

**IMPLICAÇÕES DE PRIMEIRIDADE NA FRUIÇÃO DA ARTE LITERÁRIA
E DE OUTRAS ARTES: DEGRAUS DA POSSIBILIDADE. UMA ABORDAGEM
FENOMENOLÓGICA E SEMIÓTICA**

André Luiz MING GARCIA⁴⁷

Érica Santos Soares de FREITAS⁴⁸

Resumo: O presente artigo apresenta resultados parciais de uma pesquisa de doutorado que tem como objeto, a partir da fenomenologia e da lógica ou semiótica de Charles Sanders Peirce, investigar o processo de fruição da arte e, principalmente, do objeto artístico livro infantil ilustrado. Procura-se, neste texto, demonstrar o papel primordial desempenhado pela primeiridade, categoria do estado-quase, da latência, da possibilidade, das qualidades e da originalidade no processo maior de fruição da obra de arte de grande valor estético, colocando maior ênfase na questão das possibilidades de interpretação do texto artístico.

Palavras-chave: Fenomenologia. Semiótica. C. S. Peirce. Possibilidade.

Abstract: *The present article presents partial results of a doctoral research that has as object to investigate the process of reception of art and, mainly, of the children's picturebook artistic object, using the phenomenology and the logic or semiotics of Charles Sanders Peirce as theoretical foundations. In this text, we try to demonstrate the primordial role played by the firstness, a category of latency, possibility and originality in the greatest process of fruition of the work of art of great aesthetic value, with greater emphasis on the role of possibility in the fruition of art.*

Keywords: *Phenomenology. Semiotics. C. S. Peirce. Possibility.*

⁴⁷ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã da Universidade de São Paulo, USP, São Paulo – SP, Brasil. Correio eletrônico: andrelunar@gmail.com.

⁴⁸ Doutora em Letras pela Universidade de São Paulo, USP, São Paulo – SP, Brasil. Correio eletrônico: ericafreitas@usp.br.

Introdução

No presente artigo, investiga-se o papel da primeiridade, enquanto categoria fenomenológica peirceana associada à possibilidade, à originalidade, ao estado-quase, ao vir-a-ser, à latência, ao imediato, entre outros fatores. Serão discutidos os lugares da primeiridade no processo de fruição da obra de arte e um *continuum* de evolução da possibilidade que vai da possibilidade mais vaga (primeiridade), à concreta ou a uma (secundidade) e à possibilidade em virtude de lei (terceiridade), aquela que ocorre porque uma lei a determina, dando origem ao termo e conceito de lei remática, a lei segundo a qual abundam infinitas possibilidades de interpretação no seio da obra de arte semioticamente rica e reinterpretável a partir de diversas perspectivas.

Fundamentos teóricos: a primeiridade

A primeiridade é a categoria daquilo “que é o que é sem referência a qualquer outra coisa dentro dele, ou fora dele, independentemente de toda força e de toda razão” (PEIRCE, 2012, p. 24). É a categoria da mônada, da talidade, da qualidade de sentimento, “do sentimento sem reflexão, da mera possibilidade, da liberdade⁴⁹, do imediato, da qualidade ainda não distinguida e da independência” (NÖTH, 2005, p. 63). Ibrici acrescenta a esses elementos a novidade e a ausência de alteridade (2001). Santaella adiciona a esse mosaico o imediato, o frescor, o acaso (tiquismo), “originalidade irresponsável e livre, variação espontânea”, um “estado-quase” (1985, p. 52, 57), a indefinição (SANTAELLA, 1994, p. 115), irrepetível (idem, ibidem, p. 116). O que está na mente no presente instante, anterior a qualquer análise, “nenhuma outra coisa senão pura qualidade de ser e de sentir” (SANTAELLA, 1985, p. 57), “o que há de mais indefinível na vida e no mundo” (SANTAELLA, 1994, p. 115). Trata-se da “qualidade em si mesma, que é um poder-ser não necessariamente realizado” (PEIRCE, 1983, p. 88-9), não sendo uma ocorrência (idem, ibidem).

Dadas essas características, pode-se notar que a primeiridade é uma categoria de difícil ou impossível captura e de complexa definição, um conceito profundamente abstrato, ainda que Peirce afirme que a primeiridade em si não pressupõe abstração e não é, por isso, abstrata

⁴⁹ Santaella (1985, p. 67) especifica que essa seria a liberdade “em relação a qualquer elemento segundo”.

(PEIRCE, 1983, p. 88-9). O caráter vago e de difícil captura do elemento primeiro fica claro nos seguintes trechos escritos por Peirce. Para ele, pertence à primeiridade

[...] o que poderia surgir como existindo no instante presente se estivesse completamente separado do passado e do futuro [...]. Nada é mais oculto que o presente absoluto [...]. Sem a possibilidade de ação, falar em binariedade seria proferir palavras sem significado. [Um] sentir [que] poderia ter seu tom próprio [...]. Não poderia nem mesmo haver um grau de nitidez desse sentir [...]. O mundo seria reduzido a uma qualidade de sentimento não analisado. Posso denominar sua forma Primeiridade, Oriência ou Originalidade. (PEIRCE, 2012, p. 24)

Observemos como Santaella (1985, p. 57) desenvolve a questão:

O sentimento como qualidade é, portanto, aquilo que dá sabor, tom, matiz à nossa consciência imediata, mas é também paradoxalmente justo aquilo que se oculta ao nosso pensamento, porque para pensar precisamos nos deslocar no tempo, deslocamento que nos coloca fora do sentimento mesmo que tentamos capturar. A qualidade da consciência, na sua imediaticidade, é tão tenra que não podemos sequer tocá-la sem estragá-la. (SANTAELLA, 1994, p. 115)

Estas observações de Santaella ecoam, ao nosso ver, entre outros, o seguinte trecho peirceano:

Não existe nenhuma semelhança entre a memória e a sensação porque, em primeiro lugar, nada pode assemelhar-se a um sentimento imediato, pois a semelhança pressupõe um desmembramento e recomposição que são totalmente estranhos ao imediato (PEIRCE, 2012, p. 15)

A primeiridade fica caracterizada, assim, como a categoria daquilo que, em seu frescor, é prévio a qualquer análise ou comparação, sempre uma possibilidade em aberto, ou infinitas possibilidades em seu estado de latência. É a “base primeira de toda realidade, sendo pressuposta nos confrontos existenciais, assim como em todo contínuo e em toda generalização” (SILVEIRA, 2007, p. 42), ou seja, a primeiridade está encapsulada ou pressuposta na secundidade e na terceiridade, porque as categorias se pressupõem e se constituem umas a partir das outras, em ordem decrescente, e podem degenerar-se, com “redução de seu estado ontológico”⁵⁰. A primeiridade, no caso, não pode sofrer degeneração, podendo a terceiridade degenerar-se em até dois graus e a secundidade, em um.

Ainda sobre a primeiridade, esta seria a categoria de um “estado meramente contemplativo”, (...) “um estado de consciência absolutamente mergulhado no presente”, “um hiato no tempo

⁵⁰ Cf. Romanini, *website* “Minute Semeiotic”, disponível em <<http://www.minutesemeiotic.org/?p=37&lang=br>>, acesso em 21 de maio de 2016.

da consciência” (IBRI, 2001, p. 71), ou, pode-se dizer, um sentir-se geral de cada instante do curso da vida. Não possui unidade nem partes (SANTAELLA, *op. cit.*). Apesar de seu caráter imediato e anterior a qualquer presentificação ou mediação, as nossas qualidades de sentimento são já “tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos. Qualidade de sentir é o modo mais imediato, mas já imperceptivelmente medializado de nosso estar no mundo” (idem, *ibidem*). Trata-se, portanto, de quase-signos, de signos que ou não possuem ou não exercitam a faculdade de representar outra coisa ou que, se algo representam, é a si mesmos.

Porque não contempla a sucessão do e no tempo, a primeiridade é também a categoria do pré-verbal, do irracional, do inalisável, indescritível, não-cognitivo, não-intelectual (PIGNATARI, 1979).

Sendo a primeiridade a “categoria daquilo que faz um fenômeno o que ele é” (SANTAELLA, 1994, p. 171), corresponde a ela a primeira das ciências normativas da filosofia, a estética, no âmbito da qual se identifica proeminentemente a primeiridade e os tipos de signos – a serem abordados mais adiante – a ela relacionados, quali-signo, ícone e rema (SANTAELLA, 1992). Peirce “concebe a estética como o estudo daquilo que é intrinsecamente admirável” (SANTAELLA, 2000, p. 85).

Uma implicação: a arte, a latência e o possível

A minha primeira hipótese a respeito da fruição em *continuum* da obra de arte, literária ou não, diz respeito à primeiridade intrínseca desse tipo de obra, que, antes de ser decodificada pela força analítica e interpretativa de um leitor (terceiridade) e de ter decifradas suas representações, significações e codificações (também no escopo da terceiridade), apresenta-se ao mundo como um signo, composto, no caso da obra de arte, por uma sucessão de signos em continuidade que permanecem adormecidos ou, valendo-me de expressões caras aos psicanalistas, mas que me parecem perfeitamente aplicáveis a este contexto, em estado de latência⁵¹. Trata-se de representamina cujos objetos e interpretantes consistem, nas palavras de

⁵¹ Peirce também usa o termo ‘latência’ ao referir-se à potencialidade: “*Potentiality is the absence of Determination (in the usual broad sense)[.] not a mere negative kind but a positive capacity to be Yea and to be Nay; not ignorance but a state of being. It is therefore Inchoateness of Being. Nothing is the Egg of Being. It is self-contained ability to be this and that. Latent Being*”. (MS [R] 277 via ‘Potentiality’. Term in M. Bergman & S. Paavola (Eds.), *The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words. New Edition.* Retrieved from <http://www.commens.org/dictionary/term/potentiality>, 03.12.2016.

Peirce, em *esse in futuro*, ou existências de natureza futura, não presente e ainda não concreta, contidos no signo de forma potencial. Deste modo, a primeiridade consiste em uma categoria fundamental para o entendimento da arte em geral, embora seja, como mostra-nos Rosenthal no trecho a seguir, vilipendiada e mal entendida por uma série de intérpretes de Peirce, que consideram a primeiridade uma categoria onto-fenomenológica menor devido à sua vagueza e uma alegada inconsistência:

Primeiridade é a mais negligenciada das categorias de Peirce, e é frequentemente tida como elusiva ou inerentemente inconsistente. Ainda assim, o entendimento que alguém possa ter da primeiridade guia o tipo de interpretação atribuído ao vasto alcance de sua filosofia. Desde o ponto inicial de sua explicação da qualidade na percepção, a primeiridade pode ser vista como uma categoria consistente que indica que a realidade é qualitativamente rica, mas que sua riqueza qualitativa não indica um domínio de universais de sentido ou qualquer tipo de repetições determinadas, mas sim o domínio de estímulos qualitativos diversos e de algum modo indefinidos. (ROSENTHAL, 2001)

Rosenthal (2001) comenta, em seu artigo, que a primeiridade é a categoria de mais difícil definição e compreensão na faneroscopia de Peirce. Isso porque um elemento de primeiridade é vago, um matiz de consciência, uma consciência apenas potencial, geralmente apenas possível, irrecortável, indefinível e indescritível a menos que esteja encarnada como qualidade (ou qualidade de sentimento, como se referia Peirce) em um ente segundo (a primeiridade contida na secundidade), por ação de generalização (terceiridade) ou não. É pré-verbal, pré-intelectual (ainda que a sensação e o sentir-se sejam também bases da cognição), vaga e fugidia. Quando tentamos definir o ente primeiro, acabamos descaracterizando-o, e transformando-o e identificando-o em um singular que, como tal, já pertence à secundidade. Por tudo isso, a primeiridade é de difícil captura, mas não inconsistente enquanto categoria onto-fenomenológica, e não podemos nos esquecer de que os primeiros estão contidos nos segundos e, juntamente com os segundos, incluídos nos terceiros, ou seja, nas representações e na comunicação em toda a sua complexidade semiótica. Isolado, porém, o sentimento, ou a qualidade de sensação, é incognoscível (ROSENTHAL, 2001).

A possibilidade pura ou possibilidade possível é tão primitiva, vaga e de tão difícil determinação e verbalização que, ao analisar o verbete “possibilidade” na Enciclopédia Online *Commens*, encontram-se poucos trechos de referência direta à possibilidade espalhados pelos escritos de Peirce, mais precisamente quatro referências diretas, das quais se abstrai basicamente que a possibilidade é uma modalidade essencialmente vaga. Chama a atenção o seguinte trecho: “o possível é um ingrediente da verdade que, em consequência de seu caráter vago, deve permanecer um pensamento e não pode ser mais do que uma ideia exceto se tomado

numa definição que não pertence a ele mesmo”⁵². O possível puro é, portanto, de ordem interna, do pensamento. É possível que Peirce tenha se referido poucas vezes de forma isolada à questão da possibilidade porque falar de primeiridade acaba sendo, de alguma forma, falar implicitamente da possibilidade (além de qualidades, sentimentos, sensações etc.).

A possibilidade, se pensamos com Peirce, não se resume apenas à primeiridade, embora dela seja tão característica. Peirce distingue a possibilidade, em seu caráter extremamente vago e primeiro, da probabilidade, que consiste em possibilidades concretas ou singulares calculáveis por meio de algoritmos (já, então, nos domínios da terceiridade, ainda que de uma terceiridade, como não poderia deixar de ser, impregnada de primeiridade) e que podem ser matematicamente calculadas. Resta, então, uma pergunta: se a possibilidade pode pertencer à primeiridade ou, singularizada, à secundidade, como se nos apresenta a possibilidade na terceiridade? Propomos, para resolver essa questão, o seguinte esquema:

1. Possibilidade pura, mera possibilidade vaga ou possibilidade de possibilidade (possibilidade em si sendo apenas um possível – uma metapossibilidade).
2. Possibilidade singular, concreta, descritível, menos vaga.
3. Uma lei de possibilidades, ou a ocorrência da possibilidade em virtude de lei, generalização, regra ou hábito.

Este esquema é de grande valia para o entendimento da obra de arte em estado de latência, ou estado prévio à leitura ou decodificação e entendimento – por isso identificado como etapa zero no *continuum* da leitura trifásica da obra de arte, já que este estado de coisas (ou não-coisas) antecede qualquer fruição da arte. Antes de desenvolver esta ideia, retomamos, aqui, a definição de (grande) literatura elaborada por Ezra Pound, uma definição, embora de forma implícita, puramente semiótica e que contempla a função primordial da primeiridade no âmbito da arte: “Grande literatura é simplesmente *linguagem carregada de significado* até o máximo grau *possível*”. (POUND, 2006, p. 32 – itálicos nossos)⁵³

⁵² ‘Possibility’. Term in M. Bergman & S. Paavola (Eds.), *The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words*. New Edition. Retrieved from <http://www.commens.org/dictionary/term/possibility>, 29.11.2016.

⁵³ O uso da expressão “grande literatura” implica a existência de uma literatura “menor”, ou menos grande, que Neuhaus (2014) denomina trivial ou de entretenimento. Esse tipo de texto não pertence ao escopo do presente trabalho, uma vez que neles não parecem ser observáveis as mesmas características semióticas próprias da grande literatura.

O emprego do termo “linguagem” é providencial, muito mais do que seria o uso do termo “palavra”, uma vez que, no caso de nosso objeto de estudo, a obra de arte literária ou não, co-habitam-na linguagens de diferentes códigos, da ordem do verbal, do visual e do *design*. Além disso, num tipo de obra de arte verbovisual, como o livro ilustrado, as histórias em quadrinhos ou a poesia concreta, ocorrem as imagens que constituem os registros verbais e as imagens suscitadas pelo discurso verbal. No livro ilustrado, a título de exemplo, os três eixos de linguagem estão revestidos de significado e inter-relacionados de formas complexas. Segundo Santaella & Nöth (2011, p. 2), uma abordagem semiótica da literatura, que é a que se aplica neste trabalho,

ênfata a plurimodalidade e a multimodalidade das artes verbais e amplia seu foco para incluir os vários contextos visuais e acústicos não verbais com os quais os textos literários também estão associados. A semiótica alarga o horizonte da sintaxe e da semântica literárias para incluir a pragmática literária como o estudo dos processos sógnicos estéticos (semioses) nas artes verbais.

Mas que elementos podemos extrair da concepção poundiana de *(grande) literatura*? Primeiramente, que ela está carregada de significados possíveis, de possibilidades de interpretação, um tema contemplado no conceito de rema, uma classificação do signo tendo em vista sua relação com seu interpretante, ou terceiro correlato, numa relação signo-objeto dinâmico-interpretante. Segundo Romanini (s/d), o rema

é um interpretante que produz um efeito meramente qualitativo, ou seja, seleciona da representação signo-objeto apenas o que ela tem de essencial. Um rema não pode ser afirmado nem negado porque não pode ser julgado como verdadeiro ou falso. Ele é, portanto, um signo de vaguesa e indeterminação. O rema apenas incorpora a informação transmitida pelo signo ao se relacionar com seu objeto, sem produzir no intérprete qualquer efeito energético ou lógico. *Ele é pura possibilidade de interpretação.* [itálico meu]⁵⁴

Ou seja, uma obra não está, a princípio, repleta de significados concretos, desenvolvidos, dados de bandeja do autor para o leitor. O leitor precisa construir ou desenvolver esses significados mentalmente durante a fruição da obra. O que a obra oferece é uma multiplicidade de remas, de possibilidades vagas e indefinidas de interpretação, que se tornam possibilidades singulares e concretas de interpretação conforme a leitura de cada um, variando de acordo com o leitor e sua bagagem cultural. Quanto mais rica a obra, mais remas ela contém.

⁵⁴ Entendo que o rema decodificado ou singularizado dê origem, em última instância, ao argumento, que, segundo Romanini (s/d), consiste em uma “superordem ou super-hábito que coordena o processo sintético da semeiose, a capacidade de produzir proposições e induções fazendo com que a informação e a razoabilidade do universo aumente com o passar do tempo. É o princípio auto-organizativo dos sistemas complexos capazes de comunicação.”

Mas por que são tão numerosas as possibilidades de interpretação da obra de arte “grande”, ou de considerável valor artístico ou beletrístico? A resposta que oferecemos é: a obra de arte grandiosa oferece tantas possibilidades de interpretação porque nela opera uma *lei de possibilidades de interpretação*, que podemos chamar de *lei remática* (sugestão terminológico-conceitual nossa), uma lei em virtude da qual proliferam remas no interior de um texto ou obra especialmente ricos, sendo essa proliferação remática uma característica essencial e definidora da grande obra de arte, e sendo o leitor aquele que, a partir dos remas, essas meras possibilidades de interpretação, dá origem a interpretações concretas e singulares da obra.

Mas agora se nos abre a seguinte pergunta: de que forma o autor, nesse processo artesanal de construção da obra de arte de grande valor, instaura a lei remática em seu seio? Para Umberto Eco (1986), existe uma intencionalidade por trás dessa construção, uma vez que o autor emprega, na composição de sua obra, signos dotados de ambiguidade e, assim, de maiores e múltiplas possibilidades de interpretação, ou signos com potencialmente diversos objetos e diversos interpretantes. Para Eco, em consonância com o que propomos, a obra aberta está repleta de possibilidades de interpretação às quais dá forma o leitor em sua recepção ativa do texto (ou obra de arte de outra natureza):

[...] é preciso observar que a definição de “aberta” dada a essas obras, ainda que sirva magistralmente para delinear uma nova dialética entre obra e intérprete, deve ser tomada aqui em virtude de uma convenção que nos permita fazer abstração de outros significados possíveis e legítimos da mesma expressão. Tem-se discutido, de fato, em estética, sobre a “definitude” e a “abertura” de uma obra de arte: e esses dois termos referem-se a uma situação frutiva que todos nós experimentamos e que frequentemente somos levados a definir: isto é, uma obra de arte é um objeto produzido por um autor que organiza uma seção de efeitos comunicativos de modo de modo que cada possível fruidor possa recompreender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo pela sensibilidade e pela inteligência a mencionada obra, a forma originária imaginada pelo autor. (ECO, 1982, p. 39-40).

Embora se constate, neste trecho, que o autor constrói a obra e seus meandros significativos, atribuindo-lhe ambiguidade, a obra aberta, a ser preenchida pelo leitor-co-autor, também possui um elemento de definitude ou fechamento. Isso significa que, embora repleta de remas ou possibilidades de interpretação, nem toda interpretação de uma obra ou seus aspectos é possível, plausível, lógica ou contextualizada. Assim, a abertura se opõe e atua em conjunto com a definitude. Eco prossegue, referindo-se à intencionalidade do autor e à liberdade do leitor:

[...] O autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como a produziu; todavia, no ato de reação à teia dos estímulos e de compreensão de suas relações, cada fruidor traz uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma

determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais, de modo que a compreensão da forma originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual. No fundo, a forma torna-se esteticamente válida na medida em que pode ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria. (idem, ibidem)

O que se tem, aqui, entre outros fatores, é a constatação de que o autor, por mais que engendre possibilidades de significado na obra mediante o arranjo intencional dos signos de certa maneira estratégica, por mais que lhe impute inúmeros focos de dubiedade interpretativa, por mais que inter-teça artesanalmente os signos que formam as tessituras de seu texto, não possui domínio sobre a fruição a ser operada pelos leitores de suas obras e certamente não é capaz de antever todas as relações de sentido que os futuros leitores encontrarão em seu texto. De alguma forma, a obra posta no mundo, imersa em possibilidades, é um filho cujo futuro e cujo desenvolvimento o pai não pode pré-definir. Por isso diz Eco que a obra é, ao mesmo tempo, e em certa medida, fechada e aberta. Fechada “em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado” e aberta por ser “passível de mil interpretações diferentes” (p. 40). E, de fato, Eco contempla também o fato de que o mesmo leitor, em diferentes momentos de fruição, possa descobrir e atribuir novos sentidos à mesma obra. A interpretação da obra grandiosa é, assim, inesgotável, dada a força e a generalidade da lei remática, que continua incessantemente gerando remas e, por isso mesmo, (possibilidades de) leituras sempre variáveis:

Obra aberta como proposta de um “campo” de possibilidades interpretativas, como configuração de estímulos dotados de uma substancial indeterminação, de maneira a induzir o fruidor a uma série de “leituras” sempre variáveis; estrutura, enfim, como “constelação” de elementos que se prestam a diversas relações recíprocas. (ECO, 1982, p. 150)

Assim, a leitura do texto está imersa na vaga dimensão do possível. A obra de arte, sob esta perspectiva, está estreitamente associada à primeiridade. De fato, estamos convencidos de que não podemos falar em arte sem falar em primeiridade, ainda que arranjos significativos de signos apontem inequivocamente para a terceiridade. Essa terceiridade, entretanto, e como já vimos, engloba a secundidade e a primeiridade, que lhe atribui, por meio das possibilidades múltiplas de interpretação, muita densidade artística.

Este artigo trata, primeiramente, da fase zero da fruição da obra de arte literária ou não, quando a obra se encontra em estado de latência, anteriormente a qualquer fruição, praticamente à espera de seus futuros leitores e decodificadores. Nessa fase, ela é puro conjunto de possibilidades de interpretação, ou puro feixe de remas como determinação da lei remática. Entretanto, como procuramos demonstrar, a possibilidade pura ou possibilidade que em si é

apenas possível e, assim, completamente vaga, assume características de secundidade quando possibilidades singulares e concretas se formam na mente do intérprete, numa evolução ontológica e lógica no *continuum* de evolução dos fenômenos que ganham complexidade no avance das categorias. Que elementos da obra, prévios à sua leitura, dão origem às primeiras possibilidades singulares que se formam na mente do leitor? Trata-se do que Genette (2009) denominou paratextos editoriais, com destaque para o título⁵⁵ da obra, a menção ao autor e a capa do livro. O contato com esses três elementos paratextuais da obra é responsável por suscitar as primeiras possibilidades efetivas de significado que se formam na mente do leitor, a ser confirmadas, refutadas ou conjugadas com aquilo a que o fruidor terá contato quando da efetiva leitura do texto. Mas o que seriam, para Genette, textos e paratextos? Assim introduz o autor o seu texto:

A obra literária consiste, exaustiva ou essencialmente, num texto, isto é (definição mínima), numa sequência mais ou menos longa de enunciados verbais mais ou menos cheios de significação. Contudo, esse texto raramente se apresenta em estado nu, sem o reforço e o acompanhamento de certo número de produções, verbais ou não, como um nome de autor, um título, um prefácio, ilustrações, que nunca sabemos se devemos ou não considerar partes dele, mas que em todo caso o cercam e o prolongam, exatamente para *apresentá-lo*, no sentido habitual do verbo, mas também em seu sentido mais forte: para *torná-lo presente*, para garantir sua presença no mundo, sua “recepção” e seu consumo, sob a forma, pelo menos hoje, de um livro. Esse acompanhamento, de extensão e conduta variáveis, constitui o que [...] batizei de *paratexto* da obra. (GENETTE, 2009, p. 9).

Esse tipo de paratexto, do âmbito da editoração e integrantes do livro, que inclui os já mencionados título da obra, identificação do autor e capa, e nem sempre elaborados, ou quase sempre não elaborados, pelo autor do texto⁵⁶, Genette denomina peritextos, enquanto cunha o termo epitexto para referir-se a co-textos associados à obra mas externos a ela, como entrevistas

⁵⁵ Deve-se observar que, enquanto o título de uma obra pode despertar curiosidade e a formulação de possibilidades contextuais amplas e vagas, verdadeiras hipóteses a serem testadas durante a leitura do texto, pode ser do interesse do autor fechar esse cerco de possibilidades, deixando pouco espaço aberto para a imaginação do leitor. É o que ocorre no caso do título completo da obra épica de Peter Weiss convencionalmente referida como Marat/Sade, a saber, *A Perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat encenado pelos internos do Hospício de Charenton sob direção do Senhor de Sade*. Esse título entrega ao leitor os fatos e personagens mais importantes da obra de forma deliberada, fazendo com que o interesse em lê-la não derive tanto da curiosidade pelo **que** está por vir, mas sim por **como** a história será arranjada e contada (metateatro, elementos cinematográficos no teatro, soluções estéticas inovadoras, problematização de política e história em diferentes esferas temporais etc.). Mas mesmo esta peça, já desde seu título, desperta importantes interpretantes emocionais no público, especialmente os relacionados ao efeito do *V-Effekt*, relacionado, em certa medida, ao estranhamento de Chklóvski.

⁵⁶ Aqui vale lembrar que, no caso do livro ilustrado contemporâneo, é frequente que o autor dos registros verbais seja o autor dos registros visuais e do projeto gráfico, ou seja, seja o autor do livro em sua completude e enquanto objeto e suporte de linguagens.

do autor, conversas, comunicação ou correspondência privada do autor, entrevistas etc., fornecendo-nos a seguinte fórmula: paratexto = peritexto + epitexto. No caso de um conto de fadas, uma forma simples e repleta de lacunas de informação, especialmente qualitativas, *Chapeuzinho Vermelho*, o que Genette entenderia como o texto propriamente dito, seria a sequência de enunciados que se inicia com “*Es war einmal eine kleine süße Dirn*” e encerra com “*Rotkäppchen aber ging fröhlich nach Haus, und tat ihm niemand etwas zuleid*” (embora o que se pode considerar como o efetivo final desse texto dependa da edição da obra *Kinder- und Häusmärchen* em questão).

Considerações finais

No presente texto, procurou-se destacar o papel fundamental que a categoria peirceana ceno-pitagórica da primeiridade ocupa no âmbito da literatura e da arte, levando em conta a questão da possibilidade, e deixando para futuros textos e pesquisas a questão dos sentimentos e qualidades, também associados a essa categoria), uma vez que uma obra de arte, antes de sua fruição propriamente dita por parte de um leitor, consiste em um ente de desdobramentos semióticos possíveis de forma vaga, que se tornam possibilidades concretas de interpretação a partir do processo de fruição. Demonstra-se, neste texto, que a possibilidade perpassa um *continuum* de evolução ontológico-fenomenológica que se principia na primeiridade, com a possibilidade de possibilidade, atingindo a secundidade quando surgem as possibilidades concretas e chegando à terceiridade quando observamos as possibilidades em virtude de lei. Considerando-se o rema (qualisigno icônico remático) uma possibilidade de interpretação, postula-se, neste texto, a existência de uma lei remática que caracteriza a obra de arte aberta e rica em possibilidades de interpretação, com essa riqueza tendo origem na ambiguidade das construções sígnicas que as compõem e nas inúmeras possibilidades de leitura da obra tendo como contraponto a realidade, as relações sociais e econômicas, a psicanálise, as psicologias, o marxismo, a história etc.

Referências

BERGMAN, M.; PAAVOLA, S. (Eds.). *The Commens Dictionary: Peirce's Terms in His Own Words; New Edition*. Disponível em <<http://www.commens.org/dictionary>>. s/d.

ECO, Umberto. *Obra aberta; forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. 4ª edição. São Paulo: Perspectiva, 1982.

- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- IBRI, Ivo A. Ser e aparecer na filosofia de Peirce: o estatuto da fenomenologia. *Cognitio* (São Paulo), v. 2, p. 67-75, 2001.
- NÖTH, Winfried. *Panorama da semiótica; de Platão a Peirce*. 4ª ed. São Paulo: Annablume, 2005 [1995].
- PEIRCE, Charles S. *Os pensadores* (Peirce/Frege). Trad. Armando Mora D'Oliveira e Sérgio Pomerangblum. São Paulo: Abril, 1983.
- _____. *Semiótica*. 4ª ed. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: 2012.
- PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 2ª ed. São Paulo: Cortez e Moraes, 1979.
- ROSENTHAL, S. (2001). Firstness and the Collapse of Universals. In: BERGMAN, M.; & QUEIROZ, J (Eds.). *The Commens Encyclopedia: The Digital Encyclopedia of Peirce Studies*. New Edition. Pub. 140105-2032a. Retrieved from <<http://www.commens.org/encyclopedia/article/rosenthal-sandra-firstness-and-collapse-universals-0>>. Acesso em 30.11.2016.
- SANTAELLA, Lucia. *Estética de Platão a Peirce*. São Paulo: Experimento, 1994.
- _____. *O que é semiótica*. 3ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985 [1983].
- _____; NÖTH, Winfried. A poesia e as outras artes. *Cadernos de Semiótica Aplicada*, v. 9, nº 2, 2011. pp. 1-17.
- _____. *A teoria geral dos signos; como as linguagens significam as coisas*. 1ª ed. São Paulo: Cengage Learning, 2000.
- _____. *A assinatura das coisas; Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.
- SILVEIRA, Lauro F. *Curso de semiótica geral*. São Paulo: Quartier Latin, 2007.