda Jordan como sendo uma pessoa de psique simples, de hábitos pacatos, inexpressiva e pouco conhecedora das nuances da peça que quer encenar.²⁶ Depois de um tempo, “Vanda” assume uma realidade própria e, portanto, atua como um objeto que pode delimitar a sua própria interpretação.

²⁵ Caso alguém o faça, pode ser devido à livre interpretação de um artista, o que seria divertido de se ver, ou, ainda, por ele possuir um repertório limitado de experiências colaterais com o objeto de modo que acabam limitando sua capacidade interpretativa.

²⁶ Porém, apesar de não acreditar que ela possa ser descrita de acordo com essas características, poderemos modificar nossa visão se a experiência o exigir.

As determinações desse objeto podem até ser mais soltas, em alguns casos, do que em objetos existentes. Mas, como objeto, "Vanda" do universo cinematográfico polanskiano prescreve um certo domínio de possíveis interpretações. Embora ela não exista efetivamente, a realidade dessa personagem, como objetos semióticos, não pode ser negada. Afinal, o reconhecimento de algo como real em um sentido significativo (*meaningful*) só pode ser alcançado num fluxo complexo de signos e esse processo será irreduzivelmente interpretativo.

É interessante ver que o próprio filme levanta essa questão quando as personagens Vanda, a atriz, e Thomas, o diretor, discutem a possibilidade da existência de pessoas como Vanda von Dunayev e Severin von Kushemski. Encontrá-los na rua ou em algum local físico é pouco provável. Contudo, encontrá-los no imaginário das pessoas é algo possível. Os signos socialmente estabelecidos podem criar objetos com poder dinâmico real.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com respeito à pesquisa que aqui apresentamos, consideramos que alguns pontos devem ser destacados. O primeiro deles diz respeito à lógica da conduta. Ela foi concebida e deve ser entendida como uma ciência formal que trata das leis necessárias do pensamento. Ela investiga as condições gerais para que o significado atinja a verdade pragmática. Assim, todas as leis de evolução do pensamento são por ela tratadas e o modo pelo qual significados são construídos.

Portanto, para que o entendimento das condições necessárias para que o significado seja transferido entre mentes, provocando a mudança de um estado mental passe para outro, a semiótica é um potente aliado. Nesse caso, pudemos ver que uma obra cinematográfica é manifestação plena desse processo de criação de sentido.

Partimos do pressuposto de que estudos a respeito da construção de significados formam uma base central no entendimento dos processos midiáticos em geral, e os fílmicos em especial. Ao longo do texto, pudemos notar que os aspectos da complexidade das relações humanas, como as encontradas no filme “A Pele de Vênus”, tratados a partir do entendimento da semiótica peirceana podem efetivamente contribuir para a leitura de fenômenos de comunicação.

A análise semiótica se mostrou um instrumento epistemológico potente no aprofundamento dos estudos, aqui empreendidos, a respeito da criação de sentidos no universo fílmico. Adotar o modelo triádico de signo, proposto por Peirce, permitiu não apenas observar de modo mais amplo o processo de construção de significados, como também me permitiu entender a relação com os hábitos de conduta por ele apresentados.

Percebemos que “A pele de Vênus” é um filme cuja linguagem cinematográfica se utiliza da metadramaticidade para compor signos complexos, recheados de várias referências intertextuais (mitológicas, literárias, pictóricas, etc.), o que proporciona o fundamento para a construção do sentido. Sons,

imagens, planos e sucessões são conectados de modo a sugerir um sentido para as interpretações. Esse processo produz um interpretante potencial (imediate) que vai agir para além dos limites do filme, vai extrapolar a própria tela e afetar o público.

O poder dinâmico que os objetos do filme possuem na determinação de conduta se encontra na exigência que impõem ao espectador (intérprete) para complementar seus significados (*signifies*). Desse modo, são evocados signos interpretantes já conhecidos para auxiliar a interpretação do signo fílmico. "A Pele de Vênus", desafia as representações do público e os leva a renovar seus hábitos de Pensamento (interpretantes dinâmicos). Esse envolvimento do espectador (aquele que interpreta o filme) é o que o torna cocriador dos sentidos.

No entanto, essas interpretações não passam de Interpretantes parciais, que são tão parciais quanto nossas interpretações colaterais. Se aceitarmos a ideia de que o Interpretante possui natureza generalizadora, sua interpretação não pode ficar reduzida às dimensões finitas de indivíduos ou grupos. "A pele de Vênus" tem que ser inserida num diálogo mais amplo, pois será na comunidade futura de espectadores que o interpretante final encontrará sua plena realização.

Assistir "A Pele de Vênus", assim, é dialogar com o filme e conjecturar a respeito de suas possibilidades. Esse pensar junto traz em si a criação de signos interpretantes que ora são predominantemente emocionais, ou energéticos, ou lógicos. O primeiro efeito significativo dos signos apresentados pelo filme é qualitativo, ele gera um tipo de sentimento ou sentimentos na plateia. É o interpretante emocional que transmite os sentimentos que Polanski tinha em mente ao fazer o filme. Há todo um tônus emocional que se apresenta desde os primeiros frames e percorre o filme até os últimos. Há mudanças de intensidade e de direção, mas o tônus permanece. É ele que sustenta e medeia todos os outros efeitos dos signos.

Agora, se o filme produz outro efeito significativo, esse efeito adicional envolve algum tipo de esforço (interpretante energético). Uma resposta física causada no espectador, como um enrugar de testa frente a uma cena com a qual não se sente confortável, por exemplo. Há também o efeito mental que o filme proporciona. Aquele que usualmente se expressa como um exercício sobre o mundo interior”. Esse último não possui a característica de ser um ato singular, como uma resposta física, ele é de natureza intelectual.

É o interpretante lógico que determina nossas opiniões a respeito do filme: gostei porque..., não gostei porque..., me pareceu.... Ele permite não só reconhecer a complexidade de referências e auto referências proporcionadas por Polanski em seu filme, permite além de tudo refletirmos e adotarmos condutas em relação a elas. Um conceito exige generalidade, que é alcançada pelo interpretante lógico. Pode-se dizer que esse efeito do signo é de natureza intelectual.

No entanto, dado o caráter de estudo de caso do trabalho aqui desenvolvido, nos parece importante verificar a teoria em outras obras. Não são poucos os diretores (cinema, séries e animes) que poderiam ser tratados, tais como: Sidney Lumet (12 homens e uma sentença); Ingmar Bergman (O sétimo selo, A fonte da donzela); Akira Kurosawa (Os sete samurais, Rashomon); Luis Buñuel (O anjo exterminador); Yasujiro Ozu (Era uma vez em Tóquio); David Lynch (Twin Peaks – o retorno); Hayao Miyazaki (A viagem de Chihiro). A lista de possibilidades de pesquisa é extremamente vasta no universo audiovisual, e o cinema ocupa um lugar de destaque na análise semiótica voltada a explicitar o modo como se realiza a produção de sentido no domínio fenomenológico por ele retratado.

REFERÊNCIAS

- ANDERSON, M., MERRELL, F. **On Semiotic Modeling**. Berlin: New York: Mouton de Gruyter, 1991.
- BALZAC, H. **La comédie humaine volume I: Scènes de la vie privée tome I**. The Project Gutenberg. Disponível em: < <https://www.gutenberg.org/files/41211/41211-h/41211-h.htm>>. Último acesso em Junho de 2019.
- BERGMAN, M. Peirce's derivations of the interpretants. **Semiotica**, v. 144, n. 1, p. 1-17, 2003.
- BUCZINSKA-GAREWICZ, H. The interpretant and a system of signs. **Ars Semiotica**, v. 4, n. 2, p. 187-200, 1981.
- CHIASSON, P. Reasoning readiness: the very first R - Semiotic Skills Engender Basic Skills, **Signs**, v. 2, p. 114-145, 2008.
- COLAPIETRO, V. As Rotas da Significação – Reflexões sobre a Teoria dos Interpretantes de Peirce. **COGNITIO: Revista de Filosofia**, v. 5, n. 1, 2004.
Disponível via URL:
<http://www.pucsp.br/pragmatismo/cognitio/n_publicados_volumes/cognitio_5_1_suario.html> Acesso em Junho de 2019.
- CONWAY, C.G. The Normative Sciences at Work and Play. **Transactions of The Charles S. Peirce Society**, v. 44, n. 2, p. 288–31, 2008.
- COOKE, E. F. Peirce, Fallibilism, and the Science of Mathematicst. **Philosophia Mathematica**, v. 11, n. 3, p. 158-175, 2003.
- DE TIENNE, A. Peirce's Logic of Information. In: **Seminario del Grupo de Estudios Peirceanos Universidad de Navarra**, 28 de septiembre del 2006. Disponível via URL: <<http://www.unav.es/gep/SeminariodeTienne.html>>. Acesso em Junho de 2019.
- DE TIENNE, A. Peirce's semiotic monism. In Signs of Humanity/L'homme et ses signes. In: **Proceedings of the IVth International Congress/Actes du IVe Congrès Mondial**. DELEDALLE, G., BALAT, M. and RHODES, J.D. (eds.), p. 1291-1303. Berlin: Mouton de Gruyter, 1992.
- DEELEY, J. **Basics of semiotics**. Bloomington: Indiana University Press, 1990.
- DIXON-KENNEDY, M. **Encyclopedia of Greco-Roman Mythology**. Santa Barbara: California: ABC-CLIO, 1998.
- ENGEL-TIERCELIN, C. **Peirce's realistic approach to mathematics: Or, Can one be a realist without being a Platonist?** In: MOORE, E.C. Charles S. Peirce and the Philosophy of Science: Papers from the Harvard Sesquicentennial Congress. Tuscaloosa: University of Alabama Press, p. 30-48, 1993.

ENGEL-TIERCELIN, C. Vagueness and the Unity of C. S. Peirce's Realism. **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, v. XXVIII, n. 1, p. 51-82, 1992.

ENGEL-TIERCELIN, C. **Peirce on machine, self-control and intentionality**. In: TORRANCE, S. (ed.). *The mind and the machine: philosophical aspects of artificial intelligence*. Chichester: Ellis Horwood LD, 1984.

FALK SEEGER, B. Beyond the Dichotomies Semiotics in Mathematics Education Research. **ZDM**, v. 36, n. 6, p. 206-216, 2004.

FORSTER, P. The logic of pragmatism: a neglected argument for Peirce's Pragmatic maxim, **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, v. 39, n. 4, p. 526-554, 2003.

HAUSMAN, C. Charles Peirce's Categories and the Growth of Reason, **International Journal of Semiotic Law**, v. 21, p. 209-222, 2008.

HILPINEN, R. **Charles Sanders Peirce's evolutionary philosophy**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

HILPINEN, R. On Peirce philosophical logic: propositions and their objects, **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, v. 28, n.3, p. 467-488, 1992.

HOFFMANN, M. H. G. The 1903 Classification of Triadic Sign-Relations. In: **Digital Peirce**.

Disponível na Internet via <http://www.tr3s.com.br/peirce/hoffmann/sighof>. Acesso em Junho de 2019

HOOKEYWAY, C. The Principle of Pragmatism: Peirce's Formulations and Examples. **Midwest Studies in Philosophy**, v. 28, p. 119-136, 2004.

HOOKEYWAY, C. **PEIRCE**. New York: Routledge, 1992.

IBRI, I. A. **Reflections on practical otherness: Peirce and applied sciences**. In: BERGMAN, M., et al. (eds.). *Ideas In Action. Proceedings of the Applying Peirce Conference, Helsinki, Finland, 11–13 June 2007, Nordic Pragmatism Network*, p. 74-85, 2010.

IBRI, I. A. Sobre a incerteza. **Trans/Form/Ação**, v. 23, p. 97-104, 2000.

IBRI, I. A. Pragmatismo e técnica. **Hypnos**. Ano 3. n. 4. 1998. p. 149-155.

IBRI, I. A. **Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce**. São Paulo: Perspectiva: Hólon, 1992.

JOHANSEN, J.D. Prolegomena to a semiotic theory of text interpretation. **Semiotica**, v. 57, n. 3, p. 225-88, 1985.

JOHNSON, G.M., et al. Derivation of a Color Space for Image Color Difference Measurement. **Color research and application**, v. 00, n. 0, 2010.

KENT, B. **Charles S. Peirce. Logic and Classification of Sciences**. Kingston and Montreal: McGill-Queen's University Press, 1987.

KETNER, K.L. **Peirce and the contemporary thought**. New York: Forthan University Press, 1995.

KLINER, F. S. **Gardner's Art through the Ages: A Global History**. Canadá: Cengage, 2015.

La Venus a La Fourrure. Direção de Roman Polanski. França: Issys Moullineaux: R.P. Productions/ Les Films Alain Sarde, 2013. (96 min.).

LEMON, M. **Charles S. Peirce and the Philosophy of Science**: papers from the Harvard Sesquicentennial Congress. MOORE, E. C. (ed.) Tuscaloosa: University of Alabama Press, p. 289-299, 2007.

MERRELL, F. **Signs Grown: semiosis and life processes**. Toronto: University of Toronto Press, 1996.

MERRELL, F. Signs, chaos, life. **Semiotica**, v. 138, n. 1/4, p. 43-94, 2002.

MERRELL, F. Abducting Abduction. **Digital Peirce**, Disponível na Internet via URL: <<http://www.digitalpeirce.fee.unicamp.br/home.htm>>. Consulta em janeiro de 2010a.

MISAK, C. C. S. Peirce Sobre Assuntos Vitais. Cognitio: **Revista de Filosofia**, 3, 2002. Tradução oficial disponível no site da revista via URL: <http://www.pucsp.br/pragmatismo/cognitio/n_publicados_volumes/cognitio_3_sumario.html>. Acesso em Fevereiro de 2006.

MÜLLER, R. On the principles of construction and the order of Peirce's Trichotomies of signs. **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, v. 30, p. 136-153, 1994.

NADIN, M. **The logic of vagueness and the category of synechism**. In: FREEMAN, E. (ed.). The relevance of Charles Peirce. La Salle, IL: Hegeler Institute, p. 154-166, 1983.

NÖTH, W. **Panorama da semiótica**: de Platão a Peirce. São Paulo: ANNABLUME, 1995.

OTTE, M. Mathematical epistemology from a peircean semiotic point of view. **Educational Studies in Mathematics**, v. 61, p. 11-38, 2006.

PAPE, H. Charles S. Peirce on Objects of Thought and Representation. **Noûs**, v. 24, n. 3, p. 375-395, 1990.

PAPE, H. Not Every Object of a Sign has Being. **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, v. 27, n. 2, p. 141-178, 1991.

PEIRCE, C. S. **The Essential Peirce**. KLOESEL C.J.W., Houser N. (ed.), vol. 1. Bloomington: Indiana University Press, 1992; Peirce Edition Project (ed.), vol. 2. Bloomington: Indiana University Press, 1998

PEIRCE, C. S. **Studies in Logic**: by members of the Johns Hopkins University (1883). Amsterdam: John Benjamins Pub Co, 1984.

PEIRCE, C. S. **The New Elements of Mathematics by Charles S. Peirce**. EISELE, C. (ed.). The Hauge, Mouton Publishers, 1976. 5 vols.

PEIRCE, C. S. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo, SP: CULTRIX, 1972.

PEIRCE, C. S. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. HARTSHORNE, C., WEISS, P. e BURKS, A. (org.) Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1931-35 e 1958; 8 vols.

POTTER, V.G. Normative Science and the Pragmatic Maxim. **Journal of the History of Philosophy**, v. 5, n. 1, p. 41-53, 1967.

QUEIROZ, J., MERRELL, F. On Peirce's Pragmatic Notion of Semiosis: a Contribution For The Design Of Meaning Machines. **Minds and Machines**, v. 19, n. 1, p. 129-143, 2009.

ROBIN, R.S. **Classical pragmatism and pragmatism's proof**. In: BRUNNING, J., FORSTER, P. (eds.), *The Rule of Reason: The Philosophy of Charles Sanders Peirce*. Toronto: University of Toronto Press, p. 139-152, 1997.

SACHER-MASOCH, R. von L. **Venus in Furs**. The Project Gutenberg. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/cache/epub/6852/pg6852-images.html>>. Acesso em maio de 2019.

SALISBURY, J. **Encyclopedia of women in the ancient world**. Santa Barbara: California: ABC-CLIO, 2001.

SANTAELLA, L. **O método anticartesiano de C. S. Peirce**. São Paulo: UNESP, 2004

SANTAELLA, L. As categorias peirceanas e os registros lacanianos 2. **Psicologia USP**, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 81-92, 1999.

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

SANTAELLA, L. **A Assinatura das Coisas: Peirce e a literatura**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTAELLA, L, NÖTH, W. **Imagem: cognição, semiótica e mídia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SHORT, T. **Peirce's theory of signs**. Cambridge University Press, 2007.

SHORT, T. Interpreting Peirce's Interpretant: a response to Lalor, Liska and Meyers. **Transactions of the Charles S. Peirce Society**, v. 32, n. 4, p. 488-541, 1996.

SILVEIRA, L. F. B. da. **Pensamento científico e experiência cotidiana: uma leitura de Charles Sanders Peirce**. In: CARNEIRO, M. C. (org.). História e Filosofia das Ciências e o ensino das Ciências. São Paulo: Cultura Acadêmica, p. 76-89, 2011.

SILVEIRA, L. F. B. da. **Correspondência eletrônica para Jorge Pires**. 30 janeiro 2010a.

SILVEIRA, L. F. B. da. **Correspondência eletrônica para Jorge Pires**. 09 abril 2010b.

SILVEIRA, L. F. B. da. **Algumas Reflexões sobre a Arquitetônica do Pensamento de Peirce**. Seminários Interdisciplinares CLE Auto-organização. 2009. (Seminário).

SILVEIRA, L. F. B. da. Informação e verdade na filosofia de Peirce. **Cognitio**, v. 9, p. 281-324, 2008.

SILVEIRA, L. F. B. da. **Curso de Semiótica Geral**. São Paulo: Quartier Latin, 2007.

SILVEIRA, L. F. B. da. Observe o fenômeno: forma e realidade na semiótica de peirce. **Cognitio**, São Paulo, v. 5, n. 2, p. 194-199, 2004.

SILVEIRA, L. F. B. da. **Pensar é estar em pensamento**. In: SILVA, Dinorá Fraga da, VIEIRA, Renata (eds.). Ciências Cognitivas em Semiótica e Comunicação. São Leopoldo: Unisinos, 1999. p. 51-66.

SILVEIRA, L. F. B. da. Na Origem Está o Signo. **Trans/Form/ação**, v. 14, p. 45-52, 1991.

SILVEIRA, L. F. B. da. Cosmos evolutivo e plano da criação na filosofia peirceana. **Trans/Form/Ação**, v. 8, p. 1-24, 1985.

SILVEIRA, L. F. B. da. Semiótica peirceana e produção poética. **Trans/Form/Ação** (São Paulo), v. 6, p. 13-23, 1983.

SOO-YEON, Hahn, SOOK-HI, Yang. Symbolic Values of Fur in Fashion Since 1990s: An Analysis under the Theories of Fetishism, **Journal of Fashion Business**, vol. 5, no. 5. p.49-64, 2001.

ZEMAN, J.J. A System of Implicit Quantification. **Journal of Symbolic Logic**, v. 32, p. 480-504, 1967.

ZEMAN, J.J. The esthetic sign in Peirce's semiotic. **Semiotica**, v. 19, n. 3/4, p. 241-258, 1977.

ZEMAN, J.J. **Peirce's Philosophy of Logic**. Transactions of the Charles S. Peirce Society, v. 22, p. 1-22, 1986.