A SIGNIFICAÇÃO NA PINTURA

COLEÇÃO SEMIÓTICA
Coordenação: Antonio Vicente Seraphim Pietroforte

A significação musical: um estudo semiótico na música intrumental erudita
Antonio Vicente Seraphim Pietroforte

Semóticas sincréticas: posições (A linguagem do cinema)
Waldir Beividas

Linguagens e saberes: estudos literários
Ana Lúcia Trevisan, Helena Bonito Couto Pereira e Maria Luiza Guarnieri Atik

Linguagens e saberes: estudos linguísticos
Diana Luz Pessoa de Barros, José Gaston Hilgert, Maria Helena de Moura Neves, Ronaldo de Oliveira Batista

Cem anos com Saussure (Textos de congresso internacional) Tomo I
Waldir Beividas, Ivã Carlos Lopes e Sémir Badir (organizadores)

Cem anos com Saussure (Textos de congresso internacional) Tomo II
Waldir Beividas, Ivã Carlos Lopes e Sémir Badir (organizadores)

A significação na pintura
Antonio Vicente Seraphim Pietroforte

A SIGNIFICAÇÃO NA PINTURA

ANTONIO VICENTE PIETROFORTE

ANNABLUME

A SIGNIFICAÇÃO NA PINTURA

Projeto, Produção e Capa
nonononononononn

Conselho Editorial
Eugênio Trivinho
Gabriele Cornelli
Gustavo Bernardo Krause
Iram Jácome Rodrigues
Pedro Paulo Funari
Pedro Roberto Jacobi

1ª edição: maio de 2016

© Antônio Vicente Seraphim Pietroforte

ANNABLUME editora . comunicação
Rua Dr, Virgílio de Carvalho Pinto, 554 . Pinheiros
05415-020 . São Paulo . SP . Brasil
Tel. e Fax. (5511) 3539-0226 – Televendas 3539-0225
www.annablume.com.br

Sumário

Apresentação 9

1. A SIGNIFICAÇÃO 11

O signo 11

A geração do sentido 13

2. A SEMIÓTICA VISUAL 27

O plano de expressão 27

As categorias plásticas 29

As categorias plásticas topológicas 31

As categorias plásticas eidéticas 36

As categorias plásticas cromáticas 39

O plano de conteúdo 41

O semissimbolismo 44

3. A SIGNIFICAÇÃO NA PINTURA 53

A figuratividade 53

A figuratividade na pintura figurativa 54

A figuratividade e o plano de expressão visual 58

O fazer missivo e a manipulação do ponto de vista 64

A negação do figurativo 67

A sintaxe discursiva e a enunciação 75

A sintaxe discursiva e a enunciação na pintura 79

A enunciação e o plano de expressão da pintura 86

A figuratividade na pintura abstrata 92

A figuratividade na pintura abstrata e a enunciação 101

A pintura abstrata entre os estilos linear e pictórico 106

A negação do abstrato 110

A negação do abstrato e a arte figurativa 117

4. REFERÊNCIA E METALINGUAGEM NA SEMIÓTICA DA PINTURA 123

A semiótica da referência 123

A construção semiótica 125

A substancialização das formas semióticas 131

As representações da realidade 134

BIBLIOGRAFIA 137

ANEXOS 111

Apresentação

A significação na pintura é um livro de semiótica. Contudo, essa afirmação não significa muito; antes de tudo, é preciso esclarecer o que se entende por significação e por semiótica. Que as coisas fazem sentido, isso parece evidente; ao que tudo indica, nada se refere apenas a si mesmo – o que já seria um modo de significar –, tudo parece fazer sentido em constantes redes de inter-relações. Essas redes são formações discursivas, nas quais o sentido é constantemente construído e partilhado por nós humanos; nós mesmos construídos nesses discursos, onde ganhamos sentido. Algo da natureza humana, o sentido é objeto de todos os discursos realizados pelo homem; a significação pode ser consagrada em discursos religiosos, falsificada pelos políticos, problematizada na filosofia, analisada pela ciência, complexificada na arte. A semiótica é um desses discursos; entre as filosofias e as ciências da linguagem, a semiótica estuda a significação. Entretanto, não se trata de simplesmente elucidar o que a coisas significam, buscando por verdades por trás de ilusões, mas de mostra como esse processo, o de fazer sentido, se dá.

No trabalho que segue, a pintura é concebida como linguagem, ou seja, como um sistema de signos e de significações, e analisada por meio de uma linha específica de reflexões semióticas, a semiótica narrativa e discursiva proposta por A. J. Greimas. No primeiro capítulo, apresentamos as definições de signo

e significação que orientam o desenvolvimento das análises e das conclusões; no segundo capítulo, introduzimos um modo de conceber a semiótica visual; no terceiro capítulo, a significação na pintura é analisada entre suas realizações figurativas e abstratas; por fim, no quarto e último capítulo, são analisadas as relações entre a pintura, semiose e referência.

Não há necessidade, ao longo da leitura, de conhecimentos prévios de semiótica, nem de informações sobre história da arte e da pintura; tudo que for mencionado será devidamente ilustrado e explicado sempre que necessário.

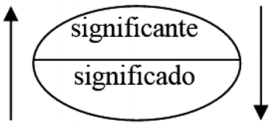
A significação

O signo

As teorias da linguagem, mesmo que de pontos de vista divergentes, costumam utilizar o conceito de signo em suas propostas e abordagens. Por consequência, o signo, conceito chave na maioria delas, por ser definido em teorias distintas, termina por assumir sentidos também distintos. Nesse contexto, longe de se buscar pela definição de signo comum às muitas teorias da linguagem – o que, devido às particularidades de cada uma, parece ser impossível –, é melhor escolher uma definição específica de signo e levá-la adiante, buscando, por meio dela, a coerência teórica necessária.

Dedicando-se à descrição das linguagens verbais, ou seja, das línguas naturais, Ferdinand de Saussure encaminha, n'*O curso de linguística geral*, a seguinte definição de signo:

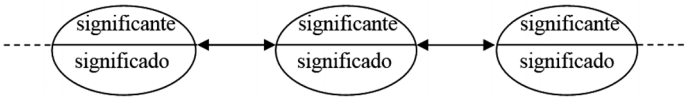
> Tomemos inicialmente, a significação tal como se costuma representá-la e tal como nós a representamos.



Ela não é, como o indicam as flechas da figura, mais que a contraparte da imagem auditiva. Tudo se passa entre a imagem auditiva e o conceito, nos limites da palavra considerada como um domínio fechado existente por si próprio.

Mas eis o aspecto paradoxal da questão: de um lado, o conceito nos aparece como a contraparte da imagem auditiva no interior do signo, e, de outro, este mesmo signo, isto é, a relação que une seus dois elementos, é também, e de igual modo, a contraparte dos outros signos da língua.

Visto ser a língua um sistema em que todos os termos são solidários e o valor de um resulta tão somente da presença simultânea de outros, segundo o esquema:



(Saussure, 1969; 133)

Da citação, pelos menos duas passagens devem ser destacadas para que se compreenda a definição de signo de Saussure:

(1) restrita à linguística, o *significante* diz respeito às formas fonológicas, próprias dos sistemas de vogais e consoantes de cada língua em particular, enquanto o *significado* corresponde aos conceitos, também próprios do sistema semântico de cada língua;

(2) trata-se de definir um signo em relação aos demais signos da mesma linguagem verbal, de modo que, nesse tópico, Saussure se diferencia de boa parte dos teóricos da significação, que definem o signo em relação a referentes extralinguísticos, ou seja, em relação às "coisas do mundo".

Essa última observação é bastante importante, pois, por meio dela, é possível inferir, no mínimo, duas correntes contrárias das teorias da significação:

(1) ou a significação emana da linguagem a partir das relações entre os signos, que constroem visões de mundo específicas de cada sistema deles;

(2) ou a significação é o resultado das relações entre as "coisas" e os signos, que tendem a representar o mundo.

Em linhas gerais, na primeira concepção o sentido é formado por meio das linguagens, que estruturam o pensamento e, projetando-se sobre o mundo, dotam-no de sentido; na segunda concepção, contrariamente, a partir das coisas do mundo – os referentes – geram-se modelos conceituais – os pensamentos –, que são representados por signos em diferentes modos de adequação àquelas "coisas do mundo".

Expandindo a definição de signo de Saussure para além da linguística, quer dizer, para outros sistemas de significação além dos sistemas verbais – como faz o próprio Saussure em sua definição de semiologia, que seria a ciência geral do signo (Saussure, 1969; 24) –, sua concepção de signo se mantém, basta redimensionar o estatuto do *significante* e do *significado* de acordo com o sistema de significação considerado. Em outras palavras, seja nos signos linguísticos, seja nos signos visuais, olfativos, musicais, etc., o signo proposto por Saussure é formado pela relação entre *significante* e *significado*, e define-se em relação aos demais signos do mesmo sistema de significação.

A geração do sentido

As ideias de Saussure, como está dito antes, levam a crer que a significação é gerada por meio de relações entre signos, que poderiam ser chamadas relações semiológicas. Na linguagem, portanto, estaria a gênese da significação; tal ponto de vista faz com que a linguagem, ao invés de reflexo das coisas físicas e humanas, seja a fonte do desenvolvimento delas, conforme está exposto no início dos *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, de Louis Hjelmslev:

> A linguagem – a fala humana – é uma inesgotável riqueza de múltiplos valores. A linguagem é inseparável do homem e segue-o em todos os seus atos. A linguagem é o instrumento graças ao qual o homem modela o seu pensamento, seus sentimentos, suas emoções, seus esforços, sua vontade e seus atos, o instrumento graças ao qual ele influencia e é influenciado, a base última e mais profunda da sociedade humana. Mas é também o recurso último e indispensável do homem, seu refúgio nas horas solitárias em que o espírito luta com a existência, e quando o conflito se resolve no monólogo do poeta e na meditação do pensador. (...) A linguagem não é um simples acompanhante, mas sim um fio profundamente tecido na trama do pensamento (...). O desenvolvimento da linguagem está tão inextricavelmente ligado ao da personalidade de cada indivíduo, da terra natal, da nação, da humanidade, da própria vida, que é possível indagar-se se ela não passa de um simples reflexo ou se ela não é tudo isso: a própria fonte do desenvolvimento dessas coisas. (Hjelmslev, 1975: 1-2)

Baseado nessas propostas, Algirdas Julien Greimas desenvolve seu projeto de ciência, chamado por ele semiótica, cujo objeto de estudos não é mais apenas as relações semiológicas entre os signos, mas o processo de significação capaz de gerá-los, dotando-os de sentido. Em sua *Semântica estrutural*, há as seguintes afirmações:

> O problema da significação está bem no centro das preocupações atuais. Para transformar o inventário dos comportamentos em antropologia e as séries de acontecimentos em História, não temos outro meio senão interrogar-nos acerca do sentido das atividades humanas e o da História.
> Parece-nos que o mundo humano se define essencialmente como o mundo da significação. Só pode ser chamado "humano" na medida em que significa alguma coisa.
> Dessarte, é na pesquisa a respeito da significação que as ciências humanas podem encontrar seu denominador comum. Com efeito, se as ciências da natureza se indagam para saber como são o homem

> e o mundo, as ciências do homem, de maneira mais ou menos explícita, se interrogam sobre o que significam um e outro.
> (Greimas, s.d.: 11)

A seu modo, Greimas leva adiante a tese de Hjelmslev a propósito da significação imanente da linguagem, pois seu modelo teórico pretende descrever como isso se dá. Em outras palavras, para Greimas o sentido é uma construção semiótica, cujo processo pode ser observado e definido como objeto de estudos.

Concebendo a significação como um processo gerativo, em que relações gerais e abstratas regem realizações mais concretas e específicas até a manifestação do sentido em texto, a semiótica greimasiana elabora o modelo teórico do percurso gerativo do sentido. Para introduzir tal modelo, o poema *A montanha pulverizada*, de Carlos Drummond de Andrade (Drummond de Andrade, 1983: 629-630), pode ser utilizado como exemplo da abordagem semiótica:

Chego à sacada e vejo a minha serra,
a serra de meu pai e meu avô,
de todos os Andrades que passaram
e passarão, a serra que não passa.

Era coisa dos índios e a tomamos
para enfeitar e presidir a vida
neste vale soturno onde a riqueza
maior é sua vista e contemplá-la.

De longe nos revela o perfil grave.
A cada volta de caminho aponta
uma forma de ser, em ferro, eterna,
e sopra eternidade na fluência.

Esta manhã acordo e
não a encontro.

Britada em bilhões de lascas
deslizando em correia transportadora
entupindo 150 vagões
no trem-monstro de 5 locomotivas
– o trem maior do mundo, tomem nota –
foge minha serra, vai
deixando no meu corpo e na paisagem
mísero pó de ferro, e este não passa.

Em sua antropologia estrutural, Claude Lévi-Strauss detém-se, muitas vezes, no estudo dos mitos. Nesses estudos, depara-se com o fato de sistemas mitológicos distintos serem estruturados sobre os mesmos valores conceituais, de modo que os significados das figuras mitológicas devem ser determinados nas relações com esses valores semânticos, capazes de reger suas manifestações em tramas e narrativas. Do texto *A estrutura dos mitos*, convém citar este esquema, que mostra como valores semânticos gerais e abstratos geram significados cada vez mais concretos e específicos:

par inicial	primeira tríade	segunda tríade
vida	agricultura	herbívoros
	caça	carniceiros
morte	guerra	predadores

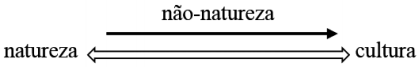
(Lévi-Strauss, 1985: 259)

No esquema, os valores semânticos *vida vs. morte* – o par inicial – regem os temas das atividades culturais – a primeira tríade – e as figuras dadas a realizá-las – a segunda tríade –. O esquema é seguido destas explicações do autor, que mostram como herbívoros, carniceiros e predadores, em mitos diferentes, são representados por animais distintos, mas, em relação ao par inicial *vida vs. morte*, assumem funções mitológicas semelhantes:

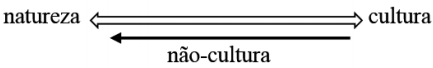
> Esta estrutura substitui o raciocínio implícito: os carniceiros são como os predadores (consomem alimento animal), mas são também como os produtores de alimento vegetal (eles não matam o que comem). Os Pueblo, para quem a vida agrícola é mais "significante" do que a caça, formulam o mesmo raciocínio de maneira um pouco diversa: os corvos estão para as plantações, assim como os predadores estão para os herbívoros. Mas já era possível tratar os herbívoros como mediadores: com efeito, eles são como coletores (vegetarianos) e fornecem um alimento animal, sem serem eles próprios caçadores. Obtêm-se assim mediadores de primeiro, segundo e terceiro graus, etc., cada termo gerando o seguinte por oposição e correlação.
> (Lévi-Strauss, 1985: 259)

Inspirado nas conclusões do antropólogo, Greimas levanta a possibilidade de aplicar esses princípios de análise não apenas aos mitos, mas a quaisquer formas discursivas. O poema de Drummond, portanto, permite a dedução de uma categoria semântica, geral e abstrata, responsável pela sistematização dos signos verbais que o constituem e capaz de garantir suas significações. Devido ao poema tematizar transformações operadas na natureza por atividades humanas, é possível, ao invés de *vida vs. morte*, que aparece nas análises de Lévi-Strauss, propor a categoria semântica *natureza vs. cultura*.

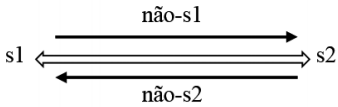
A categoria semântica estabelece os extremos de um eixo semântico, formado por oposições e correlações, definindo um domínio de significação, como são os domínios construídos entre os termos *vida vs. morte*, *natureza vs. cultura*, *masculino vs. feminino*, etc. Uma vez formado, o eixo semântico estabelece-se na oposição entre valores contrários, em meio aos quais são operadas transformações narrativas: em a *Montanha pulverizada*, nas três primeiras estrofes, na descrição das serras, há a afirmação dos valores da *natureza*; na quarta estrofe, quando a serra desaparece, há a negação desses valores; na quinta e última estrofe, na descrição da locomotiva, há a afirmação dos valores da *cultura*.



Embora a transformação da *cultura* em *natureza* não se dê no poema de Drummond, é possível prever o processo de negação da cultura, operado em sentido contrário ao da negação da natureza. Nas tramas em que seres humanos são deslocados de seus ambientes sociais e acolhidos por animais, como a personagem Tarzan, de Edgar Rice Burroughs, criado por macacos, ou Mogli, de Rudyard Kipling, criado por lobos, a negação da cultura é o que se passa em termos de transformações narrativas.



Na medida em que o eixo semântico é formado por uma categoria semântica específica, como *natureza vs. cultura*, *vida vs. morte*, etc., os termos que a geram podem ser representados, genericamente, pela forma *s1 vs. s2*.

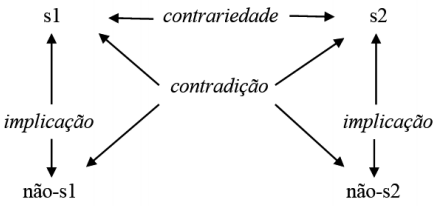


No modelo, os quatro termos gerados contraem as seguintes relações semânticas entre si:

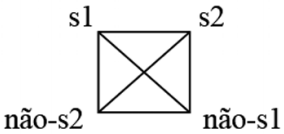
(1) há a relação de *contrariedade* entre dois valores opostos *s1 vs. s2*, que definem o mesmo eixo semântico;

(2) há a relação de *contradição* entre a afirmação de um termo e sua negação, que se faz necessária nas transformações narrativas entre os termos contrários;

(3) há a relação de *implicação* entre uma afirmação e a negação do termo contrário, pois afirmar um termo implica na negação de seu contrário;



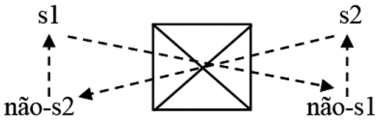
Inspirado dessa vez na lógica formal, Greimas propõe sistematizar as relações entre os termos do eixo semântico no modelo do quadrado semiótico, assim formalizado:



No esquema do quadrado semiótico estão previstas as transformações entre os termos contrários da categoria semântica:

(1) para que o valor semântico *s1* seja substituído pelo valor *s2*, deve haver, no percurso da transformação, a negação de *s1* (*não-s1*);

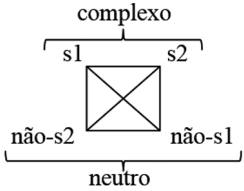
(2) em sentido contrário, para que o valor semântico *s2* seja substituído pelo valor *s1*, deve haver, no percurso da transformação, a negação de *s2* (*não-s2*).



Ainda nesse esquema teórico, é possível prever:

(3) a afirmação concomitante dos termos contrários, que gera, na semiótica, o chamado termo complexo (afirmar *s1* e *s2* concomitantemente);

(4) e a negação concomitante de ambos, no chamado termo neutro (negar *s1* e *s2* concomitantemente em *não-s1* + *n*ão-s2).



De acordo com a semiótica greimasiana, no modelo do quadrado semiótico está representada a rede fundamental de relações semânticas, gerais e abstratas, responsável pela primeira instância de geração do sentido. Em *A montanha pulverizada*, portanto, a partir da semântica fundamental *natureza vs. cultura*, os termos contrários definem o domínio semântico, geral e abstrato, que dá sentido ao poema; a afirmação da *natureza* está figurativizada nas três primeiras estrofes, formadas por quartetos em versos decassílabos, e a afirmação da *cultura* está figurativizada na última estrofe, formada por versos livres.

Nesse domínio semântico, a *natureza* pode ser transformada em *cultura*, desde que a *natureza* seja negada por meio da relação de contradição *natureza* → *não-natureza*; ou a *cultura* convertida em *natureza*, desde que a *cultura* seja negada, novamente, por meio da relação de contradição *cultura* → *não-cultura*.

No poema de Drummond, dos quartetos iniciais à última estrofe, há o processo de transformação da *natureza* em *cultura*, pois a montanha se transforma em pó de ferro; a negação da natureza, para que essa transformação se dê, aparece verbalizada na quarta estrofe do poema, formada pelos versos "Esta manhã acordo e / não a encontro".

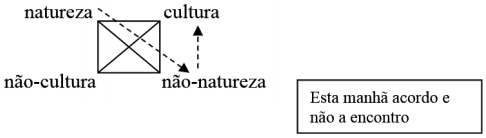
Sistematizadas no quadrado semiótico, as relações entre a categoria semântica e a significação do poema são estas:

Chego à sacada e vejo a minha serra,
a serra de meu pai e meu avô,
de todos os Andrades que passaram
e passarão, a serra que não passa.

Era coisa dos índios e a tomamos
para enfeitar e presidir a vida
neste vale soturno onde a riqueza
maior é sua vista e contemplá-la.

De longe nos revela o perfil grave.
A cada volta de caminho aponta
uma forma de ser, em ferro, eterna,
e sopra eternidade na fluência.

Britada em bilhões de lascas
deslizando em correia transportadora
entupindo 150 vagões
no trem-monstro de 5 locomotivas
– o trem maior do mundo, tomem nota –
foge minha serra, vai
deixando no meu corpo e na paisagem
mísero pó de ferro, e este não passa.



Desse modo, no quadrado semiótico estão descritos os valores semânticos que geram a significação no poema (*natureza vs. cultura*) e a transformação narrativa processada nele (*natureza* → *não-natureza* → *cultura*). Essa transformação é explicada semio-

ticamente por meio de, pelo menos, duas operações: (1) a sensibilização da categoria semântica; (2) a narratividade decorrente dessa projeção.

Para a semiótica, a significação não é apenas de ordem inteligível, que explicaria o mundo por meio de categorias semânticas, mas também de ordem sensível; a sensibilização projeta, sobre o inteligível, um sistema de atrações e repulsões.

Com a finalidade de formalizar essa projeção do sensível, a semiótica define a categoria tímica, articulada em *euforia vs. disforia*. Compostas a partir do mesmo radical, *euforia* e *disforia* são palavras de origem grega, foria vem do verbo grego *phoréo*, que significa "tolerar", "suportar"; com os prefixos, a *euforia* qualifica "aquilo que é bem tolerado" e, a *disforia*, "aquilo que é mal tolerado". No poema de Drummond, a afirmação da *natureza* é feita com *euforia* e a afirmação da *cultura*, com *disforia*; a categoria tímica determina, por isso, o valor semântico com o qual o sujeito narrativo, responsável por tal sensibilização, prefere manter ou buscar pela conjunção, e aquele, contrariamente, com o qual ele prefere manter a disjunção ou buscar por ela. Determina-se, assim, a partir do nível fundamental, a deriva narrativa colocada em discurso.

Para formalizar a narratividade em termos semióticos, Greimas define, logo após a geração do sentido pela categoria semântica e sua sensibilização tímica, o chamado nível narrativo do percurso gerativo do sentido. Em seu desenvolvimento, o esquema narrativo proposto pela semiótica tem se modificado bastante desde suas primeiras formulações; neste trabalho, opta-se por apresentar, em linhas bastante gerais, o modelo proposto por Claude Zilberberg (Zilberberg, 2006: 129-147).

Uma vez projetada a categoria tímica e estabelecida a deriva narrativa, em que o sujeito narrativo tende a manter a conjunção com o valor semântico euforizado ou buscar por ela, seria definido, de acordo com Zilberberg, o *fazer emissivo* do sujeito narrativo, que estabelece a relação *sujeito-objeto* com o valor euforizado, mas também a relação *sujeito-destinador*, em que o sujeito

se relaciona com outros sujeitos, que vão ao encontro do projeto emissivo. Contrariamente, há o *fazer remissivo*, em que o sujeito é espoliado do objeto ou tem sua busca pela conjunção com ele interrompida; nesse fazer, os sujeitos envolvidos nele são *antissujeitos*, pois vão de encontro ao projeto emissivo.

No poema de Drummond, o sujeito narrativo, figurativizado pelo enunciador do discurso, está em conjunção com o valor euforizado, figuratividado pela montanha, portanto, regido pelo fazer emissivo. Entretanto, certo dia a montanha some, surge o antissujeito figurativizado pela locomotiva e tudo aquilo representado por ela, que espolia o enunciador dos valores de natureza, colocando-o em conjunção com os valores disfóricos, projetados na civilização. Assim, da tensão entre o emissivo e o remissivo, gera-se a narratividade.

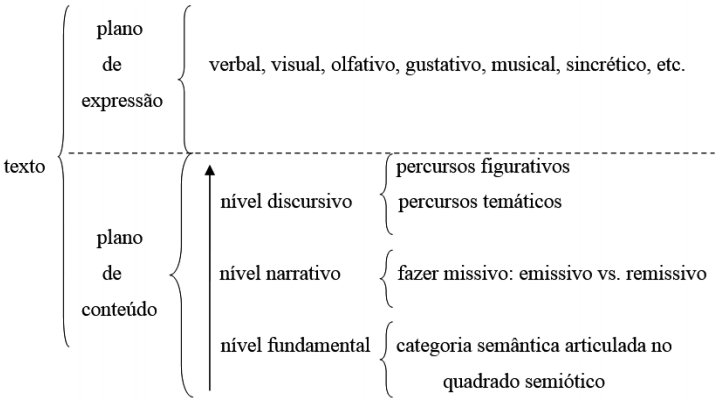
Os níveis fundamental e narrativo dão forma à semio-narratividade, geral e abstrata, que, por fim, está apta para se realizar em *temas* e *figuras*, específicas e concretas, no ultimo patamar do percurso gerativo do sentido, chamado nível discursivo.

Retomando a citação de Lévi-Strauss para abordá-la semioticamente, a partir da semio-narratividade geral e abstrata em torno dos valores *vida vs. morte*, são especificados os temas da agricultura, da caça e da guerra, que se particularizam ainda mais nas figuras dos herbívoros, carniceiros e predadores. Do mesmo modo, n'*A montanha pulverizada*, como está descrito e esquematizado antes, os valores *natureza vs. cultura* são especificados, pelo menos, no tema da exploração predatória da natureza pelo homem, que se particulariza nas figuras disseminadas ao longo dos versos.

Todo esse percurso, entretanto, está nos domínios do que a semiótica define como o plano de conteúdo dos textos. Em suas definições, a semiótica concebe o texto na articulação entre as formas de conteúdo e as formas de expressão; as formas semânticas, próprias do plano de conteúdo e realizadas de acordo com o percurso gerativo do sentido, uma vez estruturadas, estariam aptas para se manifestar em um sistema semiótico determinado.

Esse sistema, por sua vez, pode ser: (1) verbal – as línguas naturais –; (2) não-verbal – os sistemas musicais, visuais, olfativos, gustativos, etc. –; (3) sincrético, quando sistemas semióticos distintos estão combinados – história em quadrinhos, cinema falado, teatro, dança, etc. –.

Esquematicamente:

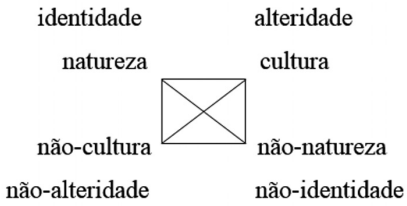


Em textos poéticos, como o do exemplo dado para ilustrar a abordagem semiótica, é comum que categorias do plano de expressão surjam relacionadas a categorias semânticas do plano de conteúdo. Desse modo, no plano de expressão das semióticas verbais há categorias fonológicas e categorias prosódicas que podem ser correlacionadas a categorias semânticas.

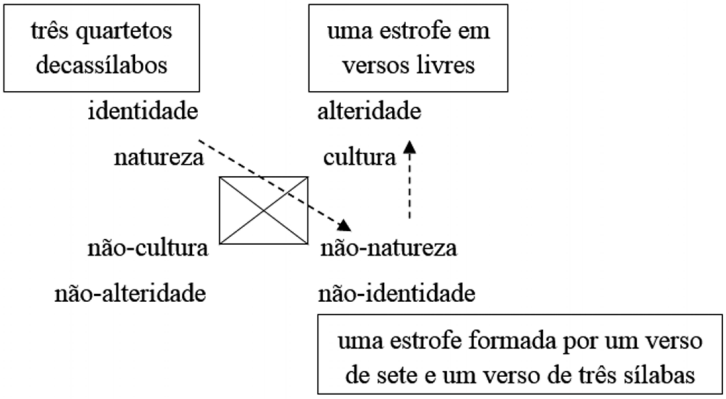
No poema de Drummond, quando é afirmada a *natureza* no plano de conteúdo, os versos são em forma de quartetos decassílabos e, quando é afirmada a *cultura*, os versos são livres, o que permite deduzir uma forma de expressão *identidade vs. alteridade* aplicada à prosódia das silabas poéticas e à ordenação dos versos, e correlacionada à forma de conteúdo *natureza vs. cultura*.

plano de expressão	identidade vs. alteridade
plano de conteúdo	natureza vs. cultura

Articulada no quadrado semiótico, a correlação entre os valores semânticos e prosódicos é esta:



Nessa articulação entre expressão e conteúdo, a negação da *natureza* está correlacionada à negação da *identidade*. Na medida em que a estrofe que figurativiza a *não-natureza* – "Esta manhã acordo e / não a encontro" – é formada por dois versos, um verso de sete sílabas – es-ta-ma-nhã-a-cor-doe – seguido por um verso de três sílabas – não-aen-con(tro) – ela equivale, na textualização do poema, a negar a *identidade* dos decassílabos, uma vez que a estrofe é formada por uma quebra daquela regularidade de dez sílabas em uma estrofe de sete mais três sílabas. Assim, o que se passa entre as formas de conteúdo, devido a esse tipo de correlação semiótica, passa-se, também, entre as formas de expressão.



Essa correlação entre formas de conteúdo e formas de expressão é chamada, em semiótica, sistema semissimbólico. Para a Saussure, nas línguas naturais, as relações entre significante e significado são arbitrárias, não há motivação entre formas semânticas e formas fonológicas. Entretanto, há signos em que essa relação não é completamente arbitrária, como, por exemplo, quando se toma a caveira por significado da morte, a balança, por significado da justiça, etc. Aos primeiros, Saussure chama signos, aos segundos, chama símbolos (Saussure, 1969; 82). Desse ponto de vista, entre os signos arbitrários e os símbolos motivados, funcionam os sistemas semissimbólicos, em que as relações textuais construídas entre os dois planos da linguagem parecem negar a arbitrariedade das relações entre significante e significado e sugerir alguma motivação entre eles – no poema de Drummond, a estabilidade da natureza surge relacionada à estabilidade prosódica dos decassílabos e as mudanças promovidas pela civilização surgem relacionadas às transformações entre os versos livres, que compõem a última estrofe –.

Em linhas gerais, o que está dito ilustra a abordagem semiótica da significação proposta por Greimas e desenvolvida por ele e seus colaboradores. Como o trabalho que segue está baseado nessa semiótica, o percurso gerativo do sentido e o semissimbolismo estão devidamente explicados ao longo dos demais capítulos.

A semiótica visual

O plano de expressão

Em uma primeira fase, a semiótica exclui o plano de expressão de seus domínios teóricos; são do próprio Greimas estas afirmações, feitas em *Semântica estrutural*:

> Quando um crítico fala da pintura ou da música, pelo próprio fato de que fala, pressupõe ele a existência de um conjunto significante "pintura", "música". Sua fala constitue-se pois, em relação ao que vê ou ouve, uma metalíngua. Assim, qualquer que seja a natureza do significante ou o estatuto hierárquico do conjunto significante considerado, o estatuto de sua significação se encontra situado num nível metalinguístico em relação ao conjunto estudado. Essa diferença de nível é ainda mais visível quando se trata do estudo de línguas naturais: assim o alemão ou o inglês podem ser estudados numa metalíngua que utiliza o francês e vice-versa.
> Isso nos permite a formulação de um princípio de dimensão mais geral: diremos que esta metalíngua transcritiva ou descritiva não apenas serve ao estudo de qualquer conjunto significante, mas também que ela própria é indiferente à escolha da língua natural utilizada.
> (Greimas, 1979: 23)

Por meio da citação, é possível aproximar a semiótica e o percurso gerativo do sentido ao que Greimas chama "metalíngua descritiva", pois se trata de formalizar, nessa abordagem, o que é definido como a significação. Situada aquém dos signos, ou seja, antes de sua manifestação em um "conjunto significante", a semiótica formaliza a significação no percurso gerativo do sentido, que está, desse modo, restrito às categorias semânticas e ao plano de conteúdo. Todavia, no texto *Por uma semiótica topológica*, Greimas faz a seguinte observação:

> Porque o espaço assim instaurado nada mais é que um *significante;* ele está aí apenas para ser assumido e significa coisa diferente do espaço, isto é, o homem que é o *significado* de todas as Linguagens. Pouco importam, então, os conteúdos, variáveis segundo os contextos culturais, que podem se instaurar diferencialmente graças a este desvio do significante: que a natureza se ache excluída e oposta à cultura, o sagrado ao profano, o humano ao sobre-humano ou, em nossas sociedades dessacralizadas, o urbano ao rural, isso em nada muda o estatuto da significação, o modo de articulação do significante com o significado que é ao mesmo tempo *arbitrário* e *motivado*: a semiose se estabelece como uma relação entre uma categoria do significante e uma categoria do significado, relação necessária entre categorias ao mesmo tempo indefinidas e fixadas num contexto determinado.
> (Greimas, 1981: 116)

Embora permaneça a concepção de independência do plano de conteúdo em relação ao plano de expressão, afirma-se a possibilidade de relacionar categorias entre os dois planos da linguagem – "entre uma categoria do significante e uma categoria do significado" –, encaminhando as propostas teóricas do semissimbolismo.

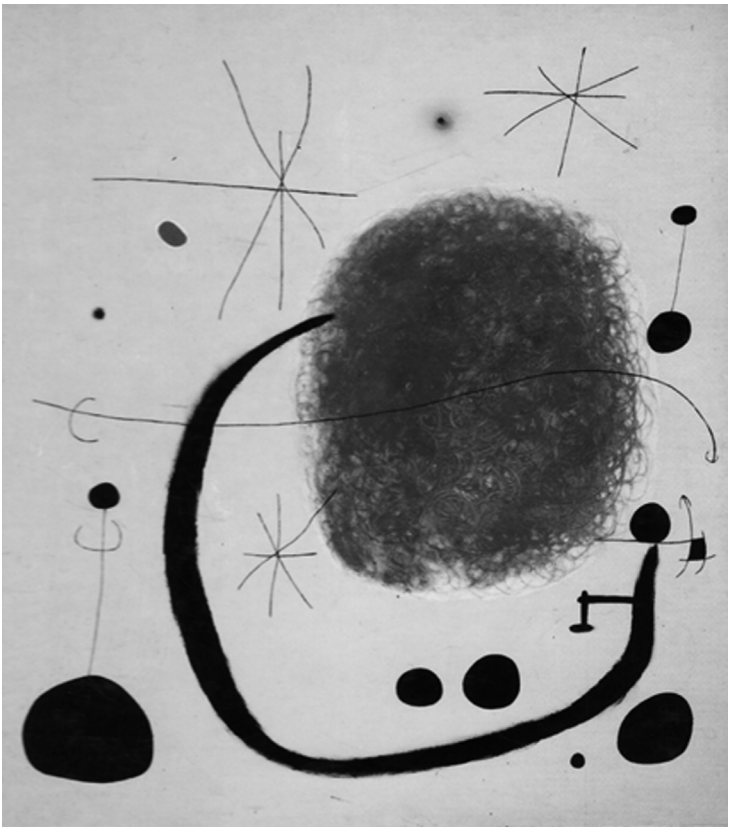
No exemplo do poema de Drummond – no capítulo anterior – está descrita uma relação semissimbólica estabelecida entre uma categoria semântica, do plano de conteúdo, e uma categoria prosódica, própria do plano de expressão dos sistemas semióticos

verbais. Uma vez que o plano da expressão – o "conjunto significante" – é formado por categorias específicas, portanto definidoras de seu estatuto significante, o semissimbolismo aplicado aos sistemas verbais – como no exemplo d'*A montanha pulverizada* – pode ser aplicado aos demais sistemas semióticos; basta, para isso, que sejam definidas categorias próprias dos sistemas não-verbais ou sincréticos. No caso das semióticas visuais – o objeto de estudos e de reflexões do trabalho que segue –, devem ser determinadas as chamadas categorias plásticas, responsáveis pela manifestação textual desse tipo de semiótica.

As categorias plásticas

A descrição analítica do plano de conteúdo feita por meio de categorias fundamentais tem por objetivo determinar grandezas gerais e abstratas, cuja função é sistematizar manifestações concretas e específicas. Por consequência, aplicar a mesma metodologia no estudo do plano de expressão da linguagem implica determinar categorias com as mesmas propriedades. Com esses objetivos, para analisar os sistemas semióticos visuais são propostas três tipos fundamentais de categorias plásticas: (1) as categorias eidéticas, responsáveis pela forma; (2) as categorias cromáticas, responsáveis pela cor; (3) as categorias topológicas, responsáveis pela distribuição de formas e cores.

A tela *O ouro do firmamento*, de Miró, pode exemplificar a abordagem semiótica da expressão visual por meio de categorias plásticas.



* Veja ilustração colorida no final do livro.

Antes, porém, de cuidar da descrição e do detalhamento das categorias plásticas, a pintura de Miró permite que sejam feitas algumas observações preliminares. Em primeiro lugar, deve ficar bem clara a distinção entre os domínios do plano de expressão e os domínios do plano de conteúdo. De acordo com a semiótica, a figuratividade, enquanto o patamar mais concreto e específico do percurso gerativo do sentido, ainda está nos domínios semânticos do conteúdo, o que significa que as figuras, embora manifestadas por signos de diversas ordens – verbais, visuais, musicais, etc. –

são imagens conceituais – não são vistas, nem ouvidas, mas imaginadas –. A figura de um "pássaro", por exemplo, pode ser significada por palavras, desenhos, timbres de diversos instrumentos musicais; grosso modo, as figuras são os significados dos signos, cujos significantes determinam o plano de expressão e o sistema semiótico utilizado para manifestar a significação.

Uma vez manifestada por imagens acústicas, visuais, etc., a figuratividade necessariamente termina por se enquadrar em um estilo de representação específico, gerado em consensos sociossemióticos, que determinam o estatuto das muitas formas de representar a figuratividade. Em princípio, seres humanos retratados no estilo renascentista são bem diferentes dos retratados nos estilos cubista ou surrealista, contudo, a significação só é possível de ser verificada dentro dos preceitos próprios de cada um deles, ou seja, em consensos estabelecidos em grupos sociais a respeito das semioses envolvidas. Assim, nos sistemas semióticos visuais, enquanto no plano de conteúdo são construídas figuras, de ordem conceitual, no plano de expressão, independentemente do estilo de representação escolhido, são manifestadas formas e cores, em posições específicas, que processos sociossemióticos se encarregam de colocar em função da significação daquelas figuras. Desse ponto de vista, cabe falar em figuratividade quando se trata do plano de conteúdo e plasticidade quando se trata das categorias plásticas topológicas, eidéticas e cromáticas.

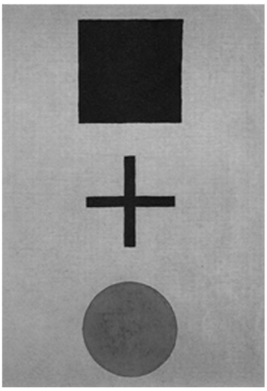
As categorias plásticas topológicas

Definidas umas em relação às outras, as categorias plásticas ocorrem sempre juntas, todavia, devido à relativa autonomia que guardam entre si, pois podem ser isoladas durante a análise, é possível estudá-las separadamente.

A posição, em semióticas visuais, é sempre a posição de cores e formas, que se definem umas em relação às outras no espaço em que se manifestam – espaço este que pode ser bidimensional, como nas pinturas e fotografias, ou tridimensional, como

nas esculturas, instalações, obras de arquitetura –. Como as possibilidades de combinações topológicas de cores e de formas são numerosas, cada texto solicita que sejam determinadas categorias topológicas pertinentes para sua abordagem semiótica; em outras palavras, cada texto, devido às suas particularidades, termina por encaminhar a categoria plástica mais apta para descrevê-lo semioticamente. Mesmo assim, é possível estabelecer algumas formas topológicas básicas e, por esse motivo, mais recorrentes.

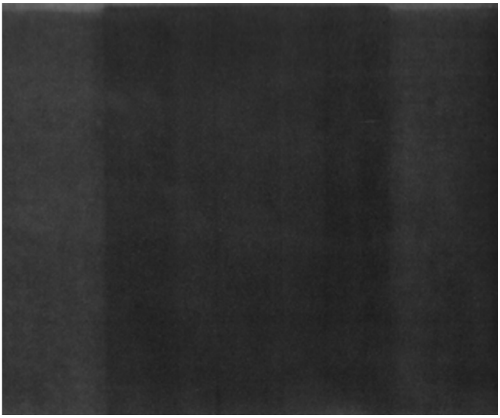
Jean-Marie Floch, em sua obra *Petites mythologies de l'oeil e de l'esprit – pour une sémiotique plastique*, propõe que as categorias topológicas sejam sistematizadas em dois tipos básicos: as lineares e as planares (Floch, 1985: 30). As pinturas *Suprematismo: quadrado, cruz, círculo*, de Malevitch, e *Vampira*, de Munch, são bons exemplos da distinção topológica encaminhada por Floch.



Na tela de Malevitch, as figuras do quadrado, da cruz e do círculo, alinhadas verticalmente como estão, encontram-se distribuídas ao longo de uma linha reta; na tela de Munch, contrariamente, os cabelos, braços e rostos do casal enlaçado estão distribuídos do centro da tela para as margens, portanto, em planos concêntricos. Respectivamente, os dois exemplos são casos de distribuição topológica linear e planar.

A distribuição linear pode ser gerar alguns modos de distribuição topológica subordinados a ela. Na tela de Malevitch, a categoria topológica *intercalante vs. intercalado* dá forma à distribuição das formas em mancha do quadrado e o círculo em oposição à forma em traço da cruz – a forma em mancha é intercalante e a forma em traço é intercalada –. Na mesma tela, a categoria topológica *superior vs. inferior* dá forma à distribuição das cores pretas do quadrado e da cruz em oposição à cor azul do círculo.

Ainda na distribuição linear, a categoria *intercalante vs. intercalado* pode estar na posição horizontal; em *Vibrações em dois tons*, de Ianelli, por meio do cromatismo, na posição horizontal os tons quentes são intercalantes e os tons frios são intercalados:



* Veja ilustração colorida no final do livro.

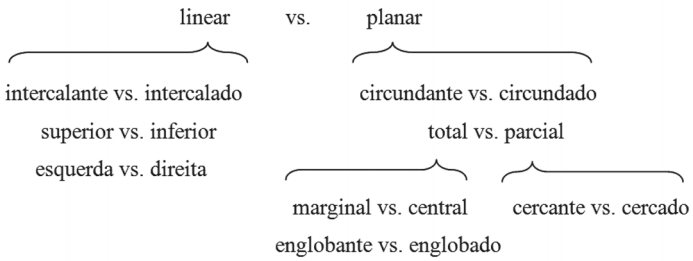
Na distribuição horizontal, também é possível dispor de acordo com a categoria *esquerda vs. direita*, como é caso d'*O dueto*, de Braque, em que há predomínio do cromatismo claro do lado esquerdo e do escuro, do lado direito:

A distribuição planar, por sua vez, pode se manifestar em três tipos básicos de categorias topológicas. As relações planares, via de regra, são formadas pela categoria *circundante vs. circundado*, em que o circundante envolve o circundado – em *Vampira*, de Munch, os tons escuros são circundantes e os claros são circundados –. Esse envolvimento pode ser total ou parcial – na tela de Munch, ele é total –.

Na distribuição total, a relação *circundante vs. circundado* pode se manifestar: (1) na relação *marginal vs. central*, quando o circundante está nas margens e o circundado, no centro; (2) na relação *englobante vs. englobado*, quando o englobado está deslocado da posição de central. Na tela de Munch, a relação topológica planar é *marginal vs. central*, enquanto na pintura *São José, carpinteiro*, de La Tour, a relação é *englobante vs. englobado* – basta observar a distribuição do cromatismo *escuro vs. claro*, em que o escuro é englobante e envolve totalmente o claro, que é englobado e deslocado da posição central –.

Quando o circundante envolve apenas parcialmente o circundado, essa relação topológica se manifesta na categoria plástica *cercante vs. cercado*, como é possível verificar na pintura *A missa milagrosa de Frei Pedro de Cabañuelas*, de Zurbarán, em que o cromatismo monocromático – o cercado – está concentrado na extremidade superior esquerda, e o colorido do restante da tela – o cercante – o envolve, mas não totalmente.

Em síntese, as categorias topológicas descritas podem ser esquematizadas assim:



Vale lembrar, os tipos de categorias lineares e planares determinados não esgotam as possibilidades de disposições topológicas de cores e formas; sempre que necessário, cabe ao analista encaminhar a definição da categoria topológica mais conveniente para a abordagem semiótica que se pretende fazer.

Enquanto categorias fundamentais, algumas daquelas seis categorias podem aparecer articuladas entre si, como é o caso da distribuição topológica na tela *O ouro do firmamento*, de Miró. No plano de expressão da pintura, há a categoria *englobante vs. englobado*, responsável pela distribuição do traço compacto e da cor quente na zona englobante e do traço difuso e da cor fria na zona englobada; ao termo *englobante* dessa categoria está subordinada a categoria *superior vs. inferior*, responsável pela distribuição predominante de traços finos na zona superior e de manchas largas na zona inferior.

As categorias plásticas eidéticas

Conforme está dito antes, as figuras, no plano de conteúdo, são de ordem conceitual, cuja manifestação plástica depende das muitas propostas de representação, próprias de cada estilo, sejam os estilos de época, sejam os individuais. Embora distintos, esses estilos terminam por utilizar, devido às características constituti-

vas das semióticas visuais, as mesmas formas plásticas, o que torna a escolha dessas formas independente do estilo em que o texto se manifesta. Em outras palavras, da arte rupestre às vanguardas modernas e contemporâneas, as manifestações plásticas podem ser sistematizadas a partir das mesmas formas geométricas gerais e abstratas.

Desse modo, a mesma categoria eidética *quadrangular vs. circular* foi utilizada: (1) para opor as formas quadrangulares do quadrado e da cruz à forma circular do círculo na tela *Suprematismo: quadrado, cruz, círculo*, de Malevitch, tela da vanguarda russa do início do século XX; (2) para opor a forma circular do rosto feminino à forma quadrangular do rosto masculino no conjunto formado pelo díptico dos retratos de Battista Sforza e Federico de Montefeltro, de Piero Della Francesca, telas renascentistas do século XV.

No domínio das formas plásticas, cabe novamente ao analista determinar a categoria mais adequada à abordagem de cada texto particular. Assim, *pontiagudo vs. arredondado*, *paralelo vs. cruzado*, *vertical vs. horizontal*, *uniforme vs. multiforme*, etc., são exemplos de categorias eidéticas, que não podem ser reduzidas a inventários fechados.

Para aplicar pelo menos duas das categorias dadas como exemplo, na pintura *Lamentação pela morte de Cristo*, de Giotto, na zona inferior, a categoria eidética *vertical vs. horizontal* opõe as demais figuras à figura do Cristo, uma vez que todas elas têm predomínio da verticalidade, enquanto Nele predomina a forma horizontal:

Na pintura *O funeral de Oscar Panizza*, de Grosz, a categoria *uniforme vs. multiforme* opõe formas regulares na zona superior esquerda, com predomínio de retas e quadrados, às múltiplas formas da zona inferior direita.

Retomando *O ouro do firmamento*, de Miró, é possível verificar o predomínio das formas circulares em oposição às formas cruzadas, e determinar, pelo menos, a categoria eidética *circular vs. cruzado*: (1) o termo *circular* gera a plasticidade dos diversos círculos – dos pretos ou dos coloridos de azul, vermelho e verde – e da mancha grossa na zona inferior da tela; (2) o termo *cruzado* gera a plasticidade das cruzes – das três cruzes com oito traços e das duas cruzes, com quatro –.

As categorias plásticas cromáticas

Evidentemente, as categorias cromáticas dizem respeito às cores, mas não necessariamente à oposição entre cores específicas, e sim a modos cromáticos de organizar essas cores. As seis cores violeta, vermelho, laranja, amarelo, verde e azul, por exemplo, podem ser sistematizadas a partir de, pelo menos, dois cromatis-

mos: (1) quando são distribuídas no conjunto vermelho, amarelo e azul em oposição ao conjunto violeta, laranja e verde, há o cromatismo *cor primária vs. cor secundária*; (2) quando são distribuídas no conjunto vermelho, laranja e amarelo em oposição ao conjunto violeta, azul e verde, há o cromatismo *cor quente vs. cor fria*. Deve-se, portanto, distinguir cor de cromatismo, e determinar a categoria cromática que melhor descreve o cromatismo manifestado no plano de expressão.

Na pintura *Vibrações em dois tons*, de Ianelli, por meio das cores manifestadas, determina-se o cromatismo *cor quente vs. cor fria*; na pintura *O dueto*, de Braque, as cores estão dispostas com o cromatismo *claro vs. escuro*. Outras categorias podem ser propostas; com finalidades analíticas, ao estudar a *Composição IV*, de Kandinsky, Floch (Floch, 1985: 39-77) determina a categoria *concentração vs. expansão*, que, independentemente das cores utilizadas, distribui o cromatismo concentrado em traços finos na zona esquerda da tela e o cromatismo em manchas expandidas, na zona direita.

No que diz respeito às categorias cromáticas, *O ouro do firmamento*, de Miró, pode ser descrito de acordo com as categorias: (1) *monocromático vs. colorido*, que determina as oposições entre as manchas e os traços pretos e os três círculos coloridos; (2) *cor*

quente vs. cor fria, que determina a oposição entre, de um lado, o círculo vermelho e o fundo amarelo, e de outro lado, os círculos azul e verde; (3) *cor em concentra*ção *vs. cor em difusão*, que determina a oposição entre o conjunto formado pelo fundo amarelo, o círculo vermelho e as formas pretas, e entre o conjunto formado pelos círculos azul e verde.

O plano de conteúdo

Nos itens anteriores, o foco das descrições está concentrado no plano de expressão, pois trata-se de determinar a distribuição topológica entre cores e formas na construção da plasticidade das semióticas visuais. Para prosseguir, devem ser analisadas as formas de conteúdo por meio do percurso gerativo do sentido; para tanto, convém retomar *O ouro do firmamento*, utilizado como exemplo na descrição das categorias plásticas.

Antes de tudo, cabe perguntar qual o conteúdo semântico da pintura. Pinturas, esculturas e fotografias, assim como as composições musicais, costumam ser acompanhadas de títulos, dando forma a sistemas semióticos sincréticos em que sistemas verbais e não-verbais estão articulados no mesmo plano de expressão. Consequentemente, os títulos de esculturas, pinturas e fotografias devem ser considerados na análise da significação.

Nos títulos, têm origens os significados linguísticos, que dependem dos sistemas verbais utilizados, enquanto os significados das imagens pintadas dependem das convenções próprias de cada estilo – de época ou individual – e do acervo de figuras que cada um deles é capaz de gerar. Na renascença, por exemplo, há uma série de convenções plásticas, que permitem reconhecer, em quadros diferentes, as imagens do Cristo e de seus apóstolos; em Kandinsky, cavalos e cavaleiros são representados por certa combinação de traços, cuja repetição permite o mesmo modo de identificação.

Em *O ouro do firmamento*, a abordagem estilística das imagens visuais combinada com a significação dada à tela por meio do título tornam possível reconhecer as figuras de corpos celestes

– estrelas, planetas e galáxias – e, entre eles, as figuras de uma mulher e de um homem. Portanto, os círculos, as cruzes e as demais figuras representariam estrelas, planetas, satélites, constelações, enfim, corpos celestes dispostos no firmamento áureo de Miró. Algumas dessas figuras, porém, além de representarem figuras da astronomia, representam também uma mulher e um homem em duas constelações distintas: (1) a mulher, na constelação da zona inferior esquerda; (2) o homem, na constelação da zona inferior centro-direita. Há, portanto, no plano de conteúdo, um percurso figurativo de ordem conceitual, cujo significado é manifestado no plano de expressão pelo sincretismo entre o título verbal e imagens plásticas.

Esse percurso figurativo, para que nele sejam reconhecidos corpos celestes e humanos, deve estar sustentado por, no mínimo, dois percursos temáticos: (1) um responsável pela tematização do firmamento, em que as figuras são corpos celestes; (2) outro responsável pela tematização da relação homem-mulher, em que as figuras são corpos humanos. Colocados em paralelo, os dois percursos temáticos encaminham as duas possibilidades de leitura dos percursos figurativos.

Nos discursos com predomínio da objetividade, como os discursos científicos, via de regra há apenas um tema para sustentar, semanticamente, as figuras que o revestem. Fosse a imagem visual analisada um mapa celeste, as figuras seriam corpos siderais, que revestiriam apenas o tema da astronomia, fazendo com que o significado atribuído a essas figuras seja monossêmico. Em outras palavras, haveria apenas um significado para cada significante manifestado no texto e as imagens seriam imagens de galáxias, constelações, estrelas, planetas, satélites, etc. Nos discursos poéticos, contrariamente, há a realização de mais de um percurso temático, o que garante a polissemia dos significados; em *O ouro do firmamento*, porque, paralelamente ao tema da astronomia, há o tema da relação homem-mulher, além de corpos celestes, há corpos humanos entre as imagens. Nessa semiótica, as imagens da zona inferior da tela de Miró assumem, pelo menos, dois sig-

nificados: (1) podem ser estrelas ou planetas; (2) podem ser uma mulher e um homem.

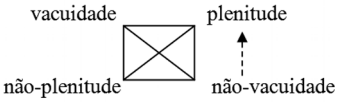
A presença do par homem-mulher, no entanto, permite que mais um tema seja determinado e que outros significados sejam associados às duas figuras. No discurso religioso, muitas vezes, o par homem-mulher é convocado para representar as forças criadoras do cosmos; do mesmo modo que o casal gera vida por meio da fecundação, analogamente, haveria forças metafísicas responsáveis pela geração do mundo. Mitologicamente, o par homem-mulher estaria apto a simbolizar os princípios metafísicos ativo – a natureza naturante – e passivo – a natureza naturada – colocados em oposição pela categoria semântica *masculino vs. feminino*, fazendo com que, nessa simbolização religiosa, o coito e a fecundação tornem-se metáforas da cosmogonia.

Não se trata de examinar as origens e as implicações culturais e históricas dessa concepção da sexualidade cósmica, mas de verificar, na pintura de Miró, mais uma variação do tema, que, uma vez desenvolvido no plano de conteúdo da tela, permite a harmonização entre os demais temas da astronomia e da relação homem-mulher. Na atualização do mito cosmogônico baseado na interação entre os princípios masculino e feminino geradores do universo, aqueles dois temas ganham coesão semântica na medida em que as figuras do homem e da mulher passam a significar esses princípios, que, em interação constante, são capazes de gerar o firmamento áureo textualizado.

Descrita a semântica discursiva por meio das relações entre temas e figuras no nível discursivo do percurso gerativo do sentido, cabe, em seguida, descrever a narratividade. Por tematizar a cosmogonia – os dois princípios metafísicos – e a cosmologia dela derivada – o firmamento áureo –, é possível propor os valores semânticos *vacuidade vs. plenitude*, uma vez que a ontologia narrada nega os valores da vacuidade, afirmando os valores da plenitude. Desse modo, a plenitude torna-se o objeto de valor do fazer emissivo, cabendo, ao termo contrário da vacuidade, os valores remissivos.

Determinado o objeto de valor emissivo, resta determinar os sujeitos narrativos envolvidos no fazer emissivo. Seriam as figuras do casal os sujeitos narrativos? De certo modo, sim; todavia deve-se considerar que o cosmos não se destina exclusivamente ao casal primordial, mas a toda a humanidade, que pode ser figurativizada nos co-enunciadores da pintura, ou seja, naqueles que respondem pela relação enunciador-enunciatário do discurso. Desse ponto de vista, o casal, por gerar o cosmos, torna-se também o destinador do fazer emissivo, e os dois princípios metafísicos tornam-se aqueles que colocam o sujeito narrativo humanidade em conjunção com os valores emissivos da plenitude.

Por fim, determinados os valores emissivos e remissivos, determina-se a categoria semântica fundamental *vacuidade vs. plenitude* no nível fundamental do percurso gerativo do sentido, que dá coerência semântica à narrativa e de suas relações com os temas e figuras do nível discursivo. Na articulação da categoria fundamental no quadrado semiótico ratifica-se que o percurso entre seus termos segue da negação da vacuidade à afirmação da plenitude; em plena emissividade, não há valores remissivos afirmados, a remissividade está apenas implícita nas relações da categoria semântica.



O semissimbolismo

Após analisar separadamente as formas semióticas dos planos de expressão e de conteúdo d'*O Ouro do firmamento*, cabe encaminhar a análise das possíveis relações semissimbólicas estabelecidas entre elas. Nos itens anteriores relativos à descrição das categorias plásticas, são determinadas as seguintes categorias

topológicas, eidéticas e cromáticas, responsáveis pela geração da expressão na tela de Miró:

– topológicas:
englobante vs. englobado
superior vs. inferior

– eidéticas:
circular vs. cruzado

– cromáticas:
monocromático vs. colorido
cor quente vs. cor fria
cor em concentração vs. cor em difusão

Embora o plano de expressão manifestado seja o resultado da articulação entre todas elas, nem todas são pertinentes para a construção do semissimbolismo textualizado, pois nem todas estão correlacionadas às formas semânticas do plano de conteúdo.

Buscando relacioná-las entre si, é possível aproximar a categoria eidética *circular vs. cruzado* da categoria cromática *cor em concentração vs. cor em difusão* por meio de uma categoria formal mais abstrata, no caso, a categoria *continuidade vs. descontinuidade*: (1) as formas circulares são contínuas, enquanto a formas cruzadas são descontínuas; (2) a cor em concentração é contínua, como se pode perceber na zona englobante, dominada pelo amarelo, e a cor em difusão é descontínua, como se pode perceber na zona englobada, dominada pelo azul. Feita com rabiscos, a zona cromática dominada pelo azul fica descontinuada entre a cor e o fundo branco, contrariamente à zona do amarelo, realizada com pinceladas grossas, que geram efeitos de continuidade cromática.

categoria formal: *continuidade vs. descontinuidade*
categoria eidética: *circular vs. cruzado*
categoria cromática: *cor em concentração vs. cor em difusão*

Prosseguindo na articulação das categorias plásticas, nota-se que a categoria formal *continuidade vs. descontinuidade* aparece relacionada à categoria topológica *englobante vs. englobado*, pois há predomínio do cromatismo em concentração – seja da cor amarela, seja da cor preta – na zona englobante, e há predomínio do cromatismo em difusão na zona englobada. É possível ainda, devido ao predomínio do amarelo na zona englobante e do azul, na englobada, relacionar a categoria cromática *cor quente vs. cor fria* às correlações plásticas anteriores.

categoria formal: *continuidade vs. descontinuidade*
categoria eidética: *circular vs. cruzado*
categoria cromática: *cor em concentração vs. cor em difusão*
cor quente vs. cor fria
categoria topológica: *englobante vs. englobado*

No plano de expressão, portanto, quatro categorias plásticas, articuladas por meio de uma mesma categoria formal, oscilam entre afirmar ora a continuidade ora a descontinuidade da plasticidade gerada.

Considerando a abordagem do plano de conteúdo, é possível estabelecer uma relação entre o valor semântico da *plenitude* e a cor amarela, pois o título da obra refere-se à figura – o ouro do firmamento – que realiza os valores emissivos da *plenitude*.

plano de expressão { cor amarela
plano de conteúdo { plenitude

Em seguida, como a cor amarela é aquela que realiza com mais intensidade o termo *cor em concentração*, é possível incluir o valor semântico da *plenitude* em meio às relações entre esse cromatismo e a categoria formal *continuidade vs. descontinuidade*.

plano de expressão	cor amarela cor em concentração (continuidade)
plano de conteúdo	plenitude

Consequentemente, isso faz com que os valores plásticos gerados pela *continuidade*, como as formas geométricas circulares e o cromatismo em cores quentes, juntamente com cromatismo em concentração, apareçam correlacionados ao valor semântico da *plenitude*.

plano de expressão	cor amarela cor em concentração cor quente forma circular (continuidade)
plano de conteúdo	plenitude

Por fim, como o cromatismo em concentração predomina na zona englobante, é possível relacionar a *plenitude* semântica a esse valor topológico.

plano de expressão	cor amarela cor em concentração cor quente forma circular zona englobante (continuidade)
plano de conteúdo	plenitude

Em síntese, a análise semiótica da tela de Miró permite, pelo menos, três conclusões semióticas:

(1) a tematização no plano de conteúdo do percurso semântico *não-vacuidade → plenitude*;

(2) a manifestação no plano de expressão de uma oscilação plástica entre a categoria formal *continuidade vs. descontinuidade* e as categorias plásticas articuladas por meio dela;

(3) a relação textualizada entre o valor semântico da *plenitude* e os valores plásticos articulados pela *continuidade*.

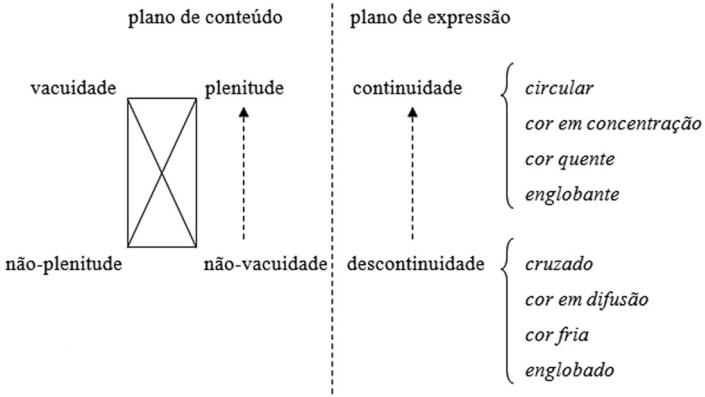
Nessa semiótica, torna-se possível verificar n'*O ouro do firmamento* que o percurso semântico *não-vacuidade → plenitude* está correlacionado às oscilações plásticas formadas pelos termos *continuidade vs. descontinuidade*.

plano de expressão	descontinuidade vs. continuidade
plano de conteúdo	não-vacuidade → plenitude

Nessa correlação, a afirmação da *plenitude* coincide com a afirmação da *continuidade*, fazendo com que a negação da vacuidade – a *não-vacuidade* – seja relacionada à afirmação da *descontinuidade*, imprimindo o sentido *descontinuidade → continuidade* à oscilação plástica determinada.

plano de expressão	descontinuidade → continuidade
plano de conteúdo	não-vacuidade → plenitude

Como se trata de correlação entre a categoria de conteúdo *plenitude vs. vacuidade* e a categoria de expressão *continuidade vs. descontinuidade*, trata-se de uma relação semissimbólica, que pode ser assim esquematizada:



O semissimbolismo descrito permite, pelo menos, encaminhar duas questões:

(1) a relativa autonomia das categorias plásticas umas em relação às outras;

(2) a presença, tanto no plano de conteúdo quanto no plano de expressão, de gradações entre os valores contrários que geram as categorias plásticas e semânticas.

Embora seja verificada a relação entre a transformação semântica *não-vacuidade* → *plenitude* e as categorias plásticas *cor em difusão vs. cor em concentra*ção, *cor fria vs. cor quente* e *englobado vs. englobante*, geram-se dúvidas razoáveis quanto à inclusão da categoria eidética *circular vs. cruzado* na mesma ordem de relações – ainda que justificada pela categoria formal *continuidade vs. descontinuidade* –.

Os termos *englobado*, *cor em difusão* e *cor fria* relacionam-se ao valor semântico da *não-vacuidade*, entretanto, o *englobado* e as cores em *difusão* e *fria* que o preenchem têm forma *circular* e não, *cruzada*, o que poderia associar o *englobado* ao valor semântico da *plenitude* devido à presença da circularidade. Todavia, com base na relativa autonomia das categorias plásticas, isso caracteriza um falso problema.

Vale repetir, o plano de expressão das semióticas plásticas é o resultado da articulação entre categorias topológicas, eidéticas e cromáticas, pois as distribuições determinadas pelas categorias topológicas são distribuições de formas e cores; contudo, pelo simples fato de ser permitido separá-las entre si via processos analíticos, torna-se possível constatar as especificidades próprias de cada uma delas.

No caso da categoria eidética *circular vs. cruzado*, ela foi estabelecida para justificar a manifestação de formas cruzadas e circulares; devido à descontinuidade das formas cruzadas e a continuidade das formas circulares é possível traçar as relações anteriores e justificar o semissimbolismo descrito. A pintura de Miró, porém, não está baseada em paradigmas lógicos simples, em que todos os termos semânticos e plásticos deveriam aparecer correlacionados termo a termo – ou seja, que todas as formas *cruzadas* deveriam aparecer sempre relacionadas ao cromatismo *em difusão*, a *cores frias* e sempre na zona *englobada* –. A tela *O ouro do firmamento* está baseada em sistemas poéticos complexos, nada impedindo que formas e cores, relacionadas a valores semânticos contrários ou contraditórios, apareçam manifestadas na mesma imagem, como acontece na figura azul, que, apesar da *cor fria* e em *difusão* e da posição *englodada*, dadas a significar a *não-vacuidade*, tem forma circular, significando, pelo menos na forma, a *plenitude*.

O semissimbolismo não é estabelecido apenas de modo simples, ele deve dar conta das complexificações construídas no texto, em que valores semânticos contrários e contraditórios são assumidos pelas mesmas figuras e seus respectivos significantes. No caso da imagem *englobada circular*, azul e com cor *em difusão*, a complexificação semântica, que a faz significar concomitantemente *não-vacuidade* e *plenitude*, só se realiza assim porque em seu significante há, também concomitantemente, a *cor fria* e em *difusão* englobadas, que significam a *não-vacuidade*, e a forma *circular*, que significa a *plenitude*.

Tal complexificação semiótica se dá em outras figuras da tela:

(1) o círculo verde tem forma *circular* e está na zona *englobante*, afirmando a *plenitude*, mas tem cor *fria* e *em difusão*, significando também a *não-vacuidade*;

(2) as figuras masculina e feminina são tão complexas como o círculo verde, pois em ambas, apesar do predomínio de traços circulares, há também traços cruzados.

Em outras figuras, diferentemente, o semissimbolismo se encaixa termo a termo; no círculo vermelho, por exemplo, o plano de expressão tem forma *circular*, cor *quente* e *em concentração* e está na zona *englobante*, portanto, afirmando a *plenitude* no plano de conteúdo.

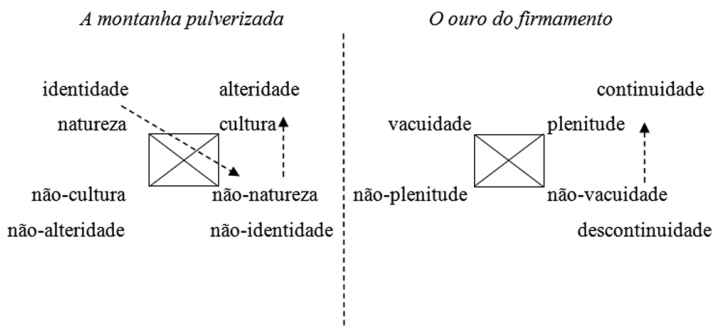
O semissimbolismo, embora seja esquematizado por meio de oposições sistematizadas no quadrado semiótico, termina por descrever gradações, em que as figuras podem significar com bastante intensidade a *plenitude*, como o círculo vermelho e a grande zona *englobante* colorida de amarelo, ou manifestar esse conteúdo com menos intensidade, complexificado com graus de vacuidade, como é o caso dos círculos azul e verde, e das figuras masculina e feminina.

A questão semiótica dos processos gradativos não está contemplada apenas nesse tipo de complexificação. Em nível de conteúdo, a transformação *não-vacuidade* → *plenitude* já descreve um processo de transformação gradativo; em nível textual, as formas *cruzadas*, expressão do conteúdo *não-vacuidade*, podem ser convertidas nas formas *circulares*, expressão da *plenitude*, por meio da largura dos traços. Nesse processo, a variação dos traços finos das cruzes aos traços largos das curvas e dos círculos, simula, por meio da diminuição da finura e do aumento da largura, a passagem da *não-vacuidade* para a *plenitude*. Ainda em nível textual, os adensamentos dos rabiscos descontínuos do azul – que significam *não-vacuidade* – em relação às pinceladas contínuas do amarelo – que significam *plenitude* – podem ser relacionados à mesma transformação gradativa realizada na largura dos traços.

Para concluir, vale a pena fazer um breve comentário a respeito dos modos de articular categorias de conteúdo e de expressão.

No primeiro capítulo, na abordagem semiótica do poema de Drummond, são determinadas a categoria semântica *natureza vs. cultura* e a categoria prosódica *identidade vs. alteridade* articuladas no semissimbolismo *natureza : identidade vs. cultura : alteridade*. No quadrado semiótico, os termos contrários de ambas as categorias estão colocados em paralelo, o que permite correlacionar a negação da natureza (*não-natureza*), no plano de conteúdo, à negação da identidade silábica dos versos (*não-identidade*), no plano de expressão.

Na tela de Miró, o semissimbolismo é articulado de modo diferente. Nela, embora o termo semântico da *plenitude* esteja correlacionado ao termo plástico da *continuidade*, não há correlação entre a *vacuidade* e a *descontinuidade*; no quadrado semiótico o termo *descontinuidade*, contrário ao termo *continuidade*, está correlacionado à negação da vacuidade (*não-vacuidade*), termo que contrai uma relação de implicação com o termo *plenitude*.



Não se deve levar adiante, portanto, a falsa impressão de que, para que haja relação semissimbólica, há obrigatoriamente apenas relações entre os termos contrários das categorias envolvidas; essa é apenas uma das possibilidades de correlacionar categorias entre os dois planos da linguagem.

A significação na pintura

A figuratividade

Existe, no vocabulário das artes plásticas, a distinção entre arte figurativa e arte abstrata. Grosso modo, na arte figurativa as imagens vistas corresponderiam às "coisas do mundo", enquanto, na arte abstrata, trata-se de representar figuras geométricas e arranjos de cores e traços. O termo figurativo, entretanto, no escopo da teoria semiótica desenvolvida nos capítulos anteriores, vem sendo utilizado com outra significação, diferente daquela atribuída a ele nas artes plásticas.

Em semiótica, como está explicado no primeiro capítulo, a significação é descrita por meio de um processo gerativo, em que conteúdos gerais e abstratos são convertidos em conteúdos concretos e específicos. Desse modo, a partir de categorias semânticas gerais e abstratas, geram-se conteúdos temáticos e figurativos; e porque os temas são menos específicos que as figuras, a figuratividade é o patamar mais concreto e específico na geração do sentido.

Para exemplificar esse processo de significação, basta recorrer novamente à pintura *Lamentação pela morte de Cristo*, de Giotto – citada no segundo capítulo para descrever as categorias eidéticas –, para verificar que a categoria semântica *vida vs. morte*, de ordem geral e abstrata, converte-se nos conteúdos figurativos

concretos e específicos das imagens do quadro, como são as figuras do Cristo e de seus seguidores.

Desse ponto de vista, enquanto "representação" das "coisas do mundo", o conceito semiótico de figura coincide com o conceito de figura nas artes plásticas; todavia, quando é analisada a tela *O ouro do firmamento*, de Miró, ao se referir aos círculos e retas, também é utilizado o termo figura para descrever imagens que, nas artes plásticas, seriam chamadas abstratas. Portanto, por estar no patamar mais concreto e específico do percurso gerativo do sentido, não importa se é Cristo e seus discípulos ou círculos e retas, tais formas semióticas são chamadas figuras, sejam elas, na terminologia das artes plásticas, arte figurativa ou arte abstrata.

Para prosseguir, depois de haver discutido as teorias do signo e da significação, e introduzido os conceitos e os procedimentos básicos da semiótica visual, cabe desenvolver, com mais detalhes, os estudos da enunciação, dos percursos figurativos e das relações entre os planos de conteúdo e expressão na semiótica da pintura.

A figuratividade na pintura figurativa

A tela *A morte de Prócris*, de Piero de Cosimo, é um bom exemplo de pintura figurativa.

* Veja ilustração colorida no final do livro.

O texto não se realiza apenas em semiótica plástica, pois o título, uma semiótica verbal, faz parte da geração do sentido, dando forma a uma semiótica sincrética. Nos termos de Roland Barthes (Barthes, 1984: 31-34), há ancoragem verbal da semiótica

visual, já que o título reduz a polissemia da imagem, definindo, com mais precisão, seus conteúdos.

Em nível discursivo, a narratividade é especificada; os sujeitos narrativos e os objetos de valor se encontram concretizados em pessoas, tempos e espaços construídos pelo discurso. Desse modo, no plano de conteúdo da tela de Piero de Cosimo, há pessoas, durante certo tempo, colocadas em determinado lugar, que são as mesmas do plano de conteúdo do título, dado pelo próprio pintor. Em termos semióticos, quando há ancoragem, as pessoas, tempos e espaços do texto verbal coincidem com as pessoas, tempos e espaços do texto visual, fazendo com que a semiótica verbal, a seu modo, explique o que se passa na semiótica visual. Em outras palavras, via ancoragem, constrói-se redundância de informação, pois o dito coincide com o visto quando as pessoas, tempos e espaços das duas semióticas são os mesmos.

Por meio desse sincretismo, como analisar a figuratividade em *A morte de Prócris*? Observando a tela, nota-se a moça estendida na relva em posição horizontal, assistida pelo fauno e o cão, tendo ao fundo a praia, onde se encontram mais três cães e algumas aves. Para saber quem é a moça e que está morta, é necessário recorrer ao título, que remete a personagens da mitologia grega, lidas pelo viés renascentista do século XVI.

O título, um sintagma nominal, mesmo de forma concisa, conta a narrativa desenvolvida em torno dos valores *vida vs. morte*, com o sujeito narrativo, antes em conjunção com os valores de vida, terminando em disjunção com eles – portanto, em conjunção com os valores de morte, de acordo com o percurso *vida→não-vida→morte* –. Nessa transformação, há um mínimo de narratividade, que permite determinar a categoria semântica fundamental que rege o texto verbal – e, por ancoragem, também o texto visual –, contudo, não é possível ainda determinar como o fazer missivo está articulado a essa categoria – dito de outro modo, não se sabe quais valores são emissivos, quais são remissivos –.

Considerando apenas o enunciado do título fechado em si mesmo, Prócris é apenas um nome. Um enunciado, porém, não paira no universo do sentido humano abandonado a si mesmo; um enunciado se define em relação a outros enunciados, em relação aos quais ele faz sentido. Essa interdiscursividade é constitutiva das linguagens humanas; um discurso constrói-se sempre em relação a outros discursos, o que permite citar personagens míticas, como Prócris, e possibilitar que toda a mitologia que a cerca seja trazida para dentro do texto que lhe faz alusão.

Conta-se que Prócris e Céfalo eram casados; certo dia, para testar a fidelidade da esposa, Céfalo a corteja disfarçado em outro homem. Ao saber da falsa identidade do marido, a esposa, enfurecida, enfim o perdoa, mas passa a ser tomada de ciúmes; seguindo o marido em suas caçadas, escondida por trás das moitas, é confundida com um animal e morta, por engano, por Céfalo. Os valores de vida são, portanto, emissivos; a morte é um valor remissivo, que vem colocar fim na vida conjugal. Essa narratividade aludida no texto verbal ancora o texto visual, fazendo com a que a tela seja a cena final de todo um percurso narrativo.

Todavia, se por meio do título é possível reconhecer na tela Prócris e compreender o que é encenado, há outras figuras que devem ser consideradas: o cão aos pés da moça, o fauno, os três cães ao fundo, a paisagem formada pelo lago, as aves e a árvore que cresce. O cão aos pés da moça aparece no mito – trata-se de Lélaps, dado de presente a Prócris pela deusa Diana –, mas o fauno, não. A fonte do mito conhecida na época está nas *Metamorfoses*, de Ovídio, no entanto, além dela há a peça de teatro *Céfalo*, de Niccolo da Correggio; na peça o fauno, desejando Prócris, incita seus ciúmes inventando falsas traições do marido (Rose-Marie e Hagen, 2003: 106). Nesse caso, a alusão ao texto de Corregio é feita por uma figura da semiótica visual.

Com a tragédia figurativizada pela moça estendida morta na relva, pelo cão a velar e pelo fauno, é possível determinar um tema mais geral que rege a figuratividade realizada; trata-se do tema passional do ciúme, o mesmo que rege, com algumas varia-

ções, peças de teatro como *Otelo*, de Shakespeare – basta substituir Céfalo, Prócris e o fauno por, respectivamente, Otelo, Desdemona e Iago –. As demais figuras nessa leitura temática podem ser tomadas como dados da paisagem que envolve as personagens principais da tragédia, contudo, em outra leitura temática, que também rege a figuratividade da tela, elas fazem outros sentidos além de mero cenário.

A história da arte lê nessas figuras alusões ao discurso da Alquimia praticada no século XVI, pois, além da alusão feita por elas mesmas enquanto símbolos alquímicos recorrentes em outros textos dessa prática religiosa, suspeita-se que Piero de Cosimo fosse, senão um adepto, um conhecedor da Filosofia Hermética (Rose-Marie e Hagen, 2003: 109). Se isso for correto, novamente via semiótica visual: (1) as figuras do cão branco e do cão preto ao fundo aludem, respectivamente, ao cão armênio e à cadela de Coracésio, símbolos do sólido e o volátil, os dois princípios alquímicos que, em constante tensão, movem o cosmos; (2) entre as aves, o cisne branco alude à etapa alquímica da sublimação da morte; (3) Lélaps, nessa leitura temática, torna-se símbolo de Hermes Trismegisto, o lendário patrono da Alquimia; (4) Prócris, com seu manto dourado e vermelho, representa a pedra filosofal; (5) ainda em Prócris, sua pose na horizontal alude às Evas das gravuras alquímicas, das quais brota a árvore filosófica – *arbor philosophica* –, que também está pintada no quadro, acima do ombro esquerdo da moça.

Há, portanto, pelo menos dois percursos temáticos – o percurso passional do ciúme e o percurso religioso da alquimia – revestidos pelo percurso figurativo que se encontra realizado na tela de Cosimo e se manifesta no plano de expressão sincrético formado pelas semióticas visual e verbal envolvidas. A relação entre esses dois percursos temáticos redimensiona a narratividade d'*A morte de Prócris*, pois, se a tematização passional do ciúme segue o percurso *vida→não-vida→morte* entre os termos da categoria semântica fundamental, na tematização alquímica a morte é sublimada via pedra filosofal e o crescimento da *arbor philosophica*,

seguindo, assim, o percurso contrário *morte→não-morte→vida*. Nesse processo, complexifica-se o sentido que, antes, parecia assumir uma única orientação semiótica.

Há, por fim, a possibilidade de propor o percurso temático metalinguístico, em que a pintura fala de si mesma em seu processo de enunciação. Se o cão Lélaps é também Hermes Trismegisto e Piero de Cosimo praticava ou conhecia a alquimia, parece que o pintor, simbolicamente, retrata-se no quadro na figura que simbolizaria, de modo geral, todo alquimista. Mestre nas duas artes – a da pintura e da alquimia –, é esse enunciador, assim figurativizado no texto, quem articula os temas e as figuras realizados em seu discurso e dá, aos co-enunciadores, uma tela para decifrar e fruir.

A figuratividade e o plano de expressão visual

Ao tratar da figuratividade, a semiótica deve evitar alguns equívocos; por ser o último patamar do percurso gerativo do sentido, a figuratividade, que pertence aos domínios do plano de conteúdo, pode ser confundida com o plano de expressão. Deve-se estar atento ao fato de que o percurso gerativo do sentido descreve a formação da semântica do texto, portanto, de que ele se restringe aos domínios do plano de conteúdo.

Nesse modelo teórico, o conceito de figura se aproxima do conceito de significado proposto por Saussure em sua definição de signo, sejam os signos verbais, sejam os não-verbais. Nos signos verbais, o significado se manifesta em significantes de ordem fonológica, o que faz com que, nos termos de Saussure, um conceito seja associado a uma imagem acústica formada pela articulação entre vogais e consoantes. No poema de Drummond, por exemplo, as figuras – ou conceitos – de /montanha/ e /locomotiva/ são associados, respectivamente, às imagens acústicas [mõtaŋa] e [lokomotiva]; os conceitos/figuras pertencem ao plano de conteúdo e as imagens acústicas, ao plano de expressão.

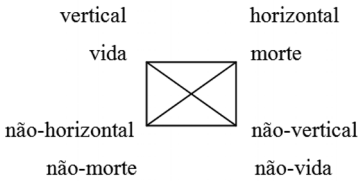
Nas semióticas verbais, a confusão entre os domínios dos dois planos da linguagem, embora menos frequente, pode acontecer, mas nas semióticas visuais ela é bastante comum. As imagens conceituais, diferentemente das imagens acústicas, são imagens imaginadas; de ordem conceitual, não são audíveis nem visíveis. Uma vez expressas em sistemas semióticos, tais imagens imaginadas do plano de conteúdo são associadas, em planos de expressão, a imagens acústicas nas semióticas verbais e musicais, ou a imagens visuais nas semióticas plásticas. Assim, do mesmo modo que nas semióticas verbais conceitos são associados à articulação de vogais e consoantes, nas semióticas plásticas conceitos são associados à articulação de categorias topológicas, eidéticas e cromáticas.

Uma imagem visual, portanto, só é reconhecida como tal porque um conceito, como por exemplo o conceito de /cão/, formado no plano de conteúdo em percursos figurativos, está associado a uma articulação entre as categorias plásticas que formam seu significante no plano de expressão. Em outras palavras, há no conteúdo uma imagem imaginada de "cão" e há, no plano de expressão, uma forma plástica visível – uma "mancha" – que se torna significante daquele significado; o "cão" está no plano de conteúdo – no percurso figurativo – e a forma visível que o manifesta – a "mancha" – está no plano de expressão.

Essas "manchas", articuladas em um plano de expressão como na tela de Piero de Cosimo, podem ter as categorias plásticas que as formam colocadas em relações semissimbólicas com categorias semânticas responsáveis pela significação gerada no texto. Observando as figuras da árvore filosófica, de Prócris, do fauno, de Lélaps e dos demais cães, é possível isolar, pelo menos, a categoria eidética *vertical vs. horizontal* e verificar a relação semissimbólica com a categoria semântica *vida vs. morte*. A árvore filosófica está desenhada em *vertical*, ela manifesta a forma que se articula com a forma contrária à de Prócris, deitada na posição *horizontal*, fazendo com que a categoria eidética *vertical vs. horizontal* determine, no plano de expressão, as formas significantes cujos significados são, respectivamente, a árvore filosófica e Prócris. Como

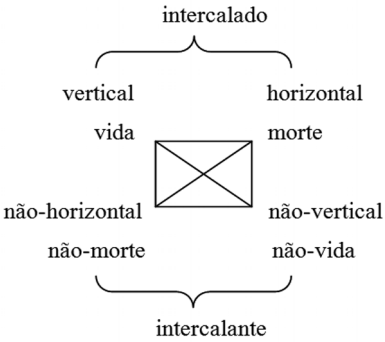
no plano de conteúdo a árvore filosófica figurativiza a afirmação da *vida* e Prócris, a afirmação da *morte*, confirma-se o semissimbolismo entre a categoria de expressão *vertical vs. horizontal* e a categoria de conteúdo *vida vs. morte*.

Articulado no quadrado semiótico, o semissimbolismo é este:



Lélaps e o fauno têm formas curvas, que, em relação à categoria eidética *vertical vs. horizontal*, não são verticais e nem horizontais, definindo o termo neutro *não-horizontal* + não-vertical dessa categoria eidética. Tais formas curvadas, em oposição às formas retilíneas da árvore filosófica e de Prócris, permitem determinar a categoria topológica *intercalante vs. intercalado*, que dá conta de dispor as formas curvas na zona *intercalante* e as formas retas, na zona *intercalada*.

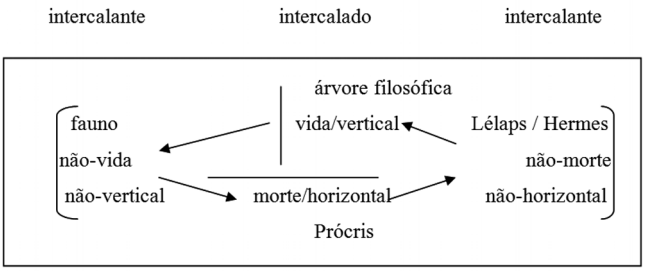
As formas retas, articuladas em *vertical vs. horizontal*, por estarem correlacionadas semissimbolicamente à categoria *vida vs. morte*, faz com que o termo complexo *vida* + *morte*, formado pela afirmação concomitante dos termos da categoria, esteja figurativizado na zona *intercalada*. Isso também faz com que, na zona *intercalante*, em que está manifestado o termo neutro *não-horizontal* + *não-vertical* das formas curvas, esteja, ainda por meio do semissimbolismo determinado, figurativizado o termo neutro da categoria semântica *não-morte* + *não-vida*.



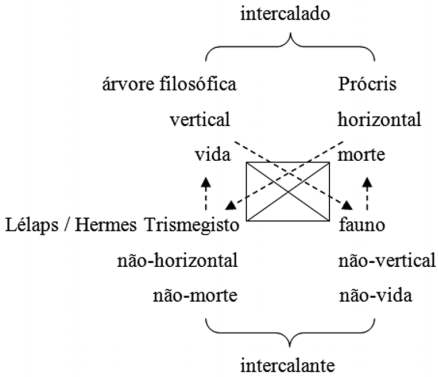
A significação formada pela articulação dos temas dos ciúmes de Prócris e da alquimia permite, ainda, verificar como as transformações narrativas entre os termos da categoria semântica *vida vs. morte* estão correlacionadas às transformações plásticas dos termos da categoria eidética *vertical vs. horizontal* ao longo do plano de expressão da tela de Cosimo.

Se a forma *horizontal* na zona *intercalada* afirma a *morte* na figura de Prócris e o fauno é a personagem responsável pelas calúnias que a causaram, pode-se supor que nele esteja figurativizada a negação da vida (a *não-vida*), que conduz à afirmação da *morte* da moça. Sendo uma figurativização da *não-vida*, a forma curvada do fauno seria, portanto, a negação da forma vertical (*não-vertical*). Como o cão Lélaps é também Hermes Trismegisto, o responsável pela negação da morte (a *não-morte*) que, via alquimia, conduz à afirmação da vida, é possível determinar que sua curvatura, contrariamente à curvatura do fauno, negue a forma horizontal (*não-horizontal*).

Desse modo, na distribuição topológica *intercalante vs. intercalado* das formas curvas e retas, as transformações narrativas entre os termos da categoria semântica *vida vs. morte*, correlacionadas às transformações plásticas da categoria eidética *horizontal vs. vertical*, podem ser assim esquematizadas ao longo da tela:



No modelo do quadrado semiótico, as mesmas relações podem ser esquematizadas deste modo:



Em síntese, o processo de significação analisado é o resultado da articulação entre as seguintes propriedades semióticas:

(1) a categoria semântica fundamental *vida vs. morte*;

(2) a narratividade que cuida de operar transformações entre esses valores semânticos;

(3) a relação entre os temas do ciúme e da alquimia;

(4) o revestimento figurativo que realiza ambos os temas no discurso;

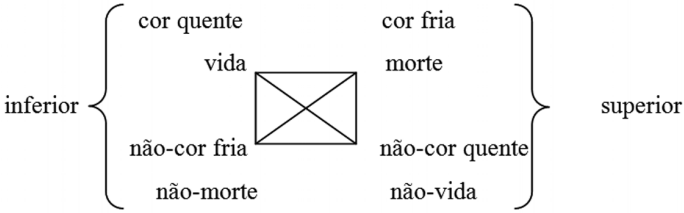
(5) e o semissimbolismo que manifesta o conteúdo correlacionado a categorias plásticas.

Enfim, tal geração de sentido promove um percurso no plano de expressão da tela que levaria o olhar a fazer uma elipse em

sentido anti-horário, seguindo o percurso Prócris, Lélaps, árvore filosófica e fauno, correlato ao percurso *morte→não-morte→vida→não-vida*. Essa orientação plástica pode ser justificada, ainda, pelo movimento sugerido de Lélaps no mesmo sentido anti-horário, que, além de aparecer do lado direito de Prócris, aparece ao fundo, próximo dos outros dois cães.

O percurso de Lélaps-Hermes Trismegisto reforça a tematização da alquimia e da negação da morte, pois faz com que o alquimista promova a transformação narrativa entre a morte de Prócris e a vida na árvore filosófica. Isso reforça também a tematização metalinguística porque o alquimista, surgindo na tela metaforizado pelo cão, identifica-se com o enunciador-pintor na medida em que ambos passam a operar a mesma transformação narrativa de negação da morte: o cão-alquimista age no enunciado como personagem do quadro, enquanto o pintor-alquimista age na enunciação produtora desse enunciado.

Resta, ainda, examinar o cromatismo em *A morte de Prócris*. Conforme está dito antes, o vermelho e o dourado da túnica da moça estariam relacionados às cores da pedra filosofal, o que permite relacionar os conteúdos de vida a essas cores e, em contraste com o azul da zona superior da tela, opor o cromatismo *cor quente vs. cor fria*, distribuídos de acordo com a categoria topológica *inferior vs. superior*. Se isso procede, há outra relação semissimbólica manifestada no texto, dessa vez entre a categoria cromática *cor quente vs. cor fria* e a categoria semântica *vida vs. morte*:



Esse semissimbolismo pode ser confirmado pela história da arte que vê, além da relação entre as cores dourado e vermelho com a pedra filosofal, uma menção aos lendários rios do mundo

inferior antigo, Aqueronte, Cocito e Letes – portanto, uma menção a valores de morte – nas águas azuis, que correm ao fundo da tela de Cosimo (Rose-Marie e Hagen, 2003: 107).

Entretanto, ao correlacionar o semissimbolismo entre a categoria semântica *vida vs. morte* e as categorias plásticas *vertical vs. horizontal* e *cor quente vs. cor fria*, parece surgir uma incoerência plástica: (1) a túnica de Prócris, *cor quente*, significante do valor de *vida*, pertence à figura de forma *horizontal*, que significa *morte*; (2) a árvore filosófica, figura de forma *vertical*, significando *vida*, está em meio ao cromatismo *cor fria*, que significa *morte*.

De acordo com a oposição topológica *inferior vs. superior*, as relações são estas: *inferior-horizontal-morte / cor quente-vida vs. superior-vertical-vida / cor fria-morte*. Contudo, na dialética alquímica, em que vida gera morte e morte, vida, nada mais coerente que complexificar tais valores, colocando valores de vida em potencial no seio dos valores de morte e vice-versa: (1) a *vida-cor quente* se manifesta na *morte-forma horizontal* em Prócris; (2) na paisagem ao fundo, manifesta-se a *vida-forma vertical* na árvore filosófica em meio à *morte-cor fria*, manifestada nas águas. Além do mais, isso ratifica a relativa autonomia entre as categorias plásticas, afirmada no segundo capítulo na análise d'*O ouro do firmamento*, de Miró.

O fazer missivo e a manipulação do ponto de vista

Ao lado da manipulação do percurso do olhar determinado antes – o percurso anti-horário correlacionado ao percurso narrativo dos valores semânticos *vida vs. morte* –, há de se considerar outra manipulação do ponto de vista, vinculada à primeira manipulação, mas regida pelo fazer missivo e suas implicações com as construções semióticas de tempo e de espaço.

De acordo com o percurso gerativo do sentido, pessoa, tempo e espaço são categorias discursivas, formadas no nível discursivo, sobre as quais são realizados os revestimentos semânticos em percursos temáticos e figurativos. Nesse nível de geração do sentido,

pessoa, tempo e espaço são demarcações discursivas; suas funções dizem respeito à colocação de referências de pessoas, tempos e espaços ao longo do discurso.

Do poema de Drummond analisado no primeiro capítulo, vale a pena retomar a primeira estrofe e exemplificar como isso se dá:

> Chego à sacada e vejo a minha serra,
> a serra de meu pai e meu avô,
> de todos os Andrades que passaram
> e passarão, a serra que não passa.

Nos versos, a pessoa é demarcada na primeira pessoa – os verbos "chego" e "vejo" estão conjugados na primeira pessoa do singular –, fazendo com que o enunciador seja figurativizado no discurso diante da "serra", por sua vez, demarcada na terceira pessoa do singular. Quanto ao tempo, ele é demarcado no presente do indicativo – os verbos "chego" e "vejo" estão conjugados no presente do indicativo –, fazendo com que o momento do enunciado seja concomitante ao momento sempre presente da enunciação, o tempo do "agora". Sobre os demais tempos verbais da estrofe, o verbo "passaram", conjugado no pretérito perfeito do indicativo, demarca a anterioridade ao tempo presente da cena enunciada, e o verbo "passarão", conjugado no futuro do indicativo, demarca a posterioridade em relação à mesma cena. Por fim, o espaço é demarcado no "aqui" do enunciador, figurativizado pela "sacada" onde o enunciador se coloca diante da serra, por sua vez demarcada no lugar do "lá". As categorias discursivas de pessoa, tempo e espaço são retomadas mais adiante; por enquanto, o que está dito é o suficiente para prosseguir.

O poema de Drummond se manifesta em uma semiótica verbal, em que pessoas, tempos e espaços são demarcados de acordo com o sistema gramatical de uma língua específica, no caso, a língua portuguesa. Em *A morte de Prócris*, um texto sincrético, em que a semiótica verbal do título está articulada com a semiótica plástica da pintura, pessoa, tempo e espaço são demarcados no

sistema verbal, em palavras, e no sistema plástico, em imagens. Via sincretismo, como está analisado antes, é possível determinar: (1) as pessoas de Prócris, Lélaps, do fauno, dos demais cães, da árvore filosófica e de outras aves que nadam sobre as águas; (2) que a cena se passa no tempo demarcado no "então", próprio do mito, anterior ao agora da enunciação; (3) que o espaço é o do "alhures", aquele onde a cena se deu.

Entretanto, no escopo da semiótica, o tempo pode ser considerado como duração e o espaço, como movimento; justamente a duração e o movimento do que, em nível discursivo, está demarcado e revestido semanticamente. De acordo com Zilberberg (Zilberbeg, 2006: 133-138), o fazer missivo, além de reger as relações entre os sujeitos narrativos e o objeto de valor – as "pessoas" narrativas –, ele também rege as colocações do tempo, enquanto duração, e do espaço, enquanto movimento. No fazer emissivo, porque o sujeito se move em direção ao objeto de valor, o tempo passa aceleradamente e o espaço se abre em outros espaços; contrariamente, no fazer remissivo, porque o sujeito tem seu movimento em direção ao objeto interrompido, o tempo tende a desacelerar e o espaço tende a fechar-se no mesmo lugar.

Na tela de Cosimo, a *vida* é um valor emissivo e a *morte*, remissivo, portanto, quando é afirmada a *vida*, o tempo deve ser acelerado e o espaço, aberto; quando é afirmada a *morte*, o tempo deve ser desacelerado e o espaço, fechado. Isso se confirma na distribuição figurativa da tela: (1) quando é afirmada a morte de Prócris, o tempo está desacelerado na contemplação de Lélaps e do fauno perante o corpo inerte da moça, enquanto o espaço se fecha no lugar em que estão parados; (2) quando, por meio da operação alquímica, é afirmada a vida na árvore filosófica, o tempo está acelerado no movimento sugerido dos cães e das aves ao fundo, e o espaço se abre na imensidão do horizonte em que figuram as águas. Essa articulação missiva de tempo e espaço manipula o ponto de vista dos co-enunciadores do quadro, que desacelera e se fecha no luto diante da morte de Prócris, e acelera e se abre na admiração da paisagem ao fundo.

A negação do figurativo

Os julgamentos de valor da pintura abstrata são, no mínimo, confusos: trata-se de quadros valiosíssimos ou são quadros que qualquer criança poderia fazer – entre os marchands e os leigos, as obras valem muito ou não valem nada –. Essa polêmica se faz em, pelo menos, dois campos argumentativos: (1) na interpretação textual do quadro, seja na análise de seus conteúdos, seja na análise de suas formas de expressão; (2) na interpretação dos limites do que é ou deixa de ser artístico.

Interpretar, grosso modo, muitas vezes quer dizer o mesmo que compreender os significados aos quais, em suas imagens, um quadro pode se referir. No entanto, embora compreender a significação de um texto qualquer implique em verificar o que nele se diz, deve-se examinar, sobretudo, o como se diz.

Gerado a partir do como se diz, todo dito depende da manipulação não só das formas de conteúdo e de expressão, mas das correlações semióticas estabelecidas entre elas; enquanto articulação de formas semióticas, a pintura abstrata só parece mais difícil de ser lida do que a pintura figurativa devido às conotações sociais investidas nos dois estilos de representação. Para muitos, a arte figurativa retratada "coisas" do mundo, enquanto a arte abstrata faz outras coisas; entretanto, o exame mais apurado da textualização na pintura revela que, tanto em estilos figurativos quanto em abstratos, o que há no plano de expressão das telas são traços e manchas.

A pintura abstrata, antes de tudo, insere-se na polêmica a respeito da representação semiótica do mundo. Entre os mitos que a linguagem é capaz de criar a seu próprio respeito, está aquele em que ela assume função representativa e faz parecer existir relações diretas entre a linguagem e o mundo. Em linguística, uma das tarefas mais difíceis é fazer crer que, na significação, a relação não se dá entre palavras e coisas. Comumente, acredita-se que há coisas no mundo e que as palavras se formam em relação a essas coisas, todavia, o que se prova em linguística é justamente

o contrário: as línguas são sistemas de signos, nos quais um signo se define em relação a outros signos do mesmo sistema verbal e, por meio dessa rede de significação, o mundo ganha sentido. Tradutores ou falantes de idiomas estrangeiros sabem que os mesmos campos semânticos são recortados de modos diferentes, o que faz das línguas antes sistemas de classificação que reflexos das "coisas" do mundo. Do mesmo modo, todos os demais sistemas semióticos são construções de pontos de vista, pois parte desses sistemas a significação em que o mundo ganha sentido; nos sistemas semióticos plásticos, vale lembrar, o que é visto não são imagens de "coisas" do mundo, mas articulações entre formas da expressão e formas do conteúdo na construção dos textos e dos sentidos neles gerados.

Do ponto de vista da semiótica, o enunciado de um texto depende da enunciação em que está produzido, de modo que o enunciado materializa a enunciação por meio do discurso; como a enunciação se dá na cena enunciativa formada pelos co-enunciadores do discurso, eles passam a pertencer e a participar dos efeitos de sentido gerados no texto. Assim, se os co-enunciadores do enunciado de determinada pintura são manipulados a reconhecer objetos do mundo entre as imagens dispostas no quadro, não se trata de imitação realista em que a imagem pintada está de acordo com o objeto que de fato existiria; trata-se, isto sim, de artifícios semióticos que fazem com que uma figura de conteúdo seja correlacionada a determinadas formas e cores. O que é visto e reconhecido na tela, portanto, é a estabilização de um sistema de significação, e não um decalque de coisas reais.

As "coisas" do mundo reconhecidas nos quadros não são imagens reproduzidas nas telas, mas relações formadas entre figuras conceituais de conteúdo e traços plásticos da expressão. Desse ponto de vista, tanto nas telas de Leonardo da Vinci quanto nas de Jackson Pollock, o que há na expressão são disposições topológicas de sistemas de cores e formas plásticas, que uma determinada estética se encarrega de conotar sociossemioticamente. Nessas

conotações, Leonardo se torna realista e figurativo e Pollock, expressivo e abstrato.

Uma vez que o sentido formado nas telas depende de manipulações semióticas, o que está pintado nos quadros não deve ser examinado à luz das relações entre eles e o mundo, mas nos critérios semióticos que se pretende justificar através das obras. Nessa perspectiva de análise, cada estilo – seja de época, seja de autor – depende do regime semiótico que nele se realiza, estabilizando modos próprios de geração de sentido, fazendo com que códigos de leitura sejam afirmados e tornados comuns por meio do uso.

Na pintura renascentista, por exemplo, as técnicas de perspectiva e de colocação das imagens são antes articulações eidéticas, cromáticas e topológicas, que modos objetivos de retratar com fidelidade o mundo dito real. O uso pragmático dessas técnicas e as conotações sociossemióticas nelas investidas terminam por fazer crer que o código se faz por analogia à realidade, quando, na verdade, o código forma a realidade por meio de um ponto de vista, revelando, assim, não a função referencial, mas a função construtiva da linguagem.

Nas vanguardas europeias, de modo semelhante, trata-se de construir processos de articulações semióticas; contudo, códigos que em estilos de época anteriores são determinados em consensos com ênfase em valores coletivos, nas vanguardas eles tendem a se tornar frutos de propostas individuais. Se em iconografias cristãs há códigos de cores para determinar o cromatismo dos santos figurativizados, que são seguidos pelos pintores de modo geral, nas vanguardas europeias os artistas se inclinam a propor códigos próprios de correlações semióticas, por meio dos quais suas telas são geradas. A aplicação da semiótica na análise da pintura abstrata, portanto, faz com que problemas de representação se tornem questões de significação e geração de sentido.

Por fim, uma vez que o plano da expressão da pintura é formado por distribuições topológicas de cores e formas independentemente do estilo realizado, torna-se menos surpreendente encontrar artistas que, ao contrário de utilizar as técnicas plás-

ticas para simular a representação da realidade, insistem em denunciar a função construtiva da linguagem, enfatizando que se trata de articular na tela cores e formas.

A análise feita por Jean-Marie Floch da *Composição IV*, de Wassaly Kandinsky, mostra como a semiótica pode contribuir para os estudos da pintura abstrata (Floch, 1985: 37-77).

* Veja ilustração colorida no final do livro.

Em princípio, há uma evidente disposição de formas e cores, que pode parecer aleatória, induzindo à falsa impressão de que no quadro há apenas rabiscos e cores lançados ao acaso; entretanto, a aplicação das categorias plásticas revela uma organização semiótica. Em termos topológicos, há a distribuição de cores e formas determinada pela categoria *esquerda vs. direita*: (1) na zona esquerda da tela há o predomínio de formas cruzadas e as cores são concentradas por meio de limites bem definidos entre elas; (2) na zona direita, contrariamente, há o predomínio de formas paralelas e as cores são difusas, pois, sem limites definidos, uma se transforma na outra em gradações contínuas. Desse modo, há a seguinte correlação entre categorias plásticas no plano de expressão da *Composição IV*:

categoria topológica	esquerda vs. direita
categoria eidética	cruzado vs. paralelo
categoria cromática	concentração vs. difusão

Nessa disposição plástica, de ordem geral e abstrata, formas mais concretas e específicas sugerem imagens no plano de expressão da tela; contudo, só são percebidas quando se determina o código em que são geradas. No caso dos trabalhos de Kandisnky, é possível verificar a estabilização de relações entre formas semânticas e formas plásticas em que figuras, temas e imagens constituem um código particular, próprio do pintor, permitindo especificar as seguintes formas plásticas e seus respectivos significados temáticos e figurativos:

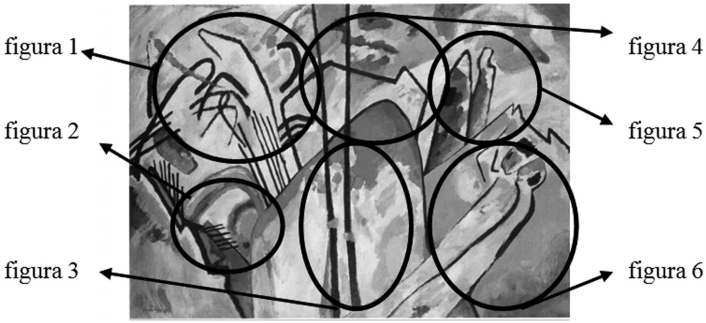


figura 1: dois cavaleiros, montados em seus cavalos, lutam portando lanças

figura 2: o arco-íris surge sobre um vale e atrás das montanhas

figura 3: um grupo de pessoas segura dois estandartes em frente a um monte

figura 4: há uma fortaleza sobre o monte

figura 5: dois monges caminham pelas montanhas

figura 6: um casal caminha abraçado

Localizar tais figuras em meio aos traços e cores dispostos na tela parece o resultado de impressões subjetivas, ou, até mesmo, de delírios interpretativos sem o menor fundamento analítico. O exame da obra de Kandisnky, porém, revela que as mesmas figuras aparecem em outras telas, mostrando a construção de um sistema de significação particular presente não apenas em um quadro ou outro, mas em todo o pensamento teórico e artístico do pintor.

Comumente, considera-se a pintura abstrata construída a partir de formas supostamente não "realistas" e a pintura figurativa, construída a partir de decalques da realidade. Na abordagem semiótica, porém, torna-se mais conveniente verificar não a contradição de limites articulado em *real vs. não-real*, mas a gradação entre graus de iconicidade. Um ícone, desse ponto de vista, não é definido como um signo análogo ao objeto que ele representaria numa relação entre signos e "coisas" do mundo, como é entendido na semiótica peirceana; em semiótica greimasiana, a iconização pode ser definida nas artes plásticas como a especificação de traços semânticos e plásticos na construção de imagens.

Um cavalo, por exemplo, pode ser iconizado com mais ou menos detalhes dependendo da concentração de traços semióticos utilizados para defini-lo. Carregar uma imagem de traços semânticos em seu conteúdo, determinando não apenas um cavalo qualquer, mas o cavalo chamado Herói, com o qual a personagem Fantasma, de Lee Falk, vive suas aventuras, e desenhá-lo branco e forte, detalhando crina, cascos, dorso, etc. em todos os quadrinhos da HQ, iconiza com mais intensidade um cavalo que apenas realizá-lo com alguns traços sobre a tela, como faz Kandisnky. No início da carreira do pintor, há mais iconicidade que em *Composição IV*, com a ancoragem de títulos também mais icônicos, que especificam tais traços como sendo cavalos, monges, casais, etc., e isso permite, como analisa Floch, determinar as figuras da tela.

Na análise, são determinadas não apenas as figuras de conteúdo expressas por traços e manchas, mas os temas em

função dos quais estão articuladas. Para Kandinsky, a arte assume dimensões místicas na medida em que, por meio dela, abrem-se possibilidades de superação das dimensões humanas sociais e materiais em função de realidades mais transcendentes. Há, por isso, a articulação da categoria *vida vs. morte* na semântica fundamental dos percursos teóricos e práticos de Kandisnky, aplicada em sua crença quase religiosa, pois caberia ao artista, em sua ideologia, promover o renascimento humano por meio do espiritual na arte, fazendo com que a arte assuma a função narrativa de negar a morte e afirmar a vida.

Portanto, as figuras dos cavalos em luta, do arco-íris, da comunidade com seus estandartes, da fortaleza sobre a montanha, do casal e dos monges, longe de serem imagens fortuitas, aparecem organizadas de acordo com os valores semânticos fundamentais que encaminham a postura artístico-filosófica do pintor: (1) os cavalos em luta sobre o vale e o arco-íris tematizam os conflitos da criação artística; (2) a montanha com a fortaleza e o grupo de pessoas com estandartes tematizam a comunidade de artistas que compartilham o mesmo projeto místico; (3) o casal e os monges afirmam a realização mística da arte. Assim, enquanto etapas simbólicas de uma narrativa, conta-se, dos cavalos aos monges, a negação da morte e a afirmação da vida.

Essa forma semântica, por sua vez, está correlacionada às formas plásticas que fundamentam a distribuição das imagens no plano de expressão: (1) à negação da morte estão correlacionadas a posição esquerda, as formas cruzadas e as cores em concentração; (2) à afirmação da vida estão correlacionadas a posição direita, as formas paralelas e as cores em difusão:

texto	plano de conteúdo	categoria semântica	não-morte vs. vida
	plano de expressão	categoria topológica	esquerda vs. direita
		categoria eidética	cruzado vs. paralelo
		categoria cromática	concentração vs. difusão

Nessas correlações semissimbólicas, as figuras de conteúdo especificadas em *Composição IV* são construídas e podem ser vistas imagens no plano de expressão na fruição da obra de arte.

Em síntese, a análise semiótica proposta por Floch da *Composição IV* segue dois encaminhamentos teóricos: (1) a correlação semissimbólica entre formas semânticas e formas plásticas na textualização das semióticas visuais; (2) os processos de interdiscursividade realizados. Por meio do semissimbolismo é possível determinar a textualização própria da *Composição IV*, mas também o estilo do pintor, formado a partir das mesmas relações semióticas; esse estilo permite, por sua vez, estabelecer a interdiscursividade entre aquela tela e as demais obras de Kandinsky. O semissimbolismo e a intertextualidade, por esses motivos, determinam o reconhecimento das seis figuras que compõem as imagens dispostas na *Composição IV* e o processo icônico em que ganham sentido.

Essa abordagem, embora avance na análise da pintura abstrata porque discute seus valores e interpretações com ênfase nos processos semióticos que garantem sua significação, não pode ser aplicada em quaisquer modos de abstração. Os encaminhamentos seguidos por Floch tornam-se pertinentes na análise semiótica em casos semelhantes aos de Kandisnky, nos quais há o processo de construção de signos visuais chamado desiconização.

Como é demonstrado na análise, a forma semiótica do ícone, por estar baseada na maior ou menor especificação dos traços semânticos e plásticos, pode ser orientada em, pelo menos, dois sentidos: (1) trata-se do adensamento dos traços semânticos e plásticos, promovendo a especificação icônica, o que acarreta uma figuratividade também mais específica, própria da arte figurativa; (2) contrariamente, na chamada desiconização, trata-se de compor uma imagem com poucos traços semânticos e plásticos, acarretando não a afirmação da arte abstrata, mas a negação da arte figurativa.

Em artistas como Picasso, Munch, Kandisnky e em alguns trabalhos de Mondrian, por exemplo, é possível reconstruir a figuratividade desiconizada, permitindo que o semissimbolismo

e a intertextualidade encontrem suas aplicações; contudo, em muitos trabalhos de Mondrian e Pollock, as formas parecem não derivar do mesmo processo semiótico. Quando um quadrado ou a cor vermelha são discursivizados como personagens singulares e não como etapas de desiconizações, a metodologia de análise apresentada encontra os limiares de seus alcances e deixa de ser semioticamente eficiente. Todavia, reflexões a respeito dos processos de enunciação dos textos pictóricos e das relações entre a semiótica plástica da tela e a semiótica verbal dos títulos das obras, em meio a outras reflexões semióticas, com certeza permitem avançar na análise da pintura abstrata ao lado dos alcances teóricos do semissimbolismo.

A sintaxe discursiva e a enunciação

Nos capítulos e itens e anteriores, o nível discursivo da geração do sentido é descrito em termos de relações entre percursos temáticos e figurativos, que constituem, na terminologia da semiótica, a semântica discursiva. Recapitulando, em semiótica os temas são de ordem mais geral e abstrata que as figuras, de modo que um mesmo percurso temático pode ser recoberto por percursos figurativos distintos. Para que isso se verifique, basta observar as diversas variações figurativas de um mesmo tema como, por exemplo, as variações figurativas do tema do ciúme na arte ocidental. Todavia, ainda em nível discursivo, é possível conceber uma instância semiótica mais geral e abstrata que os percursos temáticos e figurativos; é possível afirmar que toda figuratividade e os temas revestidos por ela manifestam as categorias abstratas de pessoa, tempo e espaço discursivos. Em outras palavras, toda figura discursiva, ao se realizar em discurso, demarca pessoas, tempos ou espaços.

Em síntese, em termos semióticos o nível discursivo é descrito por meio de temas e figuras, que dão forma à semântica discursiva, e por meio das categorias de pessoa, tempo e espaço, que dão forma à sintaxe discursiva.

No nível discursivo, a semio-narratividade, gerada nos níveis mais abstratos do percurso gerativo do sentido, é especificada na enunciação, que, por sua vez, é a instância semiótica de produção do enunciado, seu produto. Nesse processo de produção, os co-enunciadores do discurso são gerados e podem ser explicitados ou não no enunciado produzido.

A enunciação sempre se dá entre os co-enunciadores, no tempo presente da enunciação e no espaço onde esses mesmos co-enunciadores atuam; todavia, por meio dos mecanismos semióticos do discurso, ela pode ser ou não ser simulada no enunciado. Quando a enunciação é explicitada no enunciado, simulando-se nele, os co-enunciadores são demarcados nas pessoas "eu-tu" – respectivamente, o enunciador e o enunciatário –, o tempo é demarcado no "agora" e o espaço, no "aqui". O seguinte trecho, citado da prosa de Machado de Assis, pode exemplificar esse processo de enunciação em semióticas verbais:

> Mas eu ainda espero angariar as simpatias da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro truncado. Conseguintemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias,* trabalhadas cá no outro mundo. (...) A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.
> (Machado de Assis, 1997, vol. 1: 513)

O trecho citado pertence às *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance escrito com foco narrativo em primeira pessoa. No romance:

(1) o enunciador se coloca explicitamente como personagem, pois aparece marcado na primeira pessoa seja nos pronomes pessoais "eu" e "me", seja nas desinências número-pessoais dos verbos "espero", "evito", "empreguei", "pago";

(2) o enunciatário aparece figurativizado no vocativo "fino leitor" e no pronome pessoal "te";

(3) o tempo é construído no presente do indicativo dos verbos "espero", "evito" e "pago", demarcando o "agora" da cena enunciada, fazendo com que o verbo "empreguei", conjugado no pretérito perfeito do indicativo, refira-se à anterioridade em relação à concomitância do "agora";

(4) o lugar está demarcado no adjunto adverbial de lugar "cá", que se refere ao "aqui" – no caso, o além-túmulo – de onde fala o enunciador.

Simulando no enunciado os co-enunciadores do discurso, no tempo do "agora" e no lugar do "aqui", esse regime de enunciação gera o efeito de sentido de subjetividade, pois nele o enunciador parece envolvido diretamente com aquilo que está enunciando, além de convocar os co-enunciadores a participarem pessoalmente da enunciação. No trecho citado, mesmo sendo da autoria de Machado de Assis, simula-se no enunciado que o dono da voz é Brás Cubas e que ele fala com seus leitores.

Contrariamente, quando a enunciação está implícita no enunciado, os co-enunciadores não são demarcados, pois o discurso é construído em terceira pessoa, o tempo é demarcado no "então", seja no passado, seja no futuro, e o espaço é demarcado "alhures". Ainda na prosa machadiana, o exemplo seguinte pertence ao texto "A causa secreta", do livro de contos *Várias histórias*:

> Garcia lembrou-se que, na véspera, ouvira ao Fortunado queixar-se de um rato, que lhe levara um papel importante; mas estava longe de esperar o que viu. Viu Fortunato sentado à mesa, que havia no centro do gabinete, e sobre a qual pusera um prato com espírito de vinho. O líquido flamejava. Entre o polegar e o índice da mão esquerda segurava um barbante, de cuja ponta pendia o rato atado pela cauda. Na direita tinha uma tesoura. No momento em que o Garcia entrou, Fortunato cortava ao rato uma das patas; em seguida desceu o infeliz até à chama, rápido, para não mata-lo, e dis-

pôs-se a fazer o mesmo à terceira, pois já havia cortado a primeira. Garcia estacou horrorizado.
(Machado de Assis, 1997, vol. 2: 516)

O conto está escrito com foco narrativo em terceira pessoa; no conto:

(1) os co-enunciadores estão implícitos, são pressupostos pela enunciação, pois não há marcas de primeiras nem de segundas pessoas no discurso, tanto em pronomes quanto em desinências verbais;

(2) o tempo está demarcado no "então", anterior ao "agora" da enunciação, gerando-se o efeito temporal de que o enunciado se passa no passado, definido pelos tempos verbais dos pretéritos perfeito, imperfeito e mais que perfeito do indicativo;

(3) o espaço é demarcado "alhures", em outro lugar não coincidente com o "aqui" da enunciação.

Esse regime de enunciação gera o efeito de sentido de objetividade, pois, em terceira pessoa, o enunciador parece desengajado com aquilo que está enunciado, fazendo com que o dito não pareça restrito aos valores pessoais do enunciador. Novamente, mesmo sendo da autoria de Machado de Assis, simula-se no enunciado um apagamento do dono da voz.

Respectivamente, em semiótica esses dois regimes básicos de enunciação são chamados regime enunciativo – eu-tu, agora, aqui, subjetividade – e regime enuncivo – ele, então, alhures, objetividade –.

enunciação	regime enunciativo	regime enuncivo
pessoa	eu-tu	ele
tempo	agora	então
espaço	aqui	alhures
efeito de sentido	subjetividade	objetividade

Evidentemente, outras articulações entre pessoas, tempos e espaços são possíveis, contudo, os regimes enunciativo e enuncivo definem os extremos contrários dos muitos efeitos de subjetividade e objetividade gerados pelas categorias da sintaxe discursiva.

A sintaxe discursiva e a enunciação na pintura

Exemplificados em sistemas semióticos verbais, cabe indagar como a enunciação se dá em semióticas plásticas, como a pintura. Em princípio, restritas aos domínios do plano de conteúdo, a enunciação e a sintaxe discursiva são independentes do plano de expressão em que o texto se manifesta. Em semióticas verbais, as categorias gramaticais cuidam de demarcar as categorias discursivas, deixando claro quando se trata de regime enunciativo ou enuncivo; mas como isso ocorre em semióticas plásticas? Ainda nos domínios do plano de conteúdo, deve-se procurar, nessas semióticas, como o enunciador se marca no enunciado em seus percursos figurativos, do mesmo modo que o enunciador, em sistemas verbais, marca-se ou não nos pronomes pessoais ou em desinências verbais. Em outras palavras, trata-se de verificar como o enunciador-pintor, entre as simulações de presença ou de ausência, aparece em suas pinturas.

Conforme está dito antes, a enunciação é a instância de produção do enunciado-produto, o que estabelece uma distância conceitual entre essas duas ordens de realização do discurso. Quando a enunciação é simulada no enunciado por meio do regime enunciativo, há a aproximação entre ela e o enunciado; em termos figurativos, os co-enunciadores tornam-se figuras da semântica discursiva, como ocorre no trecho de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, por isso os efeitos de subjetividade já mencionados. Contrariamente, uma vez implícita em regime enuncivo, como no trecho d'*A causa secreta*, há o afastamento entre enunciação e enunciado, garantindo que valores de objetividade sejam gerados. Colocados em terceira pessoa, os responsáveis pelo enunciado não estão figurativizados e, com os co-enunciadores

ocultos, o enunciado aparenta autonomia, distanciando-se daqueles que o produzem.

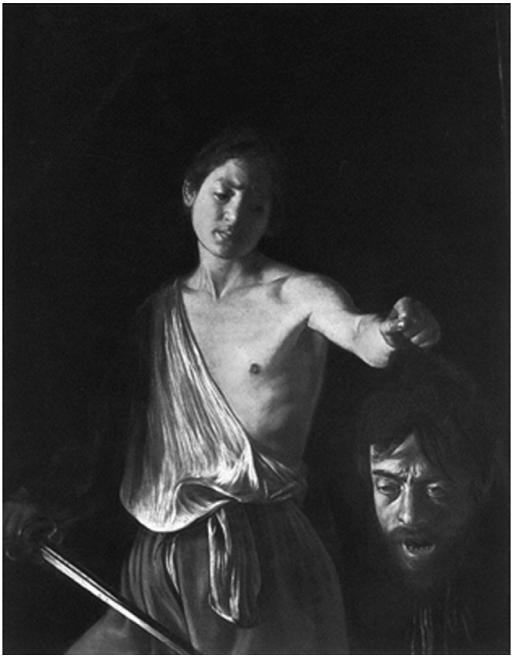
Considerando a presença dos co-enunciadores entre as figuras do enunciado critério seguro para garantir a regência enunciativa, e sua ausência, critério para garantir a regência enunciva, basta determinar se o enunciador-pintor se coloca ou não entre os percursos figurativos discursivizados para que se verifique de qual regência se trata e determinar os efeitos de sentido gerados.

Na tela de Cosimo, na tematização do ciúme, em que o cão à direita de Prócris é Lélaps, e na tematização da alquimia, em que o mesmo animal é Hermes Trismegisto, tudo indica que o quadro está enunciado em regime enuncivo. Entretanto, na tematização metalinguística, em que Lélaps-Hermes pode ser qualquer alquimista, o cão torna-se metáfora do pintor-alquimista, promovendo efeitos de subjetividade gerados pela figurativização do enunciador. Uma vez explícito no enunciado, o enunciador convoca seus enunciatários, presentificando o passado da cena enunciada e envolvendo seus admiradores tanto no luto diante da morte da moça, quanto no processo alquímico de renovação da vida. Em *Composição IV*, de Kandisnky, há processo semelhante, o enunciador-pintor pode ser incluído entre a comunidade de artistas que está aos pés do monte e da fortaleza.

Desse ponto vista, nas telas com predomínio da objetividade o enunciador deve estar afastado dos percursos figurativos realizados. Assim, em termos discursivos, *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, por não apresentar marcas do enunciador entre as figuras do discurso, está enunciada em regime enuncivo.

Na tela, aparecem Vênus, o vento Zéfiro abraçado à ninfa Clóris, e uma das quatro Horas, aquela que representa a primavera. Sem marcas explícitas da enunciação, o enunciado está construído em terceiras pessoas, no tempo do "então", demarcado no passado do mito, e em "alhures". Além disso, não mais nos domínios da sintaxe discursiva, há simetria na disposição das figuras, análoga à tela de Cosimo, própria do estilo renascentista e afeita mais a valores objetivos que subjetivos.

Os efeitos de sentido de objetividade gerados pela simetria e outras características da disposição figurativa podem ser detalhados por meio de comparações entre aquela tela de Botticelli e o quadro *Davi com a cabeça de Golias*, de Caravaggio.



Em princípio, assim como na tela de Cosimo, parece tratar-se de regime enuncivo, pois há no quadro as figuras de Davi e Golias, personagens da mitologia judaico-cristã, também demarcadas no "então" e no "alhures". Todavia, por meio da história da arte, sabe-se que o rosto de Golias é autorretrato de Caravaggio, o que inscreve o pintor entre os percursos figurativos, instaurando a subjetividade enunciativa na objetividade da tematização do mito e desencadeando a tematização metalinguística, em que a pintura fala dela mesma. Não seria metáfora, como na tela de Cosimo – o cão-alquimista no lugar do pintor –, nem metonímia às avessas, como na tela de Kandinsky – a comunidade de artistas no lugar do enunciador-artista, portanto o todo no lugar da parte –, mas hipérbole, em que um suposto estado passional de mortificação do enunciador-pintor está maximizado no simulacro de sua decapitação. Contudo, há em *Davi com a cabeça de Golias*

outras marcas de subjetividade, independentemente da presença ou não do enunciador entre as figuras do discurso.

Retomando a disposição das figuras na cena enunciada, parece que a simetria, por não priorizar os desvios do ponto de vista dados pela assimetria, gera equilíbrio entre as figuras capaz de sugerir isenções do enunciador na produção do enunciado, ao passo que a assimetria, contrariamente, poderia encaminhar enfoques, que marcariam o enunciador e suas escolhas subjetivas. Em estilos de época como o renascentista, em que predominam valores objetivos, a simetria se torna norma estilística, como n'*A morte de Prócris* e n'*O nascimento de Vênus*; em outros estilos, como o barroco, com mais ênfase na subjetividade, a assimetria passa a ser normativa, como em *Davi com a cabe*ça de Golias. Entretanto, as diferenças entre essas duas pinturas não se resumem a esses dois modos de construir a cena enunciada; além de dispostas simetricamente, na tela de Botticelli as figuras são bem definidas, elas são singularizadas umas das outras com clareza, enquanto na tela de Caravaggio há indefinição, as figuras são assimiladas umas às outras, envoltas em sombras.

Esses dois regimes contrários de representar a figuratividade também podem ser simulados em semióticas verbais, depende de como a descrição – no caso, a descrição por palavras, e não por signos visuais – é feita, ora detalhada, ora difusamente (Bertrand, 2003: 126-149). No conto de horror *O modelo de Pickman*, de H. P. Lovecraft, há exemplos desses dois regimes de figurativização. Na trama do conto, o famoso pintor Richard Upton Pickman, cujo tema predileto é o sobrenatural, convida o narrador para visitar um de seus estúdios. No caminho, imersos na penumbra da noite, o cenário é descrito deste modo:

> (...) Mudamos para o elevado na South Station e, perto da meia-noite, tínhamos subido os degraus para a Battery Street e estávamos andando pelo velho cais além de Constitution Wharf. Não gravei as ruas transversais e não posso dizer-lhe por qual delas entramos, mas sei que não foi na Greenough Lane.

> Quando entramos foi para subir pelo trecho deserto do beco mais velho e mais imundo que conheci, com frontões caindo aos pedaços, janelas com vidros quebrados e chaminés arcaicas se erguendo quase desintegradas contra o céu enluarado. Não acredito que houvesse três casas à vista que não existissem no tempo de Cotton Mather – com certeza vislumbrei pelo menos duas com o andar superior saliente e, a certa altura, penso ter visto um telhado pontiagudo do tipo quase esquecido anterior ao de duas águas, embora os arqueólogos garantam que não restou nenhum em Boston.
> Daquela ruela mal iluminada, dobramos à esquerda para unta ruela ainda mais estreita, também silenciosa, e sem qualquer iluminação, e num minuto fizemos uma curva em ângulo obtuso à direita no escuro. Logo em seguida, Pickman produziu uma lanterna revelando uma porta antediluviana de dez painéis que parecia terrivelmente roída por cupins.
> (Lovecraft, 2000: 148)

Todavia, quando enfim chegam à sala onde estão os quadros de Pickman, o regime figurativo é outro; tomado de horror diante das obras, o narrador assustado faz a seguinte descrição do estilo realizado nas telas:

> À medida que fui me recompondo e me acostumando com essa segunda sala impregnada de morbidez e perversidade, comecei a analisar alguns aspectos de minha estonteante repugnância. Em primeiro lugar, pensei comigo mesmo, essas coisas causavam repugnância por sua total desumanidade e por revelarem a dura crueldade de Pickman. O sujeito tem de ser um inimigo implacável de toda a humanidade para extrair tal prazer da tortura mental e corporal e da degradação do corpo mortal. Em segundo lugar, elas aterrorizavam por sua verdadeira grandeza. A arte que continham era a arte que convencia. Vendo os quadros, víamos os próprios demônios e eles nos apavoravam. E o curioso é que Pickman não obtinha nada de sua força do uso da seletividade ou do grotesco. Nada era borrado, distorcido ou convencionalizado; os contornos

> eram nítidos e naturais, e os detalhes eram quase dolorosamente definidos. E as caras!
> O que ele via não era a interpretação de um mero artista; era o próprio pandemônio, claro como cristal em sua rigorosa objetividade. Era isso, por Deus! O homem não era de modo algum um fantasista ou romântico; ele nem mesmo tentava nos dar a sensação efêmera e tumultuosa dos sonhos, mas refletia, fria e ironicamente, um mundo de horror estável, mecânico e bem estabelecido que considerava íntegro, brilhante, simétrico e implacável. Deus sabe o que pode ter sido aquele mundo, e onde ele pode ter vislumbrado as formas blasfemas que galopavam, corriam e se arrastavam por ele, mas qualquer que fosse a desconcertante origem das imagens, uma coisa era certa. Pickman era, em todos os sentidos — na concepção e na execução — um completo, apurado e quase científico *realista.*
> (Lovecraft, 2000: 152)

No primeiro trecho, os lugares, antes conhecidos pelo narrador, tornam-se indefinidos e, sem saber por onde caminha, ele nota, em meio ao escuro, algumas ruínas descritas assimetricamente, percebidas de modo aleatório; nesse cenário tudo é instável e misturado nas sombras. Contrariamente, diante das pinturas o modo de descrever é bem diferente, nada é borrado e distorcido como entre as ruínas da primeira citação; na obra de Pickman tudo é estável, bem estabelecido, simétrico e brilhante, "quase científico realista". É possível, portanto, aproximar o regime figurativo da primeira citação ao estilo de Caravaggio e aproximar o regime figurativo da segunda aos estilos de Cosimo e Botticelli – a personagem Pickman pinta semelhantemente aos pintores renascentistas –.

Nas semióticas verbais, a retórica verbal cuida de gerar os efeitos figurativos descritos no conto de Lovecraft e, nas semióticas plásticas, a retórica plástica cuida de fazer o mesmo, ora singularizando as figuras na descrição visual, ora assimilando-as em meio a sombras, sem limites definidos com clareza.

Antes de prosseguir, vale a pena, para evitar equívocos de abordagem semiótica, reafirmar que todas as considerações feitas anteriormente, seja a propósito da sintaxe discursiva – as categorias de pessoa, tempo e espaço, e os regimes enunciativo e enuncivo –, seja a propósito da semântica discursiva – os regimes figurativos de definição ou difusão das formas semânticas –, dizem respeito aos domínios do plano de conteúdo. Os modos de abordar os efeitos de sentido de objetividade e subjetividade gerados no nível discursivo são os mesmos tanto nas semióticas verbais – os trechos citados de Machado de Assis e Lovecraft – quanto nas semióticas plásticas – os quadros de Cosimo, Botticelli e Caravaggio –.

Contudo, no caso das semióticas plásticas, em que as figuras de conteúdo se manifestam relacionadas a traços e manchas dispostos sobre a tela no plano de expressão, conforme vem sendo exposto, deve-se verificar quais são os mecanismos retóricos visuais capazes de, na relação semiótica entre conteúdo e expressão, encaminhar, via a articulação entre as categorias plásticas, os regimes figurativos determinados. Em outras palavras, trata-se de verificar estilos plásticos adequados à expressão de conteúdos figurativos mais detalhados ou mais difusos.

A enunciação e o plano de expressão da pintura

Para prosseguir, cabe lembrar as propostas analíticas de Heinrich Wölfflin em sua obra *Conceitos fundamentais da história da arte* (Wölfflin, 2000). Em suas reflexões, o autor opõe o estilo linear – próprio da pintura clássica – ao estilo pictórico – próprio da pintura barroca –, descrevendo dois modos fundamentais de manifestação das formas plásticas (Wölfflin, 2000: 18-20).

Retomando o conto de Lovecraft, verifica-se que a técnica de Pickman está de acordo com o que Wölfflin define, para as artes plásticas, como estilo linear. No estilo linear, os traçados são feitos por meio de linhas, os contornos das imagens são feitos com traços fechados. Isso coloca as imagens dispostas em planos

distintos; bem delineadas, elas são expostas com clareza e não se confundem em jogos de sombras. Contrariamente, no estilo pictórico não há traços lineares para contornar as imagens, elas são desenhadas por meio de manchas; isso faz os contornos abertos, o que dá forma a imagens dispostas em profundidade, e não mais em planos distintos. Essa profundidade confere unidade ao que é pintado, pois, sem contornos claros, as imagens estão dispostas em jogos contínuos de sombras.

Em *O modelo de Pickmam*, o próprio narrador do conto descreve esses dois estilos no seguinte comentário:

> E o curioso é que Pickman não obtinha nada de sua força do uso da seletividade ou do grotesco. Nada era borrado, distorcido ou convencionalizado; os contornos eram nítidos e naturais, e os detalhes eram quase dolorosamente definidos.
> (Lovecraft, 2000: 152)

Em síntese, no modelo de Wölfflin há a articulação de dois regimes estilísticos, relacionados de modo contrário; tal contrariedade é sistematizada em cinco propriedades plásticas:

	desenho	contornos	disposição	totalidade	clareza
estilo linear	linhas	fechados	planos	multiplicidade	absoluta
estilo pictórico	manchas	abertos	profundidade	unidade	relativa

Semiotizando Wölfflin, as oposições desenhos por *linhas vs. manchas* e contornos *fechados vs. abertos* são geradas por categorias eidéticas, pois dizem respeito à forma das imagens; as oposições disposição em *planos vs. profundidade* e totalização por *multiplicidade vs. unidade* são geradas por categorias topológicas, pois dizem respeito à distribuição das imagens; a oposição clareza *absoluta vs. relativa* é gerada por categorias cromáticas.

Voltando aos domínios do conteúdo, no regime de figuratividade detalhada, na medida em que os objetos são colocados na cena enunciada singularizados em planos distintos, geram-se

graus de distanciamento entre o enunciador e seu enunciado. Nesse processo, o enunciador termina demarcado em um plano também singular, do qual ele se encontra separado e pode separar aquilo que está em seu entorno; distante dos objetos, o enunciador parece ser mais objetivo. Já na figuratividade difusa, diferentemente, imerso entre os objetos que mal consegue definir, o enunciador se instaura assimilado a eles; simula-se sua subjetividade, que se sobrepõe à focalização objetiva da percepção.

Na semiótica plástica, devido à adequação do regime linear, no plano de expressão, para manifestar conteúdos mais detalhados, e do regime pictórico, também no plano de expressão, para manifestar conteúdos mais difusos, é possível deduzir tendências do regime linear para a ênfase em conteúdos objetivos e tendências contrárias do regime pictórico para a ênfase em conteúdos subjetivos. Manipulados pelo olhar, no regime linear os co-enunciadores da obra estariam em um plano a mais diante dos objetos manifestados, percebidos com clareza objetiva; no regime pictórico, os co-enunciadores estariam imersos na profundidade das sombras em que os objetos, assimilados uns aos outros, não podem ser distinguidos e nem separados em planos singulares.

Nesses processos semióticos, os regimes de expressão plástica determinados por Wölfflin estariam, no plano de expressão, em acordo com os movimentos de aproximação e afastamento – o regime pictórico aproxima e o linear, afasta –, próprios dos regimes enunciativo e enuncivo, gerados nas relações discursivas entre enunciação e enunciado no plano de conteúdo (Pietroforte, 2004: 40-43).

efeito de sentido	plano de expressão	plano de conteúdo
subjetividade	regime pictórico	regime enunciativo
objetividade	regime linear	regime enuncivo

Deduzidos a partir dos estilos de época renascentista e barroco, cabe indagar se seria possível estender as conclusões de Wölfflin a outros estilos, como os das vanguardas modernas e, portanto, aplicar as confluências entre suas propostas e as da semiótica na abordagem da pintura.

Os cinco pares de relações determinados por Wölfflin, devido a seus graus de abstração e generalidade, independem do estatuto figurativo, não figurativo ou abstrato da figuratividade realizada nas obras. Em outras palavras, o fato do desenho ser feito por meio de linhas ou manchas, com contornos abertos ou fechados, com a disposição das imagens em planos ou em profundidades, gerando o efeito visual de multiplicidade ou unidade, com clareza absoluta ou relativa, enfim, tudo isso independe da figuratividade ser manifestada nas muitas gradações entre os estilos de representação das escolas figurativas e abstratas da história da arte. Consequentemente, escolas que enfatizam as propriedades do estilo linear, como o cubismo, podem ser incluídas nesse estilo, do mesmo modo que escolas como o expressionismo podem ser incluídas no estilo pictórico.

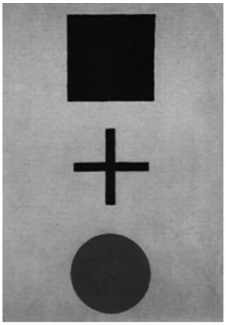
No quadro *Os três músicos*, de Picasso, as figuras estão dispostas em planos distintos, embora sobrepostos, como prescreve a estética cubista; as linhas que as definem são traços fechados, que cercam zonas cromáticas distintas e singularizadas umas das outras; o efeito visual manifestado na totalidade do texto é de multiplicidade das imagens.

Contrariamente, no quadro *O grito*, de Munch, da escola expressionista, as figuras estão dispostas em uma única profundidade; os traços que as definem são manchas abertas, que cercam zonas cromáticas indistintas e assimiladas; o efeito visual manifestado na totalidade do texto é de unidade das imagens.

Tais características do plano de expressão continuam em acordo com as formas de construir a co-enunciação discursiva no plano de conteúdo de ambas as escolas. Grosso modo, enquanto o cubista faz uma ressignificação das técnicas de representação e de perspectiva, afastando-se do enunciado, o expressionista busca ressignificar o que expressa, deformando sua construção do "mundo" de acordo com valores pessoais, portanto, subjetivos.

Seja na tela de Picasso, seja na de Munch, o grau da figuratividade está inserido no processo de desiconização mencionado antes; de modo semelhante a Kandinsky, é possível reconhecer, nas figuras dos músicos e na daquele que grita, o processo de negação do figurativo. Na afirmação do abstrato, ora via escola suprematista, ora via expressionismo abstrato, o modelo de Wölf-

flin continua válido; desse ponto de vista, pelos mesmos motivos das obras cubista e expressionista, o quadro *Suprematismo: quadrado, cruz, círculo*, de Malevitch, está pintado no estilo linear, e o quadro *N*úmero 1, 1950 (névoa lavanda), de Pollock, no estilo pictórico.



* Veja ilustração colorida no final do livro.

As correlações entre o modelo de Wölfflin e o nível discursivo também permanecem, pois no suprematismo busca-se a objetividade via a autonomia das formas geométricas e, no expressionismo abstrato, a presença subjetiva do artista via a *performance* da *action painting*.

A figuratividade na pintura abstrata

Porque o processo de desiconização está construído sobre o percurso que se estabelece entre o figurativo e o abstrato, é possível, nas pinturas citadas em itens anteriores, determinar gradações entre as mais e as menos figurativas:

(1) *A morte de Prócris* e *O nascimento de Vênus* afirmam o figurativo com bastante intensidade;

(2) *Os três músicos* e *O grito* já são bem menos figurativas;

(3) *Composição IV*, menos figurativa ainda, quase abstrata;

(4) *Suprematismo: quadrado, cruz, círculo* e o *Número 1, 1950 (névoa lavanda)* afirmam a abstração.

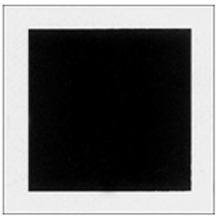
Vale lembrar, na pintura abstrata, em termos semióticos, as figuras do plano de conteúdo não são o resultado de estilos com diferentes graus de representação, mas são as próprias figuras geométricas. Desse ponto de vista, em que as figuras de conteúdo são figuras geométricas, torna-se inviável recorrer ao mecanismo semiótico de desiconização utilizado por Floch na análise da figuratividade da *Composição IV*, pois não se trata mais de negação do figurativo. Cabe indagar, portanto, como seria possível analisar as três figuras em *Suprematismo: quadrado, cruz, círculo*, de Malevitch. Um primeiro passo é tratá-las como personagens do discurso enunciado na tela, o que permite verificar seus papéis figurativos, temáticos e a narratividade sobre a qual estão construídas – em outras palavras, trata-se de determinar a "história" contada por meio delas –.

Sincretizadas com o título, as imagens pintadas na tela aparecem nomeadas e relacionadas à estética suprematista, defendida por Malevithc, o que encaminha a tematização revestida pelas três figuras. Em sua concepção do suprematismo, o pintor parece defender, antes de tudo, a autonomia das formas plásticas e das cores, que se tornariam personagens durante essa fase do artista; uma vez tornadas figuras do discurso, o quadrado, a cruz e o círculo assumem a função de tematizar esse novo sistema pictórico, que se pretende impor no campo das artes plásticas. A narratividade, portanto, estaria construída de acordo com essa *performance*, fazendo com que a realização do quadro e sua manifestação textual coincidam, explicitamente, com a afirmação de uma estética. Nessa metalinguagem, em que a pintura fala de si mesma, convém verificar o papel desempenhado pelo quadrado negro no suprematismo de Malevitch, buscando especificar, no sistema inventado pelo pintor, sua significação.

Assim procedendo, retoma-se, em parte, a metodologia utilizada por Floch na análise da *Composição IV*, que também busca, no conjunto das obras de Kandinsky, correlações entre formas plásticas e formas semânticas, com o objetivo de determinar signos específicos, próprios de códigos particulares do pintor ou das

estéticas às quais ele se vincula. Entretanto, enquanto Floch determina a figuratividade em Kandinsky por meio de processos de desiconização, levados adiante pelo pintor ao longo de suas obras, em Malevithc trata-se de determinar as significações atribuídas, por ele e por seu suprematismo, a figuras geométricas.

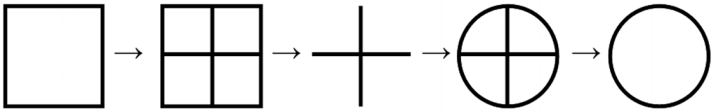
O quadrado negro, que está no topo das demais figuras, também é a personagem de outro quadro de Malevithc, *Quadrângulo*, conhecido ainda por *Quadrado negro sobre fundo branco*.



No suprematismo, um quadrado não significaria nada além dele mesmo. Desse ponto de vista, porém, o quadrado negro significa, além de si, a estética que o justifica com esse valor – ou seja, ele significa o próprio suprematismo, em que as figuras geométricas não são nada além delas mesmas –. Obra enfatizada por Malevithc, o *Quadrado negro sobre fundo branco* significa a forma básica de sua nova versão das artes plásticas, a pedra fundamental da construção da estética suprematista. Portanto, se tal figura reveste esse percurso temático metalinguístico, não seria inadequado supor que se trata do mesmo quadrado negro, que aparece nas duas pinturas. Assim, enquanto princípio formal, ele deve gerar as demais figuras da tela; em outras palavras, o quadrado deve ser a forma básica da qual seria possível derivar a cruz e o círculo. Essa geração, embora possa ser verbalizada, deve, para que o suprematismo estabeleça coerência entre teoria e prática, ser realizada também na semiótica plástica que a manifesta.

Todavia, como gerar, geometricamente, o círculo a partir do quadrado? Uma solução pode ser a seguinte: (1) traçar uma cruz dentro do quadrado, de modo que o encontro das linhas vertical

e horizontal coincida com o centro do quadrado; (2) excluir as linhas originais do quadrado e substituí-las pelas linhas curvas do círculo. Gera-se, com a cruz, o círculo por meio do quadrado:



Ao que tudo indica, o quadro de Malevicth figurativiza essa narrativa geométrica, justificando-a de acordo com a tematização da estética suprematista. Contudo, além desse percurso temático metalinguístico, há a possibilidade de propor a construção de, pelo menos, um percurso temático místico-religioso correlacionado a ele, uma vez que essa articulação entre o quadrado, a cruz e o círculo não aparece apenas na obra do pintor, mas também diz respeito a simbólicas religiosas às quais Malevitch pode estar fazendo referências.

O quadrado e a cruz simbolizam, respectivamente, os valores matérias e espirituais defendidos em algumas práticas religiosas. O círculo, devido à equidistância de todos os pontos da circunferência em relação a centro, estaria apto para receber valores da perfeição espiritual, enquanto o quadrado, que não admite essa propriedade, receberia, de modo contrário, os valores da imperfeição, próprios do mundo material. O emblema da franco-maçonaria, por exemplo, formado pelo compasso sobre o esquadro, deriva dessa concepção mítico-geométrica, pois a primeira ferramenta serve para traçar formas circulares e a segunda, formas retangulares, com a mesma simbologia religiosa associada a essas formas: circular – mundo espiritual; retangular – mundo material. Há ainda nesse mesmo emblema, entre o compasso e o esquadro, o pentagrama, símbolo do homem entre os dois domínios anteriores, e que está, na comparação entre as articulações círculo-cruz-quadrado e compasso-pentagrama-esquadro, na mesma posição da cruz, permitindo verificar a aproximação

entre os significados desses dois significantes. Assim, as três figuras pintadas por Malevitch podem significar o homem entre as realidades material e espiritual em relação às quais o humano, religiosamente, seria definido.

Há, porém, uma diferença entre as concepções religiosas e as suprematistas a respeito do conjunto círculo-cruz-quadrado que precisa ser enfatizada. Enquanto nos emblemas da maçonaria as formas circulares estão na zona superior do símbolo e as formas retangulares, na zona inferior – o compasso sempre aparece sobre o esquadro –, na obra de Malevitch essa disposição encontra-se invertida.

Colocar as formas circulares sobre as quadrangulares, em discursos religiosos, equivale a valorizar a supremacia do espiritual sobre o material, delegando ao primeiro o papel de gerador e regente do segundo. Em sua obra, parece que Malevitch, antes de parodiar iconoclasticamente essa relação, termina por colocar, no lugar da supremacia espiritual da circularidade, a supremacia plástica do quadrado sobre as demais formas geométricas. Ao se referir a seu quadrado negro e ao tradicional delta luminoso, cuja forma é a do triângulo equilátero e também pode simbolizar os domínios do espiritual, são do próprio pintor estas palavras: "a modernidade dificilmente pode se manter no triângulo antigo, pois sua vida é agora quadrangular" (Néret, 2003: 50).

O discurso metalinguístico do suprematismo, portanto, pode ser correlacionado ao discurso religioso, que se especifica, caso esse tema seja semiotizado na tela, no que se poderia chamar geometria sagrada – algo semelhante ao Pitagorismo, em que as formas aritméticas e geométricas adquirem significados míticos e religiosos –. Se isso acontece em *Suprematismo: quadrado, cruz, círculo*, a estética proposta por Malevitch terminaria, a seu modo, sacralizada; o suprematismo deixaria de ser apenas uma estética e ganharia dimensões ética, lógicas e, até mesmo, metafísicas. Contudo, seja na tematização metalinguística, seja na religiosa, a categoria semântica *primordial vs. derivado* pode ser utilizada para sistematizar esses dois percursos temáticos, uma vez que ela

dá conta tanto do processo de geração das formas suprematistas, quanto da metafísica correlacionada a elas.

A discussão a respeito da *superioridade vs. inferioridade* da disposição das figuras na tela e nos símbolos religiosos permite passar das conclusões anteriores, restritas ao plano de conteúdo, para questões específicas do plano de expressão, já que *superioridade vs. inferioridade*, desse ponto de vista, é uma categoria topológica. Considerando o semissimbolismo, não é difícil determinar uma correlação entre essa categoria topológica e aquela categoria semântica, de modo que a *superioridade* significa o *primordial*, e a *inferioridade*, o *derivado*. Contudo, uma vez que as figuras do quadrado, da cruz e do círculo são coloridas diferentemente, o cromatismo interfere nessa disposição topológica, encaminhando outra articulação entre as categorias plásticas envolvidas no semissimbolismo determinado.

Retomando o quadrado, é necessário lembrar que, em *Quadrado negro sobre o fundo branco*, não se trata apenas de teorizar a respeito do primado de uma forma, mas também de uma cor. Disso decorre que, dentro do sistema de valores determinado, a cor negra deve ter a mesmo papel primordial que a forma quadrada; se do quadrado emanam todas as formas plásticas, do negro emanariam as demais cores e cromatismos.

Em *Suprematismo: quadrado, cruz, círculo*, o negro é a cor do quadrado e da cruz, colocada em contraste com as cores azul do círculo e o alaranjado – quase dourado – do fundo. Nessa disposição, se do negro emanam as demais cores da tela, é possível retomar a categoria semântica *primordial vs. derivado* – agora aplicada à cor negra, tomada como primordial, e às demais cores, tomadas como derivadas – e propor a categoria cromática *monocromático vs. colorido* para se referir à relação entre as cores negro, azul e alaranjado, de modo que se configura uma relação semissimbólica: *monocromático / primordial vs. colorido / derivado*.

plano de expressão	monocromático vs. colorido
plano de conteúdo	primordial vs. derivado

Isso redimensiona o semissimbolismo entre a mesma categoria semântica e a categoria topológica *superioridade vs. inferioridade*, fazendo com que o colorido do círculo e do fundo estejam na zona *englobante*, contrária à zona *englobada*, onde predomina o monocromatismo do negro. Portanto, o semissimbolismo é retificado assim: no plano de expressão *englobado e monocromático vs. englobante e colorido*, no plano de conteúdo *primordial vs. derivado*.

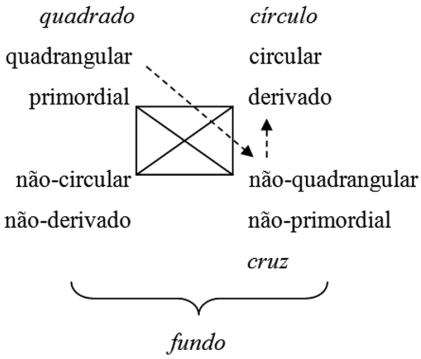
plano de expressão	englobado vs. englobante monocromático vs. colorido
plano de conteúdo	primordial vs. derivado

Resta examinar o papel das categorias eidéticas na composição das formas plásticas envolvidas. Com a forma quadrada valorizada semanticamente como primordial, a transformação do quadrado em círculo por meio da cruz decorre no percurso semântico *primordial* → *não-primorial* → *derivado*, permitindo propor a categoria eidética *quadrangular vs. circular*, no plano de expressão, correlacionada àquela transformação no plano de conteúdo. Consequentemente, determina-se o semissimbolismo *primordial / quadrangular vs. derivado / circular*.

plano de expressão	quadrangular vs. circular
plano de conteúdo	primordial vs. derivado

Entretanto, antes de prosseguir devem ser feitas algumas observações a respeito da escolha dos termos quadrangular e circular da categoria eidética proposta. Para Malevitch, não se trata de quadrado, formado por lados iguais e por ângulos retos, mas de quadrilátero; seu quadrado negro não é um quadrado reto, por isso forma quadrangular ao invés de quadrada. Quanto à escolha do termo circular, em princípio apenas a forma quadrangular assumiria valores de ordem primordial, todas as outras formas seriam valorizadas como derivadas, inclusive as cruzadas, que dão

forma à cruz, e não apenas as formas circulares, que dão forma ao círculo. Todavia, na realização da tela, a figura do círculo assume o valor de derivada com bastante ênfase por, pelo menos, dois motivos: (1) um motivo narrativo, já que o quadrado deriva nela por meio da cruz; (2) um motivo cromático, pois o semissimbolismo *monocromático / primordial vs. colorido / derivado* conota a cruz negra com valores da ordem do primordial e o círculo colorido de azul, com valores da ordem do derivado. Além do mais, fora a cruz, o círculo é a outra forma que aparece na tela ao lado do quadrado e que está apta a estabelecer com ele a relação de contrariedade, pois, se o quadrado deriva no círculo por meio da cruz, a cruz assume com o quadrado a relação de contradição – a cruz negaria a forma quadrangular no processo de sua derivação em outras formas –.

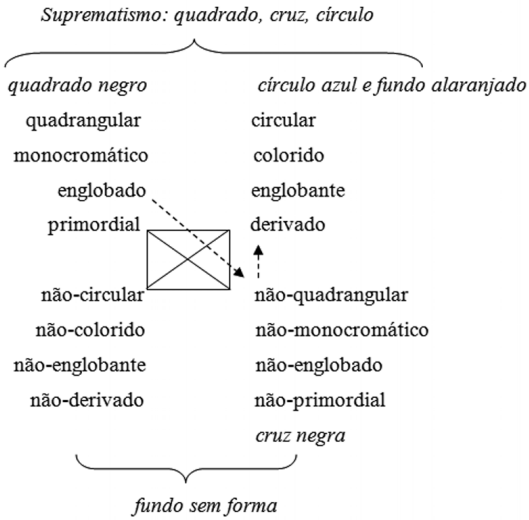


Nesse processo, o fundo, sem formas definidas, manifesta o termo neutro da relação semissimbólica *primordial / quadrangular vs. derivado / circular*, uma vez que o fundo, em termos eidéticos, não é quadrangular e nem circular. Em termos semânticos, enquanto potencial para o quadrado derivar em outras formas, no fundo não são afirmados os valores do primordial e nem do que é derivado dele.

Em síntese, as relações semissimbólicas entre as categorias plásticas e semânticas são estas:

plano de expressão	categoria eidética	quadrangular vs. circular
	categoria topológica	englobado vs. englobante
	categoria cromática	monocromático vs. colorido
plano de conteúdo	categoria semântica	primordial vs. derivado

Esse semissimbolismo e as transformações figurativas determinadas podem ser articulados no seguinte quadrado semiótico:



Semelhantemente a'*O ouro do firmamento*, de Miró – analisado no segundo capítulo –, em *Suprematismo: quadrado, cruz, círculo* há independência entre as categorias plásticas e suas correlações com a categoria semântica. Porque independentes, as disposições de formas e cores na tela seguem percursos distintos dentro da mesma rede de significação:

(1) a forma, concretizada no percurso figurativo quadrado → cruz → círculo e sobre o fundo neutro (*não-quadrangular* e *não-circular*), realiza o percurso semântico *primordial* → *não-pri-*

morial → *derivado* correlacionado às transformações eidéticas *quadrangular* → *não quadrangular* → *circular*;

(2) a cor, concretizada no percurso figurativo negro → azul e alaranjado, realiza o mesmo percurso semântico *primordial* → *não-primorial* → *derivado* correlacionado ao cromatismo *monocromático* → *não-monocromático* → *colorido*; entretanto, não há figurativização do termo neutro *não-colorido* e não-*monocromático*, são figurativizados apenas os termos contrários *monocromático* / negro *vs. colorido* / azul e alaranjado;

(3) em termos topológicos, sejam as formas, sejam as cores, o *primordial* está correlacionado ao *englobado* e o *derivado* está correlacionado ao *englobante*.

Por fim, todas essas articulações semissimbólicas, narrativas, temáticas e figurativas encontram suas realizações na totalidade da tela *Suprematismo: quadrado, cruz, círculo*, em cuja textualização elas estão complexificadas umas em relação às outras.

A figuratividade na pintura abstrata e a enunciação

Bem delimitadas no quadro de Malevitch, quais seriam as figuras da tela *Número 1, 1950 (névoa lavanda)*, de Pollock? Em outras palavras, seria possível, na tela de Pollock, fazer a mesma reconstrução semiótica a partir de uma figura fundamental – o quadrado negro – e sua derivação em uma estética específica – no caso, o expressionismo abstrato ao invés da estética suprematista –?

Se as observações anteriores a respeito das relações entre estilo linear/suprematismo e estilo pictórico/expressionismo abstrato estão corretas, assim como as relações traçadas entre o estilo linear/efeitos de subjetividade e o estilo pictórico/efeitos de objetividade, talvez a semiose desenvolvida por Pollock deva ser analisada de outro ponto de vista.

Longe das imagens bem delimitadas das telas de Malevitch, nas quais, na fase inicial do suprematismo, é possível distinguir e reconhecer com clareza cores e formas geométricas – que, vale lembrar, correspondem à figuratividade nesse modo de abstração

–, em Pollock, entre manchas e rabiscos, isso já não pode ser feito. Todavia, esse fato não significa que não haja figuratividade em Pollock; suas figuras são, justamente, esses rabiscos e manchas. Nesse modo de abstração, a ênfase na obra de arte estaria antes no manchar e no rabiscar; a figuratividade estaria antes em função do fazer que do ser, antes em função da produção da tela que do produto final.

Em aproximações com a linguagem musical, admirar telas dessa fase de Pollock seria como ouvir improvisos de Ornette Coleman em sua fase free jazz; quem aprecia free jazz percorre improvisos, conotando-os com valores da subjetividade dos improvisadores. A escolha do jazzista não é feita por acaso; na capa do álbum Free Jazz, de 1961, de Coleman, há a reprodução da tela *Luz branca*, de Pollock, pintada em 1954, com técnica semelhante à de *Número 1, 1950 (névoa lavanda)*.

Na performance do pintor, além da conotação da subjetividade – que vai ao encontro das propostas do free jazz e do expressionismo abstrato –, há também a afirmação do fluxo de consciência, inspirado nos surrealistas, para reforçar e explicitar as presenças do enunciador no enunciado. Em Pollock, portanto, há enunciação enunciativa, justificada por, pelo menos, dois motivos: (1) as propostas subjetivas do expressionismo abstrato, em

especial, o valor atribuído às marcas deixadas pelo pintor em sua *action paiting*; (2) o estilo pictórico em manchas e rabiscos. Assim enunciada, a figuratividade pictórica de Pollock está em função de aproximar os co-enunciadores mais do ato de pintar que da pintura propriamente dita.

Nesse fazer enunciativo, Pollock deriva para um regime de abstração contrário ao de Malevitch. Enquanto Malevicth se volta para as relações objetivas entre cores bem delimitadas e formas geométricas na afirmação do suprematismo, articulando cores e formas na proposta de uma poética em que ambas seriam regidas por leis próprias delas mesmas, Pollock prefere a exposição subjetiva via manchas e rabiscos, ordenados pelo acaso dos respingos de tinta e pelo transe do pintor diante da tela e, no caso de muitos expressionistas abstratos, sobre a tela. Este é o sentido da aproximação do regime enunciativo em Pollock: ele marca sua enunciação pictórica no enunciado enquanto primeira pessoa, que deixa registrado seu improviso, diferentemente de Malevitch, que enuncia em terceira pessoa, ou seja, as cores bem definidas e os quadrados, cruzes, círculos e demais formas geométricas.

Resta ainda examinar em *Número 1, 1950 (névoa lavanda)* o papel semiótico do título. Composto por título e subtítulo entre parênteses, o tema pode ser isolado de sua explicação; *Número 1, 1950* refere-se à ordenação da obra em relação às demais quase 50 obras pintadas com a técnica do *drip-painting*, no ano de 1950. Como um número de catalogação, esse título pode gerar efeitos objetivos em meio à subjetividade do regime enunciativo determinado, contudo, mesmo que isso ocorra, o número e a data podem gerar outros efeitos de sentido.

Na aproximação com o improviso musical, em especial com o improviso realizado no free jazz, os efeitos subjetivos do improvisador pintor podem ser reforçados com números de catalogação, que neutralizariam as relações entre a pintura e possíveis ancoragens verbais por meio de títulos que, quando muito, só indicariam momentos do ato de pintar ou fases do artista. Além disso, nessa recusa do linguístico, afirmam-se as propriedades ex-

clusivas da semiótica plástica, pois, recusando-se a ser nomeada pelo verbal, a pintura insistiria em realizar uma semiose intraduzível, que só ela é capaz de fazer. Essa conclusão precisa ser explicada melhor.

Conforme está exposto no item "A geração do sentido", no primeiro capítulo, o percurso gerativo do sentido está restrito aos domínios do plano de conteúdo e cabe ao plano de expressão, estabelecendo ou não relações semissimbólicas com as formas semânticas, manifestá-lo. Assim proposta, a semiótica admite que o conteúdo, independentemente do sistema semiótico que o manifesta, possa ser descrito por meio de categorias semânticas e permite, consequentemente, que sua tradução seja sempre possível em semióticas verbais. A semântica, portanto, torna-se não apenas os domínios do significado nas semióticas verbais, mas o significado de quaisquer sistemas semióticos – a semântica passa a ser o domínio do significado de todas as linguagens –. Esse recorte, que se configura em um primeiro momento da teoria semiótica, precisa ser revisto.

Em outras palavras, trata-se de problematizar a seguinte questão: há conteúdos especificamente musicais ou plásticos, que não podem ser verbalizados; ou todas as linguagens não-verbais podem ter seus conteúdos verbalizados, pois não há conteúdos especificamente musicais ou plásticos, todo o conteúdo é semântico. Se o suprematismo de Malevitch, com toda a justificativa intelectual que o acompanha, sugere a que segunda opção pode estar correta, o expressionismo abstrato de Pollock, justificado nos processos subjetivos de fluxos de consciência, encaminha com mais ênfase a primeira opção, a de que os conteúdos que se expressam assim estariam fora dos alcances das descrições verbais, e, por se tratar de significados específicos apenas de significantes plásticos, estariam fora dos alcances das traduções em outras semióticas. A subjetividade do pintor, portanto, encontra-se vinculada às propriedades constitutivas da pintura; o que é só do sujeito pintor surge manifestado em uma semiose que só a pintura pode realizar.

O subtítulo, por sua vez, especifica a figuratividade introduzida pelo título *Número 1, 1950*, fazendo com que o plano de expressão manifestado na tela partilhe o mesmo significado de uma *névoa lavanda*. Recapitulando, por meio do que Barthes chama ancoragem (Barthes, 1984: 31-34), os títulos verbais dados a imagens visuais tendem a reduzir a polissemia das imagens em função dos conteúdos manifestados nos títulos. Em termos semióticos, a ancoragem faz com que a figuratividade manifestada na imagem visual seja identificada àquela realizada no plano de conteúdo do título. Desse modo, os títulos se encarregariam de oferecer explicações verbais daquilo que é visto, com o propósito de esclarecer sua significação. No caso da tela de Pollock, isso se dá; entretanto, qual seria o conteúdo figurativo de uma *névoa lavanda*?

Em língua portuguesa, *névoa* quer dizer vapor atmosférico menos denso que a cerração, neblina; falta de visibilidade, de transparência; o que impede ou dificulta a visibilidade; ausência de clareza, de nitidez; o que dificulta ou impede o entendimento. Paradoxalmente, o esclarecimento dado pela ancoragem verbal aponta para a obscuridade.

O adjetivo *lavanda*, por sua vez, refere-se a uma planta – a alfazema –, da qual são extraídas essências aromáticas utilizadas na perfumaria. O subtítulo *névoa lavanda*, por isso, ancora a imagem visual a uma semiótica dos odores, desencadeando antes uma sinestesia do que uma explicação linguística da significação manifestada na tela. Relaciona-se um perfume a uma névoa; ao próprio subtítulo *névoa*, que sugere uma figura visível, está relacionada a *lavanda*, uma figura aromática.

Resta ainda mais um efeito de sentido que merece ser comentado. Ao tratar da construção semiótica dos percursos figurativos em itens anteriores, são citados dois trechos do conto de horror *O modelo de Pickman*, de H. P. Lovecraft, com o objetivo de distinguir entre dois regimes contrários de dispor a figuratividade por meio de descrições verbais feitas detalhada ou difusamente. Tal distinção permite considerar, no plano de conteúdo, uma figura-

tividade detalhada, semelhante aos efeitos de sentido do estilo linear, e uma figuratividade difusa, semelhante aos efeitos do estilo pictórico. Embora formado por apenas duas palavras, o subtítulo *névoa lavanda* sugere uma figuratividade difusa; a seu modo, o subtítulo confirma o estilo pictórico do plano de expressão, enfatizando os efeitos de subjetividade destacados.

A pintura abstrata entre os estilos linear e pictórico

O estudo das telas de Malevitch e Pollock permite estabelecer dois regimes estilísticos contrários de realização do abstracionismo: (1) o regime linear, próprio do primeiro pintor; (2) o regime pictórico, próprio do segundo. Vale lembrar que abstrato significa afirmar percursos figurativos abstratos, ou seja, não se trata da pintura em que o figurativo é negado, como na *Composição IV*, de Kandinsky.

Por constituir limites contrários de um mesmo eixo de significação, abre-se a possibilidade de formular a hipótese da ocorrência de pinturas realizadas entre as muitas gradações entre os dois limites formados na relação linear vs. pictórico. A tela *Explosão, I, 1957*, de Adolph Gottlieb, é um bom exemplo para mostrar essa gradação entre a linearidade de *Suprematismo: quadrado, cruz, círculo* e a pictorialidade de *Número 1, 1950 (névoa lavanda)*.

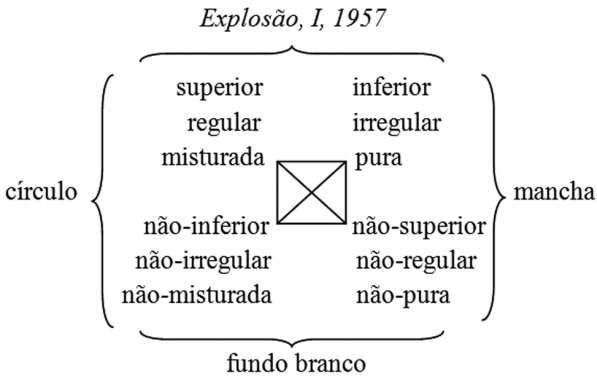
* Veja ilustração colorida no final do livro

Enquanto Pollock insiste em riscos e manchas sem definições geométricas precisas, Gottlieb deixa entrever a imagem do círculo que, se não é linear como o de Malevitch, não é tão pictórico quanto as imagens de *1, 1950 (névoa lavanda)* ou a outra imagem pintada na zona inferior de *Explosão, I, 1957*.

Enfocando apenas as transformações plásticas articuladas no plano de expressão da tela de Gottlieb, é possível determinar a categoria topológica *superior vs. inferior*, a categoria eidética forma *regular vs. irregular* e a categoria cromática cor *misturada vs. pura*, expressas, respectivamente, pelo círculo na zona superior colorido de vermelho e pinceladas pretas, e pela mancha preta na zona inferior.

plano de expressão	categoria eidética	regular vs. irregular
	categoria topológica	superior vs. inferior
	categoria cromática	misturada vs. pura
	imagens pintadas	círculo / mancha

Articuladas no quadrado semiótico, as três categorias dão conta de sistematizar as relações plásticas manifestadas em *Explosão, I, 1957*:



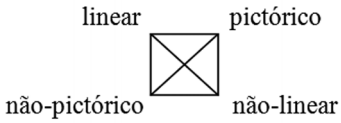
Essa articulação, além de sistematizar os valores plásticos topológicos, eidéticos e cromáticos textualizados, também descreve, nos percursos sintagmáticos do quadrado semiótico, manipulações dos percursos do olhar na fruição da obra. O olhar pode ser manipulado em, pelo menos, duas orientações:

(1) ora orientado de cima para baixo:
superior; regular; misturada →
não-superior; não-regular; não-misturado →
inferior; irregular; pura
(2) ora orientado de baixo para cima:
inferior; irregular; pura →
não-inferior; não-irregular; não-pura →
superior; regular; misturada

Se a esses valores e percursos semióticos são relacionadas as derivas do abstracionismo ora para o estilo linear, ora para o estilo pictórico, e considerando que entre o círculo e a mancha há uma tensão plástica que pode tematizar a tensão estilística entre essas

derivas, é possível indagar se *Explosão, I, 1957* não colocaria em discurso, por meio de suas articulações plásticas, a tematização metalinguística em que a pintura abstrata fala, justamente, de suas opções expressivas.

Articulados no quadrado semiótico, os estilos linear e pictórico, ao contraírem entre si a relação de contrariedade, permitem que sejam gerados mais dois estilos, um relativo à negação da linearidade e outro relativo à negação da pictorialidade:



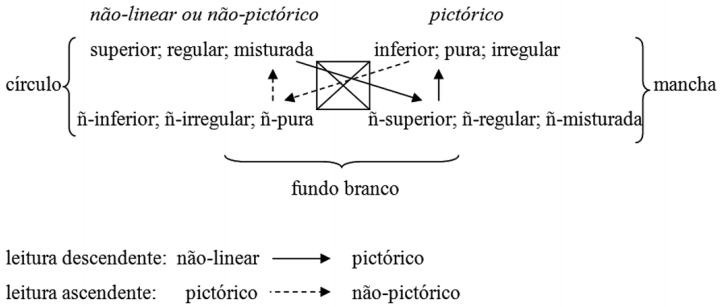
Devido à composição plástica das duas imagens da tela de Gottlieb, é difícil relacionar o círculo ao estilo linear, embora a mancha esteja adequada ao estilo pictórico. O círculo de Gottlieb não tem cor nem os limites definidos como o círculo de Malevitch, sugerindo que na tela, enquanto a mancha afirma o estilo pictórico, o círculo oscilaria entre negar ora o estilo linear, ora o estilo pictórico. Tal oscilação se deve ao fato de, em função da categoria topológica *superior vs. inferior*, haver, pelo menos, dois percursos do olhar:

(1) o percurso descendente, em que o círculo negaria o estilo linear para que se afirme o estilo pictórico na mancha;

(2) o percurso ascendente, em que, partindo da afirmação do estilo pictórico na mancha, é negada a pictorialidade no círculo.

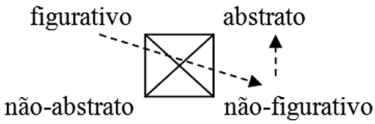
A afirmação do estilo linear, portanto, é uma referência pressuposta na articulação semiótica entre a não-linearidade, a pictorialidade e a não-pictorialidade manifestadas.

Em síntese, as duas imagens de *Explosão, I, 1957* – as personagens da tela – encenariam tais derivas do abstracionismo, fazendo com que a pintura signifique seu próprio processo de composição ao tematizar relações interdiscursivas e intertextuais em que o abstracionismo pode se manifestar.



A negação do abstrato

Recapitulando itens anteriores deste terceiro capítulo, verificam-se encaminhamentos que partem da afirmação do figurativo no estudo d'*A morte de Prócris*, de Piero de Cosimo; em seguida, é analisada a negação do figurativo no estudo da *Composição IV*, de Kandinsky; depois, analisa-se a afirmação do abstrato nos estudos de *Suprematismo: quadrado, cruz, círculo*, de Malevitch, *Número 1, 1950 (névoa lavanda)*, de Pollock e *Explosão, I, 1957*, de Gottlieb. Há, portanto, a articulação da relação *figurativo vs. abstrato*, com o percurso analítico desenvolvido em *figurativo* → não-figurativo → *abstrato*:

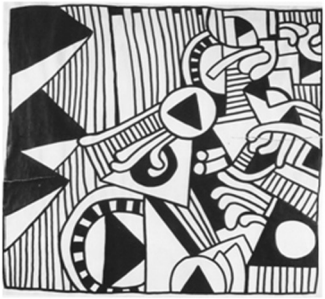


Cabe verificar, já que é possível determinar os três regimes de representação figurativo, não-figurativo e abstrato, se não seria possível, em um percurso contrário, negar o abstrato e determinar mais um regime de representação.

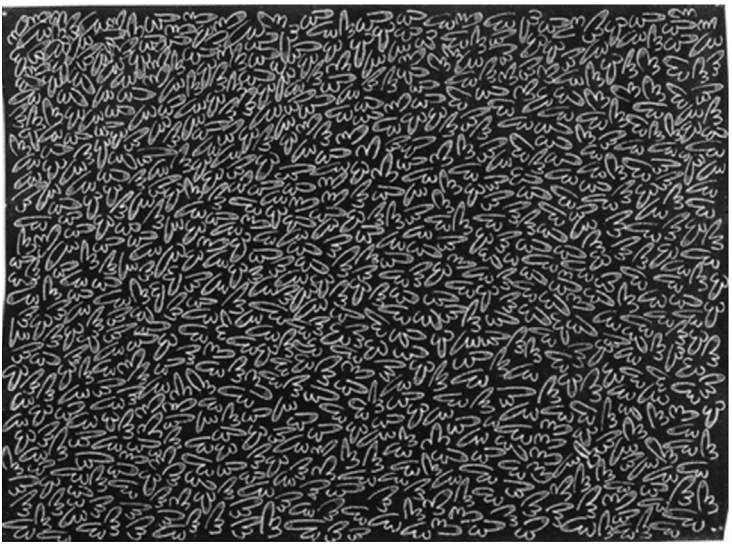
De acordo com o que é proposto em itens anteriores, a afirmação do abstrato se realiza porque os significados das imagens

pintadas, em princípio, referem-se a traços, manchas ou formas geométricas. Explicando melhor, em *Composição IV* há negação do figurativo porque círculos, manchas e traços significam, além deles mesmos, pessoas ou cavalos, enquanto em *Suprematismo: quadrado, cruz, círculo* e *Número 1, 1950 (névoa lavanda)*, os círculos, as manchas e os traços não permitiriam esses efeitos de sentido de referencialização. Desse ponto de vista, negar o abstrato implica em negar, pelo menos, esse processo de construção de imagens.

O artista plástico norte-americano Keith Haring, em alguns dos primeiros trabalhos, insiste na afirmação do abstrato, seja no estilo linear, seja no estilo pictórico. Estas duas telas, ambas sem título e pintadas em 1978, podem ser classificadas naqueles dois estilos: (1) a da esquerda, com linhas definindo campos delimitados, estaria no estilo linear, próxima do suprematismo; (2) a da direita, feita com rabiscos entrecruzados, estaria mais próxima do expressionismo abstrato, portanto, no estilo pictórico.



Contudo, observações mais atentas na tela da direita revelam, entre os rabiscos, a sugestão de imagens de pênis, que se tornariam mais evidentes em outra tela, também sem título, de 1979.



Comparações entre telas como *Número 1, 1950 (névoa lavanda)* e as telas de Keith Haring com imagens fálicas de 1978 e 1979 indicam, na medida em que rabiscos se transformam em pênis, o encaminhamento do abstrato para o figurativo. Caracteriza-se, portanto, o processo de negação do abstrato, contrário à negação do figurativo.

Não seria correto, pelo menos no que diz respeito às telas de motivos fálicos de 1978 e 1979, falar em afirmação do figurativo, pois na tela de 1978 os rabiscos abstratos predominam sobre as formas fálicas e, na tela de 1979, embora as imagens dos pênis apareçam com bem mais evidência que na tela anterior, o efeito visual do quadro reside, justamente, na estampa aparentemente abstrata esconder, em seus meandros, imagens figurativas. Justifica-se, assim, o processo de negação do abstrato; resta saber, porém, se outras obras de Haring podem ser classificadas do mesmo modo.

Keith Haring evita jogos entre luz e sombra; seu traço característico é a linha contínua, aproximando-o do estilo linear. Essa linha, contudo, é muitas vezes utilizada para singularizar

imagens, individualizando-as pela própria linearidade em que estão construídas entre emaranhados de traços que, vistos com desatenção, parecem rabiscos abstratos. Esta tela de 1984, também sem título, é um bom exemplo desse efeito visual.

* Veja ilustração colorida no final do livro.

Nessa pintura, as imagens figurativas surgem emaranhadas umas nas outras; tudo se passa como se a aparente abstração da totalidade do quadro fosse negada pelas figuras que a compõem.

Todavia, como analisar, na negação do abstrato, as imagens geradas nesse processo? Ao encaminhar a discussão tomando como exemplo a tela de 1984, convém isolar as imagens pintadas por Haring das imagens do suporte utilizado – o cartaz da Coca-cola – para, depois, abordar a articulação entre elas no enunciado da obra.

No estudo da negação do figurativo presente na *Composição IV*, são verificadas estabilizações de relações entre formas semânticas e formas plásticas, as quais geram um código particular

formado por figuras, temas e imagens, próprio de Kandinsky. Semelhantemente, na negação do abstrato em Haring, surgem imagens recorrentes que permitem verificar, no caso, um código próprio dele mesmo, construído e disseminado ao longo de suas obras. Na tela em questão, aparece a imagem do robô devorando humanos, recorrente em outros trabalhos do artista plástico, que significaria, grosso modo, a desumanização diante da mecanização desenfreada imposta pelos sistemas sociais e econômicos pós-revolução industrial.

As imagens do robô e daqueles que são devorados por ele, uma vez manifestadas na tela, estão disseminadas nela de acordo com as categorias plásticas que geram as formas do plano de expressão. Há, pelos menos, duas categorias relevantes no que diz respeito ao enquadramento do robô monstruoso: (1) seu corpo quadrado contrasta com as demais formas plásticas da tela por meio da categoria eidética *uniforme vs. multiforme*; (2) sua posição está inserida de acordo com a categoria topológica *central vs. marginal*.

No plano de conteúdo, devido à significação do robô devorador na obra de Haring, é possível determinar a categoria semântica *opressão vs. liberdade* na geração do sentido da tela e correlacionar, por meio das categorias plásticas em que se manifesta o robô e seu fazer opressor, os valores semânticos de *opressão* aos valores plásticos de *uniformidade* e *centralidade*. Contrariamente, os valores de *liberdade* terminam correlacionados aos valores plásticos do *multiforme*, pois o robô uniforme busca sobrepor-se às demais imagens pintadas. A *liberdade* está correlacionada também à negação da *centralidade*, onde o robô devora e ingere, e à afirmação da *marginalidade*, por onde seria possível escapar de suas garras. O semissimbolismo é este:

plano de conteúdo { opressão vs. liberdade

plano de expressão { uniforme vs. multiforme
central vs. marginal

Dentro do robô há mais uma das imagens recorrentes na obra de Haring; no canto inferior direito do quadrado está o famoso bebezinho engatinhando, a emanar seus raios de euforia.

Símbolo dos valores de vida para Keith Haring, o bebezinho é constantemente convocado para negar os valores de morte tematizados pelo pintor – em outra tela sem título, de 1982, por exemplo, o bebe se impõem sobre um cogumelo atômico –. Com sua presença, esse signo realiza os valores semânticos *morte vs. vida*, fazendo com que se verifique a homologação entre os valores de *opressão* e os de *morte*, e os valores de *liberdade* e os de *vida*, complementando o semissimbolismo determinado antes:

plano de conteúdo	morte vs. vida
	opressão vs. liberdade
plano de expressão	uniforme vs. multiforme
	central vs. marginal

Nessa rede de relações textuais, o bebe está na posição *marginal* e tem a forma *multiforme*, contrária à forma quadrada e regular do corpo do robô, ratificando, assim, o semissimbolismo que rege a totalidade da obra.

Essa mesma rede de significação também é responsável pela manipulação do olhar, que pode, induzido pelo quadrado central, percorrer a tela em, pelo menos, duas direções:

(1) a convergente – *marginal* → *não-marginal* → *central* –, que mergulha no corpo do robô, fazendo com que o olhar seja devorado por ele e por sua uniformidade quadrangular;

(2) a divergente – *central* → não-central → marginal –, que escapa das garras letais e percorre, ao lado do bebezinho e das demais imagens multiformes, os sentidos da vida e da liberdade.

Resta ainda examinar o suporte utilizado por Haring, o cartaz da Cola-cola sobre o qual a pintura está realizada. Seria esse suporte uma variação da ideia de ready made, de Marcel Duchamp? Grosso modo, na proposta do ready made há a convocação de objetos das culturas humanas, ressignificados por meio de ancoragens verbais, conforme faz Duchamp, por exemplo, quando apresenta um urinol ancorado ao título *Fonte*. Ao utilizar o cartaz como suporte para seus desenhos, Keith Haring parece fazer algo semelhante; ao invés de ancorar objetos com textos verbais, como é costume em Duchamp, faz sua ancoragem com um texto visual, ressignificando algo já feito com suas imagens.

Qual seria o sentido dessa ressignificação? Em meio às muitas significações desencadeadas na tela de 1984, talvez a mais evidente seja a incorporação dos valores da arte pop ao seu próprio trabalho, com a qual Keith Haring estabelece diálogos explícitos – seus contatos com Andy Warhol, a criação da personagem Andy Mouse –. É também evidente, nos encaminhamentos da arte contemporânea, lidar com diversos suportes para intervenções artísticas, como muros, espaços para propagandas no metrô, portas jogadas entre ruínas, etc. – suportes amplamente utilizados por Haring –. Entretanto, nas significações desencadeadas, devem ser considerados os valores semióticos trazidos pelo objeto cartaz e os projetados nele pelas imagens desenhadas pelo pintor.

O que a Coca-cola significa? Paradigma dos refrigerantes industrializados, a Coca-cola conota as relações de trabalho do mundo moderno e suas mazelas – em termos marxistas, expor a Coca-cola entre as imagens de um robô devorador de homens pode chamar a atenção para as relações de trabalho que a marca, em seu fetiche de mercadoria, busca encobrir –. Contudo, a

Coca-cola também tem seu sabor refrescante, ela nutre a modernidade ao lado do cigarro, da maconha, da cerveja, do uísque e da psilocibina – há uma conotação pop na Coca-cola que Keith Haring pode ter aproveitado –. Desse ponto de vista, o sabor da Coca-cola se aproxima mais das imagens eufóricas, como a do bebezinho e seus raios de energia.

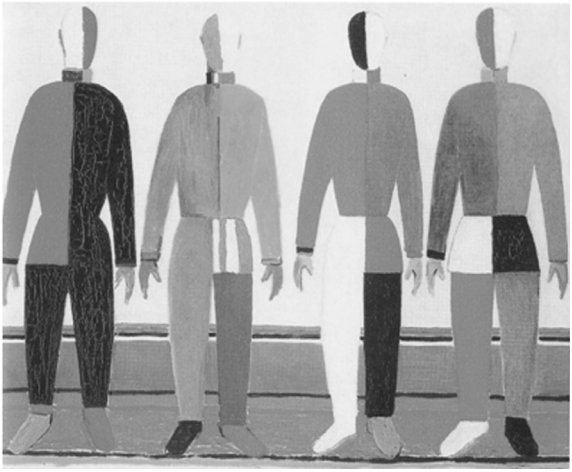
Longe da simplicidade, o universo artístico de Keith Haring é bastante complexo. Seus temas, via de regra, surgem realizados em pontos de vista contrários ou contraditórios; seus infernos estão repletos de personagens eufóricas, como o mundo devorado pelo robô é também povoado por bebezinhos felizes. Nessa complexificação de valores, o cartaz da Coca-cola manifesta-se em uma semiose semelhante à dos desenhos feitos sobre ele; sua significação encontra-se ancorada nos valores de *opressão vs. liberdade* tematizados pelas imagens pintadas, seja a opressão do mercado consumidor, da mais valia e do fetiche da mercadoria, seja a liberdade pop de, pelo menos, convocar suportes alternativos na realização da obra de arte.

Talvez, nessa retórica do complexo, a negação da abstração encontre seu valor argumentativo. O bebezinho, em meio aos traços abstratos que, vistos mais atentamente, tornam-se figurativos, ora ganha sua singularidade eufórica, quando é enfatizado pelo olhar que o percebe buscando defini-lo, ora se perde entre os demais traços e pode terminar inserido no corpo do robô, tendo sua liberdade eufórica disforizada pelos valores de opressão manifestados na máquina. Isso faz com que a complexificação dos valores semânticos vá ao encontro da percepção não-abstrata encaminhada no plano de expressão; tudo se passa como se as oscilações do ponto de vista semântico correspondessem às oscilações do olhar a buscar figuras entre traços abstratos.

A negação do abstrato e a arte figurativa

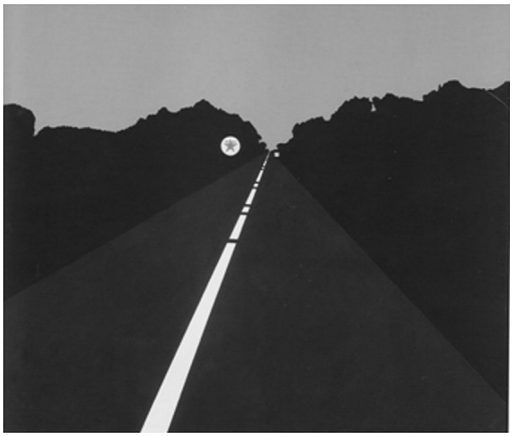
Não apenas algumas obras de Keith Haring podem ser abordadas como processos de negação do abstrato; Malevithc, em

trabalhos posteriores à fase de afirmação suprematista, parece se valer do mesmo recurso semiótico. Em telas como *Desportistas nos contornos do suprematismo*, o pintor explicita a remissão às técnicas suprematistas próprias da abstração, mas aplicadas na construção de imagens bem menos abstratas, quase figurativas.

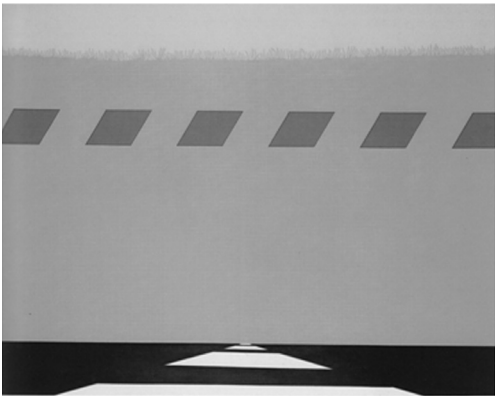


Como o título sugere, ao encaminhar imagens com contornos de uma estética em que é afirmada a abstração, Malevitch termina por negar o abstrato semelhantemente ao que faz Keith Haring, mas com, no mínimo, uma diferença: ao contrário de Haring, que parte da abstração pictórica do expressionismo abstrato – por exemplo, a tela dos pênis da 1979 –, o pintor ucraniano parte da abstração linear da escola suprematista, concebida por ele. Apareceria na tela, portanto, o processo em que das cores bem definidas e das formas geométricas regulares do suprematismo surgem imagens de rostos, braços, pernas e uniformes de práticas esportivas.

Encaminhando outras ocorrências do processo de negação da abstração, podem ser citadas algumas obras de *Road Series*, do artista pop norte-americano Allan D'Arcangelo; a tela *U. S. Highway nº 5*:



Ou a tela *Road Series nº 13*:



Nas duas pinturas, a partir de figuras geométricas como retângulos, paralelepípedos e triângulos, ou até mesmo de traços irregulares, configuram-se as imagens de rodovias sob o horizonte – na tela nº 5, é notável como um pentagrama vermelho dentro de um círculo branco torna-se o símbolo do posto de gasolina Texaco –.

A negação da abstração verificada nas análises das obras de Haring, Malevithc e D'Arcangelo está justificada pelos desenvolvimentos das propostas artísticas de cada um deles através do tempo e também pelas influências de outros pintores e estéticas aludidos em seus trabalhos. Entretanto, seja por meio de estilos individuais ou de época, parece que a negação da abstração só seria possível no período da história da arte posterior à afirmação do abstrato – em decorrência disso, apenas pintores como Haring, que passou pelo expressionismo abstrato, ou Malevithc, que exerceu o suprematismo, poderiam negar o abstrato –.

Todavia, deve-se considerar que os percursos do quadrado semiótico *figurativo vs. abstrato* não são percursos históricos; não é necessário que o percurso *figurativo* → não-figurativo → *abstrato* e *abstrato* → não-abstrato → *figurativo* esteja sincronizado com a história da arte no ocidente. Esses percursos descrevem tensões semióticas próprias das linguagens visuais e da semiótica plástica em que se manifestam; enquanto processos semióticos, constitutivos das linguagens formadas por eles, eles independem do processo histórico. Trata-se, conforme a semiótica, de processos plásticos subjacentes aos temas historicamente marcados.

Desse ponto de vista, embora pintores do século XVIII, como Alexandre Cozens, ou do século XV, como Piero Della Francesca, encaminhem temas próprios de suas épocas, eles podem ser aproximados do processo de negação da abstração realizado por Keith Haring, Malevitch ou Allan D'Arcangelo, vinculados às estéticas e aos temas do século XX.

As paisagens de Cozens são sugeridas por borrões pictóricos, suas imagens surgem no processo de negação dos borrões abstratos:

Nos quadros de Battista Sforza e Federico de Montefeltro, de Piero Della Francesca, citados anteriormente, os rostos do casal derivam, respectivamente, das formas circular e quadrada – parece que o pintor renascentista, a seu modo, também nega a abstração de ambas as formas ao fazer derivar, delas, os retratos –.

Por fim, para ratificar as afirmações a respeito de Piero Della Francesca, vale a pena citar o historiador da arte Horst Woldemar Janson:

> Como conseguiu Piero chegar a estas imagens memoráveis? Recorrendo ao seu próprio testemunho, podemos dizer que nasceram da sua paixão pela perspectiva. Mais que nenhum outro artista desse tempo, Piero acreditou que a perspectiva científica era a base de toda a pintura. Num tratado rigorosamente matemático – o primeiro no gênero – demonstrou como ela se aplicava a corpos estereométricos, às formas arquitetônicas e à configuração humana. Quando desenhava uma cabeça, um braço ou um drapeado, concebia-os como variações ou composições de esferas, cilindros, cones, cubos ou pirâmides, dando ao mundo visível parte da clareza impessoal e da permanência dos corpos estereométricos. Podemos chamar-lhe o primeiro antepassado dos artistas abstratos do nosso tempo, porque eles também trabalham com simplificações sistemáticas das formas naturais.
> (Janson, 1989: 418)

Referência e metalinguagem na semiótica da pintura

A semiótica da referência

Nos capítulos anteriores, a pintura é analisada basicamente em função das gradações entre as artes figurativa e abstrata; sua significação, entretanto, é sempre definida como construção semiótica, a significação não é definida como reflexos das "coisas do mundo". Retomando considerações iniciadas no primeiro capítulo, a semiótica levada adiante neste trabalho concebe o sentido do ponto de vista imanente, ou seja, o sentido é semioticamente construído; no caso da semiótica proposta por Greimas, tal construção é descrita por meio do modelo teórico do percurso gerativo do sentido.

As análises ao longo dos capítulos confirmam esse ponto de vista; em todas elas o sentido nasce das articulações semióticas responsáveis pela significação manifestada nas telas. Todavia, como negar os efeitos de referencialização, bastante evidentes, na pintura figurativa? A seu modo, a semiótica greimasiana não nega a referência, mas a redimensiona em seu ponto de vista tratando-a não como relações de adequação entre signos e "coisas do mundo", mas como efeito de sentido. Enquanto efeito de sentido, a referência pode ser descrita por meio de processos semióticos e entendida não como reflexo, mas como construção.

Sem exaurir a questão dos mecanismos semióticos responsáveis pelos efeitos de referência, basta citar alguns deles para ilustrar como isso se dá. Ainda em capítulos anteriores, muitos desses efeitos são mencionados em função ora das análises, ora dos desenvolvimentos teóricos. Em termos de sintaxe discursiva, os efeitos de objetividade colocados em discurso na enunciação enunciativa – terceira pessoa, lugar alhures, tempo então – podem ser responsáveis por efeitos de referência, pois, ao tornarem implícita a relação enunciador-enunciatário, minimizam-se os efeitos de subjetividade, fazendo com que a referencialização surja, aparentemente, independentemente do ponto de vista do sujeito enunciador. Em termos de semântica discursiva, percursos figurativos com alto grau de iconização geram efeitos de referência, ainda mais quando são articulados em interdiscursividades com discursos históricos e geográficos.

Contudo, talvez o fator semiótico de maior relevância para gerar os efeitos de sentido de referência sejam as conotações sociossemióticas, também já mencionadas anteriormente. Em linhas gerais, conotar implica em atribuir valores a determinados conteúdos; uma conotação sociossemiótica surge em meio a consensos coletivos a respeito de como valorizar modos de ser e práticas sociais. Em termos de sistemas semióticos, a fotografia goza de mais objetividade que a pintura, o cinema parece mais adequado à "realidade das coisas" que a literatura; em termos de tipologia de discursos, o discurso científico é considerado mais "verdadeiro" que os discursos poéticos e religiosos; em termos de estilos de época, os estilos baseados na representação figurativa parecem retratar melhor as "coisas" do mundo do que aqueles baseados na representação abstrata. Entretanto, se tais valorizações parecem óbvias e absolutas, basta recorrer a culturas e a sociedades distintas, ou a variantes de normas culturais dentro de um mesmo sistema social, para verificar o quanto elas são oblíquas e relativas.

Consequentemente, constata-se que não se trata de fazer referências com graus diferentes de objetividade, que dependem antes de propriedades intrínsecas às linguagens utilizadas, mas de

verificar a atribuição de valores a determinadas linguagens e a determinados discursos em consensos sociais. Todavia, mesmo demonstrando semioticamente a relatividade das conotações sociais de verdade e referencialização projetadas nos muitos modos de significação, em termos persuasivos sempre devem ser consideradas tais conotações, pelo menos, na análise da fruição do sentido entre os co-enunciadores de quaisquer enunciados.

Enfim, uma vez que a semiose é gerada em efeitos de sentido, cabe definir, em termos semióticos, o estatuto da referencialização em meio aos demais processos de significação. Em outras palavras, trata-se de, em seguida à determinação dos mecanismos semióticos que geram efeitos de referência – enunciação enunciativa, alto grau de iconização, conotações sociossemióticas –, determinar como a referencialização se define em relação à linguagem enquanto construção semiótica.

A construção semiótica

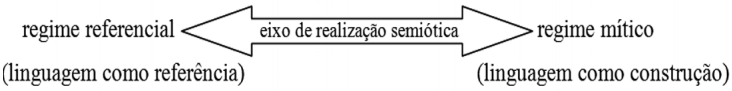
Contrários aos efeitos de sentido de referencialização, responsáveis por fazer as linguagens parecerem decalques da "realidade", há os efeitos responsáveis por revelar as linguagens enquanto construções semióticas. Os discursos artísticos, por explicitar em suas práxis a construção de mundos possíveis, terminam por revelar os princípios construtivos dos sistemas semióticos em que se realizam; dentre eles, aqueles que fazem isso com mais intensidade são os que se debruçam justamente sobre esses princípios, tematizando-os explicitamente em suas produções textuais. Recorrendo aos pintores e às telas analisados anteriormente, o suprematismo de Malevitch é um bom exemplo da linguagem da pintura revelada enquanto construção semiótica.

Se toda significação é uma construção semiótica e a referência é um de seus possíveis modos de realização, toda pintura, independentemente da estética a que se vincula, é gerada por meio de processos semióticos, seja explicitando-se como construção, seja simulando referências. Desse modo, tanto a arte da pintura

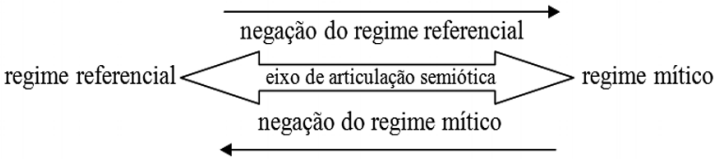
que insiste na metalinguagem quanto a que insiste na referencialização podem ser tomadas como manifestações contrárias dos mesmos processos de construção do sentido, que ora revelam-se como construção, ora fazem com que a linguagem pareça um sistema de referências às "coisas" do mundo.

Recorrendo aos retratos do casal Battista Sforza e Federico de Montefeltro, de Piero Della Francesca, percebe-se que, apesar do díptico contemplar a estética pré-renascentista, revelando sua construção semiótica, há em ambos a forte presença dos processos de referêncialização citados no item anterior: 1) enunciação enunciativa; 2) alto grau de iconização; 3) conotação sociossemiótica de que a arte figurativa guarda relações de referência com a suposta realidade do mundo. Contrariamente, na obra de Malevitch do período suprematista, o tema metalinguístico se impõe, permitindo o estabelecimento dos extremos de um mesmo eixo de significação definido entre dois regimes básicos de construção semiótica: 1) o regime referencial, em que os efeitos de sentido de referencialização são realizados; 2) o regime mítico, em os processos construtivos da linguagem são revelados.

A concepção dos regimes de realização semiótica em *referencial vs. mítico* é proposta de J. M. Floch, inclusive a terminologia utilizada, e é desenvolvida por ele no texto "Tués dans l'oeuf – les enjeux sémiotiques dês différentes philosophies de pub" (Floch, 1995: 183-226) – um estudo a respeito do discurso publicitário – e no livro *Forme de l'empreinte* (Floch, 1987: 11-33) – um estudo a respeito da linguagem da fotografia –.



Tratando-se de um eixo, portanto, de uma continuidade, é possível verificar gradações seja no percurso da negação do regime referencial, seja no percurso contrário, o percurso da negação do regime mítico:



Quando são introduzidos processos construtivos em meio aos processos referenciais, os efeitos de sentido gerados sugerem a aparência da referencialização, mas sem ainda afirmar explicitamente a linguagem enquanto construção. Há, pelo menos, três processos semióticos capazes desses efeitos: 1) fazer com que o enunciado vá além da função referencial da linguagem, encaminhando a plurivocidade poética do sentido; 2) marcar a presença do enunciador no enunciado, pois, ao mostrar o enunciado como a explicitação dos pontos de vista do enunciador, revela-se a subjetividade de suas visões de mundo; 3) a metalinguagem decorrente das presenças do enunciador, entre elas, a metalinguagem decorrente da explicitação do enunciador em sua práxis enunciativa, como, por exemplo, quando o pintor é uma das figuras pintadas na tela, ou o poeta inicia seus versos com orações como "eu canto". Ao sugerir-se que o quadro é uma pintura e o poema é um poema, e não decalques da realidade, revela-se a construção semiótica em meio às ilusões referenciais. Na terminologia de Floch, trata-se do regime oblíquo de realização semiótica.

Recorrendo novamente às pinturas analisadas em capítulos anteriores, os processos de negação da linguagem como referência podem ser exemplificados comparando-se os retratos do casal Battista Sforza e Federico de Montefeltro – citados como exemplos do regime referencial – com os quadros *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, *A morte de Prócris*, de Cosimo, e *Davi com a cabeça de Golias*, de Caravaggio.

Os retratos referem-se ao casal com bastante ênfase, faz parte do gênero retrato contemplar, via os efeitos de sentido apontados antes, essa meta semiótica. Além disso, ao lado da enunciação enunciativa, do alto grau de iconização e da conotação socios-

semiótica advinda da estética renascentista, a intertextualidade com os discursos da história contribui ainda mais para reforçar o efeito de referencialização, uma vez que o casal consta na história das cortes italianas. Não se trata de figuras anônimas, o que aumenta ainda mais o grau de iconização; nem se trata de personagens construídas em ficções próprias dos discursos poéticos, como são os retratos de Orlando e Angélica, personagens das epopeias renascentistas *Orlando enamorado*, de Boiardo, e *Orlando furioso*, de Ariosto, ou Vênus e Marte, personagens da mitologia greco-latina.

Em *O nascimento de Vênus*, de Botticelli, há quatro personagens – Vênus, Zéfiro, Clóris e a Hora da Primavera –; Vênus, como é mencionado na história da arte, provavelmente teve por modelo Simonetta Vespucci, que aparece em outras telas do pintor – novamente no papel de Vênus em *Marte e Vênus*, e no papel de Virgem Maria em *Virgem da Romã* –. Se isso procede, Vênus não deixa de ser o retrato de uma personagem histórica das crônicas florentinas, cumprindo-se os efeitos de sentido de referência, inclusive o da intertextualidade com discursos históricos, entretanto, a imagem pintada, se foi inspirada em Simonetta, não é apenas ela, mas é Vênus também, significando além do retrato. Desse modo, na complexificação da referência com outros valores semânticos, geram-se obliquidades no regime referencial, sugerindo que se trata, antes de tudo, de construção semiótica.

Semelhantemente, é possível analisar *A morte de Prócris*, de Cosimo, e *Davi com a cabeça de Golias*, de Caravaggio. Em ambas as telas, as personagens pintadas podem ser inspiradas em modelos como são os retratos, mas ainda se trata dos papeis que cada uma delas representa nas cenas enunciadas. Contudo, quando se considera que Lélaps pode ser metáfora do pintor alquimista e Golias, um autorretrato, marca-se, ao lado da plurivocidade poética, o enunciador pintor no enunciado pintura, desencadeando efeitos de metalinguagem mais intensos que n'*O nascimento de Vênus*.

Não se pode esquecer de que o estilo de autor – pintar como Botticelli – pode impregnar a tela de marcas autorais, que, mesmo

indiretamente, apontam para o enunciador pintor responsável pelo enunciado pintura, encaminhando efeitos metalinguísticos. Entretanto, a presentificação do enunciador entre as figuras do enunciado explicita diretamente o tema metalinguístico em que a pintura significa seus próprios sistema e processo semióticos. Ou seja, a pintura significa, além da cena enunciada, sua enunciação.

Em *A morte de Prócris*, são enunciadas, pelo menos, duas cenas: 1) a trama do ciúme e seus resultados letais; 2) a celebração da filosofia hermética. Nesse discurso plurívoco, em que as figuras são simultaneamente personagens mitológicas e funções alquímicas, atribuir a Lélaps os sentidos de pintor alquimista desencadeia a leitura metalinguística em que o pintor enunciador surge entre as figuras enunciadas, mesmo que metaforicamente – o cão no lugar de um retrato do pintor alquimista –.

Em *David com a cabeça de Golias*, a manifestação do pintor é mais intensa quando se considera que a cabeça de Golias é um autorretrato. O pintor, porém, surge encoberto pelo papel da personagem bíblica; sua explicitação é mais evidente que o pintor alquimista no papel de Lélaps, mas menos explícita que a presença de Rembrandt entre as personagens de sua *Ronda noturna*. Posicionado ao fundo, no centro da tela, coincidindo com o ponto de fuga gerador de perspectiva do quadro – a seu modo, o pintor e seu ponto de vista –, Rembrandt aparece na tela, ao menos, no papel de observador da cena enunciada por ele.

Por fim, em *As meninas*, Velásquez representa explicitamente o papel de pintor no ato de pintar.

Há, portanto, um processo gradativo de geração de obliquidades em relação às referências figurativizadas: (1) em *O nascimento de Vênus* a obliquidade é quase nula; (2) em *A morte de Prócris* a presença do pintor-alquimista, metaforizado na figura de Lélaps, insere sutilmente a tematização metalinguística; (3) em *David com a cabeça de Golias* a metalinguagem explicita-se um pouco mais por meio do autorretrato; (4) em *A ronda noturna* o pintor já aparece no papel de pintor, mas sem estar pintando; (5) em *As meninas* há a explicitação total da metalinguagem na colocação em cena do pintor no ato de pintar.

Encaminhado a arte como construção em meio a seus efeitos de sentido referenciais, o regime oblíquo cede lugar ao regime mítico quando, em função da tematização metalinguística, o enunciador é novamente apagado do enunciado, fazendo com que sejam tematizados apenas os processos construtivos da linguagem em questão. No suprematismo de Malevitch, por exemplo, não há referências às "coisas" do mundo nem há figuras relacionadas ao enunciador pintor, todas as imagens pintadas dizem respeito às afirmações da estética considerada.

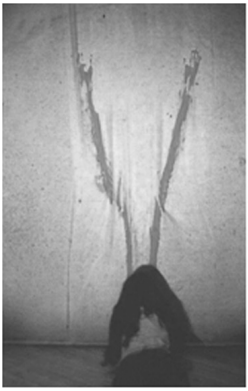
A substancialização das formas semióticas

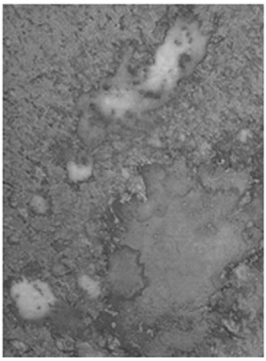
Como o regime mítico concentra-se no enunciado, priorizando as relações entre as formas semióticas geradas pelas categorias cromáticas, eidéticas e topológicas, sua negação implica na substancialização dessas relações formais nos componentes materiais da pintura. Isso precisa ser explicado melhor.

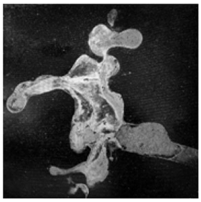
Independentemente da estética realizada por meio da pintura, a tela, enquanto texto, é formada por seu plano de conteúdo, cujas formas semânticas são descritas, em semiótica, pelo percurso gerativo do sentido, e que se manifestam em seu plano de expressão, constituído pela disposição de formas e de cores, ou seja, constituído pelas categorias plásticas topológicas, eidéticas e cromáticas. Essas categorias plásticas, por sua vez, são de ordem formal, cuja substancialização se dá nos muitos materiais

utilizados na produção da tela, como os vários tipos de tinta, os fluídos corporais, etc. Em muitas estéticas, tal materialidade tende a ser apagada em função seja das ilusões referências, seja em nome daquilo que é simbolizado na tela, seja para enfatizar a arte enquanto construção semiótica. Contudo, há estéticas que enfatizam, além das relações plásticas topológicas, eidéticas e cromáticas, os materiais dados a substancializar essas formas na textualização das obras.

Pinturas em que há borrões de tinta empastados, por exemplo, tendem a enfatizar a materialidade com que são pintadas, contrariamente àquelas, como são as telas do renascimento ou do suprematismo, em que esse processo é evitado. Nas artes plásticas, talvez a body art seja a manifestação em que se faça isso com mais intensidade: Ana Mendieta, em *Body tracks*, pinta com sangue; Andy Warhol, em *Oxidation paiting*, pinta com urina; Marcel Duchamp, em *Paysage fautif*, pinta com sêmen. Respectivamente:

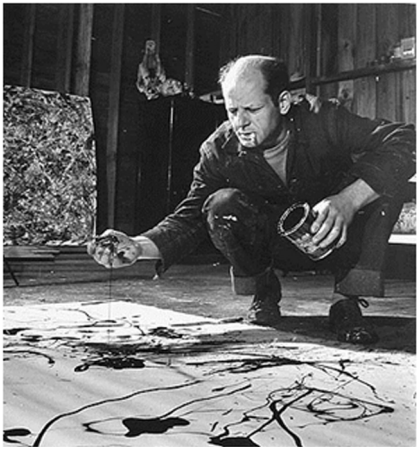






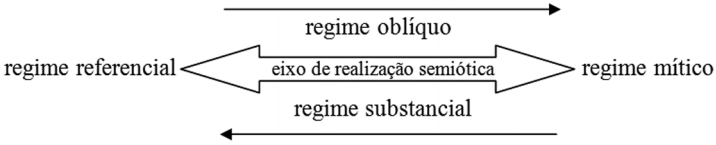
Há, portanto, um processo semiótico de negação dos componentes apenas construtivos da arte, seus componentes formais, orientando a significação para a substancialização dessas formas semióticas. Na terminologia de Floch, trata-se do regime substancial de realização semiótica.

Recorrendo novamente a artistas mencionados em capítulos anteriores, Pollock é o exemplo mais significativo da realização de regime substancial. Enquanto em muitas pinturas a função semiótica dos materiais utilizados em suas confecções é neutralizada em nome de outros efeitos de sentido, fazendo com que o enunciado-tela se distancie da enunciação-ato de pintar que o produz, em Pollock ocorre justamente o contrário; enunciação e enunciado encontram-se assimilados na *action paiting* expressa diretamente na tela.



Vale a pena lembrar, ao encontro das relações entre o regime substancial e a body art, que Pollock é considerado, na história da arte, com um dos precursores das artes do corpo, que se desenvolvem com bastante relevância nas décadas de 60 a 90 do século XX.

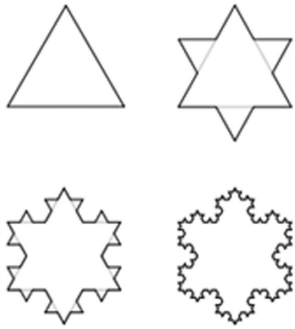
O esquema encaminhado antes, depois das observações a respeito das gradações entre os regimes referencial e mítico, pode ser assim completado:



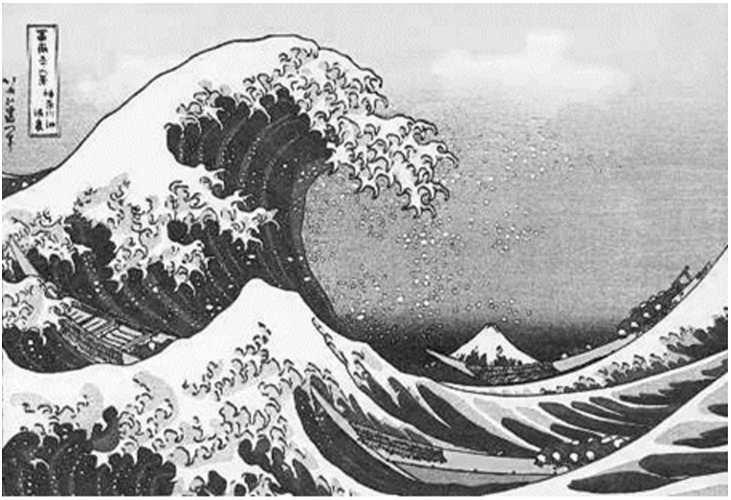
Com base nas propostas de Floch aplicadas no item anterior, confirma-se o ponto de vista em que a significação se define como construção semiótica; de acordo com o modelo teórico desenvolvido, a referência é um efeito de sentido, e não o fundamento da significação. Não se trata, portanto, de refletir a realidade, mas de construí-la em função de um determinado regime semiótico; trata-se de construir mundos possíveis nos quais a realidade encontra-se representada em regime referencial, oblíquo, mítico ou substancial.

Por fim, retomando a questão entre as representações figurativas e abstratas na pintura, é possível convocar, além da argumentação semiótica para problematizar a construção da "realidade", argumentações matemáticas. Em linhas gerais, a geometria utilizada para dar forma à técnica de perspectiva, que se define após o Renascimento, é chamada clássica. Essa geometria, recorrendo às palavras atribuídas a Protágoras, é uma medida humana – o homem como medida de todas as coisas –; ela é baseada em figuras geométricas, que não existem na natureza, pois quadrados, triângulos, retas, etc., só existem na geometria clássica e no imaginário humano que a concebeu. Em abordagem contrária, há outra geometria, proposta pelo matemático Benoit Mandelbrot, que busca, pela definição de fractal, afastar-se das abstrações da geometria clássica e encaminhar uma geometria da natureza.

Grosso modo, um fractal é definido por meio do conceito de autossimilaridade. Dois triângulos sobrepostos, de cujos lados surgem triângulos sobrepostos semelhantemente aos originais, com essa operação reproduzida ao infinito, é um fractal, pois cada parte sua reproduz a semelhança que o gera.



Em pinturas figurativas há geometria fractal; o próprio Mandelbrot cita as ondas de Hiroshige.



Em *A grande onda de Kanagawa*, os traços que dão forma às ondulações menores são semelhantes aos traços que compõem as ondas maiores, configurando-se o mesmo processo matemático em que é gerado o fractal do exemplo dos triângulos sobrepostos. Há, porém, uma diferença: enquanto os triângulos são definidos como fractal exato, as ondas são definidas como fractal estatístico.

Nos fractais exatos, a autossimilaridade se dá sem variações; em cada lado dos triângulos sobrepostos, não importa o grau de geração enfocado, a forma é sempre semelhante. Já nos fractais estatísticos, o que se repete são padrões probabilísticos; nenhuma onda de Hiroshige é igual à outra, a semelhança entre elas se dá pela repetição do modo de reproduzir as ondulações. As ondas em *O nascimento de Vênus* também são feitas assim; nas águas sobre as quais a concha da deusa flutua as ondulações menores têm o mesmo padrão das maiores.

Na natureza, de acordo com essa nova geometria, as ramificações dos galhos das árvores, das nervuras das folhas, dos vasos sanguíneos, das nebulosidades das nuvens, dos entalhes das rochas, etc. são fractais estatísticos. Desse modo, sem abandonar a pintura figurativa na representação dos oceanos, tanto as ondas agitadas de Hiroshige, quanto a calmaria das ondas de Botticelli imitariam a natureza por reproduzirem, em suas imagens do mar, o mesmo padrão fractal que forma todas as ondas, sejam elas pintadas ou não. Entretanto, em seu artigo "Ordem no caos de Jackson Pollock", Richard Taylor demonstra que o traçado de Pollock é um fractal estatístico; a seu modo, desse ponto de vista, o expressionismo abstrato imitaria a natureza de maneira semelhante à do Renascimento ou da xilogravura japonesa do século XIX. Em outras palavras, se ser figurativo resume-se à imitação da natureza, Pollock torna-se tão figurativo como Botticelli ou Hiroshige.

Retomando a abordagem semiótica, não existiria, como pretende Mandelbrot, uma geometria abstrata, própria dos homens, e uma geometria fractal, própria da natureza, pois tendo sido ambas concebidas pelo homem, todas as geometrias são humanas; fazendo novamente alusão a Protágoras, o homem é a medida de todas coisas, seja por meio dos fractais ou não. Ao desenvolver a proposta teórica de que o sentido emana da linguagem, a semiótica diria que os fractais são gerados antes no discurso matemático em que são definidos para depois projetarem-se sobre a natureza, dotando-a de um sentido matemático que ela, em princípio, não necessariamente tem.

Bibliografia

BARTHES, R. (1984). *O óbvio e o obtuso*. Lisboa, Edições 70.

_____ (s.d.). *Elementos de semiologia*. São Paulo, Cultrix.

BERTRAND, D. (2003). *Caminhos da semiótica literária*. Bauru, Edusc.

DRUMMOND DE ANDRADE, C. (1983). *Nova reunião volume 2*. Rio de Janeiro,
José Olympio.

FIORIN (1996). *As astúcias da enunciação.* São Paulo, Ática.

FLOCH, J. M. (1985). *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Paris-Amsterdam,
Hadès-Benjamins.

_____ (1995). *Sémiotique, marketing et communication*. 2. ed., Paris, PUF.

_____ (1987). *Formes de l'empreinte*. Fanlac.

GREIMAS, A. J. (s..d.). *Semântica estrutural*. São Paulo, Cultrix.

_____ (1981). *Semiótica e ciências sociais*. São Paulo, Cultrix.

_____ e COURTÉS, J. (s.d.). *Dicionário de semiótica*. São Paulo, Ática.

HJELMSLEV, L. (1975). *Prolegômenos a uma teoria da linguagem.* São Paulo,
Perspectiva.

JANSON, H. W. (1989). *História da arte*. Lisboa, Calouste Gulbenkian.

JONES, A. (2012). *The artist's body*. New York, Phaidon.
LÉVI-STRAUSS, C. (1985). *Antropologia estrutural*. 2. ed., Rio de Janeiro, Tempo
Brasileiro.
LOVECRAFT, H. P. (2000). *O horror em Red Hook*. São Paulo, Iluminuras.
MACHADO DE ASSIS (1997). *Obra completa volume 1*. Rio de Janeiro,
Nova Aguilar.
_____ (1997). *Obra completa volume 2*. Rio de Janeiro, Nova Aguilar.
NÉRET, G. (2003). *Malevitch*. Köln, Taschen.
PIETROFORTE, A. V. (2004). *Semiótica visual / os percursos do olhar*. São Paulo,
Contexto.
ROSE-MARIE e HAGEN, R. (2003). *Os segredos das obras primas da pintura*. Köln,
Taschen.
SAUSSURE, F. de (1969). *Curso de linguística geral*. São Paulo, Cultrix.
TAYLOR, R. (s.d.). Ordem no caos de Jackson Pollock. *Scientific american Brasil /*
Fractais, uma jornada pela dimensão oculta, São Paulo, Duetto, 2-7.
WÖLFFLIN, H. (2000). *Conceitos fundamentais da história da arte*. 4. ed., São Paulo,
Martins Fontes.
ZILBERBERG, C. (2006). *Razão e poética do sentido*. São Paulo, Edusp.

Anexos

Ilustração da página 30

Ilustração da página 33

Ilustração da página 54

Ilustração da página 70

Ilustração da página 92

Ilustração da página 107

Ilustração da página 113