

# ENTRE EXPRESSÃO E CONTEÚDO: MOVIMENTOS DE EXPANSÃO E CONDENSAÇÃO

Ivã Carlos LOPES<sup>1</sup>

- RESUMO: Discutimos, neste artigo, a possibilidade de comparar textos manifestados em diferentes substâncias de expressão (música, pintura) com ajuda do conceito de “elasticidade do discurso”, tal como o formula A. J. Greimas. Isso deve apontar alguns dos problemas implicados na construção de uma semiótica integrada, que se deseja apta à análise conjunta dos planos da expressão e do conteúdo.
- PALAVRAS-CHAVE: Elasticidade do discurso; relações expressão-conteúdo; semiose.

## Introdução

Nos anos 1980, A. J. Greimas tinha o hábito de dizer, em tom meio sério, meio jocoso, com uma certa auto-ironia na voz, que a semiótica era aquilo que nos impede de sair dizendo qualquer disparate. Em seu laconismo, a definição em negativo trazida nessas poucas palavras mostrava, todavia, que para o fundador da semiótica francesa já se tratava não somente de um projeto científico, na acepção estrita do termo, mas também de um tipo de mirada marcada por um duplo compromisso, ao mesmo tempo estético e ético. O lado ético já vinha sinalizado na carga modal desse enunciado: a semiótica está posta em cena aí como um tipo peculiar de sujeito, a saber, um sujeito que faz outro sujeito (nós) não fazer alguma coisa (dizer qualquer disparate). A esse tipo de sujeito se chama Destinador, no jargão dos semioticistas; um sujeito que faz outro sujeito fazer ou deixar de fazer algo. Uma característica da semiótica, em meio aos campos de estudo afins, é sua determinação de manter um pacto entre, por um lado, o rigor metodológico (o que a aproxima das gramáticas da frase e de sua tendência à esquematização sempre mais cerrada, sempre mais coercitiva) e, por outro, a relevância humana daquilo que tem a dizer (o que a torna mais comparável às tradições ligadas ao discurso e ao texto, as quais desenvolvem muitas vezes seus comentários plenos de significação “existencial”, não raro construídos, porém, sem explicitar a metodologia a ser seguida para se chegar até eles). Trata-se, de certa maneira, de equilibrar-se na tensão entre os primeiros desses estudos, obra de lingüistas que em nome do rigor chegam por vezes a sacrificar o sentido, a relevância do que estão a dizer, e os últimos, obra de literatos, cientistas sociais, filósofos, os quais

<sup>1</sup> Departamento de Lingüística – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – CEP 05508-900 – São Paulo – SP – Brasil.

conservam o tempo todo a preocupação da relevância humana de seus estudos, sacrificando em nome dessa relevância um certo rigor metodológico-analítico. Manter essa dupla exigência foi, no tempo de Greimas, e continua a ser hoje, um dos desafios da semiótica. Herdeira da lingüística contemporânea inaugurada pelo *Curso de lingüística geral* de Saussure, a semiótica exhibe essa duplicidade já na sua maneira de conceber o *valor*. Por um lado, entende-o numa acepção axiológica, fundamentadora das ideologias, próxima do valor “existencial” com que lidam outras ciências sociais; por outro, o valor é visto numa acepção semelhante à da moderna tradição lingüística, e nesse caso pode ser formulado ora como “diferença” (Saussure), ora como “dependência” entre grandezas comparáveis (Hjelmslev).

Se voltarmos o olhar para o lado estético da concepção implícita na fase final da atuação teórica de Greimas, já não se tratará tanto do eixo das relações intersubjetivas, como entre Destinator e sujeito, e sim agora do eixo do contato entre homem e mundo, que a semiótica costuma especificar, mais despojadamente, como contato entre sujeito e objeto. Na base da concepção greimasiana desse contato encontra-se a idéia de intencionalidade, que evoluiu de um primeiro enfoque vinculado à noção narratológica de “falta” para um enfoque posterior marcado, por sua vez, pela noção de “imperfeição”. Essa simples transição já diz muito sobre a trajetória de Greimas, cujos estudos pioneiros, nos anos 1960, traziam forte sabor proppiano, e cuja obra foi caminhando mais e mais em direção ao que se encontrava, por assim dizer, “acima” da narratologia, num patamar mais concreto em que se situam os problemas atinentes à figuratividade discursiva, e “abaixo” dela, num nível fundamental de condições sintático-semânticas de todo e qualquer discurso, bem como num nível “pré-fundamental” de precondições tensivas de toda e qualquer geração de sentido. Se a “falta” narratológica é o estado de um sujeito despossuído de algum objeto de valor, cujo projeto reparador desse dano pode desencadear todo um percurso narrativo, toda uma história que possa conduzi-lo à conjunção almejada, já a “imperfeição” corresponde a um descompasso entre aquilo que se apreende e aquilo que se visa, descompasso que pode resultar, para o sujeito, numa tomada de consciência da incompletude de seu estado, mas é preciso assinalar de imediato que essa concepção depende de uma reinterpretação aspectualizante da produção do sentido em seus estratos mais profundos (as chamadas “precondições”), e essa reinterpretação aspectualizante é uma das formas de inserção do gradual e do contínuo no plano epistemológico da teoria semiótica greimasiana, em suas formulações mais recentes.

Dizíamos que a semiótica é herdeira da lingüística. Só vale a afirmação se esclarecermos, desde logo, que estamos aludindo a uma certa lingüística, da qual não se faz muito caso hoje em dia. Ao se contemplar a evolução da lingüística nas últimas décadas, mesmo o lance de olhos mais apressado nos mostra a rápida deserção teórica que parece ter tomado conta do território, à proporção que faleciam, ou simplesmente saíam de cena, os principais expoentes da matéria. Grande é o contraste entre um

período não tão remoto, em que os lingüistas de destaque incluíam nomes como Hjelmslev, Brøndal, Jakobson, Benveniste, Tesnière e, até uma data mais recente, o próprio Greimas, que se declarava lingüista até a última fase de sua atuação, e o momento presente, marcado pela investigação técnica de fragmentos de linguagem descontextualizados. Para os lingüistas profissionais, é mais atual do que nunca a advertência de René Thom, segundo a qual o que limita o verdadeiro não é tanto o falso, mas sim o irrelevante. A evolução histórica foi tal que já é o caso, hoje, de levar a sério a tirada que, tempos atrás, Thom enunciou em tom provocador: “tudo o que é rigoroso é insignificante” (THOM, 1985, p. 77). As coisas se sucedem como se os lingüistas tivessem aproximado cada vez mais o olhar dos seus objetos, cada um fitando apenas sua especialidade, e estas se estreitando sempre com o passar do tempo, como é mesmo normal. Vigora, no momento, o reino dos especialistas. Ninguém há de censurar a paciente elaboração de subdivisões cada vez mais específicas dentro de um campo de conhecimento, direito aliás conquistado a duras penas pela lingüística; nem por isso deve-se perder de vista a necessidade de atentar para o *sentido* do que se estuda, bem como para o diálogo com as disciplinas afins, sobre o solo comum das humanidades. Aí se situa, a nosso ver, uma das tarefas da semiótica, no panorama das ciências humanas de agora.

O aumento do interesse da tribo semiótica, desde esse marco que foi a publicação do livro *De l'imperfection* (A. J. GREIMAS, 1987), pelo trabalho com textos-objeto de cunho estético, pôs na ordem do dia uma série de questões incontornáveis para a investigação sobre tais objetos. Ao lidar com o estético em qualquer de suas manifestantes, somos forçados a desacelerar nossa atenção para com o plano da expressão, contrariamente ao que costumamos fazer na comunicação corriqueira e utilitária do dia-a-dia. Foi pensando nisso que quisemos contribuir aqui com uma breve reflexão sobre certos procedimentos ligados à “elasticidade do discurso”.

No primeiro tomo de seu *Dictionnaire* (1979, p.116-7), Greimas & Courtés escrevem que o discurso é dotado de “elasticidade”, traço que se deixa observar pelos dois movimentos inversos de expansão e condensação: determinado segmento discursivo pode, em princípio, distender-se (com digressões, exemplificações, etc.) ou contrair-se. A lingüística tem dedicado mais atenção à expansão do que à sua complementar; sempre se falou, por exemplo, nas expansões frasais proporcionadas pela coordenação e pela subordinação, ou, em termos mais recentes, pela recursividade. Greimas e Courtés referem-se à elasticidade como uma propriedade específica das línguas naturais – ponto problemático que envolve não apenas o nível discursivo do percurso greimasiano, mas também a passagem à textualização, isto é, a junção com um plano da expressão. Mais que uma propriedade da língua, a elasticidade é característica do discurso, podendo manifestar-se por meio de qualquer substância de expressão. Paul Valéry, a propósito: “Não se resume uma melodia” (VALÉRY, 1973b, p. 1093). Com efeito, intui-se facilmente o que aconteceria com uma seqüência de

alturas tonais, a subtrair-se ou acrescentar-se algo entre as notas, desfazendo a *relação* entre elas, que é justamente o que lhes informa o valor<sup>2</sup>. “(...) Não há melodia apenas de notas *soltas* ou isoladas. Uma nota *espera* uma outra ou não a espera” (VALERY, 1973a, p.1283). A melodia não admite operações sobre seu curso sintagmático. Quer dizer que há razões de ordem *rítmica* a impedir que se deduza ou se entremeie o que quer que seja numa dada melodia – e vemos laivos dessa idéia na tese sustentada por José Miguel Wisnik (1989, cap.1), segundo a qual as duas grandes dimensões tradicionalmente vistas como constitutivas da música (o pulso e o tom, ou, noutras palavras, o domínio rítmico e o melódico-harmônico), e que se estudam em geral separadamente, são, no fundo, uma coisa só. Para dizê-lo de maneira cavalgar, conceber a música como sendo composta, toda ela, de altura e pulso – ou seja, de *tom e pé* – equivale a afirmar, em última análise, que a música é formada de tempo. Se alguma coisa interessa, aqui, não será tanto o truísmo, mas o percurso para reencontrá-lo.

Até prova em contrário, permanece válida a afirmação de Valéry sobre a inalterabilidade da melodia. Uma possível objeção, proveniente da análise musical inspirada em Heinrich Schenker, não nos parece invalidar essa característica ressaltada pelo poeta. Nas primeiras décadas do século XX, o musicólogo desenvolveu toda uma engenhosa metodologia de análise, baseada numa concepção propriamente estrutural da música, a que via como um « todo orgânico » ; seu método permitia não apenas distinguir a função de cada som dentro do movimento temporal, mas igualmente fazer a partição entre o que devia ser considerado essencial e aquilo que se podia ter na conta de acessório na obra musical. Vale dizer, uma distinção entre elementos de superfície e elementos da estrutura profunda desta ou daquela peça, desembocando numa representação organizada em níveis hierárquicos, através de sucessivas depurações cujo termo seria o arcabouço fundamental da música em questão. Para nossos propósitos, assinalaremos apenas que o arcabouço básico da composição, a que chega a análise schenkeriana, embora interessante em si mesmo para se compreender a geração da peça musical, não pode ser considerado propriamente como um « resumo » da mesma. Toque-se um movimento melódico qualquer, seguido de sua « estrutura fundamental » schenkeriana : muito embora contenham pontos comuns (os elementos considerados irreduzíveis por esse método analítico), trata-se de duas melodias diferentes<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> É preciso ter em consideração a dupla face de nossa percepção musical: de uma parte, um nível “estésico” de percepção, em cujo interior uma nota lá de 440 Herz será sempre a mesma, independentemente do que a precede ou segue; de outra, um nível “estrutural”, para usar os termos do prof. Serge Martin (anotação pessoal de curso, Collège International de Philosophie, Paris, 1996), que nos faz sentir diferentemente um lá, conforme esteja precedido de um sol ou de um si, por exemplo. É a este último valor que nos referimos ao falar na impossibilidade de se alterar, ainda que localmente, uma melodia, sem desagregá-la por inteiro.

<sup>3</sup> Sobre as idéias de Schenker, consulte-se o esclarecedor artigo de Cristina Gerling (1990, p. 1-8).

Uma observação feita de passagem por Greimas, em *De l'imperfection*, fornece-nos material para esse debate, ajudando-nos a estabelecer pontes entre objetos dotados de diferentes substâncias de expressão. Diz o semioticista, acerca do visível, que « uma hierarquia das sensações se admite, o patamar eidético sendo considerado o mais superficial, seguido pelo cromático, e situando-se a luz no nível mais profundo desse gênero de percepção estética » (p. 29). Se pudermos assumir tal hierarquização do campo visual, torna-se então legítimo traçar um paralelo com a tese central de Wisnik em seu livro. Assim :

	VISUAL	MUSICAL
<i>Nível superficial</i>	<b>forma</b> (eidético)	<b>tom</b> (melodia/harmonia)
<i>Nível intermediário</i>	<b>cor</b> (cromático)	<b>pulso</b> (ritmo)
<i>Nível profundo</i>	<b>luz</b>	<b>freqüência</b>

O cotejo pode ser feito nos seguintes termos : tom e pulso são feitos, ambos, de freqüências, por isso podendo afirmar-se, num patamar profundo, sua unidade, não tão evidente em manifestação. Analogamente, formas e cores, na ordem visual, dependem ambas da presença de luz, sem a qual nem uma, nem outra teriam qualquer efeito sobre o espectador. Adotando-se por hipótese essa intuição, resta porém sondar suas conseqüências para as análises práticas em semiótica visual e musical, tarefa que excede, em muito, os limites de um artigo como o presente.

Supondo aceitável a postulação acima citada de Valéry sobre a intocabilidade da melodia, o que se passa, então, quando se trata de uma imagem fixa, tal como uma pintura ou uma gravura ? Na famosa série *Le Taureau*, de Picasso (ver figuras)<sup>4</sup>, é justo considerar o último touro, aquele touro-linha geometrizado, como um resumo do primeiro ? Nosso sentimento é que o resumo pode se fazer e reconhecer apenas quando a expressão se encontre *a serviço do plano do conteúdo*, e não no caso contrário. Para já, nas línguas naturais, resumem-se correntemente textos em prosa, mas não consta que se possa resumir ou sintetizar um poema, sem que isso represente uma re-criação completa<sup>5</sup>. Antes de discutir a série de litogravuras de Picasso, observemos entretanto dois casos de condensações no domínio do verbal.

<sup>4</sup> Essa pista para a série de gravuras de Picasso – como tantas outras pistas – vem de Ignacio Assis Silva, que a reproduz parcialmente em seu livro *Figurativização e metamorfose*, cf. Silva, I. A., 1995, p. 97.

<sup>5</sup> É também a opinião de Michel Ballabriga, que escreve: “Procurar-se-ia em vão a própria possibilidade de se resumir um poema”, acrescentando imediatamente que a rigor isso pode, contudo, conceber-se para um poema didático ou épico, por exemplo. Com efeito, nada obsta a que se faça uma síntese em poucas palavras dos *Lusíadas* de Camões, mas não são tais textos marcados, justamente, pelo predomínio da “história que se conta” ? Ver Ballabriga, M., 1995, p. 93.

## Exemplos de condensações

A exemplo dos *modelos* descritivos ou explicativos na ciência e na filosofia, um resumo tem sempre menores dimensões do que aquilo que está a resumir. José Paulo Paes (1973) escreveu uma “Canção de exílio simplificada”, parodiando a clássica “Canção do exílio” de Gonçalves Dias (1997):

### CANÇÃO DO EXÍLIO

Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá;  
As aves, que aqui gorjeiam,  
Não gorjeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrelas,  
Nossas várzeas têm mais flores,  
Nossos bosques têm mais vida,  
Nossa vida mais amores.

Em cismar, sozinho, à noite,  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Minha terra tem primores,  
Que tais não encontro eu cá;  
Em cismar – sozinho, à noite –  
Mais prazer encontro eu lá;  
Minha terra tem palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

Não permita Deus que eu morra,  
Sem que volte para lá;  
Sem que desfrute os primores  
Que não encontro por cá;  
Sem qu'inda aviste as palmeiras,  
Onde canta o Sabiá.

### CANÇÃO DE EXÍLIO FACILITADA

lá?  
ah!

sabiá...  
papá...  
maná...  
sofá...  
sinhá...

cá?  
bah!

Trata-se obviamente de uma condensação, mas é de um tipo bem específico : descartadas as principais marcas estilísticas do original, eliminada a sintaxe em prol de uma parataxe minimalista, abandonada a sutil pontuação de Gonçalves Dias em proveito de uma rudimentar oposição entre as reticências emolduradas e o par interrogação-exclamação emoldurante, passam a ressaltar-se os traços do plano da expressão e em primeiro lugar as rimas em /-á/, como se o parodiante tivesse optado por conservar do parodiado apenas uma coluna, a da última palavra de cada verso. Em José Paulo Paes, o paralelismo entre as marcas de estrofes (brancos tipográficos) e de pontuação,

por um lado, e a distribuição dos vocábulos monossilábicos (nas estrofes emoldurantes) e dissilábicos (na estrofe emoldurada), por outro, concorre para um certo cômico ligado às figuras do maquinal, do mecânico. A comicidade provém também, ao menos em parte, da paronomásia : a quase identidade, no plano da expressão, entre os pares de monossílabos que abrem e fecham o poema, atua na direção inversa à do seu antagonismo no plano do conteúdo. De um narrador original, senhor de uma sintaxe e de uma prosódia elaboradas, passa-se a uma imagem tosca de sujeito a balbuciar palavrinhas justapostas, que faz pensar na fala infantil. Nem por isso deixam de ser reconhecidas algumas das principais características semânticas do poema de Gonçalves Dias, e em especial o contraste levantado, justamente, entre a plenitude de um “lá” recordado e o estado de carência vivido pelo protagonista no “cá” presente.

Depois de apresentar, sob o título “As flores do mal”, uma criativa tradução de um dos mais conhecidos sonetos de Baudelaire, “O inimigo”, Philadelpho Menezes reproduz essa transcrição metamorfoseada na página oposta, já agora sob o título “Os frutos do mal”, a indicar a passagem do tempo, assunto do texto, mediante a transição entre estações do ano.

o inimigo	AS FLORES DO MAL	OS FRUTOS DO MAL (15.03.1866 / 31.08.1867)	grafasias
Meus jovens anos não passaram de intempérie Às vezes clareada por raios solares; Chuva e trovão causaram danos em tal série, Que poucas são as frutas frescas nos pomares.	Agora que já chego às idéias de outono, É necessário recriar com pá e enxada, Onde a água escavou grandes covas de sono, O solo infértil desta terra desolada!	Meus jovens anos não passaram de intempérie Às vezes clareada por raios solares; Chuva trovão causaram danos em tal série, poucas são frutas frescas pomares.	
Quem saberá se as flores novas do agreste Não terão neste campo limpo pela peste O místico alimento que lhes dá vigor?	Quem saberá se as flores novas do agreste Não terão neste campo limpo pela peste O místico alimento que lhes dá vigor?	Quem saberá se as flores novas do agreste Não terão neste campo limpo pela peste O místico alimento que lhes dá vigor?	
Ó dor! ó dor! enquanto o Tempo come a vida, O obscuro inimigo rói a cor da cor No coração, feito em pó já tudo e bebida!	Ó dor! ó dor! enquanto o Tempo come a vida, O obscuro inimigo rói a cor da cor No coração, feito em pó já tudo e bebida!	dor! dor! vida cor cor !	
Baudelaire		Philadelpho Menezes	

Ao contrário do que sucedera na paródia da “Canção do exílio”, o procedimento parafrástico neste caso mantém o tom dramático do original, embora a supressão progressiva de porções cada vez mais importantes dos versos induza um efeito de distanciamento daquilo que está dito (enunciado) e de focalização da atenção no modo de dizer (enunciação); não se pode afirmar, todavia, que esse efeito de distanciamento nos leve a rir do texto parafraseado, como era o caso entre os poemas de Gonçalves Dias e de José Paulo Paes. Ocorre que já se trata, aqui, de mimetizar aquilo de que se está falando – a passagem inexorável do tempo e, com ela, a ruína do vivente –, realizando, nas operações da enunciação, “supressões”, “eliminações”

progressivas de “peças” como as aludidas no enunciado. Tal reescrita diminuidora se permite um certo refinamento nas supressões, havendo subtrações que nos fazem ver palavras ocultas no texto integral do soneto. É o caso, no último verso, daquele *coração* que será convertido, pela subtração das duas sílabas finais, em *cor*, o que de resto o restitui à origem latina. Uma surpreendente configuração cromática se evidencia, simultaneamente, em um jogo de expressão-conteúdo: no original, *douleur* (termo presente) / *couleur* (termo ausente, catalisado na tradução, mas já presente sob forma condensada no lexema *cœur*) e, na versão de Menezes, *dor* / *cor*, ambos presentes na última estrofe do soneto. A síntese operada assume a fórmula: *douleur* + *cœur* = *couleur*, valendo esta, a partir de então, como um autêntico *mot-valise*<sup>6</sup>. É esta *couleur* que irá ganhar, na versão brasileira de Menezes, um realce que não tinha no original de Baudelaire. Além disso, o último terceto, já bastante livre na versão completa, por relação ao original do poeta francês, perfaz, nos “Frutos do mal”, a ruína progressivamente exposta nas estrofes anteriores – note-se que o antepenúltimo verso comporta apenas três palavras, o penúltimo, duas, e o último, uma única, a qual, de resto, não passa de uma *slaba* que sobrou da palavra carcomida. Mais do que as outras, essa estrofe nos convida à leitura tabular, deslocando a atenção da consecutividade das palavras encadeadas na *linha* do verso para a disposição topológica das raras palavras restantes sobre o *plano* branco da página. Do unidimensional para o bidimensional, da sucessão para a simultaneidade. Tanto a depuração empreendida por José Paulo Paes, quanto a de Philadelpho Menezes, de toda maneira, conduzem a sínteses “substantivantes”; as versões resultantes mostram nítido predomínio dos substantivos, num caso e no outro. Eis mais um meio de condensação de que se valem os parodistas, na medida em que o substantivo é, do ponto de vista morfossintático, uma classe gramatical envolvida em relações de tipo “intenso” (HJELMSLEV), isto é, em relações de âmbito local, contrastando com o verbo e suas relações “extensas”, suas redes de vínculos à distância.

### Picasso, do touro à tauridade

Voltando aos touros de Picasso: acreditamos que se possa falar, talvez, em resumo, mas *somente* na medida em que se vise o plano do conteúdo, deixando na penumbra o significante. Ressalve-se, todavia, que, em contraposição à opacidade ou à semi-opacidade da maioria dos touros aí desenhados, a *transparência* do último touro pode ser encarada como a manifestante plástica de uma rapidez figural, na medida em que o olhar do espectador, retido (= retardado) pelos touros opacos, atravessa em total liberdade o touro-esquema transparente, ou seja, “passa direto” rumo ao fundo, sem obstáculos desaceleradores. Acontece que, neste último touro, a supressão, pelo artista, de qualquer traço de ilusão perspectiva, instala definitivamente a figura-touro na bidimensionalidade,

<sup>6</sup> O recurso ao *mot-valise* já estava anunciado no sobretítulo, ao alto da página: “grafasias”, fundindo “graf[-ismo]” e “afasias”.

embora permaneça um vestígio da profundidade na mancha-chão; comparar com o rupestre touro inicial da série, o qual funde características ao mesmo tempo bi- e tridimensionais. A rapidez inerente aos últimos estágios da série procede, também, da supressão dos pormenores, com um claro percurso de triagens encadeadas. Se é bem verdade, como assinala Ignacio Assis Silva, que a série de litografias de Picasso mostra “uma verdadeira caminhada do ‘touro’ à ‘tauridade’” (1995, p.42), num procedimento análogo à apreensão dos mínimos traços distintivos subjacentes a um lexema em língua natural, já será necessário matizar essa analogia quando nos detivermos um pouco sobre os estados sucessivos daquela série, percebendo então variações paralelas entre uma imagem e outra, durante a trajetória; o quarto touro, por exemplo, exibe nos olhos uma ferocidade dificilmente reconhecível nos estados inicial e final que destacamos aqui. Nos estágios oito a dez, vêem-se traços eidéticos evocadores do mundo vegetal, “folhas” de diferentes dimensões compondo o corpo do animal. Uma leitura minimamente aprofundada, isto é, com alguma duração a mais, deveria apontar, por outro lado, para a metamorfose sugerida no touro final, de representação pictórica em representação alfabética: a cabeça está convertida em uma das variantes do Aleph (= “cabeça de touro”) proto-sinaítico, e os dois pares de pernas já são Alfas maiúsculos gregos estilizados.

É em razão dessa exigência de atenção especial ao plano da expressão – e não obstante nossa consciência da fragilidade da distinção entre o “abstrato” e o “figurativo” em arte<sup>7</sup> – que uma pintura abstrata é impossível, tanto de se dilatar, quanto de se resumir:

O mesmo se passa com a *i* prevalece, sua disposição or completo sua identidade.

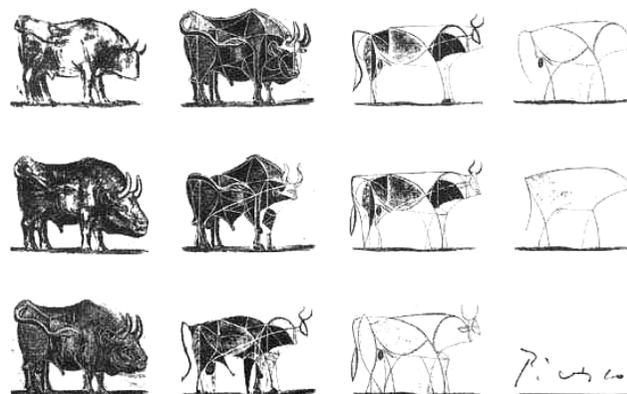


Fig. 1: Pablo Picasso - *Le Taureau*. Litografia, 1945-46.

<sup>7</sup> Distinção denunciada por muitos, dentre os quais o semiótico Jean-Marie Floch, que sugere alegremente que se lhe torça o pescoço...; cf. Floch (1993, p. 9).

Essa intangibilidade da melodia ou da pintura abstrata poderia provavelmente ser formulada com ajuda das categorias do *omnis* VS *totus*, tais como as apresenta Brøndal. O “intocável” deveria ser comparado, então, a uma totalidade do tipo *totus*; admite só o singular ou a pluralidade externa. Aquilo que se possa resumir ou expandir seria, por esse mesmo raciocínio, do âmbito do *omnis*: cabe, neste caso, também a pluralidade interna. Poderíamos pensar, portanto, numa variação em razão inversa entre (i) de um lado, textos (acepção lata) cuja recepção reclama ênfase no conteúdo, tanto mais transparentes quanto se mostrem mais traduzíveis com auxílio de expansões e contrações, e (ii) na outra mão, textos exigindo maior atenção ao seu plano da expressão, e de significação mais opaca, tanto mais quanto menos se prestem a dilatações ou subtrações. Teremos, assim, um quadro de modulações contínuas a ligar tipos de textos distinguíveis por critérios especificamente semióticos; é com a construção de um metadiscorso sobre a semiose que esta nossa breve sugestão desejaria contribuir. Dos dois movimentos opostos em que se realiza a elasticidade do discurso, a condensação e a expansão, mantivemos aqui nossa atenção focalizada sobre o primeiro. Numa próxima oportunidade, gostaríamos de nos dedicar à expansão e às interrogações específicas que ela traz para a análise semiótica.



Fig. 2: Pablo Picasso - *Le Taureau* (primeiro da série).

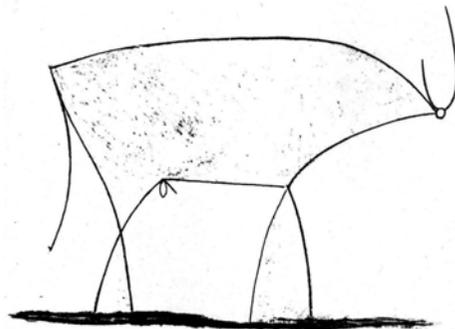


Fig. 3: Pablo Picasso - *Le Taureau* (último da série).

LOPES, I. C. Between expression and content: expansion and condensation movements. **Itinerários**, Araraquara, n. especial, p. 65-75, 2003.

■ **ABSTRACT:** In this paper, it is discussed the possibility of comparing texts in different kinds of expression (music, painting) based on the concept of A. J. Greimas “discourse elasticity”. This analysis should present some of the problems implied in an integrated semiotics, the one supposed to analyze the expression and content plans together/at the same time.

n **KEYWORDS:** *Discourse elasticity; expression – content relations; semiosis.*

### Referências

- BALLABRIGA, M. **Sémiotique du surréalisme**: André Breton ou la cohérence. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 1995.
- BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. 3.ed. São Paulo: M. Limonad, 1981.
- BRØNDAL, V. *Omnis et totus*. **Actes sémiotiques**: Documents GRSL, n. 72, 1986.
- DIAS, G. *Canção do exílio*. In: BANDEIRA, M. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- FLOCH, J. M. L’opposition abstrait/figuratif mérite-t-elle qu’on prenne de graves options méthodologiques en sémantique visuelle?. **Versus**, n. 65/66, 1993.
- GERLING, C. Considerações sobre a análise schenkeriana. **Cadernos de Estudo**: Análise Musical, São Paulo, n. 2, 1990.
- GREIMAS, A. J. **De l’imperfection**. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Sémiotique**: dictionnaire raisonné de la théorie du langage. Paris: Hachette, 1979. v. 1.
- MENEZES, P. **Demolição**: ou poemas aritméticos. São Paulo: Arte Pau-Brasil, 1988.
- PAES, J. P. **Meia palavra**. São Paulo: Cultrix, 1973.
- SILVA, I. A. **Figurativização e metamorfose**: o mito de Narciso. São Paulo: Ed. UNESP, 1995.
- THOM, R. **La science malgré tout**. Paris: Encyclopaedia Universalis France, 1985.
- VALÉRY, P. **Euvres**. Paris: Gallimard, 1973a. 2v.
- \_\_\_\_\_. **Cahiers**. Paris: Gallimard, 1973b. 2v.
- WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Círculo do livro, 1989.

■ ■ ■