

ELEMENTOS DE OPERÁTICA¹

ELEMENTS OF OPERATICS

François Rastier²

Centre National de la Recherche Scientifique

Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista (Trad.)

Universidade Federal da Paraíba

Resumo: Uma ciência das obras, particularmente uma semiótica das obras artísticas, parece indispensável, pois as obras são de fato artefatos, mas não produtos culturais como os outros e pertencem a regimes específicos de elaboração, percepção e interpretação. As ricas tradições da iconologia, da musicologia, da análise literária e da estética filosófica podem contribuir para este projeto.

Palavras-chave: Semiótica; Obras artísticas; Interpretação.

Abstract: A science of works, particularly a semiotics of artistic works, seems indispensable, since works are indeed artifacts, but not cultural products like others, and belong to specific regimes of elaboration, perception, and interpretation. The rich traditions of iconology, musicology, literary analysis, and philosophical aesthetics can contribute to this project.

Keywords: Semiotics; Artistic works; Interpretation.

Autor convidado.

1/Situação

A palavra operática evoque ópera, mas o uso neológico aqui definido a torna uma ciência das obras, particularmente uma semiótica das obras artísticas.

Embora a estética como filosofia objetive dar conta das artes, por que deveríamos ir além? O que seria uma ciência das obras?

¹ Por Maria de Fátima Barbosa de Mesquita Batista, tradução do original francês de François Rastier. *Éléments d'opératique in* Lia Kurts et al., orgs., Atlas des sciences de la culture, Paris: Garnier, 2026.

² Linguista, semiótico e pesquisador francês, amplamente reconhecido por suas contribuições à semântica interpretativa e aos estudos do texto e do discurso. Doutor em Letras e pesquisador emérito do Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS), desenvolveu uma obra de referência no campo da linguística textual, da semântica cognitiva e da análise interpretativa. Foi diretor de pesquisa no Institut National de la Langue Française e professor em diversas instituições francesas e internacionais. Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-3397-2274>.

Em todas as civilizações, encontramos reflexões elaboradas e valiosas sobre as artes. No século I, sobre a retórica, encontra-se o *Tratado do Sublime*, de Pseudo-Longino. Sobre dramaturgia, o *Natya-shastra*, de Bharata Muni (entre 200 a.C. e 200 d.C.), na Índia. Na China, sobre a literatura, o *Wen Fu*, *Ensaio sobre literatura de Lu Ji* (261-303) ou sobre a pintura e poesia de Shitao (1642-1718), em *As Palavras do Monge da Abóbora Amarga*, de Shitao (1642-1718).

Na Europa, durante o Renascimento medieval, com autores como Jean de Garlande, Jean de Salisbury, Henri d'Andeli e Guilhem Molinier, a lógica e a gramática foram superadas pela reflexão sobre as artes. Com autores como Leone Battista Alberti, Ange Politien (*Les Silves*), Luis Vivès e Francisco Sánchez (*Sanctius*), o Renascimento desenvolveu uma reflexão comparativa sobre as artes. No entanto, foi durante o Iluminismo, um período de libertação anti-dogmática, que nasceu uma teoria geral da arte. Ensaios de filosofia sistemática, como o de Baumgarten, sempre citado, malgrado suas observações um tanto quanto escolásticas, rapidamente cedem lugar a concepções menos dogmáticas (e mais entusiastas) como a de Shaftesbury, que influenciou Diderot e suas obras sobre arte dramática e pintura, ou a de Lessing, que, em seu *Laocoon* (1768), marca uma ruptura com o aristotelismo classificador para colocar, diferenciando-os, o problema das capacidades expressivas das artes.

Enfim, foi após a criação das ciências da cultura, na primeira metade do século XX, que a teoria da arte foi além da filosofia, notadamente da filosofia hegeliana, para encontrar um arcabouço epistemológico e uma metodologia comparativa, com Heinrich Wölfflin, Alois Riegl, Aby Warburg e, no século seguinte, Ernst Cassirer, Erwin Panofsky, Ernst Gombrich e Edgar Wind.

Desde então, a teoria da arte conseguiu se tornar um princípio norteador e assumir um escopo epistemológico geral que a transforma numa espécie de filosofia primeira, ou pelo menos um domínio exemplar dentro da filosofia das instituições simbólicas. Nesse sentido, podemos compreender as observações de Cassirer sobre "o próprio cerne da linguagem, que deve ser procurado muito mais na estilística do que na gramática" (1991, p. 108).

Se a linguagem e a arte se tornam "formas simbólicas" importantes, é porque a questão das estruturas e sua transponibilidade são de suma importância. Enquanto arte da linguagem, a literatura se torna um lugar exemplar de investigação, tanto que a iconologia de Panofsky considera, ao máximo, fontes literárias que possam esclarecer as dificuldades interpretativas encontradas pela reflexão iconográfica.

Cinco questões fundamentais podem ser formuladas para a operática. 1/ Como as obras podem ser diferenciadas de produtos cotidianos? A teoria da reprodução técnica (em Walter Benjamin) e a da autografia (em Nelson Goodman) parecem insuficientes. 2/ Como as obras articulam o local e o global, a simplicidade e a complexidade? 3/ De que forma os regimes genéticos e interpretativos da obra lhe são específicos? 4/ Existe um nível de generalidade que permite abarcar a diversidade das artes? 5/ Na zona distal, as obras de arte coexistem com teorias e mitos científicos: de que forma esses três tipos de obra expressam uma função mediadora.

Morfologia

A questão geral da morfologia domina as ciências da cultura desde Goethe e a ela, referem-se tanto Cassirer como Propp em sua *Morfologia do Conto*.

Nos domínios da arte e da biologia teórica (de Waddington a Thom), a morfologia tornou-se um campo de investigação próprio.

No domínio da percepção, a morfologia nos convida a privilegiar as formas significativas, as "boas formas" segundo a teoria da *Gestalt*, e o privilégio acordado na regularidade e na simetria, que Leroi-Gourhan já detectava nos bifaces paleolíticos.

Alberti escrevia: "A beleza é a harmonia e a união das partes de um todo ao qual pertencem; esse acordo e essa união são determinados pelo número, pela delimitação e pela posição precisa exigida pela harmonia (*concinnitas*), princípio absoluto e primeiro da natureza" (*L'Art d'édifier*, IX, 5, Paris, Seuil, 2004, p. 440). A teoria da *concinnitas*³ de Albert é datada ou corresponde a constantes de percepção e/ou a uma pregnância de formas fundamentais (de Pitágoras a René Thom)?

Podemos, no entanto, caracterizar um regime operístico de formas? Ele favoreceria a definição ou a circunscrição (segundo Alberti), sua estilização simplificadora ou pelo menos eliminatória, sua tipicidade, que as torna reconhecíveis apesar de pequenas variações, a ponto de serem essas variações que as tornam reconhecíveis, e, finalmente, sua capacidade de se transporem dentro da obra, bem como para além dela, em sua linhagem.

Se, no período entre as duas guerras, a psicologia da forma (teoria da Gestalt) teve o mérito de generalizar a oposição perceptiva entre fundos e formas, estabilizada nas figuras (ultrapassando assim o antigo hilomorfismo que distinguia e reconciliava

3 NT. O termo *Concinnitas*, extraído dos tratados de Leon Battista Alberti, refere-se a uma teoria arquitetônica baseada no equilíbrio,

formas e substâncias), ela favoreceu as "boas formas" e os estados estáveis. Em seguida, um estruturalismo jakobsoniano esforçou-se para dar conta da complexidade, pois privilegiava a simplicidade, notadamente por meio de oposições binárias preferidas às dualidades de pontos de vista complementares.

Formas semânticas se associam com formas expressivas para compor *formas semióticas*, que podem se manifestar de maneira compacta ou difusa. Seu estudo é dividido em três seções: ligações entre fundos, por exemplo, no caso dos gêneros que comportam diversas isotopias genéricas, como a parábola; ligações entre formas; e especialmente ligações das formas aos fundos, cruciais para o estudo da percepção semântica.

Se uma descrição estática pode ser adequada para certas aplicações, como em didática, por exemplo, uma descrição mais detalhada deve restituir o aspecto dinâmico da produção e interpretação das obras. A percepção de fundos semânticos parece estar ligada a ritmos, e a das formas aos contornos, cujos contornos prosódicos podem apresentar uma imagem.

Conhecemos o papel fundamental dos ritmos na percepção: eles têm um efeito facilitador de curto prazo, cujo correlato é a criação de zonas de pertinência e, por exemplo, em linguística, eles assim dão conta, em parte, da presunção da isotopia que permite a atualização dos semas. Os ritmos se estendem ao nível global; por exemplo, a estrutura elementar do mito, como descrita por Lévi-Strauss, consiste em um quiasmo.

A teoria das transformações é fundamental, pois a descrição das formas só tem valor se pudermos explicar sua evolução. Para isso, é necessária a articulação de forças e formas semióticas, e dar conta das formas em termos de forças. Pelo menos, os dois aspectos, força e forma, são complementares: uma força se prova e se mede pelas deformações que induz; uma forma estabilizada resulta de um equilíbrio de forças sempre momentâneo.

Em linguística, tanto na enunciação como na interpretação, a ação e a percepção semânticas se exercem sobre três tipos de grandezas: **(i)** os *fundos perceptivos* que estabelecem as isotopias genéricas, **(ii)** as *formas regulares* ou seções regulares de formas que estabelecem as isotopias específicas, **(iii)** finalmente, as *formas singulares* ou seções singulares de formas que marcam as alotropias.

Como uma forma é reconhecida muito mais por seus pontos singulares e não por seus pontos regulares, algumas das relações que a caracterizam, por analogia com a

percepção, como as relações forma/fundo podem ser descritas ou reformuladas como relações entre as seções regulares da forma e suas seções singulares.

O efeito das forças é compreendido de duas maneiras: pelo deslocamento de pontos críticos e pela deformação concomitante das seções "normais" da forma. As seções que ultrapassam um limite adquirem um potencial de ruptura. Elas são, portanto, mais importantes para a compreensão das dinâmicas internas da obra do que para fazer a problematização da relação entre o local e o global, além das teorias do "detalhe". A oposição entre o ornamento local e projeto global já dominava a crítica que Longino dirigiu a Cícero e Adolf Loos, em *Ornament und Verbrechen* (1908), ao estilo *nouille* da l' Art Nouveau. Leo Spitzer, por sua vez, conseguiu com maestria vincular processos locais a projetos globais.

De acordo com a modelização proposta em *Semântica Interpretativa* (1987), as forças semióticas, tanto para a expressão quanto para o conteúdo, são inibições, ativações e propagações. Essas operações pressupõem "diferenças de potencial" que resultam em valorizações. No campo da arte, essas valorizações concretizam o valor formativo do gosto.

Esses percursos elementares são retomados e desenvolvidos no nível textual com alto grau de complexidade. Sendo toda forma definida por sua transponibilidade, a interrupção dessa transponibilidade cria um evento caracterizado por uma repentina desigualdade qualitativa.

A interpretação.

A interpretação da obra não pode ser estabilizada, no sentido em que um clássico se torna um clássico porque nunca pode ser completamente compreendido. Este é o preço de sua metaestabilidade estrutural: ao resumir contradições, ela transforma a incoerência em ambiguidade, o caos em ordem temporária ou desordem controlada.

Assim, observava Benveniste, "a significação da arte nunca se refere a uma convenção identicamente aceita entre parceiros. É necessário descobrir seus termos a cada vez, que são ilimitados em número, imprevisíveis por natureza e, portanto, devem ser reinventados para cada obra; em suma, incapazes de serem fixados em uma instituição" ("*Sémiologie de la langue*" [1969], *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard, 1974, pp. 59-60).

A atividade enunciativa e interpretativa consiste em desenvolver formas, estabelecer fundos e variar as relações entre fundos e formas. A geração de fundos e

formas ocorre por meio de retificações repetidas: reformulações, correções e revisões. Tanto que, em certo sentido, uma obra se gera reinterpretando a si mesma: sua produção já é uma interpretação e o autor, ao se corrigir, relendo-se, não cessa de interpretar-se a si mesmo.

O sentido de uma obra resulta do percurso de formas semióticas, que têm sua própria significação, por meio de seus desdobramentos e das valorações a elas atribuídas. Na compreensão de textos, encontramos problemas análogos aos propostos no reconhecimento de formas ruidosas ou incompletas.

As desigualdades qualitativas marcam lugares ou momentos importantes que poderíamos chamar de *pontos nodais*, definidos por seu alto grau de conectividade: na literatura, os mais fáceis de isolar são réplicas que transformam a estrutura narrativa, ou as palavras que conectam diversas isotopias genéricas. Essas são geralmente alvos de gestos enunciativos.

Gestos e movimentos, pontos nodais e momentos críticos, o andamento do ritmo e o fraseado dos contornos nos permitem conceber a obra como um *curso de ação semiótica*, para além de uma concatenação de símbolos. O gênero codifica a condução dessa ação, mas o que poderíamos chamar de ductus particulariza um enunciador e nos permite caracterizar o estilo semântico por meio de ritmos e traçados particulares dos contornos das formas.

A concepção morfológica da obra escapa do atomismo da tradição lógico-gramatical e permite detalhar o conceito de percurso interpretativo. Pouco importa aqui se suas representações sejam figuras dinâmicas no espaço ou ritmos no tempo. O problema fundamental da segmentação surge assim: o ritmo nos permite perceber o intervalo, e o movimento nos permite discretizar a sequência. Esses conceitos intermediários nos permitem conceber a relação entre o global e o local de uma forma menos simplista e menos estática do que aquela que une o elemento ao todo ou a parte ao todo. O acesso do global ao local, na memorização, por exemplo, (toda interpretação pressupõe memorização), é mediado por formas semióticas. Além disso, essa concepção morfossemântica pode ser modelada pela teoria dos sistemas dinâmicos, com os fundos semânticos aparecendo então como sequências de pontos regulares e as formas sendo discretizadas por seus pontos singulares (ver o autor, 1999 b).

As artes "abstratas", como a música, refletiram sistematicamente o método de transposições, com variações, diminuições, etc. Esses instrumentos metodológicos

assumem retrospectivamente um significado epistemológico geral para as ciências das instituições simbólicas.

Como regra geral, quando transpostas para diversas obras, as formas semióticas adquirem autonomia, e é sua transponibilidade que suscita um efeito de transcendência: a ubiquidade de uma forma tornada transponível por sua indiferença aos fundamentos semânticos permite-lhe aparecer incondicionada e, portanto, condicionante.

Do jogo à criação

Paralelamente, o percurso interpretativo das formas operáticas não é um processo seqüencial e determinista. Em suma, tanto na enunciação quanto na interpretação, o sujeito não é, ou não é apenas, um manipulador de categorias transcendentais. Ele se situa triplamente em uma tradição linguística e discursiva; em uma prática concretizada pelo gênero textual que emprega ou interpreta; e em uma situação que evolui e à qual deve se adaptar constantemente.

Independentemente de apresentar ou não aspectos lúdicos, a obra pressupõe que seu leitor "se envolva no jogo". Este é notadamente o caso da leitura de narrativas em que a suspensão da incredulidade (*la suspension of disbelief* segundo Coleridge) é considerada necessária. Essa já se reveste de um alcance crítico, pois pressupõe que abandonemos os preconceitos sobre a realidade para admitir o possível, até mesmo o inacreditável.

Assim como, sem dúvida, acontece com a leitura, a criação é um jogo do qual conhecemos apenas certas regras, particularmente as do gênero. No entanto, essas regras, geralmente, permanecem implícitas e sua aplicação é optativa, tanto que estamos lidando com regularidades e não com regras. Assim, a atividade criativa inventa, ou melhor, descobre, suas próprias regras ao explorar seu material. Essas circunstâncias imprevistas exploradas tornam a obra única e irrepetível, mesmo que isso signifique surpreender retrospectivamente seu autor, por mais metuculoso que seja.

Para o uso dos estudos operísticos, a imagem do jogo exploratório parece mais promissora. A improvisação musical, da música tradicional ao jazz, ilustra a distinção entre, por um lado, as regras do gênero (como o boogie-woogie) e, por outro, os Standards, mesmo reduzidos a temas simples, que atuam como sementes estruturais; finalmente, a partir desses temas, e dependendo do contexto (outros músicos, público, etc.), a criação propriamente dita se desenvolve em sua inovação radical, o que é atestado pelas tomadas irrepetíveis e sempre singulares. Esse percurso da obra em

direção à sua individuação talvez tenha um alcance geral; pelo menos, o estudo de rascunhos literários e esboços pictóricos parecem confirmar essas distinções.

Em suma, para o criador fazer a obra, e para a obra fazer o acontecimento significam mudar as regras, mesmo que isso implique inventar regras locais, aquelas que concretizam a noção de estilo da obra, que evocam o *caráter* que procurava Humboldt e que permanece a pedra angular (*Schlusstein*) de sua teoria. Isso sem dúvida vale para todas as artes, condenadas também elas a inovar para não se esgotarem em repetições decorativas.

Os paradoxos da criação se repetem na experiência estética. Talvez um eco distante do esconde-esconde universal, que singulariza a espécie humana e sugere que a ausência é a última característica do homem, o prazer estético oscila entre o empreendimento e o desapego. O público deve encontrar um equilíbrio entre a consciência do jogo e o inconsciente da atração, entre a pulsão desviada pela atração e o prazer estilizado pelo jogo. Quando a atração predomina, criamos dependência; quando o jogo predomina, e o dominamos, perdemos em fascínio o que ganhamos em pensamento crítico.

Podemos, no entanto, alcançar o fascínio controlado (*maîtrisée*), envolvendo-nos no jogo apenas por meio de concessões, revogando constantemente a crença ou a dúvida? Quando o pensamento crítico predomina, a arte é uma escola de liberdade e autonomia em relação às normas externas, tanto para o criador quanto para o seu público. Assim, a obra pode escapar tanto da dominação comercial (os números de vendas não impressionam os apreciadores) quanto dos discursos dogmáticos cujo objetivo continua sendo a empresa edificante e não a tomada de distância.

Aqui surge uma delicada questão etológica. A filogênese da arte parece ter absorvido um traço arcaico fundamental, a sensibilidade às iscas, e um traço fundamental mais recente, específico dos mamíferos, a prática do jogo. A isca é um *como se* passivo, um estímulo penetrante sem substrato próprio; o jogo é um *como se* ativo, que instaura um regime modal particular, modificando o acoplamento com o ambiente semiótico.

No entanto, no homem, a formação de zonas antrópicas leva, por um lado, à distinção entre o indivíduo e o mundo ao seu redor e, por outro, à distinção entre esse mundo óbvio e um mundo ausente (a zona distal). Essas distinções permitem uma distância crítica que está obviamente ausente da atração. A arte é, então, um jogo com

atrações, mas não se limita a essa sedução, pois testemunha uma distância crítica, fazendo variar as regras do jogo e perturbando-as com normas inesperadas.

Em pesquisas anteriores em antropologia semiótica, foram distinguidas duas fronteiras de acoplamento com o ambiente semiótico: a primeira separa e une a zona de identidade e a zona proximal; a segunda, essas duas zonas em conjunto com a zona distal. A primeira, chamada de fronteira empírica, é povoada por objetos culturais que podem ser chamados de fetiches, pequenos objetos cotidianos, como bonecas ou celulares. A segunda fronteira, conhecida como fronteira transcendente, é povoada por ídolos (termo também sem conotações pejorativas), particularmente obras de arte. Assumindo uma ligação com a zona distal povoada por objetos ausentes, eles permanecem misteriosos, pois formulam enigmas e parecem incompletamente compreendidos. Isso, no entanto, permite que perdurem, até mesmo se tornem clássicos. Freud, em seu estudo sobre o Moisés de Michelangelo, evoca, para descrever o ponto de encontro entre artista e intérprete, "a partilha da incerteza". Isso às vezes leva a uma forma de intimidação, e Aby Warburg chegou a observar que "a obra de arte é algo hostil que avança em direção ao observador" (*Fragments fondamentales pour une science pragmatique de l'expression*, Paris, L'Écarquillé, 2015, nota de 27 de agosto de 1890).

Sua autoridade singular distingue obras de produtos, objetos de conforto projetados para evocar a familiaridade do conhecido e do esperado. Por outro lado, a dimensão enigmática das obras incentiva, ou até mesmo exige, uma abordagem crítica, diferentemente de objetos usuais que são os fetiches. Uma teoria mais aprofundada dos objetos culturais deverá, portanto, discernir os equilíbrios instáveis entre a familiaridade do jogo e a intimidação pelo enigma.

A experimentação semiótica específica das obras de arte contém ensinamentos importantes. Assim como os pintores mantêm uma vantagem sobre os teóricos da óptica, os escritores frequentemente se distanciam dos linguistas, para quem o artesanato das obras é ou deveria ser observáveis reveladores. Levá-los em consideração pode permitir aprofundar a reflexão sobre a semiose, e contribuir para uma refundação da semiótica.

Uma objetificação singular.

Finalmente, a obra se distingue por um processo próprio de elaboração, um percurso singular de individuação que lhe confere individualidade absoluta. Além disso,

um pensamento sobre as obras. Dificilmente, pode articular a estética com as teorias da cognição (os substratos neurais não são causas), nem com as da comunicação que, por exemplo, reduzem a literatura a "macro atos" ou à sua recepção. Ela convida a uma filosofia da técnica que reabilite, na teoria da arte, as questões de artesanato e qualidade de execução, como a singularidade material do objeto ou da performance artística.

Criar não é mais uma decisão soberana: a intenção não preexiste à obra, pois o desenvolvimento da obra visa descobrir essa intenção e dela fazer a linha norteadora para sua existência formal. Assim, a criação é quase unanimemente descrita pelos artistas como um processo de descoberta e não de invenção, à medida que objetiva uma nova obra, até considerá-la completa. Esse processo continua na linha que ela abre, suas reelaborações – pelo mesmo autor ou por outros, alunos ou rivais, etc.

A obra é um momento de complexidade duplamente paradoxal: oriunda de um processo de individuação suficientemente avançado para torná-la única, ela, no entanto, condensa em si mesma, muitas virtualidades que serão exploradas por obras subsequentes, do mesmo autor ou de outros, até mesmo por amadores da arte e pelos melhores comentadores. A obra torna-se clássica quando sabe superar esse paradoxo e, segundo a fórmula de Friedrich Schlegel, nunca pode ser completamente compreendida. Ela então abre possibilidades infinitamente renováveis. Assim, as obras resultam de uma objetivação crítica, tão mais preciosa quanto o princípio de realidade, no qual, preferimos, com muita frequência, a adesão ilusória, ou até mesmo a imersão.

A reflexão sobre a criação de obras não pode, portanto, ser teorizada a partir do modelo de uma criação divina. A obra não tem origem; ela não é apenas um momento em uma cadeia indefinida de transformações que ela condensa e engendra.

O estatuto ontológico das obras depende, portanto, de sua história praxeológica, ou seja, do processo particular de sua criação. Assim, compreender a criação envolve elaborar uma *energética* das obras. O conceito de *tomada de forma* aqui *se* impõe: ele pressupõe um campo metaestável, pois é percorrido por tensões e por um germe estrutural capaz de organizar, pouco a pouco, esse campo ao redor de si. O próprio ato criativo consistirá em descobrir e escolher germes estruturais suscetíveis de organizar o campo. Nas palavras de Robert Simondon, um germe seria, portanto, "uma microestrutura que avança, gradualmente, através do domínio que toma forma" (*L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble, Millon, 2013, p. 551).

A operática além da arte e das instituições simbólicas como obras.

Como o homem não possui linguagem inata, as línguas são nossas obras e as artes da linguagem as perpetuam, reelaborando-as. Nem neutro nem uniforme, o "material" semiótico é um campo saturado, no qual o artista provoca, explora e reflete sobre as tomadas de formas. Em suma, a gênese dos signos pela semiose particular das obras continua e concretiza a da língua.

Os signos são fragmentos de textos, até mesmo trechos de obras ou vestígios de mitos. Entre aqueles que se criam a cada dia, apenas permanecem aqueles que aparecem em textos orais ou escritos considerados memoráveis. Em suma, as línguas são obras a partir das quais criamos outras obras. A consciência da natureza exemplar das obras parece compartilhada: textos religiosos, míticos e poéticos são valorizados, memorizados e transmitidos.

Essa constatação pode ser estendida na medida em que a operática pode descrever como as obras criam o material moldado pelas instituições. O *Homo faber* é um *artífice*, um artesão do simbólico e está cercado por instituições simbólicas desenvolvidas ao longo de gerações.

Cada uma dessas instituições — direito, arte, tecnologia, linguagem, religião, economia etc. tem, é claro, suas próprias especificidades, mas a reflexão comparativa sobre os modos de individuação dos diversos tipos de objetos culturais está apenas começando. No entanto, por meio da dimensão crítica de sua criação, as obras de arte parecem poder tornar-se um paradigma do objeto cultural e assim permanecem por sua indeterminação, ou melhor, por sua metaestabilidade, que faz de sua abertura a manifestação de uma liberdade exemplar, até mesmo, paradoxalmente, sem limites previsíveis. Entendida dessa maneira, a operática ocupa um lugar importante nas ciências da cultura, na medida em que o complexo explica o simples e o singular, o ordinário

Referências

Alberti, Leone Battista, *L'Art d'édifier*, Paris, Le Seuil, 2004.

Benjamin, Walter, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, (*Das KunstwerkimZeitalter seiner technischenReproduzierbarkeit*), Londres, Penguin, [1935] 2008.

Benveniste, Émile, « Sémiologie de la langue », dans *Problèmes de linguistique générale*, Vol. 2, Paris, Gallimard, [1969]1974, p. 59-60.

- Cassirer, Ernst, *Logique des sciences de la culture*, Paris, Cerf, [Zur Logik der Kulturwissenschaften, 1942] 1991.
- Goodman, Nelson, *Language of Art. An Approach to a Theory of Symbols*, Indianapolis, Bobbs-Merrill, 1968.
- Loos, Adolf, *Ornament und Verbrechen*, München, Herold Druck, [1908] 1962.
- Propp, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Seuil, coll. Points, [1869] 2015.
- Rastier, François, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.
- Rastier, François, *Créer : Image, Langage, Virtuel*, Paris-Madrid, Casimiro, 2016.
- Simondon, Gilbert, *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble, Millon, 2013.
- Warburg, Aby, *Fragments fondamentaux pour une science pragmatique de l'expression*, Paris, L'écarquillé, 2015.