UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LINGUÍSTICA

SAULO NOGUEIRA SCHWARTZMANN

Semiótica da continuidade nas pinturas de
vanguarda: graus de contrariedade entre
rompimento forte e rompimento fraco

São Paulo
2018

SAULO NOGUEIRA SCHWARTZMANN

Semiótica da continuidade nas pinturas de
vanguarda: graus de contrariedade entre
rompimento forte e rompimento fraco

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral.

Orientador: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

VERSÃO CORRIGIDA

A handwritten signature in black ink, reading 'Ivã Carlos Lopes' in a cursive script.

Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

SS399s Schwartzmann, Saulo Nogueira
Semiótica da continuidade nas pinturas de
vanguarda: graus de contrariedade entre rompimento
forte e rompimento fraco / Saulo Nogueira
Schwartzmann ; orientador Ivã Carlos Lopes. - São
Paulo, 2018.
262 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Linguística. Área de concentração:
Semiótica e Linguística Geral.

1. Artes Visuais. 2. Pintura. 3. Vanguarda. 4.
Semiótica. 5. Linguística. I. Lopes, Ivã Carlos,
orient. II. Título.

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Saulo Nogueira Schwartzmann

Data da defesa: 10/10/2018

Nome do Prof. (a) orientador (a): Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 04/04/2019

(Assinatura do (a) orientador (a))

FOLHA DE APROVAÇÃO

Nome: SCHWARTZMANN, Saulo Nogueira.

Título: Semiótica da continuidade nas pinturas de vanguarda: graus de contrariedade entre rompimento forte e rompimento fraco.

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística Geral do Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Área de concentração: Semiótica e Linguística Geral.

Aprovada em: ____/____/ 2018.

Banca Examinadora

Julgamento _____ Assinatura _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Para Carolina, minha vida

*Para minha Vó, por tudo,
Matheus, mio fratello,
Sueli, Domingos e Felipe, famiglia,
Cocó, minha origem,
Adriana, amiga do coração*

Para a Guaraci ~ em memória ~

AGRADECIMENTOS

Meus agradecimentos a todas as pessoas que contribuíram para que esta tese existisse, especialmente a

Ivã Carlos Lopes, meu amigo, meu orientador, pelo puxão de orelha
Lucia Teixeira, pela amizade e inspiração
Luiz Tatit, pela minúcia analítica
Olympio Pinheiro, pelas lições de arte e diálogos
Renata Mancini, pela prontidão e pelas cornetadas
Diana Luz Pessoa de Barros, pela argúcia e amizade
José Luiz Fiorin, pela amizade e astúcia
Elizabeth Harkot-de-la-Taille, pelo carinho e diálogos semióticos
Norma Discini, pela ternura e generosidade
Waldir Bevidas, pelo apoio em todas as horas
Antonio Vicente Pietrofote, pelas conversas

Jean, irmão, sempre presente
João Bosco, pelo descortino e amizade
Segal, irmão do coração
Aos Serotoninos e a música de metro
Aos amigos das artes plásticas, pelas experiências
Patrícia Lee, pelo encontro tão feliz
Ao Wesley Duke Lee Art Institute, que mantém vivo o Cavaleiro Arkadin

Aos amigos todos da comunidade linguística

Érica Flávia, por me salvar inúmeras vezes
Robson, pela paciência e tranquilidade

à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pela oportunidade de realização da Pós-Graduação.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), pela bolsa concedida para a realização deste trabalho.

para Wesley Duke Lee

RESUMO

SCHWARTZMANN, Saulo N. **Semiótica da continuidade nas pinturas de vanguarda: graus de contrariedade entre rompimentos forte e fraco**. 2018. 262 f. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2018.

Esta tese, apoiando-se no quadro de referência da Semiótica Tensiva, se propõe examinar a existência de uma gramática tensiva regedora das obras de vanguarda, que se põem sob a égide da "tradição de rupturas". Focalizando a descrição e a análise das operações formais dos objetos pictóricos, examina os traços heterogêneos constitutivos do objeto visual e sua estruturação, bem como o par opositivo *continuidade* (tradição) e *ruptura* (modernidade) na arte, com base nas relações entre formantes mínimos da gramática visual, que engendram uma gramática de **continuidade** (a função), responsável por duas subgramáticas, a de **rompimento forte** e a de **rompimento fraco** (funtivos). Daí as questões: seria a arte de vanguarda uma continuidade de rompimentos fracos ou de rompimentos fortes? De que tipo de rompimento se está falando quando se focalizam objetos estéticos do século XX? Toda ruptura constituiria um ato de rompimento, de maneira imediata, com todos os procedimentos da tradição, ou apenas a triagem de alguns procedimentos, preservando outros como elo entre o passado e o futuro? Dessas questões, depreendeu-se que a *figuratividade* é ponto central nas vanguardas ditas de ruptura. Tomada como parâmetro, a figuratividade seria um dos reguladores da continuidade pictórica de vanguarda, pois seria ela a característica que mais se acentua tanto em sua construção, como em sua desconstrução. No caso de rupturas progressivas (chamadas de rupturas em desenvolvimento), nem tudo é triado como eliminação: alguns traços tensivos são preservados. Observou-se atenuação da ruptura em traços reiterativos tanto de figurativização (diminuição de plasticidade), quanto de abstração (aumento de plasticidade). A tese está dividida em quatro capítulos. No capítulo 1, abordam-se tradição e ruptura nas artes plásticas, ou seja, continuidade e descontinuidade de valores estéticos. No capítulo 2, focaliza-se o pêndulo tensivo que contempla a oscilação entre plástico e figurativo, salientando valores de evolução e revolução. No capítulo 3, apoiando-se no plano da expressão, contemplam-se análises de estudos de caso e verificam-se predominâncias de plasticidade ou figuratividade, homologando-as com elementos do nível tensivo, como tonicidade e andamento. No capítulo 4, considera-se a emancipação plástica brasileira em relação à arte predominantemente europeia. Para reduzir o risco de viés teórico de ver na realidade apenas o que a teoria permite ver, bem como minimizar imperfeições analíticas, procedeu-se ao exame dos objetos estéticos considerando um percurso de dupla direção: da teoria ao objeto e do objeto à teoria. Foram comparados objetos de estéticas diferentes, objetos diferentes de uma mesma estética, objetos de um mesmo artista, mas postos em confronto e, por fim, um só objeto, considerando suas partes constitutivas. Para esse exame, além da teoria tensiva, serviram de base textos teóricos de artistas de variadas épocas, bem como manifestos teóricos. Esses procedimentos permitiram propor a substituição do conceito de *ruptura* pelo conceito de rompimento de dupla valência: uma de tons mais forte e outra de tons mais fraco, controladores da continuidade e da descontinuidade, que seriam reguladas por traços tensivos de *mais* e *menos*, duas forças que impediriam a chegada ao extremo do *continuum*.

PALAVRAS-CHAVE: Artes visuais. Pintura. Vanguarda. Semiótica. Linguística. Tradição. Rompimento. Tensividade. Sincronia e diacronia nas artes.

ABSTRACT

SCHWARTZMANN, Saulo N. Semiotics of continuity in avant-garde paintings: degrees of contrariety between strong and weak disruptions. 2018. XXX f. Thesis (Doctorate) - Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, 2018.

This thesis, based on the reference framework of the Tense Semiotics, proposes to examine the existence of a tense grammar that rules the vanguard studies, which are placed under the aegis of the "tradition of ruptures". Focusing on the description and analysis of the formal operations of the pictorial objects, it examines the heterogeneous features constituting the visual object and its structuring, as well as the opposing pair continuity (tradition) and rupture (modernity) in art, based on the relationships between grammar, which generates a grammar of continuity (the function), responsible for two sub grammars, the one of strong rupture and the one of weak rupture (funtives). Hence the questions: would vanguard art be a continuation of weak disruptions or strong disruptions? What kind of breakthrough is being talked about when focusing on 20th century aesthetic objects? Would every rupture constitute an act of immediate rupture with all the procedures of the tradition, or only the screening of certain procedures, preserving others as a link between the past and the future? From these questions, it has been deduced that figurativeness is central to the so-called ruptured vanguards. Taken as a parameter, figurativity would be one of the regulators of the avant-garde pictorial continuity, since it would be the characteristic that is more accentuated both in its construction and in its deconstruction. In the case of progressive ruptures (called ruptures in development), not everything is classified as elimination: some tensile traces are preserved. It was observed attenuation of the rupture in repetitive traits of both figurativization (decrease of plasticity) and abstraction (increase of plasticity). The thesis is divided into four chapters. In chapter 1, tradition and rupture in the plastic arts are approached, that is, continuity and discontinuity of aesthetic values. In chapter 2, the tensile pendulum that contemplates the oscillation between plastic and figurative is focused, emphasizing values of evolution and revolution. In chapter 3, based on the expression plane, analyzes of case studies are contemplated and there are predominance of plasticity or figurativeness, homologating them with elements of the tensile level, such as tonicity and tempo. In chapter 4, the Brazilian plastic emancipation is considered in relation to the predominantly European art. In order to reduce the risk of a theoretical bias of actually seeing only what the theory allows us to see, as well as minimizing analytical imperfections, we proceeded to the examination of aesthetic objects considering a dual direction course: from theory to object and from object to theory. Objects of different aesthetics, objects different from the same aesthetics, objects of the same artist, but confronted, and finally, a single object, considering their constituent parts, were compared. For this examination, in addition to the tensive theory, theoretical texts of artists of various epochs, as well as theoretical manifestos, were used as basis. These procedures allowed proposing the replacement of the concept of rupture by the concept of double valence rupture: one of stronger tone and one of weaker tone, controllers of continuity and discontinuity, which would be regulated by tensor numbers of plus and minus two forces which would prevent the arrival at the extreme of the continuum.

KEY WORDS: Visual arts. Painting. Avant-garde. Semiotic. Linguistic. Tradition. Disruption. Tensivity. Synchrony and diachrony in the arts.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO, 10

- 1 TRADIÇÃO E RUPTURA, 17
 - 1 Continuidade e descontinuidade, 18
 - 2 A semiótica e a pintura, 24
 - 3 Vanguarda e tradição, 33
- 2 RUPTURA E CONTINUIDADE NA HISTÓRIA DA ARTE, 70
 - 1 Negação do passado e afirmação do futuro, 71
 - 2 Pêndulo tensivo: figurativo – plástico – figurativo, 76
 - 3 Relação sintática: preenchimento ou esvaziamento semântico, 78
 - 4 Estaticidade e movimento como categoria analítica, 81
 - 5 Evolução e revolução, 91
- 3 VANGUARDAS: CASOS EMBLEMÁTICOS, 101
 - 1 Impressionismo, 102
 - 2 Pós-impressionismo, 111
 - 3 Abstracionismo, 117
 - 4 Caráter experimental na pintura, 124
 - 5 Rompimento em obras de um mesmo artista, 151
 - 5.1 Mondrian, 151
 - 5.2 Picasso, 158
- 4 ARTE NO BRASIL: EM BUSCA DA IDENTIDADE, 175
 - 1 Preliminares, 176
 - 2 A construção da identidade brasileira: Debret, 187
 - 3 Modernismo no Brasil, 216
 - 4 O caso Volpi, 225

CONCLUSÃO, 239

REFERÊNCIAS, 254

INTRODUÇÃO

Se se pudesse atingir uma intensidade total no primeiro dia, tudo se consumiria logo. Se se trata de um entendimento que se deseja prolongar, é necessário prestar uma atenção extrema a tudo o que poderia impedi-lo de se desenvolver ao máximo.

Picasso

Os críticos da velha arte moderna foram sobretudo enganados e corneados pelo moderno mesmo. De fato, nada envelheceu mais depressa e pior do que aquilo tudo que num momento eles qualificaram de moderno (...)

Salvador Dalí

Considerando o percurso da arte da pintura ocidental, esta tese, apoiada no quadro de referência da Semiótica Tensiva, se propõe investigar a existência de uma gramática tensiva regedora das obras de vanguarda, que se põem sob a égide da "tradição de rupturas".

Constituem nosso objeto de pesquisa os enunciados plásticos, tidos como marcos de mudanças perceptíveis que ocorreram na história da arte. Focalizando a descrição e a análise das operações formais dos objetos pictóricos, examinamos os traços heterogêneos constitutivos do objeto visual e sua estruturação, bem como o par opositivo *continuidade* (tradição) e *ruptura* (moderno) na arte, com base nas relações entre formantes mínimos da gramática visual, que engendram uma gramática de **continuidade** (a função), que regeria duas subgramáticas, a de **rompimento forte** e a de **rompimento fraco** (funtivos).

Antoine Compagnon (2014, p. 9), ao tratar da “tradição moderna”, afirma que as rupturas modernas correspondem a uma negação, a princípio, do estatuto da arte vigente, para, em segundo lugar, afirmá-lo, constituindo-se, pois, em negação da negação (ou negação da ruptura). Rupturas e continuidades encontram-se, pois, sob o jugo de forças contrárias. Se o moderno é, numa primeira visada, a negação da tradição, tal negação reiterada pode configurar-se numa tradição, o que leva à problematização das rupturas: são elas de fato rupturas ou apenas uma retórica de rupturas, sustentada por discursos de vanguarda? A arte de vanguarda pode ser vista como continuidade de rompimentos fracos e fortes? Por que determinadas mudanças são vistas como alteradoras da práxis e outras passam despercebidas? Há realmente ruptura entre o passado e o presente? Enfim, continuidade ou ruptura?

Em relação a esse aspecto, nos deteremos na recomposição do que seria uma arte de seu próprio tempo para, assim, verificar o que se

passa nas mais variadas sincronias da história da arte pictórica, particularmente na do século XX.

Constituem *corpus* desta pesquisa obras de Michelangelo, Rubens, Cézanne, Matisse, Picasso, Georges Braque, Gino Severini, Lucio Fontana, Kandinsky, Mondrian, Kurt Schwitters, Robert Rauschenberg, Joseph Kosuth. No Brasil, focalizamos: Debret, Almeida Júnior, Tarsila do Amaral, Volpi, Nelson Leirner.

Como se verifica, trata-se de um *corpus* constituído de obras de variadas estéticas, de vanguardas de origem modernista (Impressionismo, Pós-Impressionismo e Expressionismo), vanguardas de desenvolvimento (com tendências abstratizantes ou voltadas para o "retorno" figurativista). Optamos por uma amostra grande para checar a validade da tese defendida, evitando com isso que o valor das operações propostas se restringisse a uma ou duas estéticas.

No Brasil, focalizamos o olhar estrangeiro na representação histórica e naturalista da natureza em pinturas mais descritivas (Albert Eckhout, Nicolas Antoine Taunay, Jean Baptiste Debret), em contraste com as escolas românticas francesas entre o Segundo Reinado e a Belle Époque (Victor Meirelles, Pero Américo de Figueiredo e Melo, José Ferraz de Almeida Jr.). Nas vanguardas de desenvolvimento modernista, focalizamos o tema da identidade nacional (Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Candido Portinari, Tarsila do Amaral e Volpi). Finalmente, abordamos o Concretismo.

A observação desses variados objetos nos levou a propor uma gramática de ruptura. Talvez, pelos olhos do senso comum,¹ qualquer movimento de arte de vanguarda constitua ruptura em contraponto com a tradição. Todavia, o que se observa pelo exame acurado das produções artísticas é a manutenção de grande parte dos procedimentos da tradição, havendo apenas triagem de alguns elementos.

¹ Utilizamos a expressão *senso comum* nesta tese não como expressão indicativa de um conhecimento destituído de valor, ou seja, um conhecimento visto de forma pejorativa; antes, entendemos que o senso comum é um conhecimento que se generalizou, que se difundiu (cf. VICO, 1979, p. 34).

Com base nas questões levantadas, depreendemos que a *figuratividade* é o ponto central nas vanguardas ditas de ruptura. Tomada como parâmetro, ela seria um dos reguladores da continuidade pictórica de vanguarda, característica que se acentua tanto em sua construção, como em sua desconstrução. Vale ressaltar que nem tudo é triado como eliminação: alguns traços tensivos são preservados e reiterados. Conforme podemos notar, o caminho da figuratividade para a plasticidade é desencadeado conforme prevê o modelo de Zilberberg de triagem² e mistura:

Dada uma grandeza apreendida como compósita, a melhoria e a pejoração podem, conforme o caso, afetar a totalidade ou apenas uma parte dela. Uma vez reconhecida como boa, “preciosa”, uma parte de uma certa totalidade, como um determinado mineral, por exemplo, essa clivagem axiológica reclama uma operação de triagem que designaremos como *seleção*; em virtude dessa extração, tal grandeza pode ser adicionada, misturada a uma totalidade vista como incompleta ou pobre e definir, desse modo, um programa de *enriquecimento*. Se, ao contrário, uma discordância despontar no interior de uma totalidade, ou seja, se uma determinada parte desqualificar, “desonrar” o conjunto que a contém, o sujeito, por delegação ou por iniciativa própria, tentará, ao invés de reparar uma *falta* (como planeja fazer o herói proppiano), liquidar uma intrusão – falaremos nesse caso de *eliminação*. (ZILBERBERG, 2004, p. 13.)

Nesse caso, a atenuação da ruptura se daria pela observação de traços reiterativos tanto de figurativização (diminuição de plasticidade), quanto de abstração (aumento de plasticidade). A tradição das vanguardas de rupturas tende a aceitar o aumento da plasticidade como melhoria, “enriquecimento”, para usar os termos de Zilberberg,

² Segundo Zilberberg (2011, p 290) “a triagem forma com a mistura as duas grandes operações da sintaxe extensiva. [...]. Se uma operação de triagem se completa, configura um valor de absoluto impactante e exclusivo para aqueles que estão convencidos de sua pertinência.

eliminando traços de figuratividade. Teríamos assim um pêndulo tensivo:

Pêndulo tensivo: Figurativo – Plástico – Figurativo

Verificamos, pois, operações na dimensão da intensidade [forte *vs* fraco] de acordo com as multiplicações dos processos de "rupturas contínuas". Homologando, temos:

Rompimento: fraco - forte - fraco

Para Zilberberg (2011, p.99), as rupturas são de ordem concessiva e as relações implicativas "são tendencialmente aforísticas" (ou seja, de *foria* netura) e, como são generalizantes, soam átonas. Relações concessivas, para Zilberberg, são portadoras de um "valor de acontecimento,ônico portanto". Ele continua: "enunciados concessivos são enunciados de ruptura, ruptura de concordâncias consensuais". É essa expressão final do enunciado zilberberguiano que desencadeia um processo de negociação: a ruptura não pode passar de determinados limites. Se não pode passar de determinados limites, significa que algo da tradição deverá ser mantido.

Para examinar todos os pontos elencados, dividimos a tese em quatro capítulos. No capítulo 1, *tradição e ruptura*, abordamos tradição e ruptura nas artes plásticas, ou seja, continuidade e descontinuidade de valores estéticos. No capítulo 2, *ruptura e continuidade na história da arte*, focalizamos o pêndulo tensivo que contempla a oscilação entre plástico e figurativo, salientando valores de evolução e revolução. No capítulo 3, *estudos de caso*, contemplamos análises de estudos de caso, apoiando-nos no plano da expressão e verificando as predominâncias de plasticidade ou figuratividade, bem como homologando-os com elementos do nível tensivo, como tonicidade e andamento. No capítulo 4, *arte no Brasil*, consideramos a emancipação plástica brasileira em relação à arte predominantemente europeia.

Para reduzir o risco de viés teórico de ver, na realidade, apenas o que a teoria nos permite ver, bem como minimizar imperfeições analíticas, procedemos ao exame dos objetos estéticos considerando um percurso de dupla direção: da teoria ao objeto e do objeto à teoria.³ Comparamos objetos de estéticas diferentes, objetos diferentes de uma mesma estética, objetos de um mesmo artista, mas postos em confronto e, por fim, um só objeto, considerando suas partes constitutivas. Além da teoria tensiva, apoiamo-nos em textos teóricos de artistas de variadas épocas, bem como em manifestos teóricos.

Esses procedimentos nos permitiram propor a substituição do conceito de *ruptura* (de aspectualidade pontual) pelo de *rompimento* (de aspectualidade durativa), bem como ver no conceito de rompimento dupla valência: uma de tónus mais forte (tônico) e outra de tónus mais fraco (átono), controladores da continuidade e da descontinuidade, que seriam reguladas por traços tensivos de *mais* e *menos*, duas forças que impediriam a chegada ao extremo do *continuum*: do extremo esquerdo, o da descontinuidade plena, porque esta levaria ao beco sem saída para o sentido (total ininteligibilidade do sentido); do extremo direito, o da continuidade igualmente plena, por ser constitutiva da ausência total de diferenças e produtora de *monotonia* (ausência total de qualquer sensação). Finalmente, diferentemente das análises tradicionais que, convertendo pinturas em narrativas e apoiando-se na semiótica *standard*, focalizam sobretudo os níveis fundamental, narrativo e discursivo do plano do conteúdo, optamos pelo exame, particularmente, da tensividade dos elementos do plano da expressão dos objetos plásticos. Assim é que o par opositivo vanguarda (descontinuidade) e tradição (continuidade) foi abordado pelo ângulo da contrariedade forte e contrariedade fraca. Os objetos artísticos seriam, portanto, compostos por duas operações de *contrariedade*: uma mais forte, orientada por *mas*; outra, mais átona, orientada por *embora*. Teríamos, então, quatro

³ Para Minayo (2015, p. 18), “uma teoria é uma espécie de grade, a partir da qual olhamos e ‘enquadramos’ a interpretação da realidade. Ela é um conhecimento, mas não deve ser uma camisa de força. Ela é feita de um conjunto de proposições. Quer dizer, ela é um discurso sistemático que orienta o olhar sobre o problema em pauta, a obtenção de dados e a análise dos mesmos”.

possibilidades: *descontinuidade, mas continuidade; embora
descontinuidade, continuidade; continuidade, mas descontinuidade,
continuidade, embora descontinuidade.*

CAPÍTULO 1

Tradição e ruptura

Durante muito tempo opôs-se o que é tradicional e o que é moderno, sem nem mesmo se falar de modernidade ou de modernismo: moderno seria o que rompe com a tradição e tradicional o que resiste à modernização. Segundo a etimologia, tradição é a transmissão de um modelo ou de uma crença, de uma geração à seguinte e de um século a outro: supõe a obediência a uma autoridade e a fidelidade a uma origem. Falar de tradição moderna seria, pois, um absurdo, porque essa tradição seria feita de rupturas. É verdade que essas rupturas são concebidas como novos começos, invenções de origem cada vez mais fundamentais; logo, porém, esses novos começos terminam e essas novas origens deverão ser imediatamente ultrapassadas. Na medida em que cada geração rompe com o passado, a própria ruptura constitui a tradição.

Antoine Compagnon

A história da arte e da literatura se desdobra como uma série de movimentos antagônicos: romantismo, realismo, naturalismo, simbolismo. Tradição não é continuidade e sim ruptura e daí que não seja inexato chamar à tradição moderna: tradição de ruptura. O que distingue a modernidade é a crítica: o novo se opõe ao antigo e essa oposição é a continuidade da tradição. A continuidade se manifesta antes como prolongamento ou persistência de certos traços ou formas arquetípicas nas obras; agora se manifesta como negação ou oposição. Na arte clássica a novidade era uma variação do modelo; na barroca, uma exageração; na moderna, uma ruptura. Nos três casos a tradição vivia como uma relação, polêmica ou não, entre o antigo e o moderno: o diálogo das gerações não se rompia.

Octavio Paz

1 Continuidade e descontinuidade

Neste capítulo, seguindo a direção do sentido da epígrafe de Compagnon, que focaliza o par opositivo tradicional/moderno, discutiremos continuidade (tradição) e ruptura (moderno) na arte, que se constitui em foco de nossa tese. Iniciemos, portanto, definindo o que entendemos por tradição, vanguarda, ruptura, modernidade.

Tradição é tomada aqui no sentido de transmissão de conhecimento, crenças, lendas, costumes, de uma geração a outra. Entregar, passar adiante são significados que fazem parte de seu étimo. A continuidade ou permanência é, pois, a garantia da tradição. E é aqui que se coloca um problema a examinar: os atos humanos são repetições de atos anteriores integralmente? Sem entrar em questões filosóficas e antropológicas, podemos afirmar que faz parte de nossa experiência o conhecimento de que as ações humanas não se repetem fielmente; não são 100% as mesmas em todas as situações. Todavia, ao mesmo tempo que permanecem, mudam. Neste paradoxo de permanência/mudança, lembremo-nos apenas do enunciado de Heráclito: “Ninguém se banha no mesmo rio duas vezes.” Na segunda vez que pular na água, a água em que se banhara anteriormente já é outra. E o que teríamos, então, seria a permanência da mudança. Mudança que se realiza paulatinamente de forma nem sempre visível. Às vezes, para usar termos da semiótica, ela recrudesce, outras minimiza-se. E é essa tensão entre o antigo e o novo que nos propomos examinar, visto que pertence ao étimo da palavra *tradição* o movimento. Não é algo estático, mas algo dinâmico. E é nessa tensão entre o que estava constituído e o que passa a constituir, entre o tempo anterior e o tempo posterior, que se mantém algo; junto com o antigo introduz-se também a novidade. Da mesma forma que é impossível que a transmissão seja total, na íntegra, a novidade também jamais pode ser total, porque a tensão impede a consecução dos extremos. O sentido nas artes seria prejudicado tanto

se o artista realizasse uma medida de "mais mais" de permanência, que levaria à redundância, ao já visto e, conseqüentemente, ao seu desinteresse, quanto de ""menos menos permanência, que impossibilitaria sua compreensão; tanto *demasiadamente demais* de novidade, como menos menos de novidade, o que introduziria a ausência de diferença, levaria ao caos, ao descontrole da entropia, destruindo qualquer parâmetro de comparação que desse acesso ao sentido. Sem diferença, não há signo: "na língua, há apenas diferenças" (SAUSSURE, 2006, p 139).

Se examinarmos o par opositivo *retaguarda/vanguarda*, vamos verificar que a metáfora de isotopia militar *retaguarda* introduz a necessidade de cobertura de uma unidade do exército para que unidades que estão à frente (*vanguarda*) se retirem. Guardadas as proporções, no sentido também temos esse cuidado: mantemos determinadas unidades da significação nos novos enunciados para que, estabelecido um novo sentido, o antigo possa retirar-se com segurança. Para usar outra metáfora, tropa experiente do significado fica de prontidão para que novos significados se estabeleçam. A combatividade da vanguarda é relevante para novas conquistas, novos saberes sobre o mundo, mas ela não se concretiza sem a presença da retaguarda que lhe dê sustentação. Teríamos dificuldade em explicar o Futurismo, o Cubismo, o Expressionismo, o Dadaísmo, o Surrealismo, se não dispuséssemos dos conhecimentos dos elementos das estéticas que não só os precederam, mas continuaram presentes na arte moderna.

Definamos também *ruptura*, que atualiza o sentido de *rompimento*, ou de *interrupção da continuidade*. Imaginemos agora um todo, uma régua que seja: quando a dividimos ou partimos, metade dela fica em uma parte e outra metade em outra. Embora haja novidade na nova formação, vamos verificar que o rompimento não alterou seus elementos constitutivos; eles permanecem em ambas as partes. A mesma madeira, o mesmo plástico ou metal de que se compunha antes do rompimento permanece nos segmentos agora separados. Tomemos ainda como exemplificação a Revolução Francesa (1789-1799).

Transformações sociais na sociedade francesa levam ao rompimento de antigos privilégios feudais aristocráticos e religiosos e estabelecem-se como princípios orientadores da sociedade *a liberdade, a igualdade e a fraternidade*. Todavia, o lema não é uma criação da Revolução Francesa. Esses ideais já faziam parte da cultura da França: “As noções de liberdade, igualdade e fraternidade, associadas por Fénelon ao final do século XVII, são amplamente difundidas no século das Luzes.”⁴ Fénelon, que viveu entre 1651 e 1715, foi um teólogo católico, escritor francês, cujas ideias liberais sobre política chocavam-se com o Estado e a Igreja. A ruptura política traz novidades, mas não se pode dizer que tudo é novo. Se o fosse, a sociedade teria de começar do zero, rever todos os seus princípios, toda sua organização.

São esses sentidos iniciais que nos orientarão a propor que as rupturas em arte, ainda que não sejam apenas aparentes, quando comparados dois períodos distantes, confirmam permanências em sua herança, quando vistos tais períodos na intimidade de sua proximidade. Acostumamo-nos a valorizar diferenças tônicas, mas no campo das artes em geral, o que se observa é um *continuum*, em que as diferenças são átonas, constantes e paulatinas.

Em toda a história da arte, a pintura tem sido objeto de teorizações que propalam mudanças tanto em sua forma de produção, quanto de sua recepção. Se retrocedermos a Vasari, no século XVI, verificaremos que, ao afirmar que o desenho era o “pai de todas as artes” e a pintura estava subordinada a ele, o pintor já estava detectando alguma alteração na produção artística, particularmente na pintura. Em termos de semiótica tensiva, poderíamos dizer hoje que Vasari verifica uma tensão entre mais e menos desenho, e valoriza no seu enunciado as produções que se colocam próximo a mais desenho. É nesse sentido que podemos afirmar que os valores da pintura não são estáticos; ocorrem atualizações constantes.

⁴Disponível em: <<https://pt.ambafrance.org/Liberdade-Igualdade-Fraternidade>>. Acesso em: 21 maio 2018.

Já no século XVII, para Le Brun (cf. LICHTENSTEIN, 2008f, p. 43), enquanto a cor satisfaz os olhos, o desenho satisfaz o espírito. No século XVIII, Roger de Piles, em seu *Curso de pintura por princípios*, publicado em 1708, defende que a pintura deva “surpreender, prender, interpelar, atrair o espectador, dar-lhe vontade de se aproximar” (In: LICHTENSTEIN, 2008a, p. 98-99).

A **pintura** possui supremacia pelo **sensível** e, portanto, o objeto pictórico é absorvido completamente pelos sentidos; já o **desenho** seria um exercício técnico, racional e **inteligível, útil** na construção dos contornos e dos limites perceptíveis nos objetos artísticos. Pintura, mais sensível, desenho, mais inteligível. Notadamente, mesmo sendo este da esfera inteligível, não se justifica ser desmerecedor de encantamento, maravilhamento, conforme aponta Valéry (2012, p. 99):

Não conheço arte que possa envolver mais *inteligência* do que o desenho. Quer se trate de extrair do complexo da visão a descoberta do *traço*, de resumir uma estrutura, de não ceder à mão, de *ler e pronunciar dentro de si* uma forma antes de *escrevê-la*; ou então de a invenção dominar o momento, de a ideia se fazer obedecer, se tornar precisa e se enriquecer com o que ela se torna no papel, sob o olhar; todos os dons da mente encontram seu uso nesse trabalho, em que aparece com não menos força toda a personalidade da pessoa, quando ela a possui.

O **desenho** está contido na pintura; ele é, portanto, englobado por ela, que é englobante, ou seja, o desenho seria o princípio, uma das **primeiras etapas, uma das primeiras competências semióticas** que um sujeito pintor qualquer deveria ter antes de executar sua pintura. A pintura seria o programa de base de um artista plástico (Cf. GREIMAS; COURTÉS, 1983, p. 354).

Desenho – pode constituir-se em programa de uso.

Pintura – pode constituir-se em programa de base.

{Pintura englobante [desenho englobado]}

Desenho e pintura sempre estiveram em tensão nas discussões de estética e arte. Alguns estudiosos entendem que desenho e pintura não conhecem relação de hierarquia, pois que é possível que o desenho se constitua independentemente em um objeto estético, possuindo características sensíveis de maneira tônica, como afirmou Valéry. A valorização do desenho inacabado dilui certas diferenças entre pintura (sensível) desenho (inteligível), contribuindo para uma diluição da valorização polarizada.

Retomando nossas considerações sobre mudanças, o que vemos em Vasari, Le Brun, Roger de Piles, é uma constância, uma tradição de mudanças. Não constituem características do século XX. Ora se consagra o inevitável movimento da roda da inovação, ora se freiam as próprias mudanças, às vezes, reorientando a arte até mesmo para direções opostas. Todavia, se examinarmos a tensão entre inovação e tradição, verificaremos a existência de um contínuo e não, propriamente, a substituição de uma forma de produção estética por outra.

Façamos um parêntese, para verificar o que se entende por desenho. No sentido registrado nos dicionários, é uma representação de um ser ou objeto, realizada graficamente, por meio de linhas, cores e sombras, sobre uma superfície. O sentido de reprodução nos leva ao conceito de mimese aristotélica. Lima (2017, p. 303), como já fizera em outras obras suas, como *Mimesis e modernidade*, *Vida e mimese* e *Mimesis: desafio ao pensamento*, entende que se difundiu no Ocidente o conceito de mimese como imitação. Esclarece: *mímema* seria “o produto resultante da relação tensa entre dois vetores entre si contraditórios, a semelhança e a diferença”. Segundo ainda Lima,

se a obra depende majoritariamente da diferença que incorpora, sem uma parcela de verossimilhança, ela não poderia ser reconhecida pelo receptor, pois é essa parcela que estabelece a base do elo entre o que uma comunidade – a que o receptor pertence – entende, aceita e pratica como

‘realidade’ e o que serve de pano de fundo sobre o qual o artista estabelece sua marca singular.

Pouco adiante, reafirma que a imitação, embora componente do significado de *mímesis*, não contempla toda a sua riqueza: a verossimilhança “estabelece uma ponte entre o que uma sociedade aceita como ‘verdadeiro’ e o pano de fundo sobre o qual a ficcionalidade literária [as artes de modo geral] acrescentará seu vetor decisivo, a *diferença*” (p. 311).

Uma das preocupações dos artistas, sobretudo a partir da invenção da fotografia, foi fazer da pintura uma linguagem autônoma. Nesse sentido, os movimentos de vanguarda do final do século XIX e início do século XX foram movidos pelo desejo de emancipação: a pintura buscou distanciar-se da fotografia, da literatura, da simples reportagem ou das teses científicas, características do Realismo e do Naturalismo.

O exame dos procedimentos de vanguarda nos proporciona constatar que nas propaladas rupturas, mesmo que haja o descarte de alguns valores, há a conservação de outros da tradição, que permitem observar uma linha de continuidade. Ruptura, pois, apenas em termos.

Consideremos o Clássico e o Barroco: o que é que podemos verificar neles? Há aí alguma ruptura na forma de produzir arte? Tomasi (2014) demonstrou em sua tese que as mudanças entre uma forma e outra só passaram a ser vistas a partir de Wölfflin. Embora sejam diversos os destinadores (no Renascimento, a afirmação de valores antropocêntricos em tensão com valores que vinham da Idade Média, sobretudo valores religiosos; no Barroco, a afirmação de valores da Contrarreforma, que não só se opunham à Reforma de Lutero, mas também a valores secularizantes), os artistas continuam orientando-se pela mimesis aristotélica. Os artistas do século XVII não viam sua produção artística como ruptura com o que se praticara no século XV, mas continuidade. No máximo, o que teriam feito é nova interpretação da *Poética* de Aristóteles.

A triagem de elementos clássicos, nesse sentido, constitui apenas resultado de estudos posteriores, do século XIX; esses estudos que

serviram para a construção de cânones e tratados. Tais classificações que se constituem em triagem realizada por estudiosos e não propriamente pelos artistas de então. Se nos voltarmos agora para a consideração do Impressionismo e do Expressionismo, do Cubismo e do Futurismo e deste com relação ao Surrealismo, o que vamos verificar também não é ruptura, mas uma tensão de valores herdados da tradição em convívio com novidades. Novamente, se comparadas artes do século XX com as do século XV, XVI, XVII, perceberemos mudanças que hoje são vistas como tônicas, mas que não o foram no nascedouro.

Por isso, podemos afirmar que a construção dos conceitos de rupturas acentuadamente tônicas não ocorre. Há, sim, uma elaboração discreta: eliminam-se certos traços, conservam-se outros. No entanto, a partir do século XX, quando os artistas se afastam dos procedimentos de construção pictórica que privilegia apenas o plano do conteúdo, verificamos a vivificação das técnicas de refreamento⁵ do plano da expressão nos enunciados plásticos de variadas vanguardas, o que nos dá um efeito de sentido de ruptura acentuada.

Como se trata de uma progressão de triagens, não há rompimento, não há ruptura. Observando como estão articulados os dispositivos formais nessas pinturas, verificamos apenas um distanciamento da semiótica figurativa e uma aproximação de uma semiótica plástica cada vez mais autônoma enquanto linguagem. Mas isso ocorre gradualmente.

Sendo assim, a quais parâmetros e critérios devemos nos ater para demonstrar tais discretizações mínimas? A seguir, tentaremos mostrar como a semiótica se coloca diante dos formantes mínimos da gramática da pintura.

2 A semiótica e a pintura

No domínio particular da pintura, pensada como linguagem, a cor e a forma encontram-se situadas entre o sensível e o inteligível. Caso os mecanismos de construção da pintura abstrata sejam desconsiderados,

⁵ Por refreamento do plano da expressão entendemos a estratégia da enunciação para desacelerar à chegada do inteligível: refreia-se à chegada no inteligível manifestando no texto formas que dificultam ao enunciatário seu reconhecimento.

o valor de arte atribuído a uma tela de cor branca sobre um fundo branco seria questionável. O enunciado torna-se tão ininteligível que o enunciatário desiste dele, abandona-o.⁶ Por outro lado, o senso comum pode de imediato observar a forma "quadrado branco" e recortar o valor cromático "branco" e nada mais se poderia dizer dessa obra. Tanto o imediatismo, quanto a demora de apreensão dessa obra são reflexos do mecanismo de pintura supematista.

A teoria linguística e seus desdobramentos, via semiótica francesa, empenharam-se em buscar maneiras de analisar e recompor o objeto visual pictórico, primeiramente, reduzindo as *unidades perceptíveis* em *unidades significantes* (cf. BENVENISTE Apud Calabrese, 1987, p. 155-157). Assim, foi possível construir bases sólidas de uma semiótica que desse conta dos significantes visuais, sem que houvesse assimetria dos valores atribuídos, principalmente no que diz respeito às pinturas abstratas. Nessas pinturas, o que se pretende é dar conta de se autoexplicar, pelas relações intrínsecas aos signos visuais, seus valores de referência postos numa relação interna e autossustentável. De qualquer forma, a pintura é uma linguagem e, como tal, pressupõe um discurso.

Em texto da primeira geração dos estudos semióticos, ainda na ocasião do *atelier* de semiótica visual, do qual participaram Floch, Thürlemann, Diana Luz Pessoa de Barros (representante de peso no Brasil), entre outros, Greimas afirma:

O exame superficial dos problemas colocados pela imitação e pelo reconhecimento mostra bem que o conceito de representação [sic] aplicado ao domínio que estamos procurando circunscrever, não pode ser representado como uma relação icônica, como uma relação de 'semelhança' simples entre as figuras visuais planares e as configurações do mundo natural: se a semelhança tivesse de ser situada ao nível do *significante*, as línguas naturais

⁶ Não se confunda essa observação com o que afirmamos no capítulo 3 sobre uma tela de Malevich, em que se pode ver um quadrado branco sobre uma tela branca. Não se atinge ali o extremo da extinção nem da saturação.

bem como a linguagem musical, levando-se em conta o seu plano de expressão fônico, deveriam ser chamadas icônicas e semelhantes no que diz respeito à dimensão não mais visual, mas auditiva, do mundo natural. Se alguma semelhança existe, ela se situa ao nível do *significado*, isto é, ao nível do crivo de leitura comum ao mundo e aos artefatos planares. Mas, sendo assim, não tem mais muito sentido falar de iconicidade (GREIMAS In: OLIVEIRA, 2004, p. 79).

Ao pensar em uma estrutura que dê conta de explicar-se a si mesma, no contexto de uma obra figurativa, no entanto, verificamos a existência de algumas lacunas, uma vez que uma pintura figurativa sugere um efeito de sentido discursivo que busca, no reconhecimento do enunciatário, algo de semelhante ao mundo natural.

Segundo Barros (2007, p. 72),

há etapas diferentes na figurativização: a figuração é a instalação das figuras, ou seja, o primeiro nível de especificação figurativa do tema, quando se passa do tema à figura; a iconização é o investimento figurativo exaustivo final, isto é, a última etapa da figurativização, com o objetivo de produzir ilusão referencial.

No caso de obras cuja temática seja evidenciada por representações figurativas, muitas vezes, há uma tendência a desconsiderar na análise o Plano da Expressão, por ser obra “figurativa” e suscitar no analista a busca pelo programa narrativo dentro da proposta do Percorso Gerativo do Sentido de Greimas. Essa tomada de posição analítica, que passa pelo pressuposto da iconização, cria no enunciatário uma busca por reconhecimento de “figuras do mundo”. A pintura figurativa pode orientar as análises semióticas para estudos das estruturas fundamentais do texto visual, conforme explica Barros (2007, p. 77), reduzindo a rede de relações a uma única relação ou de oposição ou de “diferença”. É no chamado quadrado semiótico que os

conceitos abstratos são organizados e demonstram a mudança de estado no percurso narrativo.

No entanto, como a pintura (e as artes de modo geral), figurativa ou plástica, se erige fundamentada nas elaborações refinadas do plano da expressão, torna-se tarefa primordial ao analista deter-se naquilo que chamamos de isomorfismo entre forma da expressão e forma do conteúdo, contribuição de Hjelmslev em relação ao signo saussuriano:

No texto "Annexe", de *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, Floch ([1985] 1999, p. 189) apresenta uma breve introdução à semiótica, contemplando a noção de valor pelas diferenças (Saussure). Tendo em vista as subdivisões hjelmslevianas, o autor propõe:

É claro que é preciso estudar o signo, porque é no signo que se dá a reunião dos dois planos da linguagem, mas para chegar a compreender a linguagem como sistema, é necessário ir além ou aquém dos signos, separar as duas faces dos signos para ver de que forma cada face é uma realização (forma), considerando as possibilidades oferecidas pelo jogo dos traços diferenciais que constituem cada plano da expressão e plano do conteúdo. Chamamos *figuras* as unidades que constituem cada um dos planos. Elas representam combinações de traços nascidos das *categorias* que são as unidades mínimas desses planos. Assim, uma linha é uma figura no plano da expressão, que corresponderia a uma figura de conteúdo, no plano

de conteúdo (FLOCH, [1985] 1999, p. 189. Tradução de Maria Lúcia Vissotto Paiva Diniz).

Assim, ao fazer equivaler as "figuras" do plano de conteúdo com as "figuras" (traços mínimos perceptíveis reduzidos a traços significantes ou formantes mínimos) do plano da expressão, o semissimbolismo ganhou campo nos estudos da imagem de maneira profícua.

As relações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo tornam-se primordiais em textos pictóricos, pois que as organizações do plano de expressão são produtoras de sentido. As "formas de expressão", como está em Hjelmslev, manifestam-se e estão correlacionadas com as "formas de conteúdo". Essa relação comporta uma estrutura descritiva de agentes formadores do sentido, tanto no plano figurativo, semântico, quanto no plano da expressão, que dariam suporte para o analista. Tais análises encontraram um número infinito de aplicações, nos mais diversos campos, nas artes, nos meios de comunicação de massa, e foram, como dissemos, muito férteis. Elas, sem dúvida, constituem um passo importante para a estruturação do pensamento semiótico visual.

Assim, outra questão surge: as imagens, simulacros do mundo natural, só podem ser entendidas porque contêm em si certo "relativismo cultural", que varia amplamente no tempo e no espaço discursivos. Em outros termos, a realidade é produto de uma discursivização. De alguma maneira, valores universais, como natureza e cultura, por exemplo, não são bem os mesmos, nem são compartilhados em culturas diferentes. Daí decorre o fato de que algumas análises serviriam apenas para determinados grupos. Greimas salienta, ainda nos *ateliers*, que uma visão "intuitiva" e "inocente" deveria dar conta de uma primeira visada. Todavia, atento ao fato de que o analista está inserido em determinada cultura "dotada de uma 'visão de mundo' que lhe é própria", ele afirma que tal cultura

impõe por isso mesmo condições variáveis ao reconhecimento dos objetos e, conseqüentemente, à

identificação das figuras visuais como algo que 'representa' os objetos do mundo, contentando-se frequentemente com esquematismos vagos (GREIMAS In: OLIVEIRA, 2004, p. 80).

No entanto, Greimas, dialeticamente, ao final desse artigo, entende que, mesmo sendo generalizações, é possível afirmar que "certas oposições de traços plásticos se acham ligadas a certas oposições de unidades do significado e que se tornam, com isso, homologáveis entre si" (GREIMAS In: OLIVEIRA, 2004, p. 93). O plano de expressão, portanto, além de dar "suporte" ao conteúdo, "instaura um *novo saber* sobre o mundo" (conf. BARROS, 2007, p. 82).

Ao considerar a pintura um texto visual, um "significante segmentável", como bem lembra Greimas (In: OLIVEIRA, 2004, p. 85), as análises de imagens, quando propostas, decompõem os objetos em partes menores, para, em seguida, reorganizá-las em "totalidades que as constituem". Observar, assim, as manifestações do nível mais concreto do sistema semiótico da pintura, por exemplo, não impede o reconhecimento de um sistema mais profundo e abstrato, bem como do modo como ele se organiza, articulado em expressão e conteúdo.

O fundamental seria, pois, observar a combinatória entre os dispositivos formais, que acaba por gerar um "bloco de significação". Citemos Greimas:

Pouco importa que a análise comece pelo reconhecimento dos traços mínimos, cuja combinatória produz figuras e os formantes plásticos, ou que procure apreender, em primeiro lugar, 'blocos de significação' ou 'dispositivos', que são unidades de dimensões mais amplas, decomponíveis. Num caso como noutro, trata-se de encaminhamentos de segmentação que repousam, em boa parte, sobre apreensões intuitivas das quais é preciso, em primeiro lugar, explicitar os procedimentos e formular as regras de uso generalizado. O que conta, neste estado de pesquisa, é a comparabilidade dos resultados parciais obtidos e o reconhecimento dos principais *campos* de exercício nos quais se agrupam e se

coordenam os problemas que vão surgindo à medida que a análise avança (GREIMAS In: OLIVEIRA, 2004, p. 85).

No entanto, os objetos do mundo poético, e das artes em geral, por se tratar de objetos que tocam os "estados de alma" do sujeito semiótico, trazem a emergência de ferramentas que possam dar conta de estudá-los em níveis mais abstratos. A *semiótica das paixões* foi um primeiro passo em direção à subjetividade. Nela, ao descrever o arranjo modal e a estrutura narrativa através de posições passionais, pudemos determinar as diferentes posições dos estados de tensão e relaxamento, de disforias e euforias.

É nesse sentido que a visada analítica de Zilberberg pode contribuir para o estudo das intensidades que um dado objeto suscita no sujeito semiótico, mesmo porque as obras pictóricas de vanguarda são movidas pela busca da eliminação de quaisquer relações figurativas com "figuras do mundo"; nas pinturas com tendências abstratizantes, pois, não há procedimentos semânticos no enunciado plástico que concretizariam os atores, o espaço, o tempo, em "pessoas, lugares e datas" para que haja efeito de sentido de realidade. Dessa forma, privilegia-se o plano de expressão.

Temos discutido a entrada do sensível nos estudos semióticos, considerando o ponto de vista em que inteligível e sensível não se encontram em posição dual, mas sob regência de uma gradação tensiva. Trata-se de um jogo de complexos entre os fúntivos "sensível", da esfera da intensidade, e "inteligível", da esfera da extensidade.

Para Tatit (2016, p. 19), essa visada para a subjetividade e para o universo passional do sujeito semiótico "foi suficiente para que retomasse em outras bases a conhecida tese do isomorfismo entre forma de expressão e forma do conteúdo (HJELMSLEV, 1975, p. 62). Zilberberg conjuga, em sua teoria, o pensamento de Hjelmslev (pós-Saussure) e nos apresenta uma proposta que se ajusta perfeitamente aos anseios de nossos objetos de estudo (os mais contemporâneos possíveis).

Em *Razão e poética do sentido*, Zilberberg (2006) oferece bases para as análises de obras plásticas que privilegiam o plano da expressão. Em *Elementos de semiótica tensiva* (2011), o semioticista apresenta duas dimensões que se articulam mutuamente e que determinam o que chamamos de nível tensivo. Considerando o sensível (estados de alma) e o inteligível (estado de coisas), determina-se, pela intensidade e pela extensidade, a tensão entre essas duas dimensões. Dessa forma, Zilberberg tende a observar quatro grandezas principais que estabelecem as dimensões tensivas de um objeto: (1) a tonicidade (tônica, átona), (2) o andamento (vivo, lento), (3) a temporalidade (breve, longa) e (4) a espacialidade (fechada, aberta).

Em *Présence de Wölfflin* (1992), Claude Zilberberg vai retomar os famosos cinco pares wolfflinianos (linear e pictórico; superficial e profundo; coordenado e subordinado; fechado e aberto; claro e obscuro) que representam a evolução da forma clássica para a barroca. A definição wolffliniana de *forma fechada* como tipo de representação apresenta o objeto estético como simulacro de imitação da realidade; já a *forma aberta* mostra o objeto como um simulacro de processo em criação, aberto, derretido em seus contornos: linhas e cores se desmancham no plano da expressão pictórico.

Assim, na pintura, o plano da expressão de contorno nítido – pela manutenção da linha – teria um efeito de sentido de tatilidade, diferentemente do plano da expressão de contorno fluido (desmanche de linhas, mesclagem de cores etc.), que teria outro efeito: o da tangibilidade dissolvida.

Nossa proposta é concentrar a pesquisa em um modelo voltado ao plano da expressão pictórico, observando como os formantes plásticos se agenciam e examinando os procedimentos progressivos e regressivos de seleção e os efeitos que produzem, já que nas artes plásticas de vanguarda, é forte a tendência para a discussão das oposições próprias da pintura tradicional, sem que haja necessariamente realizações semantizadas no plano do conteúdo. Examinamos no Quadro 1 algumas características do plano da expressão e, no Quadro 2, como se

deram certos traços tensivos sob o crivo da intensidade: temos aí duas subdimensões: andamento e tonicidade.

Quadro 1 *Plano da expressão.*

1. Manutenção dos contornos.
2. Desmanche dos contornos.
3. Manutenção das cores.
4. Desmanche das cores.
5. Cor + Contorno em hierarquias diferentes.

No Quadro 1, o item 5 refere-se ao princípio de coordenação/subordinação⁷ entre os formantes plásticos COR e CONTORNO: verificamos que ora a cor estaria aprisionada em um contorno (subordinação), ora se limitaria pela própria relação COR + COR (coordenação).

Quadro 2 *Descrição da intensidade.*

1. Redução da tonicidade sensível.
2. Aumento da tonicidade sensível.
3. Rapidez do reconhecimento inteligível.
4. Lentidão do reconhecimento inteligível.

Quando o enunciador escolhe apenas valores da tradição, o objeto redunda em algo já visto, e teremos uma atenuação que leva à monotonia. Se escolhe apenas valores de ruptura, o objeto acentua

⁷ A discussão sobre os pares "coordenação/subordinação" teve início em capítulo intitulado *Complementaridade congênita do plano da expressão pictórico: o dinamismo dinâmico no futurismo italiano* em coautoria com Carolina Tomasi, constante do livro *Estudos Semióticos do Plano da Expressão*, organizado por Ivã Carlos Lopes e Paula Martins de Souza (prelo).

valores de novidade e o sentido pode tornar-se inacessível. Aqui, deparamos com um questionamento oportuno à realização desta tese: que medida utilizar para essa tarefa? Como distribuir os objetos artísticos no *continuum* tensivo? Recorremos, então, à semiótica zilberberguiana, que nos proporciona ferramentas apropriadas para enquadrar as mais variadas expressões artísticas de vanguarda em um contínuo de unidades perceptíveis e variáveis em direções tensivas. Assim, poderemos verificar que as rupturas triam ora em direção progressiva, ora em direção degressiva.

Essas direções tensivas podem ser constatadas na ideia geral de rompimento em continuidade e não como irrupção abrupta. Por isso propomos, nesta tese, que a ruptura seja vista de forma graduada: ela engloba a categoria da saturação (somente mais), que pode chegar à extinção (somente menos); passa pelo recrudescimento (mais mais), pelo restabelecimento (menos menos), pela atenuação (menos mais) e pela minimização (mais menos).

3 Vanguarda e tradição

Analisando particularidades dos movimentos artísticos, verificamos que os enunciados plásticos oscilam entre a escolha de valores da tradição e valores de novidade. Muitas vezes, há um efeito de sentido de ruptura, mas só o exame acurado nos permite ver em que posição do contínuo tensivo ela se encontra. Exame que faremos nos próximos capítulos, considerando que, nas vanguardas, o processo de triagem volta-se para o futuro, para a inovação e para o melhoramento, ora se detendo no figurativo, ora no plástico.

O discurso da arte de vanguarda orienta-se pela tensão entre ruptura e continuidade do passado, quer por melhoração, quer por pejoração. A dúvida do fazer artístico concentra-se entre o quanto conservar da tradição e o quanto rompê-la.

O experimentalismo de vanguarda, no que tange ao plano da expressão, tem buscado romper com a semiose pictórica mais tradicional. Essa tensão entre pictórico e não pictórico, todavia, já pode

ser observada, por exemplo, no barroco, cujos arranjos da expressão se organizam pela ruptura com o passado clássico.

Nos próximos capítulos, mostraremos como os objetos pictóricos dos vanguardistas, afastando-se dos traços tensivos do enunciado tido como clássico, causam apenas um efeito de sentido de ruptura, visto projetar na manifestação do enunciado pictórico elementos "menos inovadores" do que aqueles que apresentam no discurso da ruptura.

Optamos pelo uso de *rompimento* no lugar de *ruptura* pelo seguinte motivo: *ruptura* apresenta uma aspectualidade pontual, imediata e, portanto, diríamos, de andamento acelerado. Já *rompimento* tem aspectualidade durativa. O sufixo *-mento* é comum em muitas palavras de aspectualidade durativa, como: *processamento*, *andamento*, *aviltamento*, *entretenimento*, *induzimento*. Ele se constitui em um processo, que possibilita uma abordagem diversa do sentido pontual. Falar em ruptura nas estéticas poderia levar o enunciatário a pensar em ação abrupta, o que, levado às últimas consequências, como já temos dito, conduziria à desorganização do sistema: "Tudo novo seria o caos". Ruptura, nesse caso, estaria no ponto culminante da tensividade, na posição indicativa de saturação. Os movimentos estéticos se posicionam em outros pontos do *continuum* tensivo. Considerados os extremos, podem ensejar o sentido de diferença abismal. Todavia, os movimentos estéticos caminham paulatinamente na história do homem. Vão agregando diferenças. Não há um salto entre Barroco e Surrealismo. O que ocorre é que tendências latentes no Barroco vão gradativamente tornando-se explícitas, vão se revelando. Se pensarmos em termos de Impressionismo e Expressionismo, por exemplo, as diferenças são menores do que as que existem entre o Impressionismo e o Futurismo.

Com base nas categorias tensivas vistas na seção anterior, podemos afirmar que, do enunciado dito "impressionista" até o "futurista", observamos uma sequência gradativa que gera um efeito de

sentido de ruptura.⁸ Não há, propriamente, salto na ruptura entre um enunciado plástico, cujos formantes participam de forma coordenada na construção figurativa e um enunciado construído pela exclusão total ou parcial de formantes mínimos que possuam autonomia plástica entre si. Há, pois, apenas *rompimento*.

Observamos também que há certas práticas de pintura que exacerbam na triagem de valores da tradição e acabam por constituir enunciados muito econômicos ou enunciados muito prolixos. Tanto uma prática, como outra, tende a direcionar para um *mais menos* (telas monocromáticas, como o quadrado negro, pintado entre 1913 e 1914, de Malevich) ou direcionar para um *mais mais* (colagem de objetos "fora do universo da pintura" na tela, como Antoni Tàpies, Rauschenberg), respectivamente.

Em todos esses casos, todavia, vamos observar que as práticas artísticas não chegam ao extremo de perder-se no *somente menos* nem no *somente mais*, o que seria o caos.⁹ A originalidade, produto da imprevisibilidade, orienta-se por valores de mais e menos: quanto mais originalidade, mais imprevisibilidade, menos inteligibilidade. Para Moles (1969, p. 36),

a medida da quantidade de informação se encontra então reduzida a medida de imprevisibilidade, isto é, há uma questão de teoria das probabilidades: o que é pouco provável é imprevisível, o que é certo é previsível, nos limites naturalmente em que o receptor faz uso dos seus conhecimentos para determinar sua conduta.

Além disso, propomos que certas classificações não são adequadas para nos referirmos aos limites entre uma estética e outra. Em uma mesma estética, podemos verificar gradações. No Surrealismo, por

⁸ Ruptura é apenas uma idealidade, uma ficcionalidade, que utilizamos para classificar movimentos da história. Constitui propriamente não uma dissociação, mas apenas uma divisão para efeito de estudo.

⁹ Caos em sentido entrópico. Entropia é uma medida da Termodinâmica, segundo a qual quanto maior a desordem, maior será a entropia. Se queremos reverter a entropia, organizamos o enunciado introduzindo nele algo já conhecido. Se totalmente novo, o sentido permanece inacessível. Em termos semióticos, introduzimos diferenças nos enunciados, mas de forma controlada.

exemplo, há também um tipo de enunciado plástico que explora o plano do conteúdo de maneira experimental e explora pouco o plano de expressão. Nesse caso, explora o absurdo no plano do conteúdo.

Embora sejam oníricas, as imagens ainda recorrem às figuras da semiótica do "mundo natural", mas inverte-se a lógica. Comparemos Salvador Dalí, Magritte, contrapondo-os com Marx Ernst, nas figuras 1, 2 e 3:

Figura 1

Dalí, *A persistência da memória*, 1931.

Figura 2

Magritte, *o filho do homem*, 1964.

Figura 3

Max Ernst, *Paisagem com lago e quimeras*, 1940.

Ao reconhecer as figuras discursivas "Relógios derretendo" (Dalí, na figura 1) e "maças gigantes pairando no ar" (Magritte, na figura 2), o enunciador não se sente refreado pelo plano de expressão, já que se preserva a quase totalidade das técnicas de elaboração de pintura academicista. Mesmo quando há surpresa e susto, isso ocorre no nível discursivo.

Em Marx Ernst, figura 3, a *frottage*, recurso técnico em que o enunciador demonstra rastro de matérias concretas na tela, como cascas de árvore, madeira, pedra, demonstra certo "trabalho" sobre a superfície e se deixa evidenciar tanto o plano de expressão como o plano do conteúdo.

Resumindo, teríamos:

1. Surrealismo em que prevalece a categoria da atenuação (*menos mais plástico = rompe, mas continua figurativo*). Está atrelado à tradição de pintura acadêmica, explorando o plano do conteúdo com fortes contrastes. No plano da expressão, há a manutenção do contorno (nítido) e a subordinação entre COR e CONTORNO (Dalí).
2. Surrealismo em que prevalece a categoria da minimização (*mais menos plástico = embora rompa, continua figurativo*). Continua arraigado no plano do conteúdo, com fracos valores de experimentação no plano da expressão, mantendo a subordinação entre COR e CONTORNO (Magritte).
3. Surrealismo em que prevalece o restabelecimento (*menos menos plástico = embora continue figurativo, rompe*). Exploração tímida do plano de expressão, revelando em certos detalhes a presença de um enunciador excluindo o contorno, tornando fluida a construção pictórica (Max Ernst).
4. Surrealismo em que prevalece o recrudescimento (*mais mais plástico: continua figurativo, mas rompe*). A exploração do plano de expressão está no processo de autonomia das cores e traços e linhas. A cor não está aprisionada por contornos. A forma se dá apenas pelo uso do formante plástico COR e sua relação interna, ganhando autonomia, aproximando-se do Abstracionismo (Miró figura 4, a seguir).

Observe:

Figura 4

Miró, *Mulher atrás do sol*, 1950.

Figura 6

Como em Miró o plano da expressão foi explorado com mais evidência, verificamos tratar-se de um tipo de rompimento dentro do próprio movimento e, portanto, teríamos um recrudescimento de determinados valores (levando em consideração o par figurativo/plástico), ou seja, *mais mais* de novidades. Dessa forma, entendemos haver quatro tipos de surrealismos que rompem com a tradição; alguns são mais atenuados, outros são mais tônicos, conforme mostramos no esquema da figura 6. Dentro do esquema geral do surrealismo, entre tantas práticas, aquelas que exigem um exame dos

mecanismos de refreamento do plano da expressão são as que produzem maior tonicidade em relação ao rompimento. Vejamos a figura 7, a seguir, com as modulações aspectuais no círculo do surrealismo:

Figura 7

No esquema acima, verificou-se que, de Max Ernest para Miró ocorreu rompimento forte, que poderia caminhar para uma saturação de somente plástico. Entre Dalí e Magritte, o rompimento é de menor impacto se compararmos suas obras, é da ordem do rompimento fraco, portanto. A diminuição das diferenças em descendência (de Dalí para Magritte) supõe uma ordem que vai do abstrato para o figurativo. Magritte é muito figurativo, embora seja surrealista. A pintura figurativa elevada ao máximo de sua figuratividade poderia caminhar para a exclusão da plasticidade, que é o trabalho do plano da expressão, aproximando-se de uma arte que se interessa mais pelo plano do conteúdo. Priorizamos verificar a gradação entre rompimentos fortes e

fracos, orientando-nos pela discussão das conjunções argumentativas que apresentam ideias contrárias.¹⁰

Optamos por uma estratégia diferente da de Zilberberg, para explicitar o rompimento proposto pelas vanguardas, quando da introdução de novidades no fazer artístico-plástico. Propomos a utilização da categoria da expectativa e quebra da expectativa e não de espera. Zilberberg entende que o acontecimento é resultado de uma situação inesperada. Na arte, é a quebra da expectativa que determina o grau de novidade. Para explicitação, tomaremos como base a semiótica verbal, mas apenas em termos comparativos.

Os operadores argumentativos que apresentam ideias contrárias são de dois tipos:

- A) Fortes: mas, porém, contudo, todavia, no entanto, etc.;
- B) Fracos: embora, ainda que, posto que, apesar de (que), etc.;

Em Vogt (2009, p. 91-92), temos:

A conjunção *mas* funciona como introdutora de argumentos que levam a conclusões contrárias às que se poderiam tirar de um dado enunciado. Isto é, dado um enunciado do tipo A mas B, A é um argumento para uma certa conclusão r e B, um argumento para ~r.

Tal descrição leva evidentemente em conta a presença necessária, na língua, dos interlocutores, no interesse de que r e ~r se opõe. [...]

Em outras palavras, o operador *mas* articula polemicamente o discurso, pois coordena argumentos que pertencem a classes argumentativas opostas.

¹⁰ No verbete concessão (HOUAISS, 2001, p 785) n. 6: "GRAM. fato subordinado e **contrário** ao da ação principal de uma oração, mas incapaz de impedir que uma ação venha ocorrer. Por isso, *mas* e *embora* são articuladores de contrariedade".

Isso quer dizer que toda oração que vem à direita do operador argumentativo **mas** sempre tem o argumento mais forte, o argumento que predomina. Vejamos:

- a) estudou para a prova, mas errou.

Observe que **errou** é o argumento mais forte que **estudou**.

É diferente, porém, o que acontece com o operador *embora*. O *embora*, mesmo sendo contrário ao outro argumento, admite sua posição, sendo apenas uma ressalva. Por isso, o argumento introduzido por eles *não predomina* sobre o outro argumento, soa átono. Exemplo:

- b) Embora tenha estudado para a prova, errou.
c) Errou, embora tenha estudado para a prova.

Em Koch (2017, p. 153), temos:

Com base em Eduardo Guimarães, Koch discorre sobre estratégias discursivas de antecipação e de suspense:

"Quando se diz *embora B, A*, antecipa-se ao interlocutor que se irá apresentar um argumento possível a favor de uma conclusão *r*, mas que este será anulado, logo em seguida, pela introdução de um argumento preciso a favor de *não r*. Por outro lado, quando se inverte a posição dos argumentos, obtendo-se '*A, embora B*', essa antecipação não ocorre, pois *A* é o argumento que deverá prevalecer, já que o *embora* sempre nega argumentativamente o enunciado em que aparece. No caso de *A mas B*, nada previne o alocutário de que se pretende apresentar, por meio de *B*, um argumento mais forte a favor de *não r* do que aquele introduzido por *A*, em favor de *r* **de modo que ele é surpreendido quando isso acontece [destaque nosso]**. A estratégia do *mas* é, pois, a de frustrar uma expectativa que se criou no destinatário, ao passo que a do *embora* é a de manter a expectativa, quando o enunciado introduzido por *embora* vem posposto; no caso de

vir anteposto, anuncia-se antecipadamente que o argumento seguinte é que prevalecerá."

Em termos de semiótica visual, entendemos que, à semelhança da semiótica verbal, podemos falar de uma gradação: no o enunciado introduzido por *mas* temos uma mudança forte de argumentação; nas artes, teríamos algo como a quebra total da expectativa, e, portanto, um rompimento forte, uma novidade capaz de levar o enunciatário a um susto. Assim, temos em um *continuum*: uma negação da continuidade da tradição, uma afirmação da quebra da tradição e uma ênfase na continuidade da tradição. Evidentemente, o continuum de quebra de expectativa não se reduz a essas três possibilidades, mas entre elas observamos uma tensão contínua entre novidade e tradição. No caso do surrealismo, por exemplo, podemos observar que ele não é homogêneo: há telas em que a quebra de expectativa é mais forte e telas em que essa quebra é mais fraca, embora o surrealismo comparado com outras artes possa se revelar um quebra de expectativa. Da mesma forma, no caso da continuidade da tradição, também podemos observar que ela não é homogênea: há telas que simplesmente repetem o código clássico e telas que não o repetem, já introduzindo pequenas alterações. Nesses termos, o Barroco ora se aproxima do clássico, ora se distancia.

Como podemos verificar, o rompimento, se forte, é da ordem do sobrevir; se fraco, promove a ordem do *pervir*¹¹ (acontece aos poucos). Ocorre que no primeiro enunciado a adversativa *mas* constitui um argumento mais forte, faz ressaltar improcedência. Assim, na medida em que maneiras diferentes de apresentar uma oposição criam efeitos de sentido de maior ou menor grau, no texto visual pictórico, o mesmo pode ocorrer. Trata-se de um ajuste tensivo.

11 Segundo Zilberberg (2011 p. 271), "pervir é uns dos dois modos de eficiência, ou seja, uma das duas maneiras pelas quais uma grandeza tem acesso ao campo de presença e pode aí se estabelecer. A fisionomia do pervir decorre de sua relação com o sobrevir, isto é, das variações valenciais que passam a ser registradas. O andamento dirige a aspectualidade e o número: a celeridade virtualiza a segmentação, enquanto a lentidão permite a divisibilidade e a progressividade 'às claras'". A celeridade, a instantaneidade e a indivisibilidade pertence ao sobrevir; a lentidão, a duratividade e a progressividade pertencem ao pervir.

Entendemos que a concessão que se realiza com o uso de *embora* não frustra totalmente o enunciatório. Se *embora* vem anteposto ao enunciado conclusivo, o argumento concessivo *predispõe* o enunciatório a esperar um argumento mais forte, um argumento que vai se chocar com o anterior, que vai superá-lo. Portanto, se o enunciatório já espera, o que ocorre depois da espera é menos forte, não configurando propriamente uma novidade vigorosa. Quando *embora* posicionado no início do enunciado, não temos propriamente quebra de expectativa: mantemos a expectativa de que o argumento será derrotado. No caso da semiótica visual, teríamos algo como: ênfase na novidade e atonização da continuidade da tradição. Se o enunciado introduzido por *embora* vier posposto, ele indica que a maior força pertence ao enunciado anterior.

Certas escolhas enunciativas podem conter traços tensivos de maior ou menor efeito de ruptura. Os efeitos de sentido podem ser tanto de ruptura forte (é continuidade mas rompe), quanto de ruptura fraca (embora rompa, continua).

Na esteira de Zilberberg, verificamos que as medidas semióticas de saturação (somente mais) e extinção (somente menos) constituiriam graus de alcance indesejável em um *continuum*, visto que a desordem total (saturação¹²), e ausência plena (extinção) levariam ao não sentido. As outras medidas (recrudescimento, restabelecimento, atenuação, minimização) funcionam como um pêndulo, oscilando segundo uma escala de mais e de menos, reguladora das apreensões dos enunciados plásticos.

Ruptura, portanto, por ser constituída de demasiadamente demais (só mais), seria uma grandeza de perda do sentido. Nossa hipótese é de que as ocorrências de rupturas são, na verdade, *rompimentos*, em que é notável uma aspectualização durativa. As unidades concretas no plano de expressão, que são bases operatórias entre estágios de figuratividade

¹² Diferentemente de Zilberberg (1992) e de Tatit (2016, p. 30), que consideram *somente mais* como saturação, sem especificação da desordem que a saturação provoca no sistema, mas consideram que *somente menos* acionada a extinção, entendemos que *somente mais* de rompimento leva a desorganização do sistema.

e plasticidade, engendram no enunciado pictórico valores de mais ou menos novidade. Tais rompimentos se dão de maneira forte ou de maneira fraca (mais ou menos durativa) e são orientados de forma progressiva ou degressiva. Teríamos, então, uma função de *continuidade* com dois funtivos:

Como teremos oportunidade de demonstrar ao longo da tese, até mesmo os movimentos mais potencialmente vanguardistas são, de certa forma, a exteriorização de algo já germinado em um movimento precedente. A continuidade de um modelo pictórico, de uma geração à seguinte e de um século a outro supõe a obediência a uma autoridade e a fidelidade a uma origem. Quanto menos rompimento forte, mais fácil é a constatação de uma tradição; quanto mais forte o rompimento, maior a sensação de vanguarda.

Artistas que escolhem traços para compor um panorama sistemático de composição vanguardista afirmam um tipo de tradição dentro desse sistema. Ocorre que eles realizam uma operação de triagem e diferenciam-se dos demais, que não fazem parte desse sistema eleito. Quando se observa o pico dessa mudança, ocorre um efeito de sentido de ruptura, mas o que ocorreu foram várias sucessões de rompimentos fracos e fortes, até a constatação de uma diferença maior entre um modelo pictórico e outro.

A função de continuidade é reconhecível em certos períodos da história das artes plásticas, como, por exemplo, o traço interno e profundo nas relações semióticas estabelecidas nas telas do *Impressionismo* ao *Expressionismo*. Há uma negação explícita ou uma afirmação contundente de alguns elementos expressivos que moderam

a oscilação entre períodos artísticos, estilos e movimentos. Ocorre que, como os furtivos de rompimento fraco e rompimento forte, normalmente, são pouco durativos, eles dão a impressão de que se trata de ruptura. Esse o caso das estéticas do final do século XIX e início do século XX, cujo intervalo entre um rompimento e outro é cada vez menor.

Os períodos de atenuação são a contrapartida das chamadas rupturas, até se constituir uma estética de continuidade, que desembocará em uma nova ruptura. O círculo da continuidade é constituído por rupturas selecionadas pelos historiadores e críticos para manter a orientação da história, mas, na maioria das vezes, ignoram os rompimentos fracos, quase imperceptíveis. Na duração do contínuo, há um “enfraquecimento” dos formantes “inovadores”, mas não a extinção deles. Até mesmo quando se estabelece uma normatividade, uma regra ou uma tendência nas pinturas, ocorrem modificações. Não há nenhuma estética da continuidade e da tradição em que não haja, por menor que seja, a criação de diferenças. Dessa maneira, a continuidade, que tende a parecer uma constante, engloba os furtivos rompimento forte e rompimento fraco.

A força da tradição, porém, por meio dos mecanismos de produção de cânones, é um regulador que promove a neutralização dessas tensões. Ou seja, por mais inovação que ocorra em recrudescimento, há uma força atrativa e vetorial por meio da tradição que impulsiona uma parada na “ruptura” do tipo “muito inovadora” (rompimento forte) e a continuação na “ruptura” do tipo “menos inovadora” (rompimento fraco).

Esse rompimento inovador, reconhecendo a força reguladora da tradição, apoia-se em enunciados verbais (e retóricos, portanto) para tentar refrear essa força da tradição, que refreia a novidade. É como se os manifestos de vanguarda fossem uma garantia antirrefreamento que assegurasse o pico elevado das rupturas e das concessões na esfera do acontecimento. Um recurso retórico, portanto.

A multiplicidade "está no princípio do difuso" e divide o impacto. Além disso, nesse aspecto, a intensidade trabalha com a união entre a tonicidade e o andamento. Zilberberg (2011, p. 66-72) afirma, que a intensidade não é alheia à noção de *força*. As grandezas de andamento e tonicidade seriam, pois, subdimensões da intensidade, que rege, na extensidade, a temporalidade e a espacialidade, outras duas subdimensões.

A análise das escolhas enunciativas, dos traços significantes mínimos, de um tipo de sistema que envolve relações associativas *in absentia*, em obras de vanguarda, verificou que eles suscitam andamentos diferentes. De maneira geral, na modernidade, o andamento é progressivo e acelerado. Todavia, observa-se também um paradoxo nas chamadas estéticas de ruptura: a recorrência de relação plástica em sequência faz delas um rompimento fraco. Tendo em vista um contínuo, seria possível estabelecer uma mudança gradual no eixo paradigmático. Nas estéticas de vanguarda ditas de ruptura, mesmo quando elegem no contrato enunciativo valores e contrastes drásticos, a sua reiteração nas obras subsequentes enfraquece a novidade; faz delas algo corriqueiro, sem força ou, pelo menos, sem a força inicial.

Tomemos o padrão vermelho a seguir como ruptura suprimida entre um contínuo, representado graficamente pelo traço horizontal.

Quando esse padrão rítmico se torna esperado dentro de uma perspectiva moderna, de forma contínua, essas rupturas deixam de ser impactantes, tornando-se rupturas da ordem da implicação: é ruptura, portanto rompe. Se se espera que haja ruptura, estamos sob a égide do paradigma das rupturas.

Verificamos, portanto, que, com a repetição das práticas de vanguarda, as rupturas se tornaram um processo de ordem implicativa,

atonizando o impacto gerado pela vanguarda e constituindo-se em uma continuidade de rupturas. Elas deixam de ter o impacto concessivo de que fala Zilberberg, deixam de ser rupturas propriamente, porque a espera de ruptura se tornou regra. Vejamos o gráfico:

Dessa maneira, é possível verificar que uma sucessão de rupturas forma um contínuo homogêneo. Quanto maior o número de rupturas em um curto período, maior será a sensação de continuidade. Essa seria, portanto, um efeito de sentido de continuidade causado pela ocorrência frequente de rupturas em curtos períodos de tempo. Do mesmo modo, não é possível que tais rupturas sejam encaradas como fortes, já que não eliminam, em sua totalidade, os procedimentos de composição pictórica na estética anterior. Essas rupturas entendidas como retóricas, apenas, são, de fato, rompimentos fracos, fúteis de uma função maior, que é a continuidade.

Pensemos nos movimentos estéticos sucessivos do início do século XX, período de 1900 até 1920: Expressionismo, Modernismo, Futurismo, Vorticismo, Dada, De Stijl, Construtivismo, Bauhaus, ArtDéco... Uma "ruptura" a cada dois anos: como demarcar esse tempo? Alguns desses exemplos possuem preocupações muito próximas com os formantes plásticos, abandonando a referenciação mimética, havendo um esvaziamento semântico. Ao final desse desenvolvimento, houve certo preenchimento semântico. Alguns especialistas nas artes plásticas chamam esse movimento de volta à tradição ou de *retorno à ordem* (cf. FOSTER, 2014).

Quanto aos movimentos, em geral, o que se verifica é uma ordem que vai da tradição à ruptura e, posteriormente, de retorno à tradição (quando a ruptura se distende, torna-se tradição). Daí a nossa

preocupação em não anotar com exatidão o momento crucial da ruptura. Também, por isso, propomos o termo *rompimento*, em substituição ao termo *ruptura*, por corresponder melhor às características dos movimentos artísticos que constituem triagem progressiva e paulatina de elementos da tradição.

No discurso das rupturas, há a construção de uma ideia de ruptura, por parte dos agentes responsáveis pelo discurso da arte. Seja por intermédio do próprio texto pictórico, seja pelo texto verbal reiterado nos meandros da arte. A saber, os próprios artistas voltaram-se para a construção desse discurso. Por vezes, o discurso sobre a prática possui um efeito de sentido de maior intensidade que o fazer artístico. O enunciatório diante de afirmativas e convicções expressas por um enunciador de credibilidade, aceita, por fidedignidade, o argumento exposto. No entanto, um exame mais cauteloso nos possibilita afirmar que não existem rupturas, mas ora rompimentos fortes, ora rompimentos fracos, que tensionam para um efeito de sentido de mais ruptura, ou de menos ruptura.

No desenvolvimento da práxis artística e no desenvolvimento de certa ideologia incrustada nos processos de criação e de filiação do artista, verificamos o desejo de sincretizar o fazer com a recepção do fazer. Já nas primeiras décadas do século XX, surge o amálgama de “pintor-crítico”. Além desse evidente sincretismo, há forte desejo de contato direto do artista com o público. Textos verbais, como cartas, aulas, resenhas em jornais, veiculam manifestos direcionados ao público em geral para propagar traços diferenciadores de expressão artística. No final dos anos 1950, a arte conceitual elevou os textos dos artistas para além das subordinações da noção de arte determinada pela história ou pela crítica, como podemos observar nesse trecho de conversa entre dois artistas:

RAYSSE: Acredito que hoje é hora de nos defendermos a nós mesmos, e que o criador deve ser seu próprio explicador, sobretudo já que ele viveu as aventuras de trabalho de seus companheiros de todos os dias; não há

razão para que ele não explicita melhor do que ninguém as obras...

SACHA: Chegamos então ao ponto em que os próprios artistas comentam e compreendem suas obras. Seria a morte da crítica?

ARMAN: Não é a morte da crítica pictórica, mas eu penso que os critérios vão retomar um lugar que sempre deveriam ter tido, ou seja, o lugar de poetas, de escritores de arte; mas não queremos mais lhes conceder o respeito das críticas.

KLEIN: Não estou inteiramente de acordo com isso. Há muito tempo os criadores que formaram grupos se defendem por si próprios - Debate entre Yves Klein, Martial Raysse e Arman, mediado por Sacha Sosnowsky em 1960 (FERREIRA, 2006, p. 53).

Os textos elaborados pelos próprios artistas produzem o efeito de sentido de necessidade de se despregarem de seus destinadores julgadores, os críticos. Sentiam-se capazes para descrever as competências a serem adquiridas para a produção das obras, bem como estabelecer normas que deveriam ser “respeitadas”. Assim, os manifestos tornam-se parte da *performance* de criação. Dispensável, pois, seria uma sanção externa, visto que eles mesmos já tinham regrado a produção artística. Como se vê, um modo sutil de expulsar qualquer julgamento disfórico de crítica póstuma.

Todavia, embora se reconheça nos manifestos o desejo dos artistas de elucidarem seus enunciados estéticos, eles não são satisfatórios, não explicam totalmente o fazer artístico deles. Não identificamos nesses textos e em suas produções estéticas dois produtos paralelos, mas um contrato enunciativo único, erigido para propor novos conceitos. Além disso, salientamos a existência não apenas de manifestos de vanguarda, ocupados de justificar e edificar dominâncias isotópicas no campo das artes plásticas, mas também de um conjunto de discursos e diálogos travados por grupos de artistas. Discussões de temas estéticos, que acabaram por delinear e estabelecer posicionamentos tanto teóricos quanto da prática artística moderna, propagando uma descontinuidade,

uma ruptura brusca, que não se confirma nos objetos. Traçam metas, prescrevem normas sobre como deve ser uma pintura de vanguarda, enfim, reduzem a arte à ordem do implicativo.

No exame dos conceitos de *vanguarda* e *ruptura*, verificamos que alguns movimentos de arte moderna se envolvem não com aspectos vanguardistas, mas com a produção de "arte do próprio tempo". Um artista moderno pode ser apenas "moderno", sem, no entanto, carrear o valor de "artista de vanguarda".

O estabelecimento de marcos classificatórios não são precisos. Especialistas escolhem, dentro de uma tendência observável, uma obra como início de um movimento. Escolha que se dá de forma subjetiva. No Cubismo, que discutiremos no capítulo 3, o marco escolhido pela totalidade da crítica e da história da arte é o óleo sobre tela de Picasso, *Les demoiselles d'Avignon*, figura 8, pintado em 1907.

Figura 8

Les demoiselles d'Avignon, Picasso, 1907.

Tais escolhas têm caráter didático apenas. Não há como afirmar que em determinada tela haja apenas novidades. Como pretendemos mostrar adiante, o enunciado plástico X ou Y não decreta total ruptura com o passado; nem todas as mudanças e novidades dispostas são

verdadeiramente novas. É possível a existência de um efeito de sentido de rompimento (descontinuidade), quando isoladas e comparadas com obras em que prevaleçam valores de continuidade. Como o sentido se dá nas diferenças, quando o crítico ou o artista quer que sua obra seja lembrada por ser radicalmente nova, ele a compara com obras menos impactantes. Em termos populares, poderíamos dizer, Picasso não retirou nenhuma novidade da cartola.

Os estudiosos das artes plásticas, a princípio, elegem pontos de partida e pontos de chegada, de maneira didática, para acompanhar as idas e vindas das estéticas pictóricas. Assim é que se divide o Cubismo, por exemplo, em duas grandes metades, o *cubismo analítico* e o *cubismo sintético*. Evidentemente, não se pode verificar em que momento um se torna outro, mesmo porque existem aspectos plásticos gerais que marcam de maneira generalizante a etiqueta "cubista" em vários artistas contemporâneos ao movimento. Se etiquetarmos como cubista qualquer pintura que "desconstrói" o espaço pictórico por arestas e ângulos, correríamos o risco de identificar muitas obras como Cubistas. Vejamos a imagem a seguir:

O cubismo analítico é aquele em que os primeiros experimentos de estilização do plano acontecem. O objeto representado na tela é recortado em partes geometrizadas, mas ainda existe um plano de fundo neutro que conforta o objeto. O termo *analítico* é empregado, exatamente, porque o plano é quebrado, dividido. Micheli (2004, p.

187), historiador e crítico de arte italiano, conta que "esse facetamento do objeto permite chegar à criação de um jogo rítmico, diminuto e intenso, onde a cor às vezes se reduz à monocromia".

Com abandono do ponto de vista unitário no dito cubismo analítico, altera-se o equilíbrio dos planos da representação e cria-se uma superfície abstratizante. A pintura cubista, provavelmente, elevou o suporte "tela" a categoria plástica significativa dentro do objeto estético por conta dessas experimentações nos planos geometrizados.

Segundo Arnheim (2004, p. 171-172),

pintores cubistas, como Picasso, muitas vezes combinaram vários aspectos do mesmo objeto numa única imagem. Em princípio, este recurso é utilizado quase universalmente, onde quer que a representação pictórica não se prenda à regra de que todos os elementos mostrados numa pintura devem ter sido vistos pelo pintor desde o mesmo ponto de observação. Das pinturas cubistas tem-se dito que, para percebê-las, o observador deve se deslocar mentalmente para as posições espaciais que teria de assumir caso tivesse que ver o objeto modelo do modo como é representado na pintura. A experiência do tempo e do movimento se somaria, desse modo, à percepção da imagem imóvel. Esta interpretação errônea é decorrente do axioma do realismo, isto é, do pressuposto de que a obra de arte reproduz situações visuais que ocorrem no espaço físico. O espaço em que uma pintura se efetua, no entanto, é a superfície bidimensional de um suporte imóvel, não a arena física onde nos movimentamos.

Observem a desconstrução espacial de Picasso, na figura 9:

Figura 9

Mulher sentada, Picasso, 1909.

Historicamente, parece ter havido uma mudança fundamental na relação entre o enunciado plástico e o enunciatário pressuposto. No entanto, a direção da perspectiva nunca esteve ausente da pintura. As construções de perspectivas, mesmo que não vejamos os traços retos que dividem a tela, como em Picasso, nos permitem verificar, na construção do entorno espacial, geometrizações que direcionam o olhar para o ponto de fuga. É o caso de obras de Rafael, *Escola de Atenas* (figura 10) em que podemos ver direções sugeridas por linhas retas do espaço arquitetônico. A diferença é que em Picasso, as retas e ângulos devem suscitar o "dinamismo e a assimetria". Como temos dito, há dinamismo em Rafael também, no entanto, a simetria e o ponto de fuga centralizado nos dão a sensação de estaticidade.

Figura 10

Escola de Atenas, Rafael, 1509-1511

Contrariamente ao modo como o senso comum vê uma obra renascentista, o efeito de sentido de movimento é acentuado, dadas as indicações de retas que direcionam o olhar do enunciatório para dentro da tela, conduzindo ora mais para o "fundo", ora para o lado, ora para cima, pelo recurso que chamaremos de "retórica dos gestos". Como afirma Dalí (2013, p. 65),

o que é preciso ganhar agora é a batalha de Rafael, a mais decisiva e a mais dura de todas. É somente na justa apreciação de Rafael que se reconhecerão os verdadeiros espíritos superiores de nossa época, pois Rafael é o mais antiacadêmico, mais ternamente vivo e o mais futurista de todos os arquétipos estéticos de todos os tempos.

O cubismo sintético é aquele em que ocorrem as colagens (adiante falaremos de maneira mais explícita sobre cubismo e colagens). De fato, as colagens trazem para o plano da tela algo dos objetos do "mundo natural", como jornais, cordas, pedaços de cadeira, em que o enunciador faz referências diretas a tais objetos, supondo representar exatamente um recorte de jornal, pedaços de corda e cadeiras. Essa incorporação do "real", se assim podemos dizer, figurativizou o cubismo

analítico que tendia para a abstração. Nota-se aí um pêndulo que vai de uma abstração à figurativização:

Pêndulo tensivo: Plástico – Figurativo– Plástico

No cubismo em que prevalece a manutenção dos contornos, o reconhecimento inteligível é quase imediato e provoca no enunciatário diminuição da tonicidade e do andamento no sensível. O contrário também se verifica: os enunciados cubistas que tendem à triagem por eliminação dos traços semânticos, figurativos, explorando os limites da plasticidade no plano da expressão (recrudescimento), causam impacto sensível e demora no reconhecimento inteligível. Nesses casos, há um aumento da tonicidade e do andamento, o rompimento parece mais forte, gerando efeito de sentido de ruptura. Tomando a imagem de um pêndulo tensivo, verifica-se que, quando um dos tipos está rumo à saturação (o caso da espessura da tela, tratado no capítulo 3, é um exemplo de experimentalismo que quase excede na exacerbação, gerando um basta), constatam-se minimização da exploração do plano de expressão e restabelecimento da pintura de cavalete (cf. GREENBERG In: Lichenstein, 2014, p. 61-69). O inverso também pode ocorrer, quando diferenças são aumentadas na construção de modelos de pintura figurativa.

O processo de figurativização sofreu gradativamente a eliminação de recursos pictóricos que ajudavam a reconhecer figuras do "mundo natural" em seus enunciados. A reprodução da "realidade figurativa" por meio de técnicas, mesmo nas mais tradicionais pinturas, sofreu mudanças, como a eliminação dos contornos, motivação das cores, a construção de profundidade ora estruturada pelo desenho, ora sugerida por aspectos tonais e matizes, e assim por diante.

De modo geral, como podemos observar, rupturas, quando apreendidas de maneira forte ou fraca, tendem a complementar a tabela abaixo, figura 11, adaptada de Zilberberg (2011, p. 99). Observemo-la:

Figura 11

Arte da continuidade	Arte da ruptura
Tradição	Vanguardas
Ordem implicativa	Ordem concessiva
Concordância	Discordância (insólito)
Dualidade comparativa	Cisão

Fonte: Adaptada de Zilberberg (2011, p. 99).

Rupturas são, por definição, o ato ou efeito de interrupção da continuidade; são pouco durativas. Para usar um termo da semiótica, são evanescentes. O que se segue às rupturas são períodos de atenuação, até se constituir uma estética de continuidade, que desembocará novamente em uma de ruptura. As rupturas tendem a instaurar apenas uma quebra, uma cisão; os períodos de atenuação são aqueles em que se estabelece uma regra de composição, modelo ou estilo. Mas desse modo, como ficaria a continuidade? Não há nada de novo na continuidade, sendo apenas reiteração? Caso fosse assim, teríamos a arte enquanto "artesanato" em que nenhum elemento pode ser destoado do anterior e do precedente. A continuidade também é constituída de pequenas diferenças, que são agregadas, ou eliminadas. Por isso, nesta tese, não podemos assumir que ruptura seja usado para definir arte de vanguarda.

Já *rompimento*, como temos mostrado, inicia um caminho oposto ao consolidado, possui o mesmo traço de contrariedade e é também da ordem concessiva. Tudo o que é concessivo contraria, discorda com o que é instaurado enquanto regra. No entanto, para nós, nem todo enunciado concessivo tem valor de acontecimento, que, no caso, seria apenas o arranjo concessivo tônico. Há também o arranjo concessivo átono.

Esse raciocínio nos leva a indagar sobre a solidez desses conceitos no sentido de supormos uma gradação nessas valências. Em nosso modelo, poderíamos prever ocorrências de contrariedade

que são da ordem do *pervir* (vai aos poucos), não apenas do sobrevir. Por isso, propomos a seguinte variação do termo concessivo em duas variações de contrariedade:

Figura 12

	Contrariedade fraca	Contrariedade forte
Rompimento	Embora rompa, continua Embora continue, rompe	Continua, mas rompe Rompe, mas continua

Como podemos observar, a cada movimento estético de arte moderna, ocorreram mudanças, ora de maneira aparentemente drástica, ora de maneira mais tímida, como se, a cada etapa de realização, as telas fossem se complexificando até fixarem mudanças e construïrem mecanismos de construção pictórica. Quando se fixam, constroem-se cânones e elaboram-se teses e manifestos, aulas, escritos diversos, estabelecendo um padrão, uma tradição. Ou seja, espera-se que algo que venha de um enunciador inventivo seja novo e original (valor do Romantismo, que perdura até os dias de hoje). Embora rompa, é tradição (está inscrito no âmbito do embora). Espera-se que cada enunciado surpreenda e inaugure novos sentidos.

Porém, em alguns casos, as obras se construíram dentro de um projeto que se tornou uma tradição, um modelo de representação, uma norma, o que enfraquece a ruptura, porque se ocupa do exercício de triagem, do rompimento. Uma norma, como se pode verificar no impressionismo, expressionismo, cubismo, vai se atualizando na prática dos mais variados enunciadores de arte moderna. Evidentemente, entre uma e outra obra impressionista há diferenças; entre um enunciador e outro, as diferenças são cada vez maiores. Essa distância nem sempre é o que regula a intensidade de uma ruptura. Não necessariamente um movimento artístico mais distante do outro, cronologicamente, será de ruptura forte. Cada caso é um caso que deve ser analisado e estudado

individualmente. Acrescente-se: o valor de uma obra de arte não está no fato de ser ou não "contra a corrente" ou mesmo ser vanguarda.

Há uma cadeia de acontecimentos que ocorre no desenrolar da evolução artística – evolução, aqui, corresponde à variação subsequente de processos contínuos, sem, no entanto, guardar juízo de valor positivo ou negativo – e que é *prevista* dentro de possibilidades coerentes, o que o analista pode constatar com um olhar retroativo e cuidadoso, observando a linha continuativa das obras de arte na história. Tais possibilidades são reconhecíveis pelos parâmetros que escolhemos para descrever esses acontecimentos. Com base na figuratividade, presente nas artes, podemos construir uma linha evolutiva e nela verificar a existência de oscilação: há processos que fazem uso de figuras, outros menos figurativos e outros, ainda, de abstração completa dos termos plásticos. Não há nenhum valor semântico atribuído às figuras do discurso pictórico a não ser os revestidos pelos termos de categorias topológicas, cromáticas e eidéticas.

A expressão *movimento artístico* compreende certas reiterações e pressupõe o abandono de alguns elementos, traços e dispositivos formais que constituem as marcas do movimento que o antecedeu. Alguns traços acabam, pois, diferenciando um movimento de outro. A cada movimento que surge há uma tentativa de modificação dos traços predominantes e vigentes nos processos de criação. Tais características formais engendram valores artísticos que se ajustam a uma localização temporal e se confirmam nas obras, nos manifestos, nos discursos, nos pronunciamentos, nas entrevistas, em que os artistas defendem tais convicções e valores.

O termo *movimento artístico*

diz respeito ao que entenderam dessa produção a crítica e a história, contemporâneas ou posteriores a ela.[...] É preciso deixar claro que os nomes dos movimentos são abrangentes, que as datas constituem meros pontos de referência e que nem todo artista pode ser enquadrado em um único

agrupamento. [...] A classificação em vertentes não pode ser tomada com muita rigidez; ela serve, muitas vezes, para homogeneizar obras superficialmente semelhantes, assim como para separar de um corpo de trabalho um conjunto portador de diferenças mínimas. É importante analisar atentamente a produção de cada artista, com todos seus desdobramentos. Amplo e vago, o termo é, porém, o melhor que temos para identificar o desenrolar da história segundo ondulações ocasionadas por diferentes atitudes no fazer artístico (COSTA, 2009, p. 9).

Se, de um lado, os pontos de referência que estabelecem a interligação forem mais espaçados, mais obscura será essa linha evolutiva e maior será a possibilidade de a recepção dessa estética considerá-la como constituidora de ruptura. De outro lado, quanto mais pontos de intersecção existirem entre um movimento e outro, mais contínua será a linha, apresentando uma sinuosidade de curvas e não de ângulos.

Assim é que os efeitos de sentido, ora de ruptura, ora de continuidade são momentos escolhidos para validar uma tendência, uma predisposição. Como trata-se de uma criação discursiva apenas, poderíamos também incluir como termos complexos, baseando-nos nas modalidades veridictórias: *é, mas não parece; parece, mas não é*:

Figura 13

Diferentemente do que ocorre no quadrado semiótico, nas modalidades veridictórias articulam-se os termos *ser* e *parecer* para

formarem um estatuto de veridicção. Se, antes, no quadrado semiótico verificamos apenas o binarismo entre ruptura e não ruptura (mudança de um estado A para um estado B como negação um do outro), já nas modalidades veredictórias os termos *ser* e *parecer* não constituem uma negação recíproca, já que elas são conjugadas para formare um estatuto de veridicção: o ser e o parecer de ruptura. A disposição dos termos é composta de uma subvalência plena (ruptura) e uma subvalência nula (continuidade), mas intercaladas por valências atenuadas.

Figura 14

Tomasi (2014, p. 104-106), ao diferenciar as metáforas no discurso poético, explica ser a metáfora da ordem do mistério, pois ela vem "sobremodalizado pelo crer" articulando o "ser com o não parecer". A metáfora, segundo a pesquisadora, apoiada em Zilberberg, pode, conforme a "distância" entre os termos, promover menor ou maior efeito de sentido de acontecimento. Assim é que, "por aproximar inesperadamente termos distantes, a metáfora aguda tem um potencial de engendrar [...] efeito de estranhamento, de maravilhamento". O termo *ruptura*, disposto no domínio da subvalência dos sobrecontrários, se compara com a força da metáfora-acontecimento. Zilberberg (2011, p. 242-262), apoiado em *Dialética da duração* de Bachelard (2010), admite que entre os contrários há uma gradação, pois há contrários mais hostis e outros que apresentam contrariedades mínimas, estabelecendo duas ordens de subvalências dos contrários: os tônicos (sobrecontrários) e os átonos (subcontrários). Nesse sentido, entre um

intervalo das subvalências plenas ruptura e continuidade, teríamos a moderação dos subcontrários.

Dessa maneira, não temos ou A ou B, mas uma gradação entre eles. Diferentemente do termo complexo no quadrado semiótico greimasiano, que só se manifesta a partir dos termos polares, todos os termos são complexos porque é o estar “entre” e não o estar “no” (cf. ZILBERBERG, p. 276).

Mancini (2018, p. 23) também, em respeito à modalização entre crer e parecer, corrobora nossa tese. Segundo Mancini

abandonar uma articulação binária dos contrários abre caminho para um tratamento gradual entre ser e parecer. Assim, podemos entender um *parecer muito* que difere de um *parecer pouco*, e um *ser exatamente*, enfático, que difere de um *condescendente até ser*. Do mesmo modo, temos um *não parecer nada* e um *quase parecer* na manifestação, e um não ser de forma alguma e um quase ser na imanência. Desse modo, chegamos a uma proposta de intervalos que substituem o binarismo entre ser e não ser, na imanência, e entre parecer e não parecer, na manifestação. (...) Ao definir, reconhecer e aproveitar os subcontrários e sobrecontrários do parecer e do ser, a proposta tem a intenção de amplificar os valores compreendidos pelas modalidades veridictórias.

Isso nos possibilita pensar que os efeitos de ruptura e os efeitos de continuidade são graduados: soa tônico *parece ser ruptura, mas não é*; soa mais tônico ainda um enunciado do tipo *parece ser muito ruptura, mas não é nada ruptura*, e assim por diante. Do mesmo modo, teríamos as gradações sem limites. Para recuperar a ideia de infinito, basta imaginar o comprimento de uma circunferência, em que a circunferência é a representação de um contínuo.

Exemplificando: ao desenhar um círculo uniforme, e acrescentarmos pontos equidistantes, podemos dele derivar outras figuras geométricas, como os polígonos. Veremos, então, que dentro de

um círculo estão circunscritos polígonos de infinitos lados; quanto mais lados ele tiver, mais próximo ficará de um círculo.

Para esclarecer esse raciocínio, vejamos o esquema a seguir, na figura 15:

Figura 15

Nota-se que o círculo da continuidade também é construído por pequenas rupturas, quase imperceptíveis. Como dissemos, quanto mais pontos de contato entre o polígono e a circunferência, maior é o efeito de sentido de círculo. Analogamente, maior o efeito de sentido de continuidade. Quando se estabelece uma normatividade, uma regra ou uma tendência nas pinturas, ocorre um prolongamento sem grandes modificações. Isso gera um efeito de continuidade, sem paradas aparentes.

Um ciclo cheio de rupturas, como ocorre na era moderna, torna-se uma norma e constitui certa tendência. Assim é o comportamento do círculo da continuidade: ele é constituído de muitas rupturas fracas e próximas. As rupturas, por sua vez, fazem parte de um complexo mais geral, do tipo pendular. São elas também a engrenagem para o estabelecimento da *continuidade* como função, mais complexa, portanto (ver representação gráfica acima).

A continuidade, que tende a parecer uma constante, engloba os fúteis rupturas átonas e rupturas tônicas. Na duração do contínuo, há um “enfraquecimento” dos formantes “inovadores”. A força da tradição, porém, por meio dos mecanismos de produção de cânones, é

um regulador que promove a neutralização dessas tensões. Ou seja, por mais inovação que ocorra rumo ao recrudescimento, há uma força atrativa e vetorial da tradição que impulsiona uma parada na “ruptura”, por classificá-la como tipo “muito inovadora”. Essa ruptura inovadora, reconhecendo a força reguladora da tradição, apoia-se em manifestos verbais (e retóricos, portanto) para tentar refrear essa força que refreia a novidade. É como se os manifestos e as escrituras de vanguarda fossem uma garantia antirrefreamento. Duas forças, portanto, uma centrípeta, **remissiva**, que impede o descontrole, força que contém as mudanças, e outra centrífuga, **emissiva**, que tende à expansão, que impulsiona a mudança.

Não é possível cessar o movimento tensivo, composto por variações entre os funtivos de ruptura (rompimento forte e rompimento fraco), englobados pela função “continuidade”, que se observa na história da arte. Graficamente, temos um movimento pendular:

Figura 16

Outra maneira de representar seria usando os funtivos rompimento fraco e forte, vejamos a figura 17, a seguir:

Figura 17

- (a) em relação a (b) possui um rompimento fraco;
- (a) em relação a (c) possui um rompimento menos fraco;
- (a) em relação a (d) possui um rompimento menos forte;
- (a) em relação a (e) possui um rompimento forte.

Mesmo que as obras pertençam aos mesmos cânones e movimentos, é perceptível um mínimo que seja de diferenças; como diria Zilberberg (2011, p. 276) a respeito das diferenças: "devemos supor diferentes diferenças". Caso não fosse assim, toda a trajetória da arte seria monótona, num contínuo retilíneo e uniforme. Daí que um esquema em movimento poderia nos dimensionar o quanto de "pontos" foram levados em consideração para avaliar a suposta *revolução* e a suposta *evolução*. Graficamente, temos:

Figura 18

Na representação gráfica da linha verde, temos: uma menor quantidade de pontos (rompimentos), mais efeito de sentido de ruptura o desenho que representa o *recrudescimento* é o mesmo que representa a *atenuação*, apenas muda a direção: enquanto no *recrudescimento* a direção é progressiva, na *atenuação* a direção é degressiva.

Quanto maior a quantidade de pontos intermediários (rompimentos) entre um movimento estético e outro (ou enunciado plástico e outro), mais próximo da continuidade, mais fraco é o efeito de sentido de ruptura. A representação mais aproximativa do *contínuo* seria uma reta uniforme e retilínea (*só menos de ruptura*) mas como dissemos, não há exemplos que contemplem essa continuidade. Toda representação de um contínuo deve conter curvas porque pressupõe um mínimo que seja de rompimentos intercalados. A representação de um contínuo monótono e retilíneo é impossível, pois não há nada que se assemelhe à estagnação completa, nem mesmo na arte *naïf* ou o artesanato, cuja regra é a conservação do mais antigo e tradicional recurso técnico.

Suponhamos que, para nossa análise, escolhêssemos como ponto de partida uma obra mais figurativa, cuja representação e título da tela

endereço a uma figura discursiva, e como ponto de chegada, uma obra em que o plasticismo se revela no enunciado.

Verificaríamos uma curva acentuada e angulosa (a curva verde no gráfico): Tal curva descreve as ascendências e descendências - trata-se de uma representação que evidencia a discrepância entre um enunciado e outro no percurso de Mondrian. Tais diferenças parecem maiores porque não vemos o processo de abstração. Da forma como está representado, percebemos uma lacuna. Este salto é apenas uma maneira de endossar o discurso de uma vanguarda de ruptura:

Figura 19

Como tivemos a oportunidade de mostrar, não há saltos na criação artística de um modelo para outro. Os enunciados plásticos não adquirem, da noite para o dia, tamanhas deformações, discretizações e triagens. O desenvolvimento de um estilo apresenta andamento lento porque compreende as mais variadas e consecutivas subtrações e somas. Até a dissolução total da figura, verificaremos uma curva menos angulosa e mais contínua: a curva vermelha:

Figura 20

O modelo proposto, resultado do exame de um *corpus* recheado das mais variadas estéticas, revelou-se produtivo. Com ele, podemos supor uma cadeia de acontecimentos dentro dos processos de criação, sem a utilização de nomenclaturas estanques (algo como: “essa obra é X” ou “pertence à estética X”). Ao observar os sucessivos "estilos" ao longo da história da arte verificamos que cada um deles já pressupõe, ou comporta na latência, sua estética de ruptura. Assim sendo, quaisquer que sejam os objetos artísticos em questão, cada um tem em seu interior uma relação com o próximo e com aquele que o antecedeu; trata-se de uma engrenagem reguladora de tensões. Algo não consegue estar permanentemente no contínuo, assim como nada pode ser rompido sempre, sem que haja uma parada para conservação. Esse movimento tensivo impulsiona nossa busca na trajetória pictórica por gramáticas de ruptura que, não raro, são tomadas como ponto de partida para a constituição de movimentos artísticos.

O senso comum as entende como rompimento brusco de determinada ordem pictural, sobretudo, porque, de modo geral, escolhem-se algumas obras de “pico”, que corroboram e endossam as propostas de vanguarda. Ao que nos parece, essas retomadas estéticas, por sua própria característica de retorno cíclico, reformulam-se e diluem-se dentro da função *continuidade*. Com efeito, alguns críticos suspeitaram da morte da pintura, justamente, por causa do esgotamento de suas possibilidades estéticas pela exacerbação de algum aspecto pictórico (efeito de sentido de ruptura tônica), mas com

repetição e reincidência de rupturas cada vez mais frequentes, acabam por erigir um tipo de ruptura implicativa (efeito de sentido de ruptura àtona). Essa tonicidade em gradação nos levou a recolocar a concessividade (ruptura) em graus de maior ou menor tonicidade).

Essa característica da aceleração e reiteração de rupturas é, para muitos críticos, reflexo da vida moderna. Zilberberg, de modo mais acurado, comenta a atual precipitação das práticas semióticas, citando um texto de Valéry, de 1925, sobre a intoxicação pela pressa, em que a lentidão existencial teria sido virtualizada:

Digo, porém, que o tempo livre subjetivo está se perdendo. Estamos perdendo aquela paz essencial das profundezas do ser, aquela ausência inestimável durante a qual os elementos mais delicados se renovam e reconfortam. [...] Nada de preocupações, nada de amanhã, nada de pressão interior, mas uma espécie de repouso no estado puro os restitui a sua própria liberdade. [...] O cansaço e a confusão mental por vezes são tais que nos surpreendemos a ter saudades, ingenuamente, dos Taitis, dos paraísos de simplicidade e preguiça, *das vidas de feições lentas e inexatas* que nunca chegamos a conhecer (ZILBERBERG, 2011, p. 63).

A história da arte é repleta de afirmações sobre sucessões de rupturas que *parecem* bruscas, mas apenas desconsideram a permanência (e latência) de valores da tradição. Embora seja comum a afirmação da prevalência de valores tônicos sobre átonos, verifica-se que não há, propriamente, apenas os extremos discretizados. Nos extremos, teríamos *somente mais* de rompimento e *somente menos* de rompimento; e seus intervalos estariam mediados pela subtração e acréscimo de mais e de menos. Assim é que constatamos argumentos fortes e fracos em alguns casos:

- parece ruptura mas não é, possui argumentoônico;
- parece ruptura embora continue, possui argumentoônico.

As diferenças também, quando se apresentam mais ou menos numerosas nos enunciados pictóricos, também geram argumentos fortes e fracos:

- parece menos ruptura, mas é mais ruptura;
- parece mais ruptura, mas é menos ruptura.

Trata-se, pois, de uma gradação contínua que leva ao efeito de sentido de ruptura. Lembrando que ruptura é apenas efeito de sentido, posto que o que ocorre, na verdade, são rompimentos de valores concessivos tônicos e átonos, conforme verificamos. Valores de “pico” permanecem diluídos no movimento descendente, atualizados como rompimentos, ora mais forte, ora mais fraco.

Valéry registra uma reflexão de Degas que desgostava de uns pastéis que tinha produzido:

Um dia, encontrando-se comigo numa exposição onde se exibia um de seus pastéis, um nu que tinha vários anos, disse-me, depois de tê-lo cuidadosamente examinado: “Que frouxo! Falta-lhe **acento!**” **E não obstante tudo que eu dissesse para defender esse nu, realmente belo, ele não quis dar o braço a torcer** (In: ZILBERBERG, 2011, p. 118).

O que se nota no texto de Valéry, ao avaliar que se tratava de uma obra “bela”, é que não só oônico alcança a beleza. Embora as rupturas provoquem maravilhamento, êxtase, nas palavras de Zilberberg, também os movimentos em que se verificam rompimentos mais fracos, advindos da atenuação e da minimização, podem levar ao êxtase.

CAPÍTULO 2

Ruptura e continuidade na história da arte

Podemos afirmar que toda arte até nossos dias só foi criada, por um lado, empiricamente e, por outro, com base em um pensamento idealista. Se ela puder se repensar ou se pensar e se criar teoricamente/cientificamente, a ruptura será consumada e, por isso mesmo, a palavra arte terá perdido as significações - numerosas e divergentes - que se prendem a ela até o presente. Podemos dizer sobre o que precede que a ruptura, se ruptura houver, só pode/poderá ser epistemológica.

Daniel Buren

Entre as obras do passado, só resta ao artista escolher o que seja arte para ele e o que se tornou não-arte. A fim de conservar a Arte talvez tenha de jogar fora a maior parte, talvez mesmo a "melhor". Tampouco na própria obra lhe caberá decidir a escala do seu significado.

Harold Rosenberg

1 Negação do passado e afirmação do futuro

O termo *vanguarda*, como já dissemos, é de isotopia militar; representa a "linha de frente" de um exército ou batalha. A partir do século XIX, foi utilizado em sentido metafórico por socialistas de correntes esquerdistas. Segundo Denys Riout (In: LICHTENSTEIN, 2014, p. 10), professor emérito de história da arte moderna e contemporânea, na universidade Paris 1, é por volta do século XX que o termo *vanguarda* é "promovido à categoria de valor". Passou-se, então, a privilegiar as rupturas como traços vanguardistas, visto que promoviam novidades que, a princípio, rivalizavam com o passado. A militância artística, no entanto, considerava "caduca" e ultrapassada qualquer pintura que não se projetasse incessantemente para um futuro. As atividades plásticas que estabeleceram a ruptura tiveram seu desenvolvimento mais enérgico no século XX.

Embora as rupturas tenham se acelerado no século XX, já no século XIX, com a proliferação dos "*ismos*", estabeleceu-se um pêndulo tensivo que regeria as adesões e rejeições de um movimento a outro.

Quase todos os mecanismos pictóricos de vanguarda encampam um papel temático central de recusa e de negação do passado. O passado é tido como tradição e manutenção de formas já desvalorizadas. Ser moderno, todavia, não é necessariamente ser de vanguarda. O moderno é o pintor do próprio tempo; já o vanguardista é o enunciador do futuro. Ele vislumbra pintar o que já se aponta como tendência do que virá a ser. Como consequência, o olhar vanguardista volta-se para o novo e, porque rompe com o passado, essa novidade é valorizada. Dessa maneira, os vanguardistas assumem o desejo de pintar o objeto em movimento, refratar o espaço, rasgar a tela; não mais o objeto como simples "gesto" dentro do cenário (dinamismo estático). Não é, pois, em termos de semiótica, o nível discursivo que rege as experimentações vanguardistas. Por isso, não seria apropriado, por

exemplo, numa obra impressionista, concentrar a análise nas figuras discursivas do jantar na relva, do piquenique ou da dança ao ar livre. Tampouco, na manifestação do enunciado pictórico, focalizar apenas a simulação do movimento. Serão, sim, as estratégias de construção do próprio plano da expressão que se constituirão em objeto de exame do analista. No projeto pictórico de vanguarda, há uma linha de desenvolvimento em que a composição figurativiza o movimento dos objetos no espaço; imprime-se dinamismo e velocidade nas figuras facetadas, explorando a superfície planar e o gesto de irrupção da cor nesse plano. Alguns elementos do plano da expressão mais subjetivos são tão intensificados que uma figura na tela não poderia parecer estática ao enunciatório nem ter seu reconhecimento inteligível apreendido de forma rápida: os mecanismos de refreamento do plano de expressão são intensificados a certo ponto que contribuem para uma percepção sensível tomada pelo estranhamento, pelo susto; depois, demoradamente, o sujeito semiótico se recompõe e o inteligível apreende e compreende.

O aparecimento e desaparecimento dos limites do contorno, sendo figural ou não, produz na pintura um efeito de “mais mais”, que caminharia, no limite, para um excesso e saturação (se saturar, teremos apenas reação sensível, chocante, mas não inteligível).

Nesse aspecto, a emancipação da pintura parece correr em direção à saturação; extrapolam-se os limites da tela (cada vez mais espessa); chega-se a transbordar do plano bidimensional. No projeto das vanguardas, há dois movimentos de emancipação da pintura. Todavia, o segundo é necessariamente a continuação do primeiro. Vejamo-los:

- a) O primeiro promove a quebra do estatuto da pintura como ilusão mimética pictórica, tornando-a um objeto que contempla ponto, linha e cor sobre um plano.
- b) O segundo movimento de emancipação identifica-se com aquele em que a materialidade plástica excede o plano,

"transbordando-o". Nesse caso, a pintura se torna cada vez mais espessa, extrapolando o plano bidimensional, como ocorre com o *ready-made*, os *poemas-objetos*, os *site específicos* (instalações, obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado.). Nesses termos, a pintura teria alcançado a saturação: não haveria mais nada que se pudesse fazer que ainda não tivesse sido feito. É essa ideia de esgotamento de suas possibilidades que gerou o "transbordamento" para fora do quadro, levando essa forma de arte a deixar de ser vista como pintura.

Quanto ao primeiro movimento, podemos afirmar que, se prevalecem os recursos visuais que priorizam apenas o plano do conteúdo, com figuras reprodutoras do mundo natural, manutenção de contornos, não há impacto; a apreensão sensível é átona e a apreensão inteligível é tônica, porque não há novidade. Como o projeto abstracionista aproxima-se das técnicas de refreamento do plano da expressão (vivificação e alta tonicidade no sensível e refreamento em relação ao inteligível), a abstração ainda hoje é tida como forte ruptura, embora estamos convictos de que ela está inscrita na continuidade das artes pictóricas anteriormente desenvolvidas. Ao afastar-se da vivificação do plano do conteúdo, temos um plano da expressão valorizado: pouco ou quase nada do que o enunciatório vê é identificado com algo do mundo natural e por isso o impacto. O susto é algo que ocorre de repente, em uma fração de segundos, é veloz. Nestes enunciados plásticos, se detecta imediatamente haver ali algo de estranho, e há, em contrapartida, uma apreensão inteligível demorada, lenta.

Não é por menos que os adeptos dessas tendências abstratizantes criaram verdadeiros tratados, formais ou informais, interessados em construir campo para suas experimentações. Às vezes, era preciso convencer de que se tratava de arte. Os refreamentos do plano da expressão, se elevados à saturação, como pudemos verificar pelas

medidas da semiótica tensiva apresentadas no capítulo 1, destroem a inteligibilidade da obra.

Muitas vezes, os enunciadores desse tipo de pintura praticavam outras atividades que ajudavam a construir o que se pode chamar de "bulas" (foram professores de instituições artísticas e tornaram-se os mais atuantes críticos de sua própria arte). Endossaram, assim, a sua prática. Os principais pioneiros dessa pintura abstrata são Kandinsky, Malevich e Mondrian. No entanto, como mostraremos a seguir, há certos traços nas pinturas impressionistas que revelam, ou antecipam, o que viria a ser o futuro da pintura.

No início do século XX, as figuras discursivas simuladas em movimento multiplicam-se, deformam-se, justapõem-se, vibrando no espaço que percorrem. A construção do espaço na tela está cada vez mais diminuída: a representação figurativa do espaço (mesmo que estilizado) aponta para a sua dissolução no "tempo" (simulação de representação do tempo). Essas primeiras investigações levaram ao limite do que podemos chamar de *pintura de cavalete*.

Quando um artista está diante de uma tela que, normalmente, é branca, retangular e de dimensões exatas e proporcionais, algumas dessas informações se tornam irrelevantes para ele quando o que lhe interessa não é o suporte no qual desempenhará sua arte; no entanto, o artista pode evidenciar esses elementos pelo processo de construção de sua arte, dando ênfase a uma superfície retangular, por exemplo, ou ao fundo branco da tela, ou à materialidade da madeira que estica o pano na tela. Todos esses elementos estão presentes em todas as pinturas de cavalete e podem ou não fazer parte do efeito de sentido que o enunciador queira dar à obra. Às vezes, o artista evidencia esse cavalete, a moldura, a superfície.

A utilização do fundo como parte integrante no sentido dado ao quadro ou cena representada foi desprezada durante muito tempo. Nas pinturas, assim como nas paredes, o branco sempre foi um elemento neutro que deveria ser colorido com a argamassa ainda fresca (afrescos). O fato de o branco estar ali de nada ajudava o enunciador na

constituição do efeito de sentido. A relevância dada ao branco dos “fundos” das pinturas foi objeto dos chamados impressionistas de maneira menos óbvia e, posteriormente, mais evidente dos fauvistas, e assim por diante. Artistas que também foram chamados de pós-impressionistas elevaram o fundo branco a *status* de colorido. Esses espaços não cobertos pela tinta foram a princípio interpretados pela crítica como falta de talento ou preguiça do enunciador. Mais tarde, artistas consideravelmente valorizados, como Matisse, criaram estratégias para que o branco fosse incorporado aos elementos figurativos representados (os espaços brancos nas folhagens, deixando-se ver, são recursos pictóricos que dão efeito de sentido de luz). A partir desse ponto, o fundo branco passou a ter sentido de colorido, de cor. Assim é que a cor constitui-se em um elemento de grandeza inquestionável para a pintura e sua relação consigo mesma é que dá sentido, mesmo quando ela é inexistente. Ou seja, a falta de cor também pode significar. Estaríamos no limite do que seria uma pintura quando “não pintar uma tela” pode ser uma pintura (apesar de parecer uma ruptura, esse gesto ainda resgata, meio a contragosto, um valor alto da pintura, que é o suporte, a tela. Em um dos estudos de caso do capítulo 3 discutiremos como o ato de rasgar uma tela ainda pode ser considerado pintura.

A eliminação de elementos miméticos e pormenores descritivos (discursivos, portanto), bem como da ilusão da tridimensionalidade por conta de recursos técnicos, todavia, não pode chegar à saturação (a tela ainda está lá, não nos deixando esquecer sua origem, sua tradição): se assim fosse, deixaria de ser pintura. Essa triagem por eliminação revela-nos dois recursos irredutíveis para que ainda o objeto seja pintura: *o plano e sua delimitação*. As fronteiras do suporte são, ainda na modernidade, coerções técnicas de construção pictórica.

Alguns dos principais artifícios do plano da expressão sempre foram utilizados, embora de forma mais velada, diferentemente dos projetos de pintura das vanguardas impressionista, futurista, cubista,

entre outras tendências abstratizantes, em que tais artifícios do plano de expressão são cada vez mais evidentes.

O que se nota em tais pinturas é algo semelhante ao que ocorreu na literatura: esgotadas as preocupações com os planos mimético (referencial do classicismo), expressivo (centralização do eu romântico), conativo (realismo), o artista volta-se para a estrutura da própria obra, mostrando-a, comentando-a. Se o cavalete está presente, não há por que iludir o enunciatório de que não se trata de pintura. É pintura e deve ser vista como pintura (cf. ABRAHMS (2010). Vejamos:

- a) Mesmo que haja um ajuste de proporção áurea em obras do Renascimento, essa característica era apenas o alicerce, não devendo, pois, estar revelada no enunciado da tela: o enunciatório percebe a simetria e o equilíbrio, mas não vê a estrutura, que está velada. Os ajustes cromáticos são pequenos e devem ser coerentes com a "história" ou com a "realidade" (céu azul, plantas e jardins verdes, espaço construído a partir de regras de perspectiva).
- b) Já no Impressionismo, em comparação, mesmo que o enunciatório dê conta de reconhecer figuras discursivas e observar, no plano do conteúdo a construção de um discurso coerente com uma narrativa, ou paisagem, verá que as escolhas cromáticas serão mais arbitrárias (há gramados, plantas e céus vermelhos, por exemplo). Tais recursos, mesmo que sutis, erigem um enunciado plástico com exploração maior do plano da expressão do que do plano do conteúdo.

2 Pêndulo tensivo: figurativo – plástico – figurativo

Embora dentro de um esquema geral abstratizante, o cubismo passa por diversos níveis de representação pictórica: ora explora os meios plásticos e suas tecnologias tradicionais (tintas, pincéis), ora explora outros meios e tecnologias não plásticas (jornais, madeiras, corda).

Toda elaboração sistemática cubista pode ter sua "origem" em Cézanne e é acompanhada de certa autocrítica como baliza entre o "certo" e o "errado" em uma pintura que se queira vanguardista. Entre a montanha *Sainte Victoire* e as *Demoiselles d'Avignon*, o que nos fica é sensação de uma operação mimética que se detém na ação figurativa em latência. De fato, antes mesmo do Cubismo, Cézanne já preconizava o uso de formas geométricas para a construção figurativa na tela. Portanto, pode-se dizer que há um movimento tensivo pendular entre o figurativo e o plástico: quando se estabilizar o figurativo, a edificação do novo consiste na tendência abstratizante, para estabilizar o plástico. Como uma espécie de *ritornello* infinito, o que regula a continuidade das artes plásticas é essa força que a leva a romper com o que está estabelecido, mas ao romper, recupera algo que estava velado.

Esse movimento pendular, que pode ser observado no domínio semântico das obras de arte, identifica-se com o esvaziamento e preenchimento semânticos: ora mais preenchimento, ora mais esvaziamento.

Nas relações internas da pintura, cada tipo de categoria plástica pode contrair relações diferentes com a mesma categoria do conteúdo. No caso da figurativização, cria-se um efeito de sentido de realidade. Nas telas iniciais dos movimentos de arte moderna, com título, como *Composição n. II*, ou isentas de título em que ancorem o texto pictórico, ainda que não apresentem nenhuma referência¹³ mimética ao mundo natural, podemos encontrar traços do plano da expressão que preservam correlação quase simbólica, posto que o que se vê parece uma árvore, mas não é. Há algo de "arvoresco", por exemplo, nas primeiras telas abstratizantes de Mondrian.

Se tomarmos algumas obras de Miró, poderemos reconhecer de maneira esquematizada figuras de um menino, de brinquedos, de jogos, de casas. Em Kandinsky, como observa Floch, temos figuras como cavaleiros e seus cavalos etc. Por outro lado, ver a arte como uma

¹³Não se fala aqui em referência, mas em *referenciação*, porque se trata de um enunciado discursivo, produzido pela linguagem plástica. Realidade criada pela linguagem, não reproduzida pela linguagem.

linguagem autônoma, estritamente "artística", ou seja, "sem figuras discursivas em telas abstratas", talvez seja tarefa apenas para os "iniciados".

3 Relação sintática: preenchimento ou esvaziamento semântico

Embora a arte moderna de vanguarda proponha libertar a pintura das amarras da semantização, o discurso das artes não é constituído por uma única voz; antes, são variadas as vozes e elas erigem seu discurso segundo o grupo a que pertencem. O espaço da arte é construído com base nessas vozes. As referências podem ser conduzidas pelos mecanismos do plano de expressão, que pode ter por finalidade a criação mimética figural de objetos, pessoas e paisagens, mas a referência, a reprodução de figuras, nunca foi o princípio da arte.

Daí que as experimentações artísticas ligadas a certa autonomia do plano da expressão receberam incontáveis críticas e manifestações que promoveram equívocos como: (1) o de um elefante pintando um quadro expressionista abstrato e vendido em praça pública; (2) pensar arte como decoração; (3) acreditar na arte como atividade didática para conscientização política etc.

O discurso sobre a arte tem buscado mostrar que o caráter arbitrário de um signo linguístico também é próprio das artes plásticas. Não há qualquer elemento gráfico ou sonoro de uma palavra que remeta ao seu estado de "coisa". Da mesma forma, mesmo que haja uma referência mimética, aparentemente motivada, de um desenho de sua manifestação concreta no mundo, ainda assim seria uma representação simplificada.

Com essas considerações, é possível afirmar que é o plano da expressão, nas vanguardas artísticas, que desloca o olhar do enunciatário do sentido do conteúdo para o sentido da expressão. Por isso, a necessidade de tomar como base algumas categorias próprias da semiótica visual, como as categorias cromáticas, eidéticas e topológicas, para uma análise menos perfunctória. Cada uma dessas categorias funciona por meio de relações de contrastes e valores. Quando uma cor

se realiza em relação a outra cor, temos categorias do mesmo nível; quando uma cor se relaciona com uma linha, temos categorias de hierarquias diferentes.

Na série em que Mondrian vai paulatinamente diluindo a imagem mimética de uma árvore, por exemplo, as relações entre as hierarquias diferentes e as relações entre as categorias distintas vão de uma ordenação semantizada a uma dessemantização completa. Esse esvaziamento semântico, entre um ponto e outro, dos elementos mínimos da gramática visual, afasta da representação do mundo natural quaisquer traços significativos. Até mesmo a ancoragem verbal se esvazia.

Aos poucos, a organização desses formantes mínimos vai ficando cada vez menos complexa e cada vez mais sintética: as linhas, de sinuosas, passam a ser retilíneas; os matizes são reduzidos a cores primárias sem adição de outros tons (amarelo, vermelho e azul); as categorias espaciais (topológicas) ganham proporções maiores e aquilo que estava no centro, em relação às bordas do quadro, começa a circundar e a englobar toda a superfície da tela.

No entanto, uma leitura que privilegiasse apenas o limite topológico, cromático ou eidético deixaria a análise incompleta. Da mesma forma, se tomássemos automaticamente as categorias semânticas de vida e morte, natureza e cultura, resulta pobre a análise. Em outros termos, uma análise que nos indicasse apenas do que trata o enunciado plástico, qual o seu tema, produziria um resultado insatisfatório.

Cada etapa de realização de uma obra pictural de determinado artista prioriza certos traços dessas categorias. O resultado são as derivações de planos e repetições de retas. A afirmação de uma semiótica visual faz-se independentemente de uma semiótica referencial, semantizada. Quando a vanguarda artística reivindica a independência do signo visual em relação a seu referente, ela demonstra no seu exercício que, assim como o signo verbal é arbitrário em relação ao significado, também o é nas artes plásticas.

Nesse sentido, o exame sistemático do plano do conteúdo e do plano da expressão nos permite verificar como cada um dos discursos pictóricos explora seus próprios meios e tecnologias, formando, assim, uma gramática plástica.

Evidentemente, a preocupação inicial dos modernos não se encerra na busca dessa independência da arte com relação à referenciação. Houve momentos em que a própria arte desenvolveu meios e retóricas diversos para a revalidação dos aspectos referenciais do discurso artístico. Sirva-nos de imagem um pêndulo: ora verificamos exploração maior do plano do conteúdo, ora exploração maior do plano da expressão.

No primeiro caso, quando há maior ênfase no conteúdo, podemos escolher critérios que nos indiquem esvaziamento ou preenchimento semântico; no segundo caso, quando se dá maior ênfase no plano de expressão, podemos verificar se as ocorrências concretas estão para mais ou menos plástico. As duas propostas (pêndulo tensivo entre plástico e figurativo e esvaziamento ou preenchimento semântico) em evidência nos levam a tratar de questões sobre o figurativo e o abstrato nas artes plásticas.¹⁴

Como sabemos, os conceitos hjelmslevianos de forma da expressão e do conteúdo e os conceitos de substância da expressão e do conteúdo fazem parte de um sistema que nos permite identificar um objeto que explora mais o universo de uma semiótica plástica ou, ao contrário, que explora mais o universo de uma semiótica ocupada em instaurar o simulacro de um mundo natural.

Ao observarmos prioritariamente as formas da expressão, como a linha, por exemplo, poderemos fazer as seguintes constatações: se a linha for contínua e a apresentação do objeto ganhar características miméticas no plano do conteúdo, desacelera-se o andamento sensível, num processo que desemboca, inversamente, em uma aceleração da apreensão inteligível, porque reconhecemos imediatamente o objeto

¹⁴Nesse sentido, esta tese continua minha pesquisa iniciada no mestrado, sob a orientação do Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes.

figurativizado. Nesse caso, a linha serve para delimitar os objetos, tornando-os discretos. Quando os objetos se fundem pela descontinuidade da linha, acelera-se o andamento sensível, desembocando em uma desaceleração do inteligível (o enunciatório demora para compreender o objeto).

Supomos, nesta pesquisa, que essas questões de expressão estão na base do que rege as continuidades e os rompimentos. Talvez sejam essas tensões internas às relações formais que ora aceleram, ora desaceleram o sensível e a inteligibilidade que instauram as oscilações entre o figurativo e o abstrato, deslocando o eixo das criações artísticas da figura enquanto ponto central e recobrando de sentido as próprias matérias plásticas do plano da expressão.

No plano da expressão podemos verificar andamento acelerado ou desacelerado de acordo com as combinações e operações dos elementos da gramática plástica. Supondo obras que transitam entre um e outro tipo de operação tônica desses elementos, em um eixo contínuo, verificaríamos que, em algumas delas, em termos de rompimento e continuidade, é o plano da expressão que está em evidência; em outros, o plano do conteúdo é que é explorado.

Esse exercício de análise nos leva a examinar se os artistas que se ocuparam de tais questões estariam subordinados aos seus manifestos, ou se, ao contrário, essas relações são inerentes ao fazer artístico e elas, sim, é que influenciaram seus manifestos.

Os gêneros pictóricos escondem em seus manifestos desejos de romper com uma escola artística ou movimento por meio da busca incessante do novo. Novo, em outras palavras, resume-se vulgarmente em progresso positivo.

4 Estaticidade e movimento como categoria analítica

Ao analisar a arte do século XVII (o chamado Barroco) contrapondo-a à arte do século XVI (Classicismo), Wölfflin (2006 [1915], p. 334) ressalta que, no Barroco, o conjunto da obra sugere um tipo de “impressão” de representação, algo mais do que um simples fragmento casualmente

extraído do mundo visível. Ele concebe que, contrariamente ao Barroco, o Classicismo busca a representação rigorosa do mundo natural.

Assim, a dicotomia classificatória dos objetos artísticos, se levada ao extremo, configura-se em simplicidade analítica. O recorte /clássico/ vs. /barroco/, por mais que tais categorias sejam abstratas, acaba tendo um resíduo semântico forte. Esse seria o caso de atribuir valor de barroco a qualquer objeto que possui contornos diluídos, ou utiliza excessos de recursos pictóricos, como se dá com relação à arte de Beatriz Milhazes (figura 21), que, pela profusão de formas, tem sido considerada pela crítica contemporânea como barroca. Vejamos a tela:

Figura 21

Beatriz Milhazes, *In Albis* 1996.
Acrílica sobre tela, 184,20 cm x 299,40 cm.

Vemos, em Milhazes, formas circulares, espirais que provocam tensão entre pontos de aglomeração e outros de neutralidade da cor azul sólida no "fundo" da tela, alguns traços mais contidos em detalhes atraem e outros traços, como diagonais elípticas, distendem o campo de visão para além da borda do quadro. Tais elementos composicionais podem conter traços tensivos que, para o senso comum, se assemelham à profusão de formas que Wölfflin (1989, 2006) encontrou no barroco. No entanto, trata-se de uma composição que priorizou contrastes fortes entre a manutenção da cor e o desmanche dela, assim como a

sobreposição de cores, ora a favor de construir limites, ora pela possibilidade de diluir-se. Como afirma Alfons Hug (2003, p. 22-23), curador da 50ª bienal de Veneza, na qual a obra *In Albis* foi exposta, Milhazes apresenta uma tela em que "de início, o equilíbrio finamente balanceado da composição plástica sai do prumo de forma quase despercebida". Continua:

Contudo, a inquietude e a tensão, duas constantes na gramática pictórica da artista, não surgem apenas graças ao modo como ela localiza as suas formas, mas sobretudo também pela sua maneira de aplicar as cores, isto é, pelo modo como ela lida com o calor e com o frio das tonalidades cromáticas e com o seu brilho e a sua escuridão (...) leva a temperatura ao paroxismo.

Para Wölfflin, um dos critérios para distinguir uma obra renascentista de uma barroca se apoia na dicotomia entre movimento/estaticidade. Todavia, os estudos mais atuais (HANSEN, 2001; PÉCORA; HANSEN, 2006; TEIXEIRA, 2003, TOMASI, 2014) indicam que essas categorias não são específicas do Renascimento e do Barroco. Os artistas de então, sejam do século XVI, sejam do século XVII constituíam suas obras com ou sem movimento, dependendo dos efeitos que queriam. A ideia de retratar o movimento podia ser alvo de qualquer pintura em qualquer época. Não obstante isso, as categorias *estático* e *movimento*, postos em oposição, assim como a valorização negativa de um e positiva de outro, respectivamente, são utilizadas comumente nas análises de artes plásticas, particularmente depois de Wölfflin.

Em *Présence de Wölfflin* (1992, p. 4) e, posteriormente, em *Eléments de grammaire tensive* (2011a [2006], p. 44), Zilberberg mantém a oposição Clássico/Barroco, bem como a valorização eufórica do Barroco, considerando-o um *acontecimento* em termos de “maravilhamento”, “sobrevir”, “surpresa”. Ele reserva para o Classicismo a condição de *estado*. Em suas considerações, há

homologação entre Barroco e acontecimento (andamento rápido, vivo) e entre Clássico e estaticidade (andamento lento, tênue). O Barroco estaria, pois, no eixo de acentuada intensidade, provocando efeito de inesperado, de precipitação de energia, e o Clássico no eixo da intensidade mais diluída e atenuada, desembocando na extensidade, na expansão. Para Zilberberg (2011, p. 43), o Barroco está sob a égide do acontecimento, conforme podemos ver no quadro transcrito:

<i>categorias</i> ↓		<i>estilos</i> →	clássico ↓	barroco ↓
conteúdo →	andamento [lento vs. rápido]		lentidão do aparecido [o estado]	rapidez do aparecimento [o acontecimento]
expressão →	contorno [triagem vs. mistura]		triagem → observância dos contornos	mistura → esmaecimento dos contornos

Embora reconheçamos tensão entre valores de andamento (lento *vs* rápido) e dos contornos aberto (Clássico) e fechado (Barroco), o Barroco teve seu recorte apenas com os estudos de Wölfflin.

Nesse período, há grandes soluções técnicas para problemas arquiteturais, como uso do arco, exacerbação dos volumes, movimentos e torções nas figuras esculpidas. Muitas dessas torções e movimentos são continuidades do Renascimento. Não há propriamente divisão entre uma estética e outra. Categorizado como proliferação de movimentos, em contraponto com o Renascimento, o Barroco de Wölfflin é um recorte que não se sustenta se examinarmos obras renascentistas cuja construção pictórica exhibe a ausência de elementos "estáticos", como, por exemplo, *Davi*, *Moisés*, *Pietà*, *de Tondo Doni*, o afresco do *Juízo final* (Capela Sistina), pintado por Michelangelo (veja adiante). Segundo Giorgio Vasari:

As divisões dessa obra distribuem-se pelos seis penachos da abóbada em cada lado, e por um em cada uma das duas extremidades, nos quais Michelangelo pintou Sibilas e Profetas de seis braças de altura; no centro, desde a Criação até o Dilúvio e a Embriaguez de Noé, e nas lunetas, toda a genealogia de Jesus Cristo. Em tais divisões não usou ordem alguma de perspectiva ou de escorços, nem ponto de vista fixo, mas acomodou mais as divisões às figuras que estas às divisões (VASARI, 2011, p. 102).

Burckhardt (In: VASARI, 2011, p. 17), em 1885, assinala que Michelangelo é produtor de uma obra que anuncia um futuro e não se identifica com a arte do século XVI. É um artista moderno: "nas suas obras e no seu sucesso residem os elementos essenciais para definir a íntima natureza da cultura moderna".

Outros textos também qualificam Michelangelo como precursor de uma arte com novidades e invenções. As novidades mais aparentes são as figuras contorcidas e a falta de perspectiva fixa. Ora, tais procedimentos, na obra do artista renascentista, antecedem o que Wölfflin chama de Barroco. A organização espacial dos afrescos já antecede o que podemos chamar de rompimento com os princípios que regulavam tanto o ponto de fuga, como a organização espacial e a perspectiva. Para Vasari, há pelo menos três ausências nas obras de Michelangelo: (1) ausência de perspectiva fixa; (2) ausência de um ponto de vista único; (3) ausência de subordinação das figuras ao espaço pictórico.

O autor da "Introdução" da obra de Vasari afirma:

Essas inovações "por ausência" são dimensões de uma mesma recusa à plena adesão ao ilusionismo pictórico. As articulações em níveis sucessivos da participação da abóbada não obedecem, com efeito, a uma lógica pictórica, fundada no primado da extensão contínua do espaço [...], mas "desdobram" sobre a parede a articulação piramidal do projeto de 1505 para o sepulcro de Júlio II, fundada em um

"crescendo" de volumetrias escultóricas (MARQUEZ In:VASARI, 2011, p. 395).

Além disso, as questões de ordem espacial, que engendram os efeitos de sentido de movimento na arte pictórica, perpassam todas as estéticas (inclusive, o Renascimento), não sendo exclusividade do Barroco. Por isso, a inadequação de admitir o conhecido Barroco como estética de rompimento com valores clássicos. Mais pertinente seria pensar o Barroco na continuidade clássica, como têm feito alguns estudiosos, como Hansen:

Wölfflin retomou a noção, nos *Princípios fundamentais da história da arte*, de 1915, como categoria de uma *Kunstwissenschaft*, uma ciência da arte. No esquema, “barroco” aplica-se dedutivamente a alguns estilos em que predomina o pictórico ou a massa acumulada da cor confundida, como acontece na pintura de Rubens, que exigiria observação dinamicamente minuciosa de formas misturadas que se subordinam a um único ponto de vista. Por oposição, “clássico” compõe, também dedutivamente, artes em que predomina a linha do desenho nítido que prescreve a observação quase estática de superfícies coordenadas de formas claras e distintas, como na pintura não penumbrista de Rafael. *A morfologia lineariza os estilos artísticos como unidades consecutivas sobre o eixo de um contínuo temporal, “clássico” antes, “barroco” depois, não admitindo a coexistência historicamente observável de múltiplos estilos, como ocorre nos casos de Michelangelo, Caravaggio, Poussin, Bernini, nos recortes cronológicos unificados pelas oposições, como formas produzidas por uma emulação que transforma tópicos retóricas e procedimentos técnicos de sedimentos e modelos egípcios, gregos, alexandrinos, latinos, bizantinos, patrísticos, escolásticos, neoescolásticos e um enorme etc., simultâneos e de duração diversa e diferente; também não admite a existência de composições em que os procedimentos técnicos e os efeitos de significação das artes classificadas pelas oposições aparecem mesclados ou combinados* (HANSEN, 2001, p. 12-13) [destaque nosso].

Também Tomasi (cf. 2014, capítulos 1 e 5) refuta, como temos mostrado, o sentido de que o movimento constitua motivo para maior valorização das obras do período Barroco em contraposição às obras do Renascimento, vendo o Barroco como continuidade clássica e desmistificando que o chamado “barroco” seria ruptura ou evolução eufórica do Classicismo.¹⁵ Difere, pois, de Wölfflin e da maioria dos críticos que assumem o ponto de vista de que as artes teriam em si um direcionamento para o desenvolvimento até seu limite de ruptura, que se daria no Barroco.

A semioticista citada propõe, então, uma sistemática de gradações tensivas que operam no regime do chamado Barroco, reconhecendo nessas gradações um operador formal, que rege tais tensões; designou-o de *agudeza*. Identificou então oscilação entre dominâncias, ora do plano do conteúdo, ora do plano da expressão, denominadas *agudeza de conteúdo* e *agudeza de expressão*. Observadas as características de “agudeza” dos objetos tidos como barrocos, Tomasi defende que os objetos poéticos (poderíamos dizer, por extensão, os objetos artísticos) apresentam diferenças tensivas que encaminham para um objeto *mais fluido* ou para um objeto *mais nítido*. Com essas duas categorias, segundo sua tese, seria possível fugir da classificação estanque e pouco produtiva de estaticidade e movimento, que tem contribuído para rotulações equívocas. Homologando, então, nitidez com aceleração e diluição com desaceleração, chegou à conclusão de que alguns objetos artísticos propiciam mais rapidez no sensível e menor reconhecimento inteligível e de que outros proporcionam verificar o fenômeno contrário: menor aceleração sensível e maior percepção intelectual, reconhecimento inteligível.

Salientamos que, antes que considerar a existência de rompimento no Barroco, é preciso verificar que as novidades do século XVII já se

¹⁵A semioticista entende que, orientado por um destinador social positivista forte, Wölfflin erigiu cinco categorias estéticas (linear e pictórico, plano e profundidade, forma fechada e forma aberta, pluralidade e unidade, clareza e obscuridade) que se constituíssem em parâmetro científico para as análises que empreendera, ainda que à custa de uma triagem rigorosa de objetos que contrariassem sua tese.

constituíam em embrião em séculos anteriores e já pertenciam ao próprio desenvolvimento da pintura clássica. Como podemos, então, definir tais rompimentos?

A arte de continuidade clássica produzida no século XVII não está destituída de surpresas. Surpreendemo-nos mais ou menos diante de determinadas obras, sejam elas do século XVI ou XVII, de artistas diferentes ou até mesmo de um mesmo artista, dependendo da tensão entre o *já visto* e o *ainda não visto*, independentemente de ser tachada de barroca, gótica, ou clássica. Ao conceito de *ruptura* preferimos o de *rompimento*, no sentido de que valores da tradição permanecem nas realizações novas, alguns com menos, outros com mais intensidade. Alguns valores de andamento acelerado são constituídos em convivência com valores menos acelerados; alguns artistas mantêm o retardamento de alguns valores; outros adiantam a presença de novos valores. Alguns deles são tonificados, outros atonizados. É possível que a proximidade de valores novos produza a sensação de continuidade e, portanto, teríamos uma *atonização* do sensível, em que o novo pode passar até mesmo despercebido (é novo, *mas* parece antigo; em outros termos, há uma continuidade de valores novos). Por isso, o sentido de que o andamento dos valores novos não é igual em todos os objetos artísticos. Alguns, embora apresentem novidades, as apresentam segundo um andamento desacelerado, quase imperceptível, não rompendo com as expectativas. Nesse caso, os objetos artísticos já predis põem para a novidade e, por isso, quando chegam, chegam de forma atenuada. Assim é que temos em um mesmo artista obras que nos surpreendem e outras que se repetem, porque as novidades, se há, já são esperadas. Nesse caso, são regidas por *embora*: já são de uma “tradição” (ainda que muito recente), embora pareçam novas.

Como podemos observar, já em Michelangelo houve certas mudanças que deram origem, tempos depois, ao deslocamento do ponto de fuga na construção do espaço pictórico do chamado “barroco”. Não é, pois, no Barroco que ocorreu pela primeira vez esse fenômeno. Daí o paradoxo que propomos de *continuidade no rompimento*, como podemos

observar nas Figuras 4 e 5, em que é patente a continuidade e não ruptura propriamente, entre o clássico de Michelangelo (figura 22) e o barroco de Rubens (figura 23).

Vejamos um exemplo de presença de movimento no Renascimento:

Figura 22

Michelangelo, *O juízo final* (detalhe), 1536/1541

Vejamos um exemplo de presença de movimento no barroco:

Figura 23.

Peter Paul Rubens, *Bacanal*, 1615

Rubens é visto pela crítica como artista que rompeu com a “estaticidade” do classicismo anterior e teve sua arte reconhecida como “evolução” em relação às obras renascentistas de Michelangelo. No

entanto, já é possível observar em Michelangelo um prenúncio das pinturas volumosas de Rubens, algo que não se pode deixar de considerar como uma continuidade clássica.

Embora se tenha vulgarizado a atribuição de *estático* ao Clássico, ela não nos parece apropriada. O efeito de sentido de estaticidade vem do fato da utilização histórica da perspectiva linear de modelo euclidiano, com visão monocular para a projeção e representação de objeto que mimetize o mundo natural em superfícies planas. Esse procedimento constitui o sistema de representação hegemônico do período renascentista.

A profundidade, construída com auxílio ou não da perspectiva, funcionaria como uma marca ou um traço de ruptura. A oscilação do pêndulo “inclusão/não inclusão” da profundidade nos leva, no entanto, a questionar sobre se de fato há ruptura entre Clássico e Barroco, uma vez que se observam apenas transformações átonas que pertencem a um contínuo gradativo de abandono e reconciliação com a profundidade. Em Michelangelo, como podemos verificar na Figura 4, já há o abandono da visão monocular.

Dizer, portanto, que as produções artísticas renascentistas sejam estáticas ou sem movimento não corresponde ao que se vê nos objetos estéticos de então. Ao contrário, desde o período clássico o “movimento” foi alvo de artistas (e continua sendo). As figuras baseadas em *retóricas do gesto* foram muito estudadas por pintores que queriam dar aos sujeitos representados *características de virtudes* (vide o afresco de Rafael, *Escola de Atenas*, figura 10).

Na arte, de modo geral, os rompimentos são reguladores do contínuo. Em termos semióticos, diríamos: são acontecimentos¹⁶ que se

¹⁶ O acontecimento é próprio de todos os objetos artísticos; ocorrem numa linha de continuidade. Alguns objetos são mais átonos na intensidade em relação às novidades; outros mais tônicos. Como vimos em representação gráfica de círculos e poliedros do capítulo 1, quanto mais próximo um do outro, menor a percepção de diferença (e, nesse caso, temos a sensação de atonia), quanto maior o espaço entre uma forma geométrica e outra, maior a percepção de diferença (e temos, portanto, a sensação de tonicidade). Essas distâncias são o que chamamos de paroxismo. Nas artes, ocorre o mesmo: artes próximas nos transmitem sensação de menos novidade;

dão em vários pontos do contínuo. Não estão fora do *continuum*; não constituem um novo *continuum*. Trata-se apenas de aproximação ou distanciamento dos extremos: na ponta constituída de *somente mais* (jamais atingida), teríamos a *ficcionalidade da ruptura*; na ponta de *somente menos* (igualmente não atingida, exceto se se quiser constituir algo sem sentido), teríamos também apenas uma idealização. O que vemos na história da arte é, de um lado, a força da permanência impedindo que novidades atinjam a saturação e, de outro, o vigor da busca do novo, impulsionando no sentido contrário, para que a intensidade estética não se atenua e o sentido não se perca. Todavia, o que se verifica é que a permanência é uma força que invade as novidades. Mesmo movimentos que pretendem "acabar com a arte" são eles mesmos que a revitalizam e a regulam.

São, pois, alguns mecanismos de contrastes e tensões na rede de relações internas que se configuram em unidades reconhecíveis como tradição. Essas unidades reconhecíveis compõem um núcleo retórico e discursivo generalizante ou universal dentro de um programa que é, sob certos aspectos, participativo, porque congrega, porém é exclusivo, porque exclui os que não “participam” da rede ou da estrutura que erige uma práxis artística.

Quando, por exemplo, alguns artistas escolhem traços para compor um panorama sistemático de composição, afirmam um tipo de tradição dentro desse sistema. Ocorre que eles realizam uma operação de triagem e diferenciam-se dos demais, que não fazem parte do sistema eleito. Criam-se, assim, identidades, normas próprias de um grupo de artistas. É assim que funcionam os manifestos artísticos.

5 Evolução e revolução

Focalizaremos agora o que entendemos por rompimento e continuidade, buscando esclarecer a diferença entre transformações de fraca ou forte intensidade (átonas e tônicas).

artes separadas por extenso tempo patenteiam maior diferença. (ver também as subvalências sobrecontrários e subcontrários).

Kandinsky, nas primeiras aulas de seu curso da Bauhaus, escreve:

Regularidade: evolução, revolução, reação = tensão, distensão. Olhando para trás, o caminho reto parece rigorosamente reto (KANDINSKY, 2003, p. 5).

Segundo o artista, quando olhamos para trás para entender um ciclo de passagem, uma estética ou desenvolvimento artístico, vemos uma reta (no sentido de seta para a esquerda), o que equivale para ele ao termo "evolução". Um segundo olhar, para a frente (sentido de uma seta para a direita), ele chama de "revolução". Com base em suas observações, propomos um esquema gráfico do movimento tensivo da história da arte:

Dessa forma, Kandinsky (2003, p. 5) explica que movimentos que evocam evolução são mais circundantes (monótonos) e movimentos que promovem alguma inovação, mesmo que mínima, teriam "forma" espiral (vivificação), diferenciando-se, assim, evolução de revolução.

Nesta tese, propomos a adaptação dos termos: *evolução* estaria para a *distensão do rompimento* (mesmo que monótono, muda algo de um estágio para outro; indicaria um rompimento de fraca tonicidade, de andamento lento) e a *revolução* estaria para *contração do rompimento* (estágio de mudanças mais drásticas, de andamento acelerado das novidades; indicaria rompimento de forte tonicidade). Haveria, assim, na latência, um traço que se acentua em direção à ruptura propriamente dita (como já temos afirmado, trata-se de uma idealização que levaria à saturação do sistema, ao caos). Também, como já

observamos, o rompimento é durativo e, por isso, gradativo, compreendendo duas forças reguladoras: uma de atenuação e outra de tonificação, o que distribui os objetos artísticos em diversas posições em um *continuum*, identificando alguns como de vanguarda, outros como mais tradicionais. Em alguns, notamos a aceleração de novidades; em outros, desaceleração de novidades.

Em termos de transformações estéticas, os processos abstratizantes levaram a valorização dos aspectos plásticos e dos dispositivos formais, como linha e cor (plano da expressão da imagem fixa) reconhecidos no meio artístico como concretos,¹⁷ retirando de cena os aspectos subjetivos. Os procedimentos técnicos e avanços em direção à abstração não são retilíneos e homogêneos, tanto que aquilo que se negou dentro do processo constitutivo da concreção não faz parte da ideologia de todos artistas contemporâneos aos movimentos.

A partir do final do século XIX e até a metade do século XX, ocorrem experimentações tanto de ordem "evolutiva", como de ordem "revolutiva", que produziram obras às vezes singulares, outras nem tanto. Observando artistas deste período, como Manet, Renoir, Monet, Cézanne, Renoir, Van Gogh, Klimt, Kandinsky, Matisse, Mondrian, Toulouse-Lautrec, Paul Klee, Picasso, Chagal, Duchamp, Miró, Magritte, Lucio Fontana, podemos verificar mudanças em décadas ou mesmo semanas. Afinal, estamos diante de rupturas ou de transformações? De rupturas ou rompimentos durativos, marcados pela continuidade de determinados valores?¹⁸

É verdade que nem sempre há diálogo entre tais artistas, visto que, embora contemporâneos, muitas vezes não são do mesmo ciclo, no sentido de que cada um deles tem suas preocupações formais

¹⁷ A expressão *arte concreta* aplica-se a arte abstrata que rejeita a figuratividade valendo-se apenas de formas geométricas simples. O termo concreto em artes foi cunhado por Theo van Doesburg (DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE, 2007, p. 122).

¹⁸ Introduzir duratividade em verbos que não trazem esse traço semântico é comum na língua: *morrer, afogar, cair, separar* são verbos de aspectualidade pontual, mas também são usados de forma durativa: "fulano está morrendo"; "quem diria, ele está se afogando em um copo d'água"; "o time X está caindo para a segunda divisão" (muitas rodadas antes do final do campeonato); "eles estão se separando". Entender, pois, que *romper* manifesta também duratividade não deveria causar estranhamento.

individuais, está arraigado a certas tradições e concepções próprias. O movimento tensivo pendular entre o figurativo e o plástico, entre objetividade e subjetividade está presente na quase totalidade desses artistas. De Edouard Manet realista a Edouard Manet impressionista; de Vincent Van Gogh impressionista a Van Gogh pós-impressionista; de Paul Klee abstrato a Paul Klee surrealista, quais os maiores rompimentos?

Artistas diferentes têm concepções diferentes do que seja, por exemplo, realismo, como ocorre em Toulouse-Lautrec e Courbet.

Não há como determinar um parâmetro geral para o desenrolar de um novo que substitui o velho. Trata-se de uma relação de contraste e valor dada pelas diferenças entre uma tela e outra. Além disso, existem artes que valorizam o que é reiterado e contínuo. Não é, pois, o "novo" sempre responsável pela valorização positiva. Esse o caso das pinturas Naïf, chamadas de pinturas ingênuas, cujo valor advém justamente de não se empenharem na criação de algo novo. Ao se compararem inúmeras obras desse tipo, não há traços que reivindiquem "originalidade".¹⁹ Segundo Ostrower, quaisquer que sejam as nacionalidades e as particularidades de cada artista ingênuo (Naïf), mesmo que atualizadas cada qual em sua época, suas pinturas são semelhantes entre si:

Na National Gallery, de Washington, há uma sala especial de pinturas ingênuas, de artistas americanos do século XVIII. Nesses quadros, os objetos representados pertencem obviamente ao contexto de sua época: carroças de bois (e não tratores, por exemplo). Mas o estilo é inteiramente idêntico ao dos artistas ingênuos do século XX. Em outras palavras: desde aquela época, muita coisa mudou no mundo e na cultura. Houve a Revolução Francesa. Surgiram os vários movimentos artísticos no século XIX: Neoclassicismo, Romantismo,

¹⁹ Embora a busca pelo "novo" seja, desde os Românticos, e especialmente nas artes do século XX uma característica marcante, ela está longe de constituir a motivação principal da arte. Os séculos anteriores mostram bem isso; para não falar em outros domínios culturais, cujas valorizações podem ser bem diferentes.

Realismo, Impressionismo, Expressionismo, e, ainda, no século XX: Dadaísmo, Cubismo, Abstracionismo etc., mudanças estilísticas que afetaram profundamente a nossa sensibilidade e nosso modo de ver as coisas. Contudo, nesses 200 anos, as formas da arte ingênua em nada se alteraram (OSTROWER, 2013, p. 43-44).

Grosso modo, seria algo marcado por uma estagnação formal. Talvez o artesanato também seja algo mais próximo de uma continuidade forte, pois é movido pela busca incessante de conformidade com a tradição: quanto menos novo possível, melhor. A maneira enfática como Ostrower aponta a manutenção das formas tradicionais da pintura dita "ingênua" apenas reflete os mecanismos do plano da expressão. Contudo, no plano do conteúdo, onde se viam carroças, hoje temos tratores e fábricas, etc. Há mudanças, mas são ínfimas.

Embora não neguemos rompimentos fortes, parece que eles ocorrem, apenas, discursivamente e, principalmente, nos manifestos. Eles são, antes de mais nada, responsáveis por saltos "aparentes" entre os movimentos artísticos. Todavia, como temos mostrado, até mesmo os movimentos mais potencialmente vanguardistas são, de certa forma, a exteriorização de algo já germinado em um movimento precedente. O que ocorre, na verdade, são marcos perceptíveis escolhidos e recortados por enunciadores e enunciatários de manuais, de museus, da crítica da história da arte, a fim de demarcar mudanças.²⁰ A depender de como é arranjado o argumento da crítica ou do manifesto, chega-se a um ponto ou outro. Todavia, o que se observa é um movimento contínuo e pendular. Por exemplo, o Renascimento recusou a obediência cega às prescrições medievais. A partir do final do Renascimento, no entanto, temos a retomada das prescrições. Trata-se de um movimento pendular entre recusa e aceitação de tratados, normas, preceptivas etc.

²⁰ A delimitação para efeito classificatório pode facilitar a aprendizagem, a percepção de determinados valores. A rigor, muitas vezes, ela tem caráter perfunctório, de pouca utilidade quando se perscrutam sentidos. Dizer que uma obra é surrealista e outra expressionista não produz grandes resultados em termos de sentido.

Sob esse aspecto, podemos questionar a existência de “evolução” na arte. Em certa medida, ela é resultado do que propunham as vanguardas modernistas, que a fizeram coincidir com a dissolução do figurativo e com a elaboração de discursos de rupturas cada vez mais recorrentes. Também, da parte de alguns críticos, verificamos vontade implícita de assumir evolução na arte, o que coincidiria cronologicamente com determinadas produções plásticas e seus manifestos. Isso é o que notamos quando lemos que a arte abstrata é naturalmente a evolução da arte figurativa, como se na trajetória do seu desenvolvimento tivesse ocorrido um “desenrolar positivo, sem sobressaltos e dúvidas” (CHIARELLI, 2012, p. 267).

Nesse sentido, haveria uma concepção determinada de arte em que o triunfo da abstração seria considerado o triunfo do “certo” contra o “errado”; do mais “evoluído” contra o “involuído”. No entanto, não é a instauração do abstrato a legitimação de certo “modernismo” puro, pois as transformações estéticas no interior de uma obra não são exclusividade do artista evoluído.

Kandinsky, Mondrian e Malevich, que eram contemporâneos, de certa forma compactuavam de certos dogmas e valores, e suas preocupações estéticas são bem próximas. Elas fazem parte do processo criativo do qual se originou a abstração. Tomemos como exemplo três obras de Kandinsky de períodos que antecedem sua abstração lírica.

Em seus exercícios iniciais do Curso da Bauhaus (especificamente, sua primeira aula, em 17 de junho de 1925), Kandinsky fala, em consonância com esta pesquisa, sobre regularidades, que se dariam de acordo com a tensão e distensão, levando em consideração, como já vimos, duas direções: evolução e revolução com pequenas ascensões “imperceptíveis”. Nas suas palavras, “cada novidade, um degrau” (KANDINSKY, 2003, p. 4).

Temos, assim, modulações e tensões contínuas a ligar tipos de textos distinguíveis por critérios especificamente semióticos. Dessa forma, poderemos reconhecer, a partir do exame das relações entre traços tensivos, uma gramática tensiva de continuidade (a função), que

rege duas subgramáticas, a de rompimento forte e a de rompimento fraco, objeto de nossa investigação.

Os formantes plásticos mínimos: ponto, linha (como latência do ponto quando em movimento), plano e cor, serão colocados em contrate/oposição para, em seguida, ser reajustados em um contínuo gradativo. É assim que, nas obras de Kandinsky vistas nas figuras 24, 25 e 26, não há ainda uma autonomia do plano da expressão, como pressupomos. Considerando que os formantes mínimos se articulam em rede, vejamos a seguir quais efeitos de sentido engendram na manifestação.

Nas figuras 24, 25 e 26 apresentamos alguns trabalhos de Kandinsky que, caso não os conhecêssemos totalmente, seria difícil lhe atribuir a autoria. Vejamos:

Figura 24

Nymphenburg, 1902

Figura 25

Paisagem de outono com barcos, 1908

Figura 26

Estudo para Inverno II, 1911

Em cada uma das lâminas, percebemos Kandinsky oscilante entre algumas estratégias enunciativas. Quando explora a cor, vemos que opta ora por uma cor “modular” (pintada por módulos, manchas), ora por um *degradê*, em que uma cor invade o espaço da outra.

Na primeira tela (figura 24), explora ainda a linha, que define os contornos, discretizando o perto e o longe (efeito de sentido de perspectiva baseado em categorias topológicas; por exemplo, o que está na parte de cima produz o efeito de estar mais longe). Além disso, parece-nos uma pintura fortemente arraigada em construções acadêmicas.

Na tela seguinte, *Paisagem de outono com barcos*, figura 25, de 1908, tal efeito de perspectiva é obtido cromaticamente, praticamente eliminando as linhas.

No terceiro exemplo (figura 26), uma tela de 1911, existe aproximação mais sintética do efeito de sentido de realidade, mas ainda sem abolir a necessidade de criar algum tipo de efeito de tridimensionalidade, de grandes áreas, planos e espaços abertos. Estrategicamente, o enunciador, de forma mais abstrata que nas duas imagens anteriores, resguarda um pouco de estrutura paisagística: divisão da tela em planos, para determinar profundidade, perspectiva aérea, cores diluídas, sombras e degradês.

Kandinsky explora o plano da expressão, mas mantém certas características no plano do conteúdo, que guarda similitude com figuras discursivas do mundo natural. Além disso, no título da última tela (*Estudo para Inverno II*), há duas informações que fogem da descrição pura e simples do quadro pintado.

Como sabemos, em muitos casos, o título de uma obra passou a ter grande importância, particularmente por estabelecer diálogo com o texto visual. Às vezes, ele pode ser visto dentro do próprio enunciado plástico, complementando-o. Assim, a imagem é construída hibridamente em conjunção com um enunciado pictórico. Há todo um conjunto de características semióticas que podem ser observadas na relação enunciador-enunciatário e que são assumidas pelo enunciador como componentes estilísticos, que constituem um modo de *ser* e de *fazer* específicos. Fiorin (2008, p. 143) afirma:

Dentro desse todo, procuram-se recorrências em qualquer elemento composicional do discurso ou do texto: na escolha do assunto, na construção das personagens, nos gêneros escolhidos, no nível da linguagem usado, no ritmo, na figurativização, na escolha dos temas, nas isotopias.

Assim, a utilização da palavra "estudo" no título não é ao acaso. Faz parte da obra e revela ao enunciatário que se trata de algo em desenvolvimento, visto que estudo é próprio do que ainda não está pronto, não alcançou ainda o seu término. O numeral romano II demonstra, ainda, que se trata de uma parte do trabalho que está sendo desenvolvido (no gerúndio mesmo). *Estar sendo* é o que deve ser analisado. Não estar pronto: portanto, estar inacabado é o efeito de sentido que se tem dessa obra. Essas características são próprias do fazer artístico de um enunciador que tria alguns traços em função de melhoramento: tonalidades, linhas e matizes funcionam não apenas como meio, mas como finalidade. Em certos momentos houve a preocupação em descartar o efeito de sentido de profundidade. No Renascimento, o efeito de perspectiva é engendrado pela geometria e

constrói-se com um único ponto de observação para gerar a profundidade. Nessas três obras de Kandinsky, o efeito de sentido de profundidade é construído de maneiras diferentes: ou com linhas (na primeira tela), ou cromaticamente (na segunda), ou pelas formas intercaladas (na terceira), dando efeito de sentido de sobrepostas.

Estamos diante de um contrato enunciativo, que nos propõe que um ponto único é uma construção artificial. Mesmo sem o uso da perspectiva, nossa visão, por ser binocular, acolhe o efeito de profundidade. Parece curioso que, na maioria dos projetos artísticos da modernidade, haja enorme procura em abolir a profundidade, afastando-se da perspectiva monocular. Todavia, quando nos deparamos com tal de efeito de profundidade em determinadas obras, podemos verificar que ele não é exclusividade, pois, da técnica da perspectiva. Mesmo abolindo essa técnica, ainda assim é possível criar o efeito de sentido de profundidade.

CAPÍTULO 3

Vanguardas: casos emblemáticos

A arte grega já havia libertado o cubo de seu revestimento piramidal: ela havia distinguido os planos, inventando uma perspectiva, jogando com a luz e a sombra, reentrâncias e relevos. Se é possível falar de uma representação clássica, é no sentido da conquista de um espaço ótico, com uma visão distanciada que nunca é frontal: a forma e o fundo não estão mais no mesmo plano, os planos se distinguem, e uma perspectiva os atravessa em profundidade, unindo o plano de fundo ao primeiro plano; os objetos se recobrem parcialmente, a sombra e a luz preenchem e dão ritmo ao espaço, o contorno deixa de ser limite comum no mesmo plano para se tornar autolimitação da forma ou primado do primeiro plano.[...] A arte pode, então, ser figurativa, mas vê-se com clareza que ela não o é inicialmente, que a figuração é apenas um resultado. Se a representação está em relação com um objeto, essa relação deriva da forma da representação.

Gilles Deleuze

1 Impressionismo

Embora tenhamos nos acostumado a separar com certa rigidez os períodos das artes plásticas, reconhecemos nos objetos artísticos a existência de uma continuidade que ultrapassa os estilos. Por exemplo, há um traço interno e profundo, nas relações semióticas, que continua nas telas do *Impressionismo* até o *Expressionismo*. Há uma negação explícita ou uma afirmação contundente de alguns elementos expressivos, mas há também negações e afirmações que estão menos explícitas e que moderam a oscilação entre períodos artísticos, estilos e movimentos. Como sabemos, as artes visuais têm sido classificadas de várias formas diferentes, desde a distinção, ainda na Idade Média, entre artes liberais e artes mecânicas, depois, na Idade Moderna, entre belas artes e artes aplicadas, mas a divisão e classificação da pintura por períodos artísticos, que ocorrem dentro da dimensão cronológica de uma época, foi ficando cada vez mais abrangente. O que se nota é que o tempo histórico considerado fundamental para convencionarmos e definirmos um "estilo" foi, primeiramente, conciliatório com o princípio e fim de um período: ou seja, um estilo durante quase todo um período histórico. No Renascimento, período que foi de 1300 a 1600, ocorreu a chamada arte renascentista, por exemplo. Posteriormente, durante um único período, podem ocorrer dois ou mais estilos. Assim é que a divisão da história da arte vai usar o termo *movimento artístico* para designar as variedades pictóricas que ocorrem concomitantemente em um único período.

A crítica e a história das artes, normalmente, coloca em evidência obras de arte que representam este ou aquele período. Assim é que, diante de um Picasso, facilmente encontramos traços que definem seu estilo e determinam o grau de dependência de sua técnica como pertencente a um grupo de artistas cubistas. Se escolhêssemos Renoir,

poderíamos observar a mesma ocorrência: certos traços são redundantes e tornam-se métodos particulares e identitários de seu estilo. Seleccionando, no entanto, outras peças de sua obra, encontraríamos elementos visuais que o afastariam de determinado grupo.

Fixemo-nos inicialmente no Impressionismo. Como seus enunciados plásticos evidenciam o abandono dos contornos das figuras discursivas representadas nas telas, a busca de objetividade resultou em obras altamente subjetivizantes, sobretudo pela falta de contorno nos objetos. Efetivamente, ao observarmos objetos concretos "do mundo natural", como árvores, planícies, corpo humano, não vemos contorno algum. Os limites entre um objeto e outro são dados pela presença de luz e de sombras e seus valores, dentro de uma perspectiva óptica ilusória; são dados pela configuração binocular de nossa visão.

A construção da "realidade figurativa" passa, na história da arte, por variadas preocupações miméticas. Os recursos técnicos ajustam-se às exigências de seu tempo. Daí podermos nos questionar: por que obras impressionistas parecem menos "realistas" que obras do período renascentista? Talvez, porque, no Renascimento, a linha tenha se tornado o principal agente de construção pictórica, advinda do desenho. Um artifício. O conceito mimético agora é outro: o artista impressionista abandona o desenho estrutural, que cede lugar a questões ligadas à cientificidade da luz e seu movimento ao longo do dia, que, por convocarem "novas percepções", deslocam os artistas para fora dos ateliês, para registrar com maior precisão a visão do movimento da luz, às vezes mais acelerado, outras vezes menos acelerado. Observemos a tela de Renoir da figura 27.

Figura 27

Danse à Bougival, Pierre-Auguste Renoir,
1882-1883, óleo, 182 X 98 cm.

Observando minuciosamente essa obra de Renoir, verificamos o deslocamento da luz. A fluidez das tintas, a falta de contorno entre cada figura representada, a exclusão total do claro e escuro, as cores que ganharam evidência e foram usadas para contrastar figura e fundo fazem do Impressionismo um processo ininterrupto de experimentações no plano da expressão. Basta observar certos pormenores, como: as modulações de tinta entre a roupa da personagem masculina fumando um cigarro; a figura ao fundo, quase apagada pelo *esfumato* exagerado; as roupas da figura feminina ao lado esquerdo; as mãos sem definições dos dedos; as canecas sobre a mesa. Vejamos na figura 28, um detalhe de *Danse à Bougival*:

Figura 28

Detalhe de Danse à Bougival.

O enunciatário vê na tela de Renoir uma totalidade discursiva; vê discriminadas figuras discursivas, como, por exemplo, um casal dançando (o título da tela, *Danse à Bougival*, que lhe serve verbal, apoia e limita o campo semântico do texto visual) no primeiro plano; no segundo plano, vê outro casal, supostamente sentado, bebendo e fumando; no terceiro plano, reconhece um jardim florido e árvores. Subjetivamente, percebe a amplitude do "espaço" em que ocorre a cena apenas pelo recurso de uma perspectiva distorcida (não linear, mas pictórica) que parece aproximar o enunciatário do local da dança.

Se, ao contrário, o enunciatário observar o plano da expressão e seus recursos técnicos, poderá estranhar os limites entre primeiro, segundo e terceiro plano. O Impressionismo tria a linha e recoloca a cor como actante principal de sua narrativa. A cor invade os corpos e as figuras representadas na tela. Não há contorno ou linhas definidas que dividam e limitem o que está à frente e o que está atrás da figura central. Ao observar o detalhe retirado da esquerda da tela, vê que a mesma cor que pinta a figura masculina que fuma se mescla com a figura feminina ao lado. E mesmo os copos que se apoiam na mesa não possuem limites de forma, a não ser pela cor. Nesse caso, ao observar a obra de imediato, o enunciatário recorta o casal, as figuras ao lado,

bebendo e fumando, as flores e folhas do jardim etc. É esse recurso generalizante da percepção que os impressionistas preconizavam.

No entanto, quando observadas minúcias no reconhecimento do plano da expressão, percebemos que há muitos registros subjetivos incrustados na tela. Assim é que o Impressionismo parece dar conta de duas medidas: ora tem o efeito de sentido de mais contorno (cujo reconhecimento das formas se dá pela "semelhança"), ora tem o efeito de sentido de menos contorno (cujo reconhecimento dos limites entre uma forma é posto sob suspense). Nesta segunda medida, é difícil discretizar no nível discursivo onde começam cabelo, chapéu, rosto, "fundo", roupa, copo etc. E seria difícil discretizar onde começa e onde termina uma cor, já que Renoir abusa dos degradês, em que uma cor invade a outra. Nesse caso, temos um andamento mais vivo na detecção dos pormenores.²¹

Todos esses elementos demonstram um tratamento da cor sem o uso do contorno. Essa indefinição foi chamada de Impressionismo. Curiosamente, os artistas impressionistas constituíam seus enunciados, mesmo que de forma inconsciente, com fortes elementos de abstração, particularmente devido às técnicas empregadas na execução de suas obras. Estavam, pois, plantando as primeiras sementes do abstracionismo. O abstracionismo vai beber nesses primeiros passos do impressionismo e, portanto, haveria, de certa forma, continuidade no rompimento do impressionismo para o abstracionismo, constituindo um rompimento fraco. De outra forma, o uso de figuras esfumadas indicaria rompimento na continuidade clássica e, no caso de artistas do porte de Renoir, talvez se possa falar em "rompimento forte". É verdade que suas primeiras obras constituíam-se de cópias de figuras clássicas, porque exercia o trabalho comercial de pintura de porcelana, mas logo esse ofício se tornou obsoleto, e sua atenção se voltou para pinturas Realistas de Courbet e Delacroix. Desse modo, Renoir constitui um

²¹Detenho-me apenas no plano da expressão, embora nunca seja demais salientar que, numa obra em que se comemora a vida, a alegria, a festa (bebida, dança, conversas amistosas, lazer), também há uma tensividade patente entre o momento e a passagem desse instante, algo que na antiguidade já se dizia: *carpe diem* (Horácio, 65 a. C. a 8 a.C.).

epígono, juntamente com Manet, pois são continuadores dos Realistas, por pintarem temas do cotidiano, como camponeses, reuniões familiares em jardins e amigos, por outro lado, rompendo com o que se achava "adequado" em termos de pintura, como cenas da Antiguidade em estilo clássico formal. Mas é sobretudo pelo modo como pintava, juntamente com o seu grupo independente (Monet, Degas, Morisot, Pissarro, Cézanne e Sisley) conhecido por impressionistas é que se constituiu rompimento forte.

Esse rompimento forte criou, como temos afirmado nesta tese, uma tradição. Se, por um lado, os impressionistas constituíram rompimento forte com a tradição clássica, por outro lado, Renoir abandona o grupo e busca novamente se restabelecer com a pintura tradicional porque acreditava que a arte moderna nunca substituiria os valores e métodos renascentistas. Refiro-me ao período fortemente influenciado pela pintura de Jean-Auguste Dominique Ingres, que, por sua vez, era grande admirador da arte de Rafael, essa linha direta que se prolonga até o passado clássico da antiga Grécia. O pintor, conhecido por romper com a arte do passado, restabelece sua orientação na série de quadros com o tema das banhistas, por volta de 1883 até o que se conhece como o auge dessa temática, em 1860, até final de sua vida. Pissarro (In: SPENCE, 2001, p. 22) comenta que seus quadros tornaram-se incoerentes porque Renoir não dominava o desenho, e, por isso, a sua produção pictórica não fazia mais sentido sem as "cores adoráveis" de sua fase impressionista:

Posso entender perfeitamente o que ele está fazendo. É uma boa coisa não querer ficar se repetindo, mas ele concentrou todo seu esforço nisso. As figuras ficam umas contra as outras, sem nenhuma relação entre elas, e a coisa toda é sem sentido. Renoir não é um desenhista e, sem as cores adoráveis que costumava usar, torna-se incoerente.

É assim que podemos pensar a pintura impressionista como ocorrências de rompimentos e continuidades. Por vezes, a insistência de uma técnica ou de um modo de pintar pode gerar uma cópia de um

estilo. Renoir parecia ter entendido que a reiteração das técnicas impressionistas estaria já no eixo da continuidade. Essa repetição torna-se um clichê. Evidentemente que o primeiro passo levará outros a explorarem outros campos que os próprios fundadores do "estilo" nunca puderam nem antever. O que se sabe é que as pinturas impressionistas possuem uma linguagem que evidencia o plano de expressão, o que, levado às últimas consequências, as aproxima da linguagem puramente abstrata.

A linguagem abstrata ou não figurativa, dentro desse panorama, seria o resultado de um longo processo. Desde a arte clássica grega, que chamamos de arte antiga, até o século XVIII, os artistas orientavam-se pelo conceito de “realidade figurativa”, fundado em valores convencionais. Apoiavam-se em um acordo sobre a objetividade e comunicabilidade na representação verossímil da “natureza”. A partir do século XIX, porém, criou-se, segundo Cordeiro (In: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 110), um novo conceito, por se entender que o naturalismo não imita o mundo exterior, “não representa a natureza, mas pesquisa objetivamente os estímulos que revelam a natureza fisiológica da percepção humana”. A partir dessa nova produção visual criou-se uma linguagem própria que partia de uma representação das “coisas” cada vez menos reconhecível até a suposta autonomia dos signos plásticos dentro de sua própria organização e relação, para dar sentido à obra de arte por si.²²

No entanto, surpreendemo-nos às vezes com determinadas precipitações: aceleração do adiantamento do que se tornará comum nos próximos movimentos estéticos. Ainda que os destinadores de determinada tendência proponham a manutenção de certos

²²As artes dialogam uma com a outra; teóricos de uma dialogam com teóricos de outra. Na literatura, Chklovski, formalista russo, via a arte como estranhamento. Afirma ele: “O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte” (CHKLOVSKI In: EIKHENBAUM, 1978, p. 45.) De certa forma, o final do conceito tem contato também com a teoria tensiva zilberberguiana, particularmente com o conceito de acontecimento.

procedimentos, verificamos que alguns artistas às vezes antecipam usos futuros, como é o caso da abstração. Por exemplo, em Renoir constatamos progressiva tentativa de fuga nas pinceladas, cada vez mais difusas e espaçadas. Elas se fundem perceptivelmente na retina de quem olha o quadro, construindo o sentido de cor; ou seja, o enunciatário não se abstém da atuação de uma gestualidade presente nas pinceladas de tintas e num domínio aparentemente impreciso de técnicas tradicionais de pintura de cavalete.

Esse exemplo mostra que ao observarmos as obras de arte do final do século XIX, somos orientados não apenas pelas características do plano de conteúdo, mas também pelas características do plano de expressão, que produzem sentido com base na semiose estabelecida pelo enunciatário.

Esses traços característicos são orientadores do sentido. O enunciatário pode, com base no resultado da construção semiótica, proporcionada pela enunciação, depreender que, além do conteúdo semantizado, existe a preocupação de simplificar a realidade figurativa. Daí a falta de contornos, a aparente negligência da técnica de volume obtida pelo claro-escuro. Trata-se da convocação do enunciatário para participar da construção do sentido.

No Impressionismo, existe um crivo de leitura que é de “natureza semântica”. Nele há a solicitação do significante planar, que, “assumindo feixes de traços visuais, de identidade variável”, constitui formantes figurativos, dotando-os de significados. Transforma, assim, figuras visuais em signos-objetos (cf. GREIMAS In: OLIVEIRA, 2004, p. 80).

Caminhando para o Expressionismo, verificamos que a natureza semântica dá lugar à exploração do plano bidimensional e da gestualidade, gestos que alcançam o nível de significação. Dessa maneira, havendo redução da mimese na tela, evidenciam-se os formantes linha e cor dialogam com a representação. Evidentemente, é na semiose entre os eixos articulatórios que “recortamos” o objeto em unidades “discretas legíveis”. No entanto, a partir do Impressionismo,

do Pós-Impressionismo e do Expressionismo, cada gesto marca a tela e ganha relevo (literalmente, as telas tornam-se se mais espessas), convocando a participação do enunciatário para a formação do sentido, com base em unidades mínimas discretas reconhecíveis por meio de recorte de “linha” e de “cor”.

Em boa parte da pintura impressionista, o enunciador apaga os limites tradicionais do contorno das figuras, supera o conflito entre linha e cor, enaltecendo apenas a cor; passa a rejeitar a linha(estrutura), a limitação pelo contorno. As obras, então, articulam as substâncias de CORES para criar o efeito de sentido de COR em devir (cor em formação; em outros termos, substância desejosa de forma). A identidade da cor é validada pela relação de proximidade com outras cores justapostas. Ironicamente, surge no enunciado da tela uma nova cor, ausente na paleta do pintor.

Essa proposta dá origem a um debate, que coloca em xeque a cientificidade pretendida pela arte impressionista. De certa forma, pensar em uma arte que se queira ciência se revela ingênuo: embora os pintores tivessem em vista representar na tela o fenômeno físico da “luz” que incide sobre a cor, eles acabam frustrados, pois, independentemente de seus esforços (em vão), verifica-se que o sujeito da enunciação não deixa de recortar a forma “barquinho”, “rio”, “árvore” etc. Mesmo que não haja figuras semânticas reconhecíveis (caso das pinturas abstratas que veremos a seguir), ou seja, figuras do mundo natural, o sujeito da enunciação, inserido em um cânone, já as recorta do lugar em que se encontra, o que contribui para a formação do sentido de seu enunciado.

Todavia, é somente a partir desta primeira visada em relação aos elementos expressivos que a arte, em seu *continuum*, derivou do impressionismo para a abstração. O tratamento da cor foi paulatinamente aprimorado e cada vez mais os enunciados plásticos suprimiram as figuras discursivas e se apoiaram apenas nos elementos plásticos, reduzindo os objetos a figuras mais objetivas, como quadrado, retângulos, círculos, retas e “cores puras”.

2 Pós-impresionismo

Apoiado na física de Newton, o Impressionismo entende que um tom “ausente” na paleta é obtido na tela pela aproximação de outros dois tons. Todavia, essas relações cromáticas, que faziam parte da composição e harmonização das cores, produzem efeitos de sentido diferentes conforme o artista. Em Cézanne, por exemplo, verificamos na escolha das cores um efeito de sentido pelo escurecimento ou clareamento dos tons, sem a presença do preto (sombra). Todavia, diferentemente dos seus antecedentes, os tons são menos dinâmicos, sem grandes contrastes: ele combina tons violáceos, azul-claros, verdes, acinzentados, para tornar a pintura mais estável. Observe a figura 29:

Figura 29

La Montagne Sainte-Victoire – Cézanne, 1885,
óleo sobre tela, 73 x 91,9 cm.

Esse contraponto entre tons azuis e tons alaranjados, por exemplo, cria volumes pelo matiz adicionado entre essas cores.

A partir de 1882, Cézanne executou um número substancial de pinturas de paisagens, nas quais se concentrou em problemas pictóricos de estrutura e profundidade. Nelas, percebemos um esquema de camadas e vetores para construir uma série de planos horizontais, que, juntamente com os planos verticais, edificam a profundidade no plano bidimensional da tela.

Ainda, no plano da expressão, o registro das pinceladas feitas por padrões de cores de direções opostas (vertical/horizontal), gesto inconfundível de Cézanne, produz o efeito de sentido de objetividade e geometrização das figuras e do espaço. Em uma sequência de telas suas, que vão de 1902 até 1906, podemos verificar mais detalhadamente a existência desses padrões na série de pinturas da montanha de Sainte-Victoire apresentadas nas figura 30.

Figura 30

Esses padrões são esses pequenos traços, curtos e em blocos, constituindo muitas faces do mesmo objeto, no caso a montanha. Em outras pinturas de Cézanne, o método é recorrente. Vejamos as maçãs da pintura a seguir (figura 31), executada entre 1877 e exposta, em 1878, pela segunda e última vez com os pintores impressionistas, quando Cézanne volta a viver na Provença. A forma esférica da maçã, tema caro ao artista, é composta por vários traços curtos, retos, que formam múltiplas faces de um mesmo objeto.

Figura 31

Maçãs – Cézanne, 1977, 19cm x 27cm

A busca de Cézanne por produzir efeito de sentido de objetividade pela configuração de volumes, no plano da expressão, erige paradoxalmente o efeito de subjetividade no plano do conteúdo, que afasta o enunciatário da representação do "mundo natural".

A preocupação com a estrutura da construção pictórica, como podemos observar nas figuras 30 e 31, garantirá o exercício pictórico das próximas vanguardas cubistas, futuristas e surrealistas.

Do mesmo modo que a constatação de que os traços em blocos de cores, apontando para o futuro, seja evidente em Cézanne, há também ressonâncias com o divisionismo cromático inaugurado pelos impressionistas. Esse gesto de traços muito curtos feitos com o pincel, já pode ser visto em Poussin. O pintor francês, que influenciou o neoclacismo de Jacques-Louis David e Jean-Auguste-Dominique Ingres, exibiu pinturas em que se podem notar traços curtos,

diferentemente do que a escola pictórica exigia. Os traços, quando longos, devem ser precisos e polidos (lisos) e sem ranhuras, para obter uma representação mais "óptica", típica das pinturas clássicas e neoclássicas. Poussin, dentro da continuidade clássica dos seiscentos, ao final de sua vida, devido a sua perda de precisão, inovou com o uso de traços curtos. Já não lhe era possível fazer um traço longo e retilíneo. Tudo ficava torto. Assim é que Poussin, para minimizar o "erro", optou por traçar pequenos módulos de cores. Eis um elo entre o passado e o futuro. Na figura a seguir, (figura 32) veremos que os blocos de tintas vão ficando mais espaçados, deixando-se abrir intervalos brancos (o fundo da tela), à medida que o enunciador os repete reiterativamente, a cada obra subsequente. Os intervalos convidam o enunciatório a elevar o fundo da tela branco ao *status* de pintura. Não há como pensar que o enunciador deixou de pintar, por relapso, ou por inabilidade. Esse vão branco não é o fundo da tela, mas é coadjuvante para construir o sentido.

Figura 32

Le Jardin des Lauves – Cézanne, 1906, 64,4 x 81 cm

Como temos discutido, há uma gradação contínua de medidas de mais e menos, regulando as produções plásticas, o que leva a compreendê-las como orientadas por uma engrenagem movida por dois

funtivos, um fraco e outro forte, que constituem uma função complexa: a continuidade.

Na estrutura dos enunciados plásticos de Cézanne, nota-se certa “ruptura” com relação aos próprios impressionistas; ele se distancia do contraste de cores dos impressionistas, como podemos ver em *Le Jardin des Lauves*. Sua obra abre um intervalo, uma parada na continuidade, que vai ressoar posteriormente. Para Cézanne, a cor pertence a outra hierarquia: cor é forma. Em sua sintaxe, temos:

**COR + COR (cores em contraste no nível tensivo) → erige, no
nível discursivo, o sentido de ritmo dado pelo efeito de
diluição de contorno cromático.**

Diferentemente dos outros impressionistas, que parecem preservar o contorno, que se dá pelo limite entre uma cor e outra, Cézanne estabelece relação entre cor e ausência de limites cromáticos, visto que uma cor acaba “manchando” a cor em seu entorno. Trata-se, portanto, de uma relação acentuadamente tonal: uma cor invade a outra, produzindo um efeito de opacidade de contrastes cromáticos. No pêndulo da gramática proposta, Cézanne encontra-se na parte do recrudescimento que conduziria à sintaxe do Cubismo.

A rigidez de sua pintura está sob o crivo da racionalidade, seja pelo enquadramento das figuras do quadro, seja pela estrutura de cada pincelada na tela. No entanto, a rigidez se detém no efeito de sentido de “concretude” das figuras, criado pelas facetas (pequenas faces do mesmo objeto), pelas marcas do pincel, o que acaba por erigir no enunciado, aquilo que viria a ser característica do Cubismo. A cor, em Cézanne, é relativizada pelos tons cromáticos da paleta fria e opaca, enquanto a forma ganha campo. Mesmo que, eideticamente falando, não haja contornos em suas figuras, o limite da forma é dado pela cor e suas estruturas geometrizadas em pequena escala, como podemos verificar na figura 33.

Figura 33

Detalhe das pinceladas em Le Jardin des Lauves

Percebemos na tela o abandono do uso da cor impressionista. Lá, o sentido é produzido pela mistura de duas cores, que faz surgir uma terceira apenas pela distância dos enunciados plásticos: ou seja, se propunha criar efeitos de sentido de sensação de cor através da dissolução das cores complementares. Diferentemente, para Cézanne, o formante plástico cor constitui um dispositivo que pertence ao estatuto formal da estrutura. Não serve exclusivamente para falar sobre cor. Assim é que cada traço de cor é um módulo que cria um recorte nos planos e nas figuras. Os módulos de cor, na totalidade do quadro, criam o efeito de sentido de profundidade e perspectiva aérea, sem utilizar linhas para criar os planos consecutivos (frente, atrás, efeitos de figura e fundo). Enquanto no Impressionismo o enunciador mescla cores, em Cézanne há triagem de cores em módulos.

Dialogando com a teoria de Zilberberg, propomos que os rompimentos não se dão de forma brusca. Ainda que haja no Pós-impressionismo a predisposição formal para o uso da cor de maneira diferente do Impressionismo, observa-se continuidade com relação a Cézanne. Daí a gramática da função de continuidade proposta englobar dois funtivos, o de rompimento fraco e o de rompimento forte, em

tensão, um na latência do outro, oscilando segundo um movimento pendular.

Embora os movimentos estéticos proponham rompimentos, observa-se em sua estrutura interna de relações algo que continua, às vezes de maneira menos acentuada e, às vezes, de maneira mais forte. O uso da cor, por exemplo, configura-se um caso de ruptura átona (embora rompa, ainda preserva).

Em resumo, o rompimento é apreendido ora de maneira tônica ora de maneira átona dentro de um eixo maior que é o da continuidade. O que, talvez, não se possa empreender, do ponto de vista analítico, é a euforização ou disforização das vanguardas ou da tradição. Contrariamente, temos buscado apoio na descrição tensiva do movimento de continuidade nas artes.

3 Abstracionismo

Em 1918, Malevich, ao colocar um quadrado branco sobre um fundo branco, desconstituiu a referência utilitária da arte em relação ao Estado, à Religião, à História e, com isso, contou sua própria história: a da *supremacia* do quadrado (STANGOS, 1991, p. 100-102).

Na figura 34, a geometria do quadrado recupera um valor de arte inscrito nas relações de ordem pictórica e de rigor entre elementos não encontrados na semiótica do mundo natural. O artista se sente não subjugado pela natureza reconhecível ou mimetizável, que, até então, era comumente representada nas telas. Em texto chamado *De Cézanne au suprématisme* (In: LICHTENSTEIN, 2014, p. 92), Malevich diz que "o suprematismo é o começo de uma nova cultura: o selvagem foi derrotado". Segundo o autor, a base da construção da pintura suprematista é o quadrado, "princípio fundamental de economia" que "representa a força da estática, ou a do repouso dinâmico, recorrendo à superfície plana" (MALEVICH In: LICHTENSTEIN, 2014, p. 93).

As fases do suprematismo são divididas por ele mesmo em três períodos, de 1915 a 1918: quadrados negros, vermelhos e brancos (este último são executadas obras com quadrados brancos sobre fundo branco. Todo o colorido deve ser excluído da pintura. Quando Malevich exclui a cor, ele recorre ao discurso verbal para endossar sua postura diante das cores. Segundo ele mesmo, o branco e o preto são "deduções de gamas de cores altamente coloridas" e servem. Observe a figura a seguir:

Figura 34

Composição suprematista: branco sobre branco – Malevich, 1918,
78,7cm x 78,7 cm.

É nesse aspecto que as pinturas abstratas se tornaram um tipo de gênero pictórico de vanguarda de rompimento tônico, porque inauguram uma tradição de interromper a produção de efeito de sentido de figuras do mundo natural, de estabelecer uma parada no gênero pictórico. Um leigo, diante de uma pintura do tipo abstratizante, acostumado com pinturas figurativas, busca compreender o sentido, procurando alguma referência como mundo natural. Como, muitas vezes, não encontra nenhuma “referência” dentro de seu recorte formal, pode revelar, diante de um quadro como o de Malevich, uma opinião ou uma reação apenas de gosto pessoal: “gosto”, “não gosto”, “esse quadro até meu neto faz” etc. É esse incômodo que trouxe, para as vanguardas, um rótulo de “inovadoras”, “subversivas”, e assim por diante. Verifica-

se, então, no *parecer*, uma parada brusca em relação à continuação dos movimentos figurativos anteriores.

No caso das pinturas abstratas, conforme os elementos do plano da expressão do texto visual, podemos ter maior controle das escolhas tensivas que devem ser levadas em consideração na compreensão da gramática estudada. No contrato entre os sujeitos da enunciação (enunciador e enunciatário), existe um arranjo e um tipo de refreamento do plano da expressão já pressuposto por determinado fazer artístico e suas escolhas enunciativas.

Os professores e artistas da Bauhaus, como Josef Albers e Vasarely, por exemplo, propunham em suas aulas e em suas obras pictóricas que, em certa medida, qualquer pintura que use o dispositivo formal “cor” seria “um estudo empírico de relações”, já que o valor da cor é relativo e depende da inter-relação com a cor que lhe é colocada ao lado (STANGOS, 1991, p. 171). Esse argumento endossa nossa proposta inicial de estudo das relações de interdependência dentro da mesma hierarquia (cor-cor) e dentro de hierarquias de níveis diferentes (cor-linha, por exemplo).

Malevich, inspirado pelo clima intelectual de influência direta dos formalistas russos, considerava a pintura uma forma absoluta e uma estrutura. Em outras palavras, em suas obras, um quadrado não está em relação de interdependência com um círculo. Todavia, o branco, sim, está superpondo o branco. Portanto, a relação de interdependência é de solidariedade entre cores (branco-branco). A diferença se dá nas direções das pinceladas, no registro da ação sobre a superfície, sem adição de matizes tonais em um branco ou outro. A relação entre cores (branco-branco) é que erige no nível discursivo a figura “quadrado”. Temos assim:

- **Nível discursivo:** enunciado da tela → figura de um quadrado branco intenso sobre outro quadrado “menos branco”.

- **Nível tensivo:**

- ✓ Relação tensiva de interdependência entre os dispositivos formais cor branca atenuada no fundo + cor branca acentuada em relevo, ou seja, uma cor branca, de intensidade acentuada, superpõe outra cor branca, de intensidade menos vívida.
- ✓ Há dois tipos de toque do pincel na tela em relação tensiva: (a) uma pincelada que vai na *direção* horizontal no sentido da direita para a esquerda, em relação de interdependência com (b) uma pincelada que vai na *direção* vertical e no sentido do alto para baixo.

Cada um desses arranjos contribui para a seguinte sintaxe:

**Nível tensivo: COR + COR (em relação) = Nível discursivo:
efeito de sentido da figura “QUADRADO”.**

Em Albers, a relação de contrastes se dá de modo diverso, a sintaxe ocorre de modo inverso. De um lado, Malevich tensiona o dispositivo formal cor para produzir figuras geométricas (quadrado, círculo). De outro lado, Albers tensiona o dispositivo formal cores para evidenciar, na superfície concreta do nível discursivo, apenas cores. A diferença, talvez, se dê na gradação da intensidade do contraste posto na relação de cores. Vejamos o esquema:

- **Nível discursivo:** expor no enunciado das telas sua teoria sobre a complementaridade e interdependência das cores.
- **Nível tensivo:** arranjo tensivo entre intensidades diferentes de contraste postas em relação.

Observemos a seguir a figura 35:

Figura 35

Interação de cor, Josef Albers.

Na figura 35 (os quadradinhos na lateral direita foram acrescentados para efeito de explicação; não constam da tela original), há quatro faixas de cores pintadas horizontalmente: um azul mais claro, seguido de um azul-escuro em relação ao primeiro azul; depois, um amarelo seguido de alaranjado. Há uma figura discursiva comum na primeira e na última faixa: uma ocupando o centro da linha horizontal superior de azul mais claro e outra no centro da faixa horizontal inferior de cor alaranjada. Embora não pareça, ambos os quadrados (de cima e de baixo) são alaranjados e da mesma cor. O que os faz diferir então?

Talvez a diferença percebida seja resultado da relação tensiva entre faixas de intensidade diversa. No nível tensivo, os dois quadrados que parecem ser da mesma cor não o são de fato, pois as cores que os englobam estão em contraste de mais ou menos intensidade. Na porção superior, há duas faixas azuis: mais vívido é o azul da primeira faixa de cima para baixo. Como, na tela, o primeiro quadrado é englobado por uma faixa mais vívida e intensa de azul, temos um efeito de contraste

também mais acentuado que no quadrado inferior. A porção inferior compõe-se de duas faixas: uma de amarelo mais vívido em contraste com um alaranjado menos vívido, que, postos em relação, produzem efeito de intensidade menos acentuada se comparado com o do azul da porção superior. Por isso é que, no nível discursivo, o efeito de sentido é de quadrados de intensidades diferentes, porque no primeiro quadradinho alaranjado temos dois retângulos azuis de diversa tonalidade. Além disso, o azul é cor complementar do alaranjado, o que produz um contraste cromático mais intenso. No quadrado inferior temos um alaranjado sobreposto a um outro alaranjado, por isso o contraste é menos intenso. Conforme destacamos na margem, os dois "quadradinhos" tem a mesma cor. O valor cromático não está na cor propriamente, mas na sua relação no texto pictórico. Juntamente com o título da obra, o enunciador convoca o enunciatário a aceitar o contrato de sua teoria da interação das cores.

Nas duas amostras, o discurso verbal desses artistas em seus manifestos endossa a sua prática. Esse jogo visual é explicitado não só por Albers em suas aulas na Bauhaus, mas também pela escola Bauhaus como um todo.

Como vimos, uma cor isolada cria efeito de sentido diferente daquele quando posta em contraste com outra cor (como na noção de valor do sistema linguístico saussuriano). A cor, quando em relação de interdependência, erige efeitos de sentido diversos em cada tela, em cada texto.

Cada composição, seja ela abstrata, seja figurativa, seja no intermédio entre figurativo e abstrato, pressupõe relações tensivas entre os arranjos formais do plano da expressão. Dessa forma, o artista moderno, de modo geral, conhece os limites e as potencialidades dos planos, a relatividade das cores e suas relações de harmonia, ou seja, reconhece a existência de uma gramática visual.

Retrocedendo no tempo, todavia, verificamos que os impressionistas já tratavam da relatividade cromática, das questões de enquadramento topológico e das relações planares (o que costumamos

chamar ingenuamente de figura e fundo). Isso quer dizer que Malevich e Albers poderiam estar atrelados a uma tradição impressionista e, mesmo que *pareçam* estar em relação de rompimento tônico com a arte produzida anteriormente, não é isso que ocorre. Tempos apenas uma aparente ruptura no nível discursivo: no Impressionismo, as representações de paisagem e *boulevares*, por exemplo, pertencem ao nível da superfície (manifestação): há preocupação com a impressão da luz (cor), sua decomposição e as relações internas no enunciado do quadro. Devido às relações de interação de cores, a observação de pinturas impressionistas cria um efeito de sentido de uma outra cor, secundária, quando o enunciário observa apenas duas cores primárias justapostas no enunciado. No entanto, em uma obra de Albers, mesmo que ele utilize a mesma cor, como vimos, o enunciário poderá reconhecer três ou quatro cores, de acordo com as relações internas postas no enunciado do quadro. Trata-se da presença de um elemento sempre em contraponto a outro de mesma categoria.

Nesse sentido, impressionistas e pintores abstratos do Suprematismo contribuem para a tradição de pinturas com base no princípio da decomposição da cor e sua relatividade no enunciado. Há, pois, a presença da função de continuidade. Daí dizermos que Cézanne está no meio do caminho, no intervalo da continuidade impressionista-suprematista, já que é anterior ao Suprematismo de Malevich (por volta de 1913) e posterior ao Impressionismo.

No Suprematismo, por exemplo, o enunciador sabe quais escolhas deve fazer para que sua pintura corresponda a suas possibilidades: um bloco de cor sólida “vermelho” disposto paralelamente a uma outra cor sólida “verde” diz mais sobre a complementaridade de cada cor do que sobre um discurso temático. Cabe ressaltar também que, mesmo se tratando de um rompimento dito forte, a arte, para usar as palavras de Malevich, “evolui sem rupturas porque nela vive a mesma energia, com a mesma finalidade única e infinita” (In: LICHTENSTEIN, 2014, p. 99).

4 **Caráter experimental na pintura**

Nesta etapa do capítulo, tentaremos mostrar como a tridimensionalidade produzida no próprio material, ou seja, o acréscimo de materiais alheios à pintura (não criado por dispositivos formais tradicionalmente pictóricos) foi sendo cada vez mais intenso a ponto de não podermos mais tratar como simplesmente pintura. Também poderemos mostrar como a espessura do quadro pode ser um tipo de marca de subjetividade na pintura desde há muito tempo, mas que teve suas qualidades mais explicitadas nas vanguardas modernas.

Se embaralhássemos três expoentes (na figura 36 não pus o título e a autoria de propósito; faço-o no próximo parágrafo), verificaríamos que nomenclaturas de grupos servem para generalizações sobre tendências. São descrições que, normalmente, para fins didáticos, são encontradas em manuais de arte e apostilas.

Figura 36

As telas selecionadas correspondem aos autores Georges Braque, Gino Severini e Picasso, respectivamente. Questiona-se, assim, o *status* da originalidade, da identidade.

Vamos fazer um retrocesso no tempo. As práticas que aboliram certas repetições advieram do trabalho de artesãos (antes de essas práticas se tornarem decadentes nos séculos XV e XVI), que se dedicavam a cópia de modelos. Elas constituíram o estopim que guindou o artista plástico à categoria de artista original, de gênio.

Segundo Sérgio Ferro (2015, p. 10), alguns feitos e intervenções nas artes plásticas após a Idade Média objetivavam distinguir o poder

criativo do artista do projeto de "autoprescrição" e "conformismo" do artesão. Segundo o autor, a tradição do artesanato visava "à segurança da correção operacional preestabelecida", enquanto a nova plástica artística visava "aos achados possíveis, graças à abertura, ao dinamismo produtivo". Ainda segundo Ferro, esse dinamismo produtivo ocorria porque havia a tentativa de os artistas se emanciparem das corporações de aprendizes, que teriam adotado "uma forma organizacional semelhante à da manufatura, já ensaiada em outros ramos da produção, como os de tecido ou da construção".

Tentativas de emancipação podem ser vistas nas buscas de originalidade por parte dos artistas, traduzidas em termos de esboço, registro do "erro", registro de correções. Todas essas marcas propiciam a observação do traço do artista impresso na obra. Mesmo nas pinturas modernistas e contemporâneas, o artista se posta no quadro dessa forma (não de maneira figurativa), mostrando o seu gesto, o seu fazer. O rascunho, por exemplo, teve alta valorização a partir do século VI. Outros exemplos estão no registro dos detalhes de pinceladas, nas correções e no vestígio de rascunho em obras inacabadas. Trata-se do esforço dos artistas diante de uma "materialidade concreta". Na escultura renascentista, deixar vestígios de pedra bruta constitui prática explorada por Michelangelo.

O gesto impresso na pintura teve influência da escultura; nesta havia sempre a homologação entre a obra e a pedra que a originou, mostrando o "trabalho" do artista. Idealmente, teríamos: quanto mais afastado da materialidade da "pedra", mais valorizado seria o artista. Se tomarmos, no entanto, Brancusi (1876-1957), um dos principais nomes da escultura de vanguarda modernista, vamos verificar que ele usava o polimento de maneira tão obsessiva que quase não se pode ver vestígio de pedra bruta em sua obra, diferentemente de Michelangelo, que deixa rastros nas suas esculturas, para evidenciar ainda mais o seu "trabalho". Em Brancusi, é a isenção de marcas subjetivas que lhe atribuem valor de obra de arte altamente qualificada.

Pintores também utilizaram esculturas para demonstrar o "trabalho" como "registro de acontecimentos". Krauss (2010, p. 47) conta que Matisse

modelou cinco versões de uma cabeça feminina, produzindo a série conhecida como *Jeannette I-V*, que organiza, em uma progressão linear, a análise da forma fisionômica pelo artista. Nessa série, Matisse se utiliza da noção de uma cadeia linear de acontecimentos - concepção que vimos chamando de narrativa - e a reorienta convertendo-a em uma espécie de escrituração analítica que guarda o registro de concepções e mudanças formais.

Vejamos as obras de Matisse na figura 37:

Figura 37

Jeannette I-V – Matisse, bronze, 1910-1913.

A partir de então, o *status* de originalidade e, talvez, de genialidade, tem sido questionado. Embora saibamos que artistas, em geral, tenham se preocupado em afirmar seu valor em oposição ao dos artesãos, diferenciar *arte* e *trabalho* significa mudança no pensamento sobre a arte.

Arte, inicialmente, era vista como *techne*, como resultado da aplicação de certas regras, de técnicas de reprodução de objetos e seres. Dessa forma, vista como técnica, a arte se constituía num conjunto de normas desenvolvidas para contemplar uma atividade humana

qualquer. Era considerada um trabalho mecânico, manual, artesanal etc.

A partir da Idade Média, os artistas que se colocaram diante de uma "nova plástica" foram considerados artistas inventivos e particulares, sobressaindo-se àqueles que, anteriormente, se encontravam no campo do artesanato e das manufaturas. No entanto, esse seria apenas um ponto de vista retórico-discursivo, ou se trata de um fazer realmente autônomo de modos de produção, de prática? Qual seria a diferença entre um fazer artístico original e um fazer artístico baseado em tratados, técnicas e regras? Valorizar um em detrimento de outro não seria atribuir a cada um deles um juízo de valor com base em impressões e recortes de diferentes tempo e espaço? Sem o entendimento da construção artística da própria época, juízos valorativos posteriores à produção artística podem ser traídos por se basear em formas de ver a realidade que não eram as de então. Por exemplo, no alto Renascimento, havia a vontade de criar novos mecanismos plásticos por parte de artistas, para valorização inclusive comercial de seu "trabalho"; nas estéticas subsequentes ao Renascimento, no entanto, há uma retomada, por parte dos artistas, de certas regras, postulados, ensaios e tratados. Portanto, no Renascimento, avanços (descontinuidade) em relação à criação de novos mecanismos plásticos; nas estéticas subsequentes, recuo à continuidade de regras, postulados artísticos etc.

A crítica constitui-se um recurso discursivo a favor de um lado ou de outro. Tomasi (2014, p. 186) discute, além de outras questões, o estatuto da originalidade e da invenção de certos fazeres poéticos do chamado Barroco, incluindo o Neobarroco no Brasil e na América Latina. Expõe, então, crítica de Haroldo de Campos sobre Gregório de Mattos, que, a fim de colocá-lo no panteão dos artistas responsáveis pela ressonância de um neobarroco futuro (proposto pelo próprio ensaísta), ressalta a complexidade e a originalidade gregoriana como precursora da "comichade malandra na literatura brasileira". Apoiada nos estudos de Hansen e Pécora, a pesquisadora salienta

a conformidade da sátira de Gregório à preceptiva tradicional, ou seja, a arte gregoriana orientava-se por convenções rígidas. Onde Haroldo, muitas vezes, vê originalidade, invenção, comicidade malandra, Hansen verifica a existência de um poeta preocupado em seguir seus destinadores tratadistas. Além disso, seguia um contrato fiduciário regulador do gênero satírico (TOMASI, 2014, p. 186-187).

Observou também que, ao se procurar originalidade na obra poética, construiu-se um discurso sobre a originalidade. No Barroco, por exemplo, como bem observa Tomasi, a preocupação não era ser original, mas seguir regras estabelecidas por tratadistas que gozavam de credibilidade (entre outros: Baltasar Gracián, com seu *Agudeza y arte del ingenio*, 1642; Emanuel Tesauro, com seu *Il Cannochiale aristotélico*, 1654; Francisco Leitão Ferreira, com *Nova arte de conceitos*, 1718, todos com base em novas leituras do Livro III, da *Retórica*, de Aristóteles). Quando Haroldo transpõe valores do século XX para o século XVII (Gregório de Matos nasceu em 1636 e morreu em 1696), introduz um viés na interpretação; vê coisas na realidade de época anterior com olhos de quem desfruta de teorias desconhecidas então.

Passando para as artes plásticas, podemos, mesmo no Renascimento, verificar a existência de regras rígidas, o que choca com a retórica da criatividade. Alberti, em *Da pintura*, aconselha sobre como construir uma imagem, observando as proporções de várias pessoas, deixando que o modelo a ser pintado seja apenas uma de várias referências. Na verdade, no Renascimento e no Maneirismo, o desenho devia seguir imposições, funções normativas de interdependências, baseadas em um sistema plástico (cf. FERRO, 2015, p. 112-131).

Para Matisse, que se vê como um "trabalhador" pensador, analítico, explorador da "matéria" e suas possibilidades plásticas, o êxito de uma obra está em correlação com o desenvolvimento da técnica, do raciocínio sobre o seu exercício. Nada fala de originalidade. Ele mesmo se ocupa de demonstrar como os "acontecimentos" se dão entre uma obra e outra: gradativamente, com pequenos desvios, pequenas

nuances, o objeto vai se "conformando", como se pode verificar na série *Jeannette I-V*. Se compararmos a cabeça inicial com a final, observaremos grande diferença, o que não ocorre se compararmos a final com a imediatamente anterior.

Na série *Le taureau*, de Picasso, ocorre o mesmo. Como afirma Lopes,

num procedimento análogo à apreensão dos mínimos traços distintivos subjacentes a um lexema em língua natural, já será necessário matizar essa analogia quando nos detivermos um pouco sobre os estados sucessivos daquela série, percebendo então variações paralelas entre uma imagem e outra, durante a trajetória (LOPES, 2003, p. 65-75).

Segundo o pesquisador semioticista citado, nessa série de Picasso há “movimentos de expansão e condensação” entre expressão e conteúdo, à semelhança do que ocorre com as propriedades de resumo e elasticidade do texto verbal. As etapas abstratizantes da série litográfica, antes que conduzir à abstração de um touro, por exemplo, conduziria à "tauridade", palavra que Lopes empresta de *Figurativização e metamorfose*, de Ignacio Assis Silva (1995, p. 97). Paradoxalmente, o último desenho, mais abstrato, está mais próximo de *ser* touro se comparado com o primeiro, mais próximo de *parecer* touro. De qualquer forma, a série reivindica um olhar atento às discretizações ocorridas nas variadas etapas, o que, de maneira menos óbvia, ocorreu supostamente no desenrolar da consolidação de um "estilo picassiano". Nesse exemplo, a construção e personificação da tauridade aparece também na palavra Picasso, que é apresentada como o fim da série; observada a grafia e assinatura do artista, podemos ver que há um traço semelhante às sombras que acompanham todos os outros touros desenhados na mesma lâmina.

Figura 38

Le taureau –Pablo Picasso, litografia, 1945-1946.

Até aqui, temos visto que desde o Renascimento os artistas discutem o fazer artístico. Alguns propõem uma arte mais próxima do estudo, do trabalho, da obediência a regras; outros propõem o afastamento da arte do trabalho do artesão, da produção em série, industrial. Enfim, entendem que a arte deva ser original. Às vezes, os rompimentos de que falam se revelam mais como produto de discursos persuasivos do que de mudanças bruscas se se comparam movimentos estéticos próximos. Além disso, uma novidade detectada na modernidade já era utilizada em períodos anteriores.

Assim como *parece* ter havido ruptura entre um touro e a "tauridade", sob o domínio da economia de traços significantes, as **colagens** constituem uma espécie de ruptura aparentemente brusca segundo um percurso contrário, o da hipertrofia dos traços significantes. Nelas é utilizado um recurso não pictórico, incorporado ao texto visual, que não pode, portanto, dele ser excluído. Além disso, os elementos recortados fazem referências a elementos próprios do mundo natural, como fotografias de jornais e, até mesmo, pedaços de corda e de madeira. Tais procedimentos resultaram em obras que se contrapõem ao estatuto da pintura, permanecendo no limite entre

pintura, escultura e poesia. Começa-se, então, a questionar o gênero *pintura*.

Picasso, em sua fase transitória, chamada de Cubismo, por exemplo, utilizou procedimentos de construção de imagens semelhantes aos de Braque e de outros contemporâneos italianos do Futurismo, como Gino Severini. Levado esse processo de colagem ao extremo, não haveria como dizer se uma obra é pintura ou não.

Robert Rauschenberg, Joseph Kosuth, Kurt Schwitters, hipertrofiando o procedimento de colagem, criaram inúmeras obras que seriam inexequíveis se as colagens não existissem. Eles conversam entre si, mas talvez o maior parentesco deles seja a colagem. Diríamos que as colagens seriam mais importantes, ainda, que o Cubismo, em termos de procedimentos estéticos. Houve a partir dela um salto que abalou inclusive o conceito de pintura bidimensional. Assim, o próprio gênero da pintura ficou, de certa forma, estremecido.

Se o Cubismo é visto como rompimento, é porque com ele já não havia nenhum compromisso com a realidade material daquilo que se propunha construir. Embora pintasse jarros, mulheres, homens, cadeiras, violões etc., sua pintura

salienta o caráter construtivo, fala de si mesma, em vez de falar sobre o mundo ao nosso redor. A partir do cubismo a obra de arte é concebida como realidade concreta e material em detrimento da representação e da aparência: a pintura não visa mais à impressão do objeto, mas é em si um processo de construção do objeto. Vários movimentos derivaram dessa técnica, como o construtivismo ou a arte concreta. Segundo Picasso, a grande novidade não foi a invenção do cubismo, mas da colagem, pois é ela que torna possível romper com uma espacialidade derivada da perspectiva (GIANNOTTI, 2009, p. 42).

É certo que, em determinado momento, houve mudanças, que culminaram em certos traços que atravessaram gerações e movimentos de outros países. Todavia, como o termo *momento* significa espaço de tempo curto, breve, indeterminado, ele dá origem a imprecisão. Quando

apreendemos as mudanças, elas já estão realizadas em discurso, recortadas e discursivizadas. A percepção delas não pode, pois, ser discretizada nem calculada com exatidão.

Nesse sentido, pequenos ou grandes (fortes ou fracos) rompimentos, intercalados em extensas continuidades, podem ser balizados apenas por aproximações. Além disso, como os rompimentos são contínuos, eles não são propriamente fortes, visto que pertencem à práxis da extensidade dentro do *continuum* das artes. Antes que ocorrerem aos saltos, eles ocorrem em gradação. Os saltos são construídos pelo discurso para finalidades funcionais, para tornar mais didática a exposição.

Qual seria, por exemplo, o momento em que a manifestação das colagens se torna rompimento dentro da continuidade das artes modernas? Seria, a princípio, uma atividade plástica coerente com o movimento dadaísta ou cubista? Podemos dizer que, se vistas em coerência com o Dadaísmo, as colagens seriam resultado de ações aleatórias e não constituiriam propriamente "arte", seriam até mesmo tidas como desconstrução da arte, porque suas combinatórias dependiam do acaso e do inesperado. Se vistas em coerência com o Cubismo, elas produziriam o efeito de sentido de rigoroso, porque são devidamente pensadas em conjunto com a obra e obedecem a previsibilidade.

As colagens permitem vários procedimentos de sobreposição de planos, fragmentação de imagens já produzidas em outros textos, como o jornal, por exemplo. Sob sua ótica, surgiram questões, como autoria, originalidade das obras, genialidade dos artistas. Por exemplo, algumas obras, se postas lado a lado sem titulação e crédito, como fizemos no início desta seção, podem nos confundir não só com relação à autoria, mas também com relação a outras questões já expostas. Além disso, semelhanças entre o legado duchampiano e o picassiano constituem outra ordem de interrogação: a quem se filiariam determinadas obras? Apenas para citar um exemplo, Joan Brossa, ao utilizar recursos gráficos advindos da serigrafia, xerox e impressão para construir seus

poemas, foge a essa classificação porque seus poemas são fundamentados no texto verbal. Vejamos algumas de suas obras:

Figura 39

Cabeça de boi, Brossa, 1969-1982

Classificado como poesia visual de cunho ideológico-político, o poema da figura 39 busca resistir à censura, em que o Catalão havia sido proibido. Valendo-se da imagem visual de uma letra do alfabeto, o poema amplia o campo semântico: recria o verbal, "universalizando" sua linguagem (não é preciso saber catalão para entendê-lo): uma letra de cabeça para baixo produz o efeito de sentido de "subversão", "algo fora do eixo", "desgovernado", "sem sentido". Além disso, a ancoragem verbal (cf. BARTHES, 1984, p. 31-34) no título *Cabeça de boi*, embora sirva para salvaguardar o enunciador, reduzindo a polissemia e possíveis "encencas" com o censor, cria outros sentidos próprios da linguagem visual. Não seria, pois, apenas um signo linguístico revertido, subvertido. Paradoxalmente, reduz a polissemia apenas aparentemente, porque, de fato, a amplia, como se pode ver no grande desenho da letra: não se trata de um pequeno "problema", mas de um "grande problema".

O primeiro poema-objeto de Brossa é de 1943. Em 1947, juntamente com Joan Ponç, J. Mercader e F. Boadella, funda a revista *Algol*. No ano seguinte, em companhia de Joan Miró, Antoni Tàpies, Joan Ponç, Modesto Cuixart, Arnau Puig e outros artistas da nova geração espanhola, funda a *Dau al Set*, revista de arte de vanguarda.

A amizade de Brossa com o poeta João Cabral de Melo Neto que, na década de 40, foi cônsul na embaixada brasileira de Barcelona, proporcionou-lhe o contato com os concretistas brasileiros, como relata Campos (In: BROSSA, 2005, p. 11-15): “Joan Brossa, por via de Cabral, nosso ‘Mondrian do verso’, sem dúvida dialogou, explícita ou implicitamente, com a poesia concreta brasileira dos anos 50 e 60.”

Os poemas experimentais de Brossa operam numa dimensão que fica entre o plástico e o verbal, constituindo um sistema de linguagem inovador que, segundo o poeta João Bandeira, consiste em uma obra fundamental, na segunda metade do século XX, para a definição e o alargamento dessa prática chamada poesia visual.

Figura 40

Elegia a Chê. Brossa, 1969-1978

Em “Elegia a Chê” (figura 40), o poeta catalão utiliza a ausência de alguns grafemas para dar sentido da falta de Chê (paradoxalmente, ao simular a falta, ocorre o inverso, presentifica-se a personagem). Usualmente, as elegias são poesias de lamentação sobre a perda de figuras públicas importantes ou muito queridas. Às vezes, são destinadas a ajudar os leitores a suportar momentos difíceis. Notadamente, Chê Guevara era importante para os ideais de liberdade, como é o caso de Brossa, que participou da Resistência ao Franquismo. Assim, a reflexão poética sobre a morte de um líder é potencializada pela perda também da liberdade do uso da língua materna por parte de Brossa. É a falta que os une. No poema, o uso de muitas letras que não

dizem nada em oposição à falta daquelas realmente importantes erige um caráter retórico altamente rico. Se pensarmos nas reflexões zilberberguianas de concessão e implicação poderíamos supor que tais recursos poéticos na construção do sentido em Brossa requerem do enunciatário uma lógica da concessão. É nesta lógica que reside a intensidade de sua poesia visual (cf. ZILBERBERG, 2006).

Outros exemplos de poemas-objetos também podem ser incluídos nessa lógica da concessão. Vejamos:

Figura 41

Alfa. Brossa, 1986

No poema visual da figura 41, a intensidade da metáfora requer do enunciatário a recomposição dos signos utilizados: uma cartola veste o grafema. Longe de constituir uma antropomorfização de um objeto (ou seja, não há qualquer traço de humanidade, de masculinidade de alguém que estivesse usando uma cartola), o que há, nesse caso, são dois universos semânticos completamente opostos, unidos apenas pela força da metáfora. Não há nada em uma cartola que lembre um significante “letra A”, nem nada na “letra A” que remonte ao campo semântico de “cartola”. Nem mesmo, nesse caso, a ancoragem verbal (*Alfa*, título do poema) daria conta de uni-los. No estudo comportamental do reino animal, quando um indivíduo de um grupo possui preferência em várias atividades de seu âmbito, como acesso a

comida, possibilidade de cópula, seja através de força física ou agressão e até mesmo através de um esforço social, este indivíduo é designado de alfa. Esse termo também pode ser usado de maneira usual e disfórica quando a expressão é aplicada, de forma irônica ou depreciativa, ao homem que está preocupado em demonstrar alguma forma de superioridade em relação aos demais.

Por isso, poderíamos arriscar a hipótese de que seria algo como a cartola está para o senhorio, para pessoas “tidas como distintas”, de alto coturno, bem postas na sociedade, pessoas “respeitáveis” ou que queriam demonstrar seu poder a todo custo; a letra A está para discurso: nesse caso, teríamos algo como: incoerência do discurso dessas pessoas, os “maiorais”, gente “de discurso empolado”, discurso de paletó e gravata, no caso discurso de gente de chapéu, cheia de suspensórios, “gente de bem”.

Poderíamos dizer que a obra de Brossa produz num primeiro momento a sensação de forte rompimento, mas, reproduzidas por um tempo dilatado, sua originalidade inicial vai-se diluindo.

Como as *assamblages* e os *ready-made*, as colagens constituem uma quebra acentuada do estatuto e do gênero da pintura. Inicialmente se questionou propriamente o fazer artístico: a arte demandaria “trabalho” ou “genialidade”? O fato de colar algo já impresso contribuiu, também, para críticas e considerações sobre a necessidade de originalidade e trouxe de volta a discussão de pintura como *mimesis*.

As colagens estão no limite do que seria pintura, e constituem uma nova maneira de investigar os campos da pintura. A forma mais tradicional de exploração é a sondagem que ocorreu na superfície da tela e sua redução em plano bidimensional, cuja maximização mostramos em Mondrian e em Malevich. Nas colagens, a materialidade plástica excede o plano, “transbordando-o”. Nesses termos, a pintura teria alcançado o nível de saturação; supunha-se não haver mais nada que se pudesse fazer; tudo já tinha sido feito. Esse sentido de esgotamento de suas possibilidades é que gerou o “trasbordamento” para fora do quadro.

As obras seguintes são exemplos de obras que nos levam a refletir sobre questões como: autoria, originalidade, arte como *mimesis*.

Figura 42

Small 'sailors' home. Kurt Schwitters.

Figura 43

Pilgrim, Robert Rauschenberg

Figura 44

One and three chairs, Joseph Kosuth

Na Figura 42, a configuração do quadro é feita com blocos tridimensionais colados, o que deixa evidente o questionamento entre os planos bidimensionais da pintura e a sua relação com o objeto estético. A colagem possibilitou a transição do quadro para o espaço. O que era fundo, ou suporte, transforma-se em espaço. As espessas camadas de tinta do Expressionismo, elevadas a potencialidades, ainda não são alcançadas. A sombra no quadro é causada pela incidência "real" de luz.

Na figura 43, de Rauschenberg, vemos apoiada sobre uma superfície plana pintada (diferentemente da obra de Schwitters) uma cadeira de tons "amadeirados", que penetram na superfície do quadro. O jogo que o enunciador provoca no enunciatário é ambíguo: é uma cadeira pintada ou é um quadro expressionista? Trata-se de um objeto complexo: não é um *ready-made* e não é apenas uma pintura e também não se configura uma colagem, como em Schwitters. Neste último, pedaços de algo, que remetem a uma roda, estão colados na superfície plana do quadro.

Na figura 44, não há nem pintura nem colagem. É um objeto composto de uma imagem de cadeira e um texto verbal explicativo sobre uma cadeira (um verbete de dicionário).

Há semelhanças e diferenças entre as três obras. São, ao mesmo tempo, próximas e distantes. A última, *Uma e três cadeiras*, deixou de

ser pintura, pois o artista recolhe do mundo natural um objeto e o recoloca em outro lugar. Como estamos vendo, o lugar da arte já não é o lugar da imitação. A "cadeira" de Rauschenberg não é uma cadeira, é um *Peregrino*. Aliás, toda a configuração do objeto que se apresenta é a de um Peregrino (Pilgrim). Não se trata, portanto, de uma cadeira. É arte pictórica? Daí se falar em ruptura de gênero, no caso.

Arthur Danto, em um trabalho apresentado no 61º Encontro da American Philosophical Association, em 1964, discute questões como a imitação nas vanguardas contemporâneas. Considera então obras de Rauschenberg, Oldenburg e outros artistas da Arte Pop norte-americana. Segundo o autor, a Teoria Imitativa da Arte era determinante (destinadores para os semioticistas), até a pintura Pós-Impressionista. Recusava-se então a existência de um novo paradigma científico nas artes, que viesse a se impor como verdadeiro. Daí alguns objetos, em termos da teoria artística em vigor, não serem aceitos como arte, salvo como arte inepta. De outro modo, poderia ser dispensada como impostura, autopromoção ou "a contrapartida visual de delírios de pessoas loucas" (DANTO In: IANNINI et al., 2015, p. 28).

Danto ressalta que a revisão de conceitos sobre o que seria aceitável como arte gerou a transposição de objetos variados (como máscaras e armas) de museus antropológicos para museus de Belas Artes e espaços outros espaços de exibição. Teria havido, portanto, adaptação do conceito e acordo sobre o *status* de determinados objetos que passaram a ser vistos como obra de arte. Desse modo, mesmo que a concepção de arte como imitação já estivesse "relegada à periferia da preocupação da crítica" (cf. DANTO In: IANNINI et al., 2015, p. 26), é indispensável que se discuta o problema quando se está diante de obras como as de Rauschenberg ou de Schwitters. Parafraseando Danto, as cadeiras de Rauschenberg e Oldenburg são "genuínas".

Em termos de figuras discursivas, ambos recorrem à cadeira, mas as técnicas utilizadas não se repetem: colagens, sobreposições de planos. Dentro do próprio percurso individual do artista/enunciador

romperam-se, gradativamente, certos traços e exacerbaram-se, reiteradamente, outros.

Elementos incorporados ao suporte da pintura são vistos como experimentalismo de maior ou menor grau. Assim, há obras em que o suporte ganha mais destaque pela aderência de elementos externos à pintura. Embora já tenhamos tratado, anteriormente, das colagens, não nos detivemos nos artistas que levaram esse experimento às últimas consequências. Algumas obras desse gênero caminham para a saturação; outras, ao incorporarem pedaços de madeira, cordas, prenunciam o grau de espessura que viria a ser extrapolado.

Esclarecendo os termos, para que a tela biplanar se tornasse mais tátil, o enunciador, a partir dos pós-impressionistas, passou a sobrepor camadas de tinta, obtendo assim maior espessura. Esse procedimento tornou-se característico no século XX. Essa incorporação do gesto no enunciado plástico, como já dissemos, revela subjetividade.

Todavia, a utilização da espessura no século XX não se constituiu como descontinuidade, propriamente, no fazer artístico, visto que em textos do século XVIII já há referência à tutilidade das telas. Diante de determinadas pinturas, o enunciatário poderia captar matizes e sombras sutis de figuras do corpo humano, por exemplo, que o iludiam a acreditar que poderia tocar no quadro para sentir a espessura e a maciez da carne, como se a pintura pudesse ser acessível a, pelo menos, mais do que um dos sentidos, somando o sentido da visão ao sentido tátil. A transição do *óptico* para o *háptico*. É verdade, no entanto, que no século XVIII os recursos técnicos de pintura de cavalete não passavam de convenções reduzidas de arranjos cromáticos, de volumes e proporções, que dão o efeito de sentido de corpo humano, ora mais figurativo, ora mais plástico (cf. SCHWARTZMANN, 2014).

Reiteramos, porém, que já havia um progressivo aumento da espessura em curso. Mesmo que se considere ter havido rompimento aparentemente forte introduzido pelas colagens, podemos nos questionar sobre se não seriam os mecanismos de exacerbação da espessura os responsáveis pelo prenúncio de tais experimentalismos na

tela. Por exemplo, considerando o paradigma da espessura, podemos verificar que Turner, com seus “nevoeiros”, aponta para o Impressionismo; Van Gogh caminha para as colagens cubistas; as colagens apontam para Rauschenberg e para Schwitters, que apontam para Tâpies, que aponta para fora do quadro.

Todos esses artistas, ainda que de forma inconsciente, ao constituírem enunciados intensos, nos levam a questionar sobre o estatuto da pintura. Ao extrapolarem, por exemplo, as bordas quadrangulares da tela, perguntamo-nos se resta ainda algo aí que nos remeta ao sentido de pintura. Desde o que chamamos de arte antiga (arte clássica grega) até o século XVIII, os artistas trabalhavam com o conceito de “realidade figurativa” fundado em valores convencionais e tinham como base um acordo sobre a objetividade e comunicabilidade, uma vez que deviam “imitar” ou representar a “natureza”. Posteriormente, no século XIX, porém, criou-se, segundo Cordeiro (In: FERREIRA; COTRIM, 2006, p. 110), um “naturalismo que não imita o mundo exterior, não representa a natureza, mas pesquisa objetivamente os estímulos que revelam a natureza fisiológica da percepção humana”. A partir de então, os artistas ocuparam-se de criar uma linguagem própria que priorizava a representação das “coisas” cada vez menos reconhecíveis até a suposta autonomia dos signos plásticos dentro de sua própria organização e relação para dar sentido à obra de arte por si mesma.

No entanto, já no Impressionismo há progressiva tentativa de fugacidade nas pinceladas, cada vez mais difusas e espaçadas, que deveriam se fundir perceptivelmente na retina de quem contemplasse o quadro, proporcionando-lhe o sentido de cor. O mesmo ocorre em van Gogh, mas com a incorporação de uma espessura: percebemos a atuação de uma *gestualidade* mais o acréscimo das camadas grossas de tintas.

Observemos um detalhe da pintura de Van Gogh:

Figura 45

Detalhe de Noite estrelada, Van Gogh, 1889

O dinamismo das pinceladas circulares de Vincent Van Gogh já é um traço de continuidade nas pinceladas "secas" de Cézanne. Isso acontece porque no enunciado estão em contraste dois pares de cores complementares: o par amarelo e violeta (roxo); e o par azul e alaranjado. As cores complementares são aquelas que ocupam um local mais distante entre si, no círculo cromático. Quando postas lado a lado, o efeito de contraste é mais intenso. Observe:

Para além do aspecto cromático e do dinamismo proveniente das pinceladas circulares, uma característica, também intensa, dos enunciados plásticos do pintor holandês, são as camadas grossas de tintas sobrepostas criando relevos visíveis.

Na figura 45 vimos um detalhe de uma pintura que mostra os relevos de maneira mais protuberante. Em obras anteriores do mesmo artista podemos ver que a espessura já estava se edificando. Tal como Krauss (2010, p. 47) apresenta a sequência de cinco modelos de cabeça feminina, produzindo uma série, o trabalho sobre a superfície, em Van Gogh também é processual: há um processo de hipertrofia da espessura.

Evidentemente, a técnica da espessura ganha maior destaque nas obras do século XX em diante, a partir do chamado Pós-impressionismo, Expressionismo etc. conhecendo Vincent Van Gogh como maior protagonista. Observemos, porém, dois detalhes de obras anteriores às vanguardas modernistas:

Figura 46

Detalhe de rosto de pintura de Botticelli e Rembrandt.

No detalhe, à esquerda, vemos o retrato de Simonetta Vespucci, de Botticelli (1480), à direita, um autorretrato de Rembrandt. Na figura do renascentista, há o que chamaremos de polidez. A tessitura da tinta mostra um simulacro de pele lisa, polida, encerada (assim como em Brancusi, na escultura). No detalhe de Rembrandt, ao contrário, o simulacro de pele mostra também o arranjo "matérico" da tinta. A aspereza da tinta é a mesma aspereza da pele. Essa similitude amplifica o valor da tinta como material significante. Não há como não pensarmos em tinta, porque ao mesmo tempo que se torna ilusório e óptico, é háptico, porque deixa rastro do exercício sobre a matéria (como em Matisse, nas série Jeanette), pode ser apreendido pelo toque, para sentir o relevo do corpo, da face, da carne. Como já dissemos, essa marca é originária da escultura e muito explorada por Michelangelo, tido como modelo de virtuose. O enunciador deixa marcas de que aquilo que está enunciado é construção a partir de matérias plásticas. Elevar, pois, a categoria plástica à categoria de expressão não nos parece um recurso inédito iniciado por Van Gogh.

Como afirmamos, há uma aceleração desses processos nas vanguardas artísticas do século XX, mas não se trata exclusivamente de algo inusitado. Elementos incorporados ao suporte da pintura produzem efeito de sentido de experimentalismo de maior ou menor

grau. Assim, há obras em que o suporte ganha mais destaque pela aderência de elementos extraordinários à pintura.

As pinturas de Antoni Tàpies, por exemplo, recebem uma camada grossa de materiais exteriores à pintura, como terra, cimento, madeira, areia. Vai além das camadas grossas de tinta, que já extrapolam certos limites de espessura. Tàpies (1923-2012), artista catalão, conheceu notoriedade nos anos de 1950 e 1960 por incorporar em suas telas o sentido de *poemas-objetos*, trazido pelo contato estreito com outros artistas e intelectuais, como o poeta Joan Brossa. Incorpora em suas telas, a partir de então, objetos que se encontram fora do gênero da pintura de cavalete: cadeiras, camas, batentes de porta etc., como podemos ver nas figuras adiante.

Figura 47

Relieve concuerdas – Tàpies, 1963.

Figura 48

Quadrado ocre – Tàpies, 2007.

Figura 49

Calças e grade – Tàpies, 1973.

A espessura, como vimos nas telas acima, pode ser analisada, segundo vários elementos “extraordinários” que constituem a pintura experimentalista de Tàpies. Elevado ao extremo, esse tipo de experimentalismo traz à tona o sentido de tridimensionalidade, que ultrapassa o enunciado de uma tela comum, indo em direção ao suporte do quadro. Esse fazer artístico pode evocar um tipo de rompimento tônico do gênero pintura de cavalete; suscita um movimento no quadro, em direção ao gênero objetos poéticos no espaço. Em vez de simular profundidade e espacialidade dentro da própria tela, desloca a profundidade e espacialidade para o espaço que o suporte ocupa, ou seja, o contrato enunciativo experimentalista desarranja o contrato enunciativo da pintura convencional. Todavia, há apenas rompimento brusco ou tônico em relação às técnicas tradicionais da pintura de cavalete.

Os enunciadores experimentalistas praticaram novos arranjos, cujo suporte sai de um nível puramente material (um simples suporte) e ascende a um nível de dispositivo formal da expressão (forma da expressão). Esse procedimento revela novos efeitos de sentido que fazem parecer um rompimento acentuado.

Há, ainda, exemplos de artistas que, mesmo desejando romper com a tradição, preservam traços pertencentes à pintura de cavalete, como, por exemplo, a utilização da moldura.

Tradicionalmente, na pintura de cavalete, quando um pincel resvala na tela, a rugosidade do tecido absorve a tinta e registra o ato pelo pigmento que fica retido no pano. No experimentalismo, ocorre o mesmo com outras matérias aplicadas sobre o suporte: colagem de papéis, de areia, de couro e até estilhaços de mobílias ou maçanetas de porta. Em todos esses enunciados, verificamos a presença acentuada da enunciação, que se tonifica. O lápis, por exemplo, risca e submete o tecido a certo grau de ranhura; a depender da intensidade da tonalidade da cor, podemos prescrever a pressão do gesto que feriu a tela. A ponta da grafite rasga sutilmente a tela e deixa sua marca.

Na obra de Lúcio Fontana, *Spatial concept, waiting*, de 1960, há uma vivificação do questionamento dos limites entre o que é e o que não é pintura. Tomemos o gesto da pincelada e do lápis como uma ferramenta que fere a tela. Fontana, ainda mais acentuadamente, talha a tela com uma faca, parecendo haver uma instauração de uma enunciação que revela determinada paixão, bem como a força intensiva dos seus enunciados: ele eleva o procedimento de ferir o suporte da tela a acentuada tonicidade. Ao fazê-lo, revela algo que um risco com o lápis não proporcionaria: a tridimensionalidade. Vejamos a tela:

Figura 50

Spatialconcept, waiting - Lucio Fontana, 1960.

Que sentidos produz *Spatial concept, waiting?* A história da perspectiva é curiosa e traz muitas revelações sobre o ponto de vista do enunciador e o contrato com o enunciatário. Algumas questões sobre efeitos de sentido da perspectiva foram tomadas de empréstimo de teóricos da geometria descritiva, como Euclides em seus *Elementos de geometria*, precursor dos princípios da perspectiva. A partir de Giotto, propaga-se uma onda de "giottistas", segundo Flôrienski (2012, p. 63-66), que difundem, em Florença, os "princípios naturalistas" da perspectiva como modelo de pintura. Leonardo da Vinci, Michelangelo, Albrecht Dürer, Paolo dell'Abbaco, Biagio Pelacani da Parma, também, escreveram sobre os princípios da perspectiva, preparando o terreno para Filippo Brunelleschi, Paolo Uccello, Leon Battista Alberti, Piero della Francesca. Segundo Flôrienski (2012, p. 67-64),

o poder de influência desses pesquisadores foi condicionado pelo fato de que eles não desenvolviam as regras da perspectiva só teoricamente, mas também aplicavam suas conquistas na pintura ilusionista.

Giotto, Giovanni di Milano e outros pintores do estilo gótico trazem para a pintura algo que, nas palavras de Dürer, "sempre existiu entre os mestres que pintavam cenários de mistérios, embora a pintura no sentido rigoroso evitasse esses procedimentos". Em resumo, a perspectiva euclidiana era percebida apenas como um efeito entre outras tantas técnicas que suscitavam o mesmo efeito de profundidade, de movimento e de ritmo. Assim é que um pintor, criando em uma superfície bidimensional, poderia conseguir um efeito de tridimensionalidade cada vez mais afeito à tradição de um período cujo contrato enunciativo era com a arte mimética, dependendo das técnicas que escolhesse (e a depender dos destinadores artísticos, próprios de cada época).

Outras técnicas que combinam outros dispositivos, que não a linha, no plano da expressão, também podem resultar em efeito de

profundidade. No Japão, por exemplo, as composições seguem outra lógica que não as linhas paralelas e perpendiculares: para dar esse efeito de profundidade, normalmente, suas composições ocupam, topologicamente, a posição diagonal do quadro. Ao longo da história da pintura, portanto, os enunciadores conseguem um efeito de profundidade, sintagmatizando os vários elementos escolhidos: geometrização das formas, disposição das figuras, uso de claro-escuro, e não apenas pela técnica da perspectiva. Trata-se de um conjunto de dispositivos em ausência (no paradigma) que convoca, no enunciado, efeitos de sentido de profundidade, como vemos na tela de Fontana.

Na obra de Fontana, temos rompimento tônico. O pintor experimentalista italiano, por meio de um rasgo no tecido da tela, nos mostra o outro lado da pintura. Aqui, o interesse do enunciador não é evidenciar os arranjos formais próprios da pintura (arranjos de linha, cor etc.), mas fazer ascender o suporte, ele mesmo, à qualidade de formante plástico (ou dispositivo formal da expressão). O suporte passa a pertencer ao nível analítico de forma da expressão, não mais constituindo como substância.

Com efeito, os enunciadores, ao escolherem a ação do pincel, da espátula, da faca na tela, ou, até mesmo, golpes de tintas, fazem escolhas de ordem tensiva, já que selecionam valores dinâmicos de aceleração, de desaceleração, de esvaziamento e/ou de preenchimento, cada um deles de acordo com as exigências e coerções dos materiais à sua disposição, dos gêneros, dos manifestos, dos destinadores próprios de um grupo de artista, de uma cultura, de uma ideologia.

As propriedades materiais são, pois, úteis para a significação: tornam-se, em nossa proposta analítica, forma (com valores, propriedades estéticas etc.). Como afirma Puls (1998, p. 73), em *O significado da pintura abstrata*,

todo quadro é, em primeiro lugar, um objeto material [...]. Ele só se transforma em uma obra de arte quando se torna objeto de contemplação, quando se converte num valor-de-uso para o

homem. O objeto material serve aí de suporte. Alguns movimentos artísticos do séc. XX sustentam que, por utilizar uma superfície aproximadamente plana, a pintura só deveria empregar perspectivas bidimensionais. Tal equívoco deriva da redução do objeto estético ao objeto material. [...] A escolha de uma dada perspectiva está determinada pelo significado a ser expresso e não pelo objeto material em si.

Retomando Fontana, em vez de criar um efeito de tridimensionalidade por meio de artifícios pictóricos, explora diretamente o tecido da superfície da tela. Temos, então, não um efeito de tridimensionalidade, mas a própria tridimensionalidade elevada à categoria de forma (e isso configura uma aparente estética de rompimento forte).

Nelson Leirner, artista brasileiro, dialogando com a obra de Fontana, segue na mesma direção. Utiliza, então, um *zíper*, como podemos ver na figura X.

Figura 51

Homenagem a Fontana, Nelson Leirner, 1967.

É possível verificar nas obras de Leirner e seu destinador, Fontana, que, mesmo que tivessem a preocupação de romper com a tradição da pintura de cavalete, ambos conservam a tela enquanto suporte de sua

arte. Mesmo que tenham elevado a tela à categoria de formante plástico, tanto em Fontana quanto em Leirner temos ainda uma tela como objeto pictórico e não como escultura. Elas são, pois, pinturas. E, assim, conservam algo em seus rompimentos, o que propicia uma continuidade além das expectativas do próprio artista. Ou, ainda, o que parecia, no início de nossa argumentação, um rompimento brusco ou tônico é, na verdade, um rompimento átono: embora não pareça pintura, é. Ou então: não parece nada de pintura, mas é um pouco pintura.

Por isso, em nosso entender, a arte pictórica não se esgota nas questões do gênero “pintura” e de suas técnicas: são pertinentes, nas análises, o material do suporte, a dimensão da tela e os materiais e objetos convocados. Esses elementos da forma do plano da expressão não são neutros nem vazios de conteúdo semântico, fazendo parte da obra e, portanto, produzem efeitos de sentido a se considerar.

Nas obras selecionadas, há elementos que transitam entre as escolas e elementos que foram excluídos dentro do projeto de cada estética. Todavia, nos processos de categorização de um manifesto, há seleção de operações formais distintas que fazem cada estética assumir pontos de vista distintos. Esses manifestos costumam ser normativos, determinam um “dever fazer” que é inerente ao que se propõe como vanguarda (rompimento tônico).

5 Rompimento em obras de um mesmo artista

Trataremos a seguir de rompimentos que ocorrem em obras de um mesmo artista, como Mondrian e Picasso.

5.1 Mondrian

Apoiemo-nos em duas séries de telas para nossa reflexão.

Figura 52

Árvore vermelha, 1909/1910 *Árvore cinza, 1911* *Macieira em flor, 1912* *composição nº I:
em linha e cor, 1913* *Composição V, 1914* *Composição com planos coloridos
e linhas cinzas, 1918**Telas de Mondrian*

Em Piet Mondrian, dá-se a consolidação de um estilo por meio de um processo que rompe com algum dispositivo formal utilizado em uma tela anterior; discretamente, porém. É verdade que, ao escolhermos as obras mais significativas de sua produção, podemos encontrar traços de rompimento bastante contundente e brusco. Nosso intuito, porém, é verificar e observar as telas que se encontram entre uma gramática da preservação e uma gramática do rompimento.

Em Mondrian, considerado “geométrico”, notamos *gradual abstração* aplicada à *dissolução* figurativa, que culmina na *Concreção*. Nesse caso, trata-se de uma práxis enunciativa exaustiva para aprimoramento técnico; tem como objetivo realizar uma arte particular. Ora, como esse enunciador, adepto da gramática de rompimento, estende sua prática pela repetição, não estaria atenuando o rompimento, fazendo-o apenas “parecer” rompimento, aproximando-se da gramática da continuidade?

Com base nessa discussão, o que seria rompimento então? Desgastado, não se encaminharia para a gramática da continuidade? Como teremos oportunidade de verificar a seguir, uma figura discursiva predominante para o exercício mondrianesco de abstração foi a

“árvore”; gradativamente, ao longo de um processo contínuo, cada nova tela rompia com algum aspecto da tela antecedente, ao mesmo tempo, porém, que preservava algo da estrutura da anterior.

Tomemos o caráter mimético da figura “árvore” na primeira das telas de sua série, *Árvore vermelha*, de 1909/1910. Essa figura aparece, primeiramente, em cores e formas *neoimpressionistas*, culminando no *neoplasticismo*, em que exalta a *plasticidade* da tinta, das formas e das linhas, de maneira a reduzir toda a pintura por meio da escolha de estruturas mais simples, como a de utilizar apenas três cores primárias para sintetizar vários matizes da “realidade figurativa”.

Mondrian deseja reivindicar, com essa série, a independência do signo visual em relação a seu referente. Segundo ele mesmo, o princípio do neoplasticismo é a libertação das hierarquias na obra de arte. Nos seus textos, ele fala de "princípio geral de equivalência plástica" (cf. BOIS, 2009, p. 289). Segundo Yve-Alain Bois, esse princípio

é uma espécie de dialética cujo efeito é dissolver toda particularidade, todo centro e toda hierarquia. Qualquer entidade que não seja dividida ou constituída por oposição é mera aparência. Qualquer coisa que não seja determinada por seu contrário é vaga, particular, individual e trágica.

Para o professor e historiador, com esse princípio Mondrian queria destituir do quadro "os planos coloridos pelas linhas; as linhas pela repetição, e a ilusão óptica de profundidade pela configuração escultórica da superfície pictórica" (BOIS, 2009, p. 289).

Acabar com a hierarquia fez com que a enunciação do quadro tivesse que lidar com a relação entre bidimensionalidade (suporte) e tridimensionalidade (efeito de sentido): uma tentativa de "planiformidade". Além do mais, na própria obra de Mondrian, não há uma continuidade tônica, mesmo se tratando de um único artista, mas diversos rompimentos. Suas escolhas tensivas oscilam. Se considerássemos o início da carreira e o final, teríamos, aí sim, um

rompimento tônico, mas, ao considerarmos fases intermediárias, verificamos apenas a existência de rompimentos átonos. Portanto, mesmo que haja *rompimento* entre um estilo recente e um estilo anterior, esse rompimento não se dá de forma brusca, mas gradativa, *átona*.

A cada obra subsequente, podemos encontrar traços tensivos que continuam e traços tensivos que são excluídos dentro do processo de dissolução figurativa. Vejamos:

Figura 53

Telas de Mondrian.

As imagens da figura 53 foram arranjadas, propositadamente, sem quaisquer títulos e sem quaisquer datas, para que observemos apenas as imagens. Examinando a escala e a disposição, em nossa análise, temos, resumidamente, a ideia de continuidade e identidade presente na decomposição/composição de um único enunciador-artista.

Se isoladas as telas, notaríamos rompimento forte entre uma e outra, a depender da amostra escolhida. Por isso, nosso questionamento: haveria, ao mesmo tempo, um rompimento atenuado e outro mais forte, em pontos de pico? Como definir tais parâmetros?

Uma possível solução analítica seria pensar essas categorias de acordo com os pontos escolhidos, tendo em vista uma direção contínua. Nesse sentido, o projeto de Mondrian teria sido elaborado de maneira que “cada ação destrutiva” seguinte à precedente contribuísse

para a eliminação da oposição figura/fundo, que representa a imitação perceptiva que está na base de nossa visão aprisionada e na base de todo projeto da pintura (BOIS, 2009, p. 289).

Nas reflexões que Bois faz, evidenciam-se alguns traços do discurso de Mondrian, que tinha como projeto a economia de elementos e uma não hierarquia dos dispositivos formais na pintura. Trago aqui um pouco do discurso crítico/analítico de Mondrian, porque a construção de sua identidade, de seu *ethos*, se baseia em seus discursos, pois o discurso do artista, na arte moderna, é também parte intrínseca da obra que constrói. Seus discursos endossam uma prática, que conduz o olhar do enunciatário para um universo plástico construído tanto por textos verbais quanto por textos visuais. Alguns trechos de cartas, aulas explicativas e manifestos são parâmetro para nosso exercício de análise semiótica, porque o discurso verbal, juntamente com o discurso visual mondrianesco, revelam-nos certas idiossincrasias de seu enunciador. É possível, por exemplo, que a prática pictórica pretenda se realizar em conformidade com o discurso manifestado em texto.

Importante para a configuração de identidade e de diferença na obra de Mondrian, seu princípio de equivalência revela um processo de tentativa discursiva de neutralização da pintura por meio da desconstrução figurativa. Para Bois, houve uma "evolução desde as primeiras obras neoplásticas" de Mondrian, datadas de 1917. Essa evolução deu origem às grades modulares. As pinturas dessa fase inicial "são compostas pela oposição entre o variável (posição, dimensão e cor dos planos) e o invariável (ângulo reto, a chamada 'relação constante'" (BOIS, 2009, p.186-187). O artista objetivava que a superfície, a "planeidade" de que falaremos adiante, fosse o princípio de sua arte. Ao repetir traços, intensifica o efeito biplanar da pintura, sem hierarquias.

Bois (2009, p. 188), comentando uma análise feita por Joseph Masheck, observa que o crítico de arte não aborda a questão do efeito de sentido de profundidade: "Masheck observa, corretamente, a dialética entre repetição/simetria que a maioria dos críticos, acompanhando o próprio Mondrian, comparou ao ritmo musical." No entanto, não toca na questão da profundidade. Para Bois, ao buscar a *planeidade* sem hierarquias, ao tentar tornar a pintura

meticulosamente desprovida de profundidade – a superfície da pintura é plana, o efeito de sentido de profundidade é ilusório –, Mondrian, ao final dessa fase concreta, parece ter colocado a profundidade novamente em cena.

É nesse ponto que gostaríamos de nos deter. Ao iniciar seu projeto de *Concreção* da pintura, que exclui o ilusório (figura/fundo, relações de profundidade), Mondrian buscou retratar as relações "concretas" na superfície biplanar do quadro. Ao tentar "eliminar" a profundidade, elemento-chave para a construção de sua ideia de pintura, o artista criou um método de repetições e reiterações na composição, em que o plano era simplesmente preenchido por posições de orientação. No entanto, em determinado ponto, algumas obras começaram a revelar efeitos de sentido de profundidade (subjetividade), além da noção de ritmo (outra ideia subjetiva da composição, segundo Mondrian) e da noção de repetição; esta última seria entendida como a parte objetiva da composição.

Na obra *New York City*, de 1941, por exemplo, ocorrem certas mudanças no percurso do artista: o equilíbrio e "a estática e monumental entidade dos planos" foram substituídos pelo ritmo. Nesse caso, temos obras, como *Boogie Woogie*, em que se evidencia o ritmo e se tem como pano de fundo a cidade de New York e o *jazz*. Além do ritmo, as linhas sobrepostas aos planos criam o efeito de sentido de profundidade, de tridimensionalidade, como no quadro da figura 54.

Figura 54

New York City 3 –Mondrian, 1941.

Nessa amostra, as linhas em pontos sobrepostos deixam evidenciar o "fundo" da tela. As três cores configuradas, junto com o preto e o branco, colocam mais contraste entre "o que está à frente e o que está atrás". O efeito de sentido desse quadro, mais que de planiformidade/planeidade, é de grades por cima de uma superfície.

Assim, entre o discurso de rompimento da vanguarda, da arte que se quer nova, em relação ao enunciado final, e o próprio objeto pictórico, verificamos uma lacuna. Ou seja, pretendeu-se algo na enunciação que não se confirma no enunciado plástico. De acordo com nossa hipótese, teríamos aqui uma amostra de rompimento atenuado, fraco, já que aponta não para uma exclusão e síntese, mas para a recomposição do que chamaríamos de profundidade.

Os rompimentos tênues são responsáveis pelo desencadeamento de um percurso que vai na direção do recrudescimento. Tomado de modo isolado, causam um efeito de lentidão e de monotonia (contínuo ininterrupto). Em outros termos, se a análise de Mondrian levasse em conta apenas uma de suas obras, poderíamos correr o risco de ver nela estagnação. Embora haja rompimento, ele é da ordem da lentidão, pois seu desenvolvimento ocorre dentro de um processo contínuo e em ascendência.

Verifica-se, portanto, que o discurso de rompimento forte em Mondrian, é puramente retórico, já que, no enunciado plástico, as dissoluções se deram de forma paulatina. Não ocorreram bruscamente. Houve uma operação contínua de rompimento, e não uma grande ruptura de salto imprevisível. Um projeto construído lentamente, demoradamente.

5.2 Picasso

Sigamos nossa discussão sobre rompimentos fracos e fortes, mas agora analisando Picasso. Na figura 55, reproduzimos a tela *O Acrobata*, de 1930; nela não há colagem nem traços cubistas como em as *Demoiselles d'Avignon* (figura x), cuja geometrização das figuras se une ao espaço recortado por planos angulosos. Em *O acrobata*, há apenas

um contorno que "conforma" uma figura. O contorcionismo deflagra a deformidade de um homem: uma representação "impossível". No entanto, da mesma forma que é genuína a cadeira de Rauschenberg, não se pode negar a existência de um acrobata genuíno na tela de Picasso (figura 55).

Figura 55

O acrobata, Picasso, 1930.

Embora a figura seja facilmente reconhecida com o auxílio da ancoragem discursiva, o foco na pintura não é propriamente a figura do acrobata, mas o movimento no espaço; mesmo assim, não se trata de um quadro cubista.

Os manuais de história da arte, talvez para simplificar a exposição, são pródigos em criar rótulos ou se apossar de outros produzidos pelos próprios artistas. Colocam então artistas diversos sob rótulos comuns que não os explicam. Às vezes, escolhem determinados destinadores para explicitar a filiação dos artistas e ver continuidade no movimento estético, como, por exemplo, a eleição de Cézanne como destinador do Cubismo.

Todavia, são soluções perfunctórias. Dependendo do critério que estabelecem os manuais, há obras que, embora tenham rompido com certos dogmas ou preceitos, podem lhes passar *despercebidas*, ou suas conquistas serem vistas de forma átona. Algumas obras, mesmo tendo

em algum momento provocado susto, permanecem até hoje indecifráveis, justamente por terem recebido um rótulo impróprio. E, às vezes, por terem recebido rótulo impróprio, acabaram banalizadas pela crítica.

O *Acrobata*, por exemplo, é um desses casos: não é um expoente do Cubismo. Por isso, a escolhemos. Ela se encontra nas intersecções das obras cubistas. Dissemos, logo acima, que ela não é muito próxima das obras que a precedem, pois não há recortes "cúbicos" nem arestas. O espaço em que a figura se encontra é neutro, contrariando, pois, as obras cubistas, em que o espaço é central, inclusive alvo de experimentalismos formais.

Assim, não parece que seria fácil enquadrar essa tela em alguma das fases da obra de Picasso: *fase azul* (1896-1903), *fase rosa* (1904-1906), *fase cubista* (1907-1916), *fase classicista* (1917-1924), *fase surrealista* (1925-1935), *fase engajada* (1936-1952). Se pensarmos cronologicamente, é uma obra surrealista. Todavia, outros poderiam questionar: “Mas ela é da fase azul?”

A partir de 1929, Picasso retornou ao tema *acrobatas* pertencente à *fase rosa* e criou outras seis pinturas. O primeiro trabalho da série foi o da figura 56:

Figura 56

O acrobata azul e Acrobatas femininos – Picasso, 1929-1930.

Essa figura contorcida ainda foi alvo de avaliações apressadas, como se a sua composição eidética no centro da tela fizesse referência à

suástica. Nessa primeira obra, a figura azul-clara, de intensidade luminosa em contraste com o entorno, é contida em um contorno preto grosso. Outros exemplos de acrobatas, que podem ser vistos nas figuras 55 e 56, retrocitadas possuem características eidéticas, topológicas e cromáticas (monocromia) semelhantes.

Essas obras provocaram discussão sobre se Picasso era surrealista ou não. Em resumo, caso fôssemos nos ater a nomenclaturas e etiquetas, ficaríamos também confusos. A fase em que Picasso pintou acrobatas e temas circenses foi chamada de *fase rosa*. Curiosamente, encontramos tais obras sob a nomenclatura de "fase surrealista". Para nós, ainda que cronologicamente, elas se perdem na linha do tempo picassiano. Ou melhor, esta série aponta para o que chamamos de rompimento fraco de um mesmo artista, que são internas e não seguem prescrições nem manifestos.

Para discutir essa questão, vamos colocar lado a lado a obra de Velázquez e a de Picasso (figura 57).

Figura 57

Pablo de Valladolid – Velázquez, 1633./ *Acrobata* – Picasso, 1930.

Diego Velázquez, pintor oficial da corte do Rei Felipe IV, foi um dos principais pintores do século XVII na Espanha. No entanto, mesmo com

uma função tão nobre, Velázquez pintou cenas do cotidiano, com "compreensão profunda do caráter e dignidade individuais" (JANSON, 2007, p. 767).

Na figura 58, observamos que ele optou por pintar um "bufão" ou bobo da corte, para entreter os reis. Diferentemente de parecer menos importante, a figura se encontra centralizada no plano do quadro, o fundo é neutro e há uma pequena mancha de sombra, que permite supor uma imagem em profundidade. Na fotografia, imagens postas sobre fundos neutros são chamadas de "fundo infinito": um fundo neutro, sem participação direta com a imagem, destaca o objeto focalizado com mais intensidade. Assim, não haveria nada no mundo além desse objeto.

Figura 58

Pablo de Valladolid – Velázquez, 1633

O enunciador, se assim o fizer, (e assim o fez) coloca o sujeito em plenitude no quadro. Segundo Janson (2007, p. 770), também não era preocupação de Velázquez captar o movimento: "o seu propósito não é

mostrar figuras em movimento, mas o movimento da própria luz e a infinita gama de seus efeitos na forma e na cor”. A luz cria o mundo visível, o que será mais pontual nas obras impressionistas, apenas dois séculos depois.

Na tela em análise, vemos um pequeno rastro de sombra, sob os pés de Pablo de Valladolid, que se apresenta apoiado apenas na luz de uma perspectiva sem igual, na história da arte, até então. Seria a primeira pintura de retrato que se refere a uma figura em fundo neutro. Casalderrey (2009, p. 73-78), matemático espanhol que trata da construção espacial através da arte, no artigo *Velázquez y el retrato del espacio*, afirma: "El fondo de este cuadro de Velázquez, fascina, porque no es real, en el sentido de representar algo concreto, salvo el espacio en sí, en toda su abstracción."²³ Conhecemos, assim, uma forma nova de tratar a composição espacial, cujo alcance pode ter chegado até Picasso. Modalizamos, porque não há como saber com precisão se Picasso bebeu dessa água. Todavia, dificilmente Picasso não terá conhecido a obra *Pablo de Valladolid*, de Velázquez, visto que, em sua obra, encontramos variações de outros quadros de Velázquez, como *As meninas*, por exemplo.

Além disso, Casalderrey afirma a existência de um raciocínio matemático muito proeminente na construção espacial da tela em questão:

La nada que rodea a Pablo de Valladolid no es una invención arbitraria, es el espacio en sí, en la concepción matemática de la época, y como tal no es arbitrario. No está dictado por la voluntad o el capricho de Velázquez, está sometido a normas. Es el espacio de Descartes, de Newton, plasmado genialmente en su mínima expresión, apenas un poco de color, apenas una sombra, sin aristas, continuo, infinito, inmóvil, sin relación a nada externo, con la intención única de resaltar la figura

²³“O fundo desse quadro de Velásquez fascina não porque é real, no sentido de representar algo concreto, com exceção do espaço em si, em toda sua abstração” (tradução nossa).

de Pablo de Valladolid (CASALDERREY, 2009, p. 78).²⁴

Há um laço que une as duas obras, mesmo longe no tempo cronológico: o bufão de Velázquez representa, segundo Casalterrey, o paradigma do espaço cartesiano e o modelo newtoniano, no primeiro terço do século XVIII; as vanguardas e a matemática estão, assim, interligadas.

Em Velázquez, observamos um rompimento fraco em relação com a tradição. Já em *O Acrobata* percebemos um salto na representação pictórica da figura humana. Em termos figurativos, há uma distância enorme entre as duas pinturas. Em termos de construção espacial, as obras também se comportam de maneiras opostas, mesmo que tratando do mesmo "tema" (o espaço ocupado pelas figuras, ora são expansivos, ora constritivos). São obras distantes em uma primeira visada, mas que se aproximam por trazerem à tona reflexões de mesma ordem, de mesma categoria do plano da expressão: o espaço nas telas. Há uma continuidade além de nomenclaturas e parâmetros classificatórios entre tais obras.

Talvez seja produtivo olhar para obras de artes plásticas cujas fronteiras ainda não foram delimitadas e que estão nos limites de um e de outro movimento, para reconhecer uma sucessão de etapas que prenunciam uma nova possibilidade pictórica. Esse procedimento pode-se dar, até mesmo, com artistas cuja obra apresente uma marca expressiva de rompimento com algo anteriormente consagrado ou assumido como tal.

Os dois objetos que escolhemos se situam no limiar dos movimentos, muitas vezes desprezados pelo ímpeto do enunciário

²⁴ "O nada, que rodeia Pablo de Valladolid não é uma invenção arbitrária, é o espaço em si, na concepção matemática da época, e como tal não é arbitrário. Não é vontade ou capricho de Velásquez; ele está submetido a normas. É o espaço de Descartes, de Newton, condensado genialmente em sua mínima expressão, apenas um pouco de cor, apenas um pouco de sombra, sem arestas, contínuo, infinito, imóvel, sem relação a nada externo, com a intenção única de fazer sobressair a figura de Pablo Valladolid" (tradução nossa).

"vanguardista". Em outras palavras, há um contínuo aparente (a continuidade entre a obra de Velázquez e a obra de Picasso), em que pressupomos rompimentos internalizados, mais fracos entre si.

Nessa gramática, nossa proposta é supor uma função, "continuidade", que ascende a um nível mais complexo, e engloba dois funtivos "rompimento fraco" e "rompimento forte":

Figura 59

Mesmo nos movimentos e nas obras artísticas em que encontramos consolidada uma tendência formal, é possível verificar algo de transitório que pode levar a outro estilo ou experimentalismo criativo, que possibilita a observação de algum traço, por mínimo que seja, que estaria na origem ou no germen de um movimento seguinte.

Os rompimentos observados nos permitem relacioná-los com a série de cabeças de Matisse, ou a desconstrução da figura do touro, de Picasso. As mudanças ocorreram de forma paulatina. São bruscas se compararmos os extremos, mais átonas se compararmos figuras

próximas. Outras imagens podem ser convocadas, como as figuras azuis dos papéis recortados de Matisse, entre 1940 e 1960.

Além das considerações sobre a relação do espaço em Picasso (1881-1973) com o espaço em Velázquez (1599-1660), que confirma nossa hipótese de que nas vanguardas há muito de continuidade e de que os rompimentos nem sempre são fortes, também podemos afirmar que, nas obras das chamadas "fase azul" e "fase rosa" de Picasso, já havia aspectos de "engajamento" social tal como em Velázquez.²⁵ O fato de Picasso ter pintado a figura de um contorcionista (o *Acrobata*) traz para o centro da discussão uma questão social relevante: a de valorização humana nas artes no lugar da valorização dos temas "nobres" ou "da nobreza". Nesse sentido, também se observa continuidade entre ele e Velázquez, pintor de *Pablo de Valladolid*. Mas o que nos interessa aqui não é a questão estrutural da construção espacial?

Nossa hipótese é de que a escolha por representar a figura do contorcionista centralizado na tela tem um propósito enunciativo. Observemos, mais uma vez, a composição de *Acrobata*, de Picasso. Primeiramente, não há a representação espacial "cubista". Nota-se que a construção espacial do Cubismo é marcada pela presença forte de linhas e de recortes de planos sobrepostos. No entanto, se o interesse da maioria dos pintores contemporâneos a Picasso foi buscar uma relação entre espaço e tempo, por que em *Acrobata* o pintor parece desinteressar-se da construção do espaço?

Podemos, então, contrariando o que dissemos anteriormente, em uma primeira visada, supor que o espaço e o tempo são, sim, figuras centrais desse quadro; talvez, mais que a própria figura do acrobata. Ora, o que faz um acrobata senão se contorcer no espaço? Nesse caso, ao contrário de Velázquez, o espaço em Picasso ganha destaque, porque a figura recortada surge através do corte da linha. Um exame mais metucioso da tela de Picasso nos proporciona verificar que a figura não

²⁵Utilizamos as chamadas fases não por acreditar que elas resultem em boas análises, mas porque, por serem didáticas e servirem para distinguir obras, nos permitem verificar semelhanças.

é composta com preenchimento de forma, mas com esvaziamento: um vazio, como se recortássemos a figura do quadro e o vazio nos fosse revelado. Normalmente, o senso comum vê o espaço como um lugar a ser ocupado por corpos, objetos, figuras. Será mesmo? Picasso, ao contornar uma figura vazia, central no quadro, modela o espaço que se conforma pelos limites da linha. Dentro e fora da figura configuram-se os limites que a linha estabelece.

Tatit, em *A escultura do tempo no desenho*, já no início do artigo, faz uma síntese lúcida sobre os efeitos de contorno no desenho:

A tendência do traço é inaugurar espaços e volumes, de um lado e de outro, independentemente de qualquer tratamento especial (hachura, claro/escuro, coloração) ou intenção figurativa. Os espaços, por sua vez, são devidamente "compreendidos (nos dois sentidos) se encontramos suas delimitações expressas na obra ou sugeridas em nossa mente (TATIT, 2007, p. 242).

Se a linha delimita a forma, ela ocupa um lugar na tela; além disso, como "o traço conduz nosso olhar aos espaços e aos volumes", ele também sugere um movimento no olhar do enunciário. Seria essa a "identidade mais expressiva" do desenho. As linhas e as bordas do quadro constroem limites para que o olhar não se conduza ao infinito. No caso da pintura *Acrobata*, a figura está esvaziada e o contorno se dá pela compreensão do espaço. São as demarcações cromáticas e gráficas da linha que determinam a "conformidade" do acrobata que se insere na obra como um negativo. Além disso, a figura parece comprimida no espaço limítrofe da moldura.

É relevante pensarmos no limite espacial do quadrado da tela, uma vez que ela também sugere um aprisionamento da figura. O azul expansivo, que se estende na totalidade do espaço, ocupa um lugar primordial. A figura está, como dissemos, esvaziada, à semelhança de um negativo de uma foto. Normalmente, a figura ocupa um lugar; aqui,

parece que o espaço é que ocupa o lugar, e a figura está "desenformada", retirada do lugar que ocupava antes.

Vejamos um negativo da tela de Picasso:

Figura 60

O negativo da imagem da tela de Picasso funciona como contrário: nota-se a figura preenchida e o espaço de um branco neutro ocupado por ela. Na imagem original, o espaço azul também é neutro, mas a figura parece ter sido recortada, retirada. Fazendo uma analogia, na escultura, retira-se também a matéria para se encontrar uma forma aprisionada. Aqui, retirou-se volume espacial para encontrar uma figura espremida e aprisionada, imersa na massa azul.

Da mesma forma, a borda quadrangular do objeto "tela" também se erige como significante aos olhos do enunciatário.

Daí a hipótese de que o desenho, nesse caso, não sugere um "contorno", mas um "entorno"; sugere o espaço. Os espaços, continua Tatit (2007, p. 242), "precisam das delimitações para significar, mas os traços, em si, são frios e só adquirem poder de atração quando remetem o olhar aos volumes à sua volta". Ou seja, o "volume à sua volta" ganha visibilidade, enquanto o volume esvaziado da forma do acrobata perde destaque. É dessa maneira que o espaço sugere um movimento, um ritmo. Essa cadeia de ritmo, "expressa na obra ou sugerida em nossa mente", leva-nos a pensar no que Tatit chama de "escultura do tempo" no desenho. As configurações de cada obra sugerem um tempo. Há, no

entanto, duas proposições sobre o espaço e o tempo diferentes em Picasso e em Velázquez.

Em Picasso, o acrobata está dentro do quadro, revelando uma figura de contorcionista de circo. Leva o enunciatário a perceber a "clausura" da figura no plano bidimensional da tela: um espaço finito, da ordem do particípio (e, portanto, pontual, acabado). Em Velázquez, o enunciatário é convocado a compreender um espaço infinito, da ordem do gerúndio (e, portanto, durativo). Neste último, o espaço, que também é uma totalidade delimitada pela fronteira do próprio quadro, desvia o olhar do enunciatário para fora: a infinitude se dá pela "sombra" sugerida pelas manchas sob os pés da figura do bufão. Além disso, a sombra sugere uma escapatória no olhar para além da borda do quadro.

Em Picasso, as forças de compressão nas formas aprisionam o tempo e o espaço da figura 61:

Figura 61

Em Velázquez, as forças de expansão deixam o tempo e o espaço livres para a figura atuar:

Figura 62

Em termos espaciais, *grosso modo*, diríamos que a obra de Velázquez é uma obra aberta, pois, aparentemente, a figura de Pablo de Valladolid é estática, solene e teria, portanto, um andamento lento, desacelerado. No entanto, a perspectiva criada pela mancha de sombra sob seus pés registra o que chamamos de "transbordamento" do quadro. É, portanto, o contrário do que parece. O espaço destinado para a figura representada na tela não é mais a moldura do quadro. A borda não é limitrofe, não representa barreiras espaciais. O olhar do enunciatário se encaminha para fora do quadro.

Da mesma forma, o senso comum espera do Acrobata uma obra de vanguarda, em que se deve estabelecer um andamento acelerado, típico das obras modernas contemporâneas a Picasso. Todavia, o que nos

chama a atenção é o fato de que a figura ladeada pelo "entorno" azul está suprimida (esvaziada) e também espremida nas "paredes" da tela: as bordas ditam o começo e o término da obra. Enfim, embora a figura esteja dentro da moldura, do quadrante, o enunciador dialoga com esse limite e transforma a "materialidade" da tela em nível discursivo, ou seja, pertence ao nível discursivo da tela não apenas a figura do acrobata, mas também a moldura.

Paradoxalmente, a tela de Picasso retorna à estaticidade clássica anterior Velázquez (retrocede) e, ao mesmo tempo, constrói novas perspectivas para o objeto de arte (avança).

Poderíamos, ainda, discutir outras obras que "citam" de forma direta ou indireta outros artistas, como os papéis coloridos de Matisse.

Figura 63

Série *Nu azul*, por volta de 1952, Matisse

Nesses papéis coloridos, ou melhor, papel-pintado (*papier-peint*), o recorte de azul é o seu limite e, simultaneamente, temos a afirmação de sua identidade. O fundo não se conecta com a figura. O espaço aqui não se evidencia, como em o *Acrobata*, em que o vazio se aglutina com a moldura reta da tela; em Matisse, temos apenas semelhança com a obra de Picasso; semelhanças que são provocadas pela presença inequívoca de um azul e de uma figura humana contorcida. Além disso, a figura feminina do nu de Matisse possui uma estabilidade, própria de composições de bases triangulares, como acontece na construção pictórica clássica.

De fato, essas colagens partem de um fundo branco e simulam a presença de figuras nele construídas. A figura do acrobata é parte de

uma totalidade material que faz evidenciar o suporte "tela" como significativo para construção do sentido. Isso acontece, como explicamos anteriormente, porque o acrobata é uma figura "não pintada". O que está pintado é o fundo, que conforma eideticamente a figura, vazia. Confrontemos as imagens:

Figura 64

O Acrobata – Picasso, 1930

Nu azul II – Matisse, 1952

Comparemos agora *O tocador de pífano*, de Edouard Manet, com *Pablo de Valladolid*, de Velázquez.

Em Manet, a construção de um fundo neutro, em monocromia, evidencia contraste cromático com a figura do flautista, garantindo a abertura da perspectiva para fora do quadro, assim como no pintor espanhol. No entanto, Manet não utiliza o jogo de luz e sombra, caro para a tradição pictórica pós-Renascimento. Nesse sentido, Velázquez inaugura a prática impressionista de perspectiva cromática. No Impressionismo, porém, as relações composicionais de cor substituirão os tons escuros: abolem-se os tons negros para compor as sombras que, muitas vezes, são criadas pelo contraste entre cores complementares, que são opostas no ciclo cromático.

Todavia, não obstante diferentes no aspecto formal, composicional, não há como negar certas semelhanças entre elas:

Figura 65

O tocador de pífaro, Manet, 1866 *Pablo de Valladolid, Velázquez, 1633*

Os textos que difundem percepções sobre rompimentos nem sempre levam em consideração semelhanças e continuidade. Entendem haver mudanças bruscas, quando é possível verificar que o resultado atual é produto de um processo contínuo de mudanças, que, às vezes, por serem átonas, passam despercebidas. Não há, de nossa perspectiva, para a apreciação das obras de arte, grande relevância nas classificações cronológicas, justamente pela ineficácia de tais categorizações. Às vezes, mais confundem que esclarecem. Os objetos artísticos se distribuem em um *continuum* de gradações tensivas, que ora se aproximam da continuidade da tradição, ora dela se distanciam, em que os saltos são mais produtos de exames perfunctórios.

Dessa forma, nem sempre Picasso é vanguarda; nem sempre a vanguarda é a abstração; nem sempre há a suposta evolução da representação do espaço: no Classicismo, "fechado"; na vanguarda, "aberto", para citarmos novamente a célebre diferença entre o espaço fechado Clássico, contra a sua forma "evoluída" aberta, do Barroco.

É por isso que rompimentos fracos nos levam a algumas reflexões que nos afastam do senso comum, que entende mudanças mínimas como alterações abruptas.

Capítulo 4

Arte no Brasil: em busca da identidade

Foi por ocasião da visita de Blaise Cendrars à nossa terra que eu, sem premeditação, sem desejo de fazer escola, realizei, em 1924, a pintura a que chamaram pau-brasil. Impregnada de cubismo, teórica e praticamente, só enxergando Léger, Glaizes, Lhote, meus mestres em Paris; depois de diversas entrevistas sobre o movimento cubista, dadas a vários jornais brasileiros, senti, recém-chegada da Europa, um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João-del Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campos, Sabará, Ouro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retorno à tradição, à simplicidade".

Tarsila do Amaral

Continuo, como sempre, fiel ao conceito que me impus: a arte não deve ter intenções outras que não a arte em si mesma. Ela não deve se colocar a serviço de ideias, nem ser trabalhada pelas convicções várias. Que os antagonismos se aproveitem dela, vá lá... mas a arte, essa deve ser pura, independente e liberta de qualquer influência estranha.

Lasar Segall

1 Preliminares

Nos três capítulos iniciais desta tese, vimos que a descontinuidade, tida como de intensidade tônica, é resultado de valores gestados ao longo do percurso da continuidade, tida como de intensidade átona. Para explicitar a tese, utilizamos a metáfora do rompimento, que, por constituir um percurso, concretiza o sentido de duratividade, de permanência, próprio da continuidade, diante da introdução de novos fazeres estéticos. Distinguimos também que os rompimentos sejam vistos como produto de maior ou menor aceleração e, por isso, não são ocorrências repentinas. As metáforas,²⁶ para concretizarem determinados sentidos, estabelecem uma triagem, recusando os sentidos que não a favorecem, como é o caso de ruptura nos objetos estéticos, em que o sentido de separação total prevalece sobre o da continuidade de muitos elementos da tradição. As artes são um fluxo contínuo que conhece pequenas paradas, quase imperceptíveis. Por isso, nos valem, no capítulo 1, da comparação heraclitiana do sujeito que, ao entrar na água pela segunda vez, não percebe que o rio se movimentou.

Agora, neste capítulo, para tratarmos particularmente da introdução de descontinuidades na arte, vamos recorrer a outra metáfora: a de esgarçamento. Se consultarmos o dicionário, verificaremos:

Esgarçar: 1. Abrir as fibras; desfilar [...]. 3. Esticar; esticar [...]. 6. Desfilar; abrir-se [...]. 7. Desfazer [...].

²⁶ A propósito, neste capítulo faremos consideração sobre duas metáforas de uma aquarela de Debret: a de uma árvore, que, passando por um processo metonímico, é igualada à natureza, que, por sua vez, atualiza o sentido de liberdade da vida, e a metáfora de jogos infantis, que atualiza o sentido de liberdade nas artes. Triamos apenas os sentidos que se relacionam com a força irreprimível da natureza, que faz dela o espaço por excelência da liberdade; na segunda metáfora, a dos jogos infantis, triamos o sentido de ficção, de ludismo, como propriedade singular das artes.

8. Enfraquecer-se; desaparecer (BORBA, 2002, p. 611).

Esgarçar: 1. Abrir(-se), rasgar(-se) [o tecido] pelo afastamento de seus fios; desfiar-se (HOUAISS, 2009, p. 808).

Admitindo que os enunciados plásticos são textos e, portanto tecidos por uma multiplicidade de fios, tal como normalmente se diz dos enunciados verbais, não é nada estranho considerar que a continuidade nas artes (ou no tecido das artes), devido ao uso dos procedimentos estéticos, desgasta-se, as fibras se abrem, os fios se afastam uns dos outros, e é nesses interstícios que as descontinuidades (mudanças) se introduzem. Podemos dizer que, quanto mais circulam os valores, maior sua elasticidade e, portanto, quanto mais se esticam, maior a possibilidade de esgarçamento e aparecimento de novos valores. Quando mais comprimido um valor (particularmente, por ainda não ter sido esticado), menor o desgaste e menor a possibilidade de esgarçamento e, conseqüentemente, o aparecimento de novas experiências estéticas.

Nesse sentido, focalizaremos a introdução de descontinuidade nas artes brasileiras, que, normalmente, é vista como produto da Semana de Arte Moderna. Nossa análise se propõe examinar que a continuidade neoclássica, introduzida entre nós pela Missão Artística Francesa, durante a permanência de D. João VI no Brasil, conheceu em Debret a gestação dos primeiros sinais de afastamento da arte europeia. Propomos, ainda, investigar trechos de manifestos sobre a arte brasileira, que prometem mais do que entregam. Nossa hipótese é de que tais discursos apenas revelam, na superfície dos manifestos, acentuado desejo de romper com uma escola artística ou um movimento anterior. Há neles a busca incessante do novo, mas, quando nos voltamos para os enunciados pictóricos, verificamos a presença de elementos menos intensos em relação aos preconizados e anunciados nos textos escritos (e normativos) dos manifestos. Em outras palavras, a manifestação dos manifestos escritos afasta-se da manifestação do

manifestado na pintura, nas telas, propriamente ditas. Enfim, para elucidar tais questões, embora continuemos valorizando o plano da expressão e a semiótica tensiva, ampliamos nossas considerações sobre o plano do conteúdo e utilização de conceitos da semiótica *standard*.²⁷

No Brasil, as rupturas foram sempre tidas como emancipação pictórica, visto que, dessa forma, ao romper-se com o Eurocentrismo, trazido pelos primeiros representantes da pintura no país, poderíamos, no lugar de incorporar elementos de uma tradição inoportuna, criar algo de mais brasileiro, que pudesse, ao contrário, dentro da vanguarda ou de seu tempo, instaurar internacionalmente nossa importância.

Notadamente, a noção de identidade, seja discursivo-retórica, seja como uma práxis enunciativa, está diretamente relacionada a certa individualização por uma operação de exclusão. Mesmo que, em muitos casos, sejam marcas ou traços de um grupo de artistas, há um conjunto de traços que reiteram a identidade do grupo X em detrimento do grupo Y.

A práxis artística de vanguarda, que aponta para a ruptura da tradição, caminha também em direção à unidade, a um todo, composto por uma multiplicidade de elementos. Deparamos com mais um paradoxo da vanguarda: ela precisa ser única e original, para contemplar o ideal mais autêntico das Belas Artes e, ao mesmo tempo, contemplar a multiplicidade exigida pela proliferação de técnicas.

Em se tratando de identidade, a Semana de Arte Moderna realizada em São Paulo, em fevereiro de 1922, é um dos marcos na arte brasileira. Juntamente com esse acontecimento importante na nossa história da arte, temos a Missão Francesa, no Rio de Janeiro, no século XIX. Esses dois marcos históricos ditam as regras para o desenvolvimento de uma identidade nacional. Tanto um, quanto outro são marcos de grande euforia nas artes, porque em ambos se pretendia

²⁷ A divisão entre semiótica tensiva e semiótica *standard* nem sempre é bem vista. Muitos semioticistas entendem que a semiótica é uma só, tendo conhecido em sua trajetória apenas o refinamento de seus conceitos. Não obstante isso, para que o leitor não estranhe a mudança ocorrida na análise, fazemos essa ressalva.

conciliar manifestações nacionais com a pesquisa estética atualizada pela linguagem artística mais "universal".

No caso das Missões, primeiramente houve a catequização pelas "formas" europeias de arte acadêmica e, em contrapartida, a gradativa postura dos "catequizados" em dissociar-se de cânones muito rígidos.

No que tange à Semana de 22, havia um nacionalismo emergente em praticamente todo o mundo e em todas as esferas de atividade humana, além da gradativa industrialização que apontava para o futuro, com o apoio do vetor do progresso. A vontade de reagir às formas tradicionais de arte se atualiza com maior ênfase nesse estágio das artes no Brasil. O caminho parece ter tido início com as primeiras exposições e festivais daquele ano, em que seus participantes refutavam as categorizações de "futuristas", embora suas obras tivessem pontos de contato com o movimento marinettiano (cf. AMARAL, 1998, p. 13-20). De fato, o modernismo é um balaio em que dispositivos formais "inovadores" advindos de estéticas contemporâneas da Europa, principalmente Paris, se juntaram com as ideologias que procuraram resgatar as "raízes" e "origens" populares.

Somos persuadidos a ver em 1922 forte ruptura na continuidade pictórica nacional; todavia, ocorreram anteriormente outros marcos não menos significativos, nem sempre considerados, o que nos impede, tal como vimos em capítulos anteriores na análise de algumas obras de artistas internacionais, de verificar que novos procedimentos ocorrem segundo um ritmo menos acelerado. Podemos então nos inquirir: afinal, como reunir artistas tão diversos em um contínuo marcado por rompimentos crescentes, mas átonos? Como tratar a emancipação intelectual e artística no Brasil?

Tarsila do Amaral, tendo aderido, em 1922, aos ideais modernistas de Anita Malfatti, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, foi estudar na Europa, por volta de 1923 e 1924, e teve contato com o Cubismo. A partir daí ganhou notoriedade: pintou o quadro *Pau-brasil*, em 1924, quando retornou ao Brasil e, em 1928, pintou *Abaporu*, que influenciou

fortemente a construção do movimento Antropofágico, de Oswald de Andrade.

As primeiras manifestações escritas sobre arte nacional veiculam a busca de uma arte desvinculada de artifícios distantes da "realidade" brasileira. Assim, nos bastidores, se deu o que chamamos de grande pauta do nacionalismo na arte. Talvez a busca por identidade tenha sido interpretada, ao longo de sua história, como a procura de uma arte que pudesse ser, ao mesmo tempo, nacional e internacional, o que resultou, em princípio, no que Naves (2007, p. 169-171) chama de "brasileirice".

O caráter naturalista, investido pelo papel temático *caboclo* e *tropicalista*, ganhou destaque e importância na representatividade figurativa regional e local no século XX. A partir de então, enquanto alguns artistas vislumbravam relação mais estreita entre arte e vida (experiência mais sensível e subjetiva), outros defendiam a autonomia da experiência estética mais hermética e racional (experiência inteligível e mais objetiva).

Por fim, o termo "brasileirice" acabou disforicamente empregado nesses passos iniciais da arte brasileira, pois os motivos "exacerbadamente nacionalistas brasileiros" quase se tornaram marcas de patriotismo. Então, o papel temático que revestia as figuras tornou-se caricato, sob risco grande de se transformar em categoria icônica dos brasileiros. Um exemplo notável desse momento são os verdes e amarelos em Tarsila do Amaral, que vivificam e acentuam um nacionalismo ingênuo.

Essa primeira fase nacionalista é uma tentativa de libertação dos cânones da pintura já estabelecida por aqui. Há, porém, euforização dessa liberdade criativa, como podemos verificar em ensaio veiculado pela revista *RASM*, editada por Flávio de Carvalho, em 1939. Tarsila afirma que na Europa tinha seguido de forma repetida e fastidiosa a pintura do "gosto apurado" mas, chegando ao Brasil, vingou-se da "opressão", passando a usar as cores que bem quisesse. Afirma Tarsila:

"Encontrei em Minas as cores que adorava em criança. Ensinaaram-me depois que eram feias e caipiras. Segui o ramerrão do gosto apurado... Mas depois vinguei-me da opressão, passando-as para as minhas telas" (AMARAL In: COHN, 2010, p. 31).

Ou seja, quando chegou aqui, passou a pintar do seu jeito, usando as cores de que gostava e que estavam mais de acordo com o meio, esqueceu Paris. Tarsila (In: COHN, 2010, p. 31) declara ainda que usou na sua pintura chamada de Pau Brasil

azul puríssimo, rosa violáceo, amarelo vivo, verde cantante, tudo em gradações mais ou menos fortes, conforme a mistura de branco. Pintura limpa, sobretudo, sem medo de cânones convencionais. Liberdade e sinceridade, uma certa estilização que a adaptava à época moderna. Contornos nítidos, dando a impressão perfeita da distância que separa um objeto de outro.

Todas essas cores que aprendera a achar "feias e caipiras" foram alvo de deslumbramento quando voltou para o Brasil: "senti, recém chegada da Europa, um deslumbramento diante das decorações populares das casas de moradia de São João-del-Rei, Tiradentes, Mariana, Congonhas do Campos, Sabará, Ouro Preto e outras pequenas cidades de Minas, cheias de poesia popular. Retorno à tradição, à simplicidade" (TARSILA In: COHN, 2010, p. 31).

Na figura 65, colocamos lado a lado duas obras que corresponderiam uma aos cânones e convenções (Almeida Júnior) e outra em que se vislumbra a "liberdade" (Tarsila).

O crítico de arte Félix Ferreira (In: BARCINSKI, 2015, p. 203) exalta o pintor paulista, em 1882, recém chegado de Paris:

O aparecimento do sr. Almeida Jr. nos campos da arte, armado cavaleiro e pronto para as lutas mais tenazes e os cometimentos mais audaciosos, é o prenúncio desse movimento que julgo necessário à

reforma do ensino artístico, base, senão única, pelo menos principal do desenvolvimento das artes no Brasil.

Almeida Júnior, apesar da escola acadêmica parisiense, estabelece um vínculo com a realidade social em que se encontra, contrapondo o homem da cidade grande com o homem do interior, o caipira. Essa é a audácia de que Félix Ferreira fala. Assim é que sua obra emblemática é *Caipira picando fumo*, de 1893; obra em que revela a simplicidade do homem do interior paulista. As características formais de sua pintura ainda recorrem às posturas clássicas e eruditas do classicismo (figuras centrais, divisão de planos, estrutura triangular), no entanto, é no nível discursivo e figurativo que encontramos maiores diferenças.

Figura 66

Almeida Júnior

Tarsila do Amaral

Em Almeida Júnior, observamos um artista arraigado à tradição da escola imperial de Belas Artes. Comparando com Tarsila do Amaral, uma artista expoente da arte moderna brasileira, podemos construir um discurso de ruptura. Vejamos: em *Caipira picando fumo*, a estrutura academicista é evidenciada pela construção da figura discursiva do caipira na parte central topológica da tela. Essa estrutura invisível é

estável, porque o espaço preenchido ao redor da figura do caipira é todo edificado por regras de proporção. É visível o traço reto entre o que seria a parede, a porta de madeira e o limite do chão, na metade superior da tela. Vejamos:

Figura 67

Visualização de regras de proporção.

A ação de "picar o fumo" localiza-se no centro da tela. Existe a construção espacial no entorno da figura principal, em que vemos uma porta entreaberta, indicando um direcionamento, ao fundo, em profundidade, enfatizado pela luz do sol. O título da tela dá ancoragem verbal à ação da personagem pintada, semantizando de maneira enfática a obra: é, de fato, um caipira picando fumo (deixemos de lado os estereótipos e as crenças).

Em 1882, Almeida Júnior volta de Paris e expõe na Academia do Rio de Janeiro. Na pintura acadêmica exercida na Europa, por ele, vemos referências a Velázquez e demais artistas consagrados. Na tela, a figura representada está numa pose desleixada, está descalça e em um momento de introspecção e relaxamento; foi desenhada segundo os moldes clássicos, em que a construção de postura física está condizente com a verossimilhança (ideais da pintura classicista), mesmo que relaxada, para um provinciano e trabalhador, justifica-se pela busca de identidade brasileira, ainda que de maneira ingênua.

Félix Ferreira, crítico de arte na ocasião da exposição na Academia do Rio de Janeiro, como mostramos no início das explicações, juntamente com Oswald de Andrade, tempos depois, aponta o artista como precursor de uma pintura genuinamente brasileira. Segundo ambos os críticos, por concordar com o enunciador, o enunciatório nada mais tem a fazer nessa obra, além de contemplar a narrativa da ação de picar o fumo. Semanticamente, temos uma narrativa completa: um ator, uma ação, um tempo, um espaço; vemos um caipira à frente de uma tapera, preparando fumo que, provavelmente, irá enrolar na palha que descansa em sua orelha etc. Além disso, o cromatismo é basicamente monocromático, mudando apenas o matiz pela adição de sombra ou luz na paleta, marcado por um contraste pouco acentuado.

Em Tarsila do Amaral, a estrutura da composição está deslocada do eixo central da tela. Mesmo que haja estabilidade por conta de uma base triangular, há certo desconforto visual. Cores fortes, sólidas, gerando grandes contrastes entre o entorno, neutro, e os objetos representados. O título, estranho, não promove o reconhecimento das figuras discursivas pintadas; pelo contrário, cria um enigma: *Abaporu*. Vejamos a tela:

Figura 68

Abaporu – Tarsila do Amaral, 1928, 85 X72 cm.

O nacionalismo impregnante está nas cores tropicais, como amarelo, verde e azul. Mesmo que haja certa figuratividade, ela não está ancorada no título. O realismo de Tarsila é menos figurativo e mais

temático, pois recorre à hipertrofia dos membros inferiores e superiores, como ferramenta de trabalho do homem do campo. Reconhecemos apenas uma figura humana distorcida, disposta ao lado de um cactus, mais o sol na parte central e acima, no topo.

Apesar das diferenças apontadas, mesmo que tenha havido significativa mudança, no Modernismo brasileiro, com Tarsila do Amaral, *Abaporu* ainda traz a figuratividade brasileira vinculada fortemente à natureza tropical, o vigor do sol, os pés descalços, certo ar "matuto" nas figuras discursivas representadas. Essa tranquilidade e estabilidade, apesar de as cores serem mais sólidas e vibrantes, evoca certa monotonia pelo fato de o enunciador utilizar, ainda que deslocado do centro da tela, a forma estrutural de base triangular, cara aos neoclassicistas.

São mudanças muito tímidas. É visível que Tarsila joga com a relação de contraste entre figura e fundo, destituindo-a de profundidade. O primeiro plano (figura discursiva humana), o segundo plano (cactus) e o terceiro plano (céu mais o sol) são construídos de maneira planar. A tela, figura 68, como dissemos, timidamente provoca o enunciatário a ver a imagem como construção plástica bidimensional, como pretendia Kandinsky: plano, linhas, formas e cores arranjados em uma superfície plana.

Naturalmente, postulou-se como uma mudança e avanço progressista nas artes brasileiras, porém se trata de uma marca histórica nacionalista, importante por estar contraponto às tendências tradicionalistas e acadêmicas. Não há emancipação plástica, propriamente. Esse aspecto isolado direciona nosso olhar adiante. Vemos aqui rompimento com a tradição, mas rompimento fraco, em termos temáticos e figurativos.

Essas figuras (caipira, caboclo, mulato, frutas tropicais, o verde da natureza sempre ao redor, o bucólico) acentuam, no conteúdo da tela, a ideologia nacionalista. Na época, os manifestos, que preconizavam uma arte brasileira, imaginavam construir uma arte verdadeiramente genuína.

No citado ensaio de Tarsila, observamos que, no início, não havia uma "escola", um projeto estruturado do que viria a ser o "tropicalismo". Com efeito, uma escola pictórica pretende regularizar normas pré-definidas em manifestos, que se traduzem na tela por certos traços formais. Nesse caso, o manifesto era definido enquanto se construía o próprio discurso pictórico. Ambos são manifestações que endossam um ao outro. No entanto, nem sempre o enunciado verbal e o enunciado plástico conseguem estabelecer uma conciliação total, mesmo que tendam a refletir sobre as mesmas coisas.

O texto serviria, em tese, para dar coerência e endossar um projeto de arte madura, arte pensada. Todavia, pintar um quadro com figuras de caboclos e frutas, por exemplo, não é suficiente para fazer de determinado artista um pintor que representa genuinamente o nacionalismo nas artes plásticas do Brasil.

Algumas questões emergem dos estudos da pintura nacional: Como é possível que artistas vindos para o Brasil a pedido de D. João VI (Missão Artística Francesa) desencadeassem uma vontade nacionalista, visto que eram artistas europeus, sem qualquer vínculo com nosso país? Como se constitui a vontade de criar um discurso nacionalista na pintura? Esse desejo ou impulso nacionalista contém gérmen de rompimento com a tradição? Como a formação de uma identidade brasileira se comportou nas primeiras atitudes pictóricas, desde a chegada da Missão Artística Francesa? Teríamos nesse acontecimento um caso de tradição e continuidade com a Escola de Belas Artes, neoclássica e acadêmica? Ou já podemos verificar algo que seja de alguma forma rompimento (atenuado, por que não)? As primeiras pinturas já apontam para realizações tipicamente brasileiras? O que queremos dizer com *pinturas tipicamente brasileiras*? Seria possível tal distinção?

Pela semiótica, buscamos descrever uma gramática, mas não avaliar se tal dispositivo formal é "certo" ou "errado". Por isso, optamos pelo exame de algumas pinturas selecionadas para evidenciar, como temos visto até aqui, alguns traços tensivos que nos revelem uma

tessitura estrutural, uma ossatura, e não apenas uma retórica ou um discurso que parece, apenas superficialmente, evidenciar rompimentos bruscos, apressadamente percebidos como “virada” ou “revolução”.

2 A construção da identidade brasileira: Debret

Um dos acontecimentos históricos mais comentados na historiografia das artes brasileiras é a Missão Artística Francesa, em 1816, pois organizaram um sistema acadêmico que pretendia construir bases para o ensino das artes. Tais ensinamentos compreendiam o uso de modelos acadêmicos internacionais adaptados.

Segundo a historiadora Elaine Dias (In: BARCINSKI, 2015, p. 138)

não há como desvincular a palavra "missão" de um sentido religioso ou civilizador. É bastante provável que tenha sido essa a intenção de Afonso d'Escragnoille Taunay, que, ao cunhar o termo em seus escritos,²⁸ eternizou a ideia de que os franceses vieram para impulsionar o progresso artístico e científico na corte de D. João VI, na corrente dos grandes feitos por ele realizados desde 1808.

Assim, como a pintura acadêmica de Debret pode contribuir para a ruptura no Brasil? Tomemos, para início de nossa discussão, a aquarela de Debret (1768-1848), apresentada na figura 69.

²⁸ Segundo a historiadora, o termo Missão aparece pela primeira vez em seu artigo A missão artística de 1816 e o meio colonial fluminense, publicado na revista do Instituto Histórico e Geográfico de São Paulo, v. XVI, 1911.

Figura 69

O primeiro impulso da virtude guerreira, Jean-Baptiste Debret, 1827, aquarela sobre papel, 15,2 X 21,5 cm.

Seria Debret um primeiro caso de rompimento com a continuidade clássica no Brasil? Teria ele percebido o esgarçamento do Neoclassicismo e, por isso, introduzido novidades estéticas? Sua produção, na maioria das vezes examinada por antropólogos, pelo caráter etnográfico e documental, vem sendo estudada recentemente não mais como arte documental ilustrativa. Jean-Baptiste Debret, que permaneceu no Brasil entre 1816 e 1831, foi um dos principais pintores não brasileiros. Sua obra foi organizada, posteriormente, de acordo com os parâmetros da Missão Artística Francesa em 1835.

A fundação da Academia de Belas Artes no Brasil contou com o conhecimento da chamada Missão Artística Francesa. Em março de 1816, chegam ao Brasil artistas como Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), Thomas Ender (1793-1875), Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e Jean-Baptiste Debret (1768-1848). Ao fundar-se por decreto, em 12 de agosto de 1816, a Escola Real de Ciências, Artes e Ofícios, nome oficial da escola, determinou-se que a ela cabia o interesse pelo caráter documentarista das obras de arte de modo geral, como pintura, esculturas, obras arquitetônicas, gravuras, todas elas representativas

de aspectos etnológico, historiográfico e antropológico. Não é por acaso que Debret escreve *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*.

O Projeto de uma escola ou academia de artes seria a materialização das mudanças ocorridas na Europa, pela suposta ruptura da estética barroca e o retorno do classicismo, sob a etiqueta do neoclassicismo. Teria sido este o projeto primordial da fundação da escola de belas artes, que garantiu ao Brasil a ruptura total com a continuidade barroca nessas terras. Questões da historiografia artística brasileira de lado, o fato é que não houve ruptura na trajetória neoclássica entre Europa e Brasil, cujas mudanças tenham sido drásticas e muito evidentes nestes primeiros anos.

Além disso, as escolas de Belas Artes vigentes na Europa eram de dominância neoclássica, trazendo no âmago questões Iluministas. Palavras como *liberdade, igualdade e fraternidade* ecoavam na França já adulta, nesse período. No Brasil, país ainda jovem, havia a necessidade de criação de parâmetros para a constituição de um povo, cujo percurso era traçado pelos colonizadores, que trouxeram os professores da Europa para cá. Entendia-se, então que, pela imitação, se construiriam as bases do desenvolvimento de uma nação virtuosa.

Considerando esses parâmetros, Debret parece reconhecer que, embora o seu fazer seja regido por um destinador de valores eurocêntricos, esses valores não se ajustavam à grandiosidade de um país em que a natureza ainda tomava conta dos espaços e da paisagem.

A formação de uma identidade brasileira se constrói, então, a partir da desconstrução de certos parâmetros importados. Ao explorar as categorias plásticas na aquarela de Debret (figura 69), também podemos notar que o ocre contido nos matizes sutis de cada figura representada é de cor opaca, transparente e sem brilho. As figuras ainda estão dispostas umas ao lado das outras, paralelamente, com pouca ênfase e pouca dinâmica; eles se apresentam de forma retilínea; as poucas inclinações e poucas diagonais que vemos são sutis e pouco marcadas, tornando-se monótonas, tanto cromaticamente, quanto eideticamente.

Na tela de Debret que estamos analisando, temos três divisões topológicas; a horizontalidade é mais acentuada/tônica e perpassa todos os planos. A existência, porém, da figura de uma árvore, à esquerda do quadro, percorrendo, perpendicularmente, todos os planos, desencadeia a leitura de superioridade dos valores da natureza, que é livre. Esse transbordamento da liberdade constitui-se premissa maior de toda civilização, que deseja transpassar barreiras. Ou seja, qualquer valor ou virtude é menor do que o da liberdade.

Ao mesmo tempo em que erige a liberdade como valor maior de toda civilização, a aquarela de Debret também anuncia retoricamente um afastamento (talvez, um prenúncio de rompimento em relação aos valores da arte europeia e da tradição neoclássica francesa, por senti-los já esgarçados).

Assim, o enunciador, didaticamente, orienta o olhar do enunciatário, em três planos sequenciais, e o faz passar pela liberdade, penetrar no campo da opressão e desaguar numa solução romântica. Além disso, vê a *liberdade* como valor utópico, não obstante a ideologia da Revolução Francesa proclamasse “liberdade, igualdade, fraternidade”. Mais uma vez: é o olhar da criança do primeiro plano que nos indica os valores da revolução.

A narrativa do episódio da figura 69 faz sobressair certa tensão, decorrente da qualidade de cada imagem produzida isoladamente e de sua subordinação à estrutura da obra. É possível, portanto, notar que o artista foi um dos primeiros a perceber a necessidade de ajustes no olhar eurocêntrico sobre o Brasil. Nesse sentido, proponho neste capítulo, que o artista, por tentar desautomatizar seu ponto de vista, talvez tenha sido o primeiro a produzir obras brasileiras em que aparecesse um caráter subjetivo e apontasse para a pintura genuinamente brasileira ou, ainda, o primeiro rompimento sensível.

Uma pintura figurativa pode nos levar à ilusão da posse de seu sentido, tal como ocorre quando consideramos a transparência da linguagem verbal. Todavia, a linguagem não se reduz a nenhum código que nos dê acesso ao sentido; não é etiqueta pregada às coisas. Com a

arte da pintura, não é diferente; o seu sentido não se esgota no reconhecimento do plano do conteúdo. Elevado à categoria de significação, o plano da expressão das linguagens visuais implicaria verificar questões do gênero “pintura” e suas técnicas. Uma pintura de gênero, como natureza-morta, é, antes de mais nada, um exercício. É mais pertinente, nesse caso, observar, como afirmava Greimas, as operações dos traços heterogêneos de um formante plástico (uma unidade do plano da expressão), que se tornam reconhecíveis quando endereçadas ao significado. Nesse sentido, são pertinentes também o aspecto material de seu suporte, assim como as dimensões da tela – no caso de Debret, aqui analisado, uma aquarela. Esses elementos do plano da expressão não são neutros nem vazios de conteúdo semântico. Eles também fazem parte da obra e, portanto, produzem efeito de sentido.

A própria “paleta” de um pintor é responsável pelos primeiros recortes de ocorrência concreta. Seus efeitos de sentido, por exemplo, podem variar, entre outros, entre um efeito de sentido de desenho e um efeito de sentido de pintura, de acordo com as qualidades plásticas de uma ou de outra tinta escolhida (cor, textura, elasticidade da tinta, maleabilidade etc.).

Com base em Hjelmslev (1975, p. 53-54), que afirma que a linguagem se dá pela relação entre a forma da expressão e a forma do conteúdo, podemos admitir, resumidamente, que os enunciados plásticos também operam por meio dessa relação. Portanto, a ocorrência concreta (prefiro esse termo de Greimas do que utilizar o termo *substância*) só poderia ser operada como forma do conteúdo e forma da expressão; e é essa relação que nos permite a significação.

São as relações estruturais desses elementos que produzem o sentido estético. Como sabemos, a semiótica tem como objeto o estudo da relação (pois não há expressão se não houver conteúdo e não há conteúdo se não houver expressão) entre as duas formas, pois são elas que produzem diferenças, sem as quais não haveria sentido.

A aquarela de Debret escolhida para análise suscita questões técnicas específicas. As ordenações que uma aquarela revela em sua estrutura podem criar um efeito de subjetividade ou de objetividade, em contraponto com uma pintura a óleo, por exemplo (se a significação se dá pela diferença, ser aquarela é o que a diferencia de outros tipos de pintura). Esses efeitos também podem ser conseguidos com a precisão das linhas e dos contornos, em que as linhas podem iniciar ou terminar um percurso sem interrupção.

A interrupção e a ausência de contornos precisos criam um efeito de sentido de subjetividade, gerando também um efeito de aproximação mais ou menos intenso, de acordo com a recorrência desse elemento no discurso. Normalmente, em uma aquarela, as linhas não circunscrevem de todo as formas. No caso específico de Debret, podemos dizer que são linhas que ainda não adquiriram a firmeza e a rigidez de uma pintura neoclássica. São leves e frágeis, executadas de maneira lúdica.

Observando a divisão topológica da tela (ver figura 69), notamos que ela é marcada por uma linearidade serena, quase monótona: os planos visuais são paralelos, com uma pequena inclinação entre o segundo e o terceiro plano na margem superior do papel. Nota-se um recorte em três partes horizontais, portanto: plano baixo, plano médio e plano alto, topologicamente falando; ou primeiro plano, segundo plano e terceiro plano, se pensarmos nos efeitos de sentido de afastamento e perspectiva aérea.

As tintas suscitam formas mais definidas, de **manchas de contorno**, e formas indefinidas, de **manchas mais fluidas**, para usarmos os termos de Tomasi (2014, p. 471-473; cf. também ZILBERBERG, 2006, p. 167), que nos parecem muito apropriados. Tomadas como ponto de partida para a análise da expressão, as tintas, ora mais fluidas ora mais nítidas, representariam no conteúdo, se homologadas, diferentes *forias*. Os artistas, ao utilizarem materiais e optarem por aplicá-los segundo diferentes técnicas, determinam seu fazer plástico pela coerção que essas escolhas implicam.

Em *O primeiro impulso da virtude guerreira*, Debret optou pela pintura aguada, a aquarela, revelando um fazer menos acentuado (de baixa tonicidade), se compararmos com telas de grande escala, pintadas com tinta a óleo – tinta que é utilizada para retardar a secagem do fluido e possibilitar ao artista pintar pormenores e detalhes mais descritivos e realísticos (simulacro de realidade baseado novamente em técnicas e/ou tecnologias), o que garantiria maior dramaticidade e, de certa forma, maior seriedade, ou, ainda, garantiria um efeito de sentido de verdade. Vejamos a figura 70.

Figura 70

Napoleão presta homenagem à coragem infeliz, Jean-Baptiste Debret, 1805, óleo sobre tela, 390 X 621 cm.

Aqui, o enunciador, no papel de “pintor de história”, não tem necessariamente diante dele o acontecimento a ser retratado e, se o tem, é apenas por instantes. A totalidade de detalhes importantes de uma cena histórica pode fugir-lhe e, ao querer prestar um serviço à história, pode, de um lado, dar ênfase demasiada a determinados pormenores, negligenciando outros mais importantes e, de outro, retratar inúmeros detalhes captados à sua frente (ou registrados pela memória), tornando a pintura demasiadamente explícita. O exagero,

tanto para mais, quanto para menos, cria um efeito de sentido caricatural.

Diferentemente da aquarela, nesse óleo sobre tela (figura 70), os contornos são mais definidos, as áreas de cores mais intensas e as formas mais voluptuosas criam um bloco de forças (que poderíamos chamar de *zonas de peso regradas por uma composição simétrica*), realçado na dicotomia topológica: à direita, temos a figurativização da cavalaria e, à esquerda, os que, por excesso de coragem, sofreram com a guerra ou combate.

A partir da metade do século XV, a pintura feita com óleos que retardam a secagem da tinta, propiciando criar degradês ou passagens mais suaves entre as cores, foram se popularizando cada vez mais. A popularização da tinta a óleo entre os profissionais, substituindo a têmpera, de secagem rápida, aconteceu em função da necessidade da reprodução mais acurada da realidade figurativa, que a cada dia se tornava o objetivo da maioria dos artistas. Acredita-se a técnica possa ter sido criada pelo pintor Van Eyck, cerca de 1410, adicionando uma mistura de óleo de linhaça, pigmentos minerais, vidro moído, entre outros elementos. O Óxido de Chumbo II também foi adicionado às tintas para melhorar as propriedades secativas. Se, antes, a secagem rápida da têmpera exigia a execução e a conclusão do trabalho de maneira rápida, a nova mistura, aprimorada posteriormente por Da Vinci, Ticiano e Tintoretto, possuía uma propriedade secativa e também evitava o escurecimento da pintura ao longo dos anos. Todas essas propriedades tornaram a pintura uma arte nobre, pois são tintas difíceis e raras para se elaborar. Muitas vezes, alguns pigmentos serviram de especulações financeiras, como troca entre outros produtos raros também. Com a popularização desta técnica, no entanto, tornou-se, desde então, a técnica padrão para a pintura, mas sem perder o glamour. Quaisquer representações praticadas pelos artistas constituem simulacros da realidade. Todavia, pintar a óleo ou com aquarela determina efeitos diferentes. A pintura a óleo possui características que superam alguns defeitos da aquarela:

em termos de qualidade ótica, ela ultrapassa a aquarela, a têmpera, o afresco, o acrílico e o pastel [...]. No passado, a pintura a óleo dominava o campo a tal ponto que, no que diz respeito à aceitação pública, os outros métodos de pintura eram relegados à condição de técnicas menores (MAYER, 2006, p. 179-180).

Em contraste com a pintura a óleo, percebemos que *O primeiro impulso da virtude guerreira* constitui uma espécie de aquarela rascunhada, como podemos ver no detalhe da figura 71. A aquarela sublinha, destaca, a característica hierárquica, já consagrada na história do desenho, enquanto projeto ou rascunho.

Figura 71

Detalhes da tela *O primeiro impulso da virtude guerreira*.

Há, também, na figura 71, um efeito de sentido caricatural, revelado na face dos atores do discurso: tanto no colorido quanto no desenho, um rompimento em relação à tradição da pintura a óleo. Para Naves,

são sobretudo os desenhos realizados para compor futuramente a *Viagem Pitoresca ao Brasil* – ao menos parte significativa deles – que revelam o esforço de Debret para ultrapassar seu dilema brasileiro, fazendo uma arte que mantivesse um vínculo com a realidade do país, sem perder de vista

a dimensão crítica da postura ética neoclássica. Lidando agora com um meio menos sisudo e ortodoxo do que a pintura a óleo, Debret parece encontrar na aquarela uma técnica mais adequada a seu objeto (NAVES, 2011, p. 79).

Expliquemos como parece haver em suas pinturas um rompimento, de forma lenta e gradual, com o cânone neoclássico, que lhe parecia esgarçado. Essa gradação em direção ao rompimento é patente na figura 72, em que vemos a pintura de um negro em poses próximas a uma estátua greco-romana. Veremos o quanto desse cânone e postura neoclássica ainda permanece nas aquarelas de sua *Viagem Pitoresca e histórica ao Brasil*.²⁹

O colorido, na aquarela em análise, apresenta-se fraco e bastante suave, não revelando "virtudes" cromáticas *eloquentes* ou *vibrantes*. Ao contrário, as cores compartilham os mesmos matizes; ocorre gradação da cor ocre: em todas as figuras (céu, terra, roupas rasgadas) o artista recorre, de certa forma, a uma coloração tênue, de matizes pastéis, terrosos, de gradação aproximada, refletindo umas nas outras e determinando uma monotonia cromática bastante distanciada de uma "verdadeira" pintura neoclássica, que, caracteristicamente, contempla cores vivas, que possuem acento tonal forte e em contraste. Parece, ao nosso ver, que Debret entende que não se poderia pintar com grandeza uma cena de crianças brincando de guerrear. Metaforicamente, não há como não supormos que Debret também quer mostrar a "infância" da civilização brasileira. Um retrato do Brasil ainda engatinhando para, no futuro, erigir a consciência civilizatória dos países evoluídos. No entanto, Debret nos mostra ironicamente que a "civildade" dos mais "adultos" se reduz paradoxalmente a um fazer destrutivo.

Nesse sentido, a cor adquire traços caricaturais. Goethe, em seus *Escritos sobre a arte* (2008, p. 185), descreve o método que produz a caricatura, afirmando que "nações fortes" e saudáveis, assim como

²⁹O livro *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou séjour d'un artiste français au Brésil depuis 1816 jusqu'en 1831 inclusivement* foi publicado, em Paris, entre 1834 e 1839.

crianças e pessoas jovens, se alegram com cores vivazes; o colorido enfraquecido, que foge das cores vivas, suscitaria no enunciatório um efeito de um enunciador que conta com pouco entendimento da harmonização das cores, produzindo, segundo ele, o “característico”, que, se exagerado, gera a caricatura.

Naturalmente, notamos que certos tons coloridos na aquarela de Debret são atenuados, de baixa intensidade. Normalmente de pequenas dimensões, as aquarelas não são impactantes nem grandiosas. São corriqueiras, cotidianas. O tom informal do traço e das suas cores produz um efeito de sentido atenuado na intensidade, o que pode evidenciar, no plano do conteúdo, juntamente com as roupas multicoloridas e desleixadas, cavaleiros improvisados com ramos de árvores, a isotopia da pobreza. Poucas virtudes, traços leves e nada suntuosos, como queriam os neoclássicos. Assim, mesmo com uma carga pesada nas costas, mesmo que a aridez do calor do clima tropical castigasse homens e mulheres, mesmo que a natureza pesasse sobre a cultura nos primórdios da civilização brasileira, os desenhos de Debret transmitem leveza.

As coerções técnicas revelam no fazer desse enunciador um ar de descontração, de desimportância, de ludismo, que se projeta no seu “impulso criador”: artista que sabe pintar, conhece os limites da técnica, domina o colorido, os contornos, a proporção e demais categorias expressivas, mas preferiu desenhar de maneira descontraída uma cena de folguedo infantil. Vale-se, então, do desenho, de traços rápidos, sutis.

Tomasi (2011, p. 143), seguindo a trilha de Huizinga, cunhador da expressão *homo ludens*, também vê na construção do imaginário artístico quebra da “mediocridade do cotidiano automatizado”. Tal como o jogo, cuja característica fundamental é o ludismo, a arte é desinteressada do utilitarismo pragmático. É lúdica, o que não implica inexistência de “deveres”. Embora todo jogo se constitua sob um conjunto de regras, as pessoas não são obrigadas a praticá-lo. Embora haja certas regras e deveres no jogo (uma vez aceitado o jogo, há um

dever a cumprir), não há, porém, na vida cotidiana o dever de jogar. A finalidade do jogo, além de ganhá-lo, é o prazer que proporciona. Mesmo o jogador que só visa ganhar, tira prazer disso. Nos jogos cooperativos, em que não temos ganhadores individuais, mas coletivos, o prazer é compartilhado.

Arte e jogo situam-se fora do mecanismo das necessidades da vida. Os jogos e a arte distinguem-se da vida de preocupações utilitárias, porque ocupam outro lugar e possuem outra duração.

Apoiada em Greimas, Tomasi afirma, ainda, que

os comportamentos humanos cotidianos são programados e perdem paulatinamente seu significado; daí que intocáveis programas de uso não precisem ser controlados um a um; gestos transformam-se em gesticulações, pensamentos em clichês. A banalização de todos os atos humanos transforma o lazer em produto negociável para dessemantizar a liberdade do sujeito. A arte seria uma procura de saída para esse labirinto, uma busca de embelezamento da vida, uma criação de lugares imaginários alimentados de esperança (TOMASI, 2011, p. 144).

A tela dos meninos que brincam parece, pois, constituir um sentido ambíguo, polissêmico, como sói acontecer com os objetos artísticos: constrói um sentido de formação da virtude guerreira (trataremos dela adiante), chamando a atenção para o quanto se perde de liberdade quando se deixa a infância. Se, na infância, as regras do jogo apenas orientam para o sentido do prazer, da alegria, do divertimento, na idade adulta (signo *in absentia* na tela, mas que lhe dá sustentação) elas servem a coibir a liberdade e nos tornarmos seres átonos. Nesse sentido, como a infância é passageira, Debret escolheu a aquarela, cujas cores “apagadas” proporcionam justamente maior efeito de sentido ainda: é um fraco significando forte. Transformamos os folguedos alegres e divertidos da vida, bela e passageira, em ações trágicas.

Vejamos agora como o desenho se encaminha para a pintura virtuosa. Comumente, ele se constitui em um programa de uso para a pintura. Embora certos aspectos plásticos possam ser elaborados pelo desenho, é o colorido que exerce maior intensidade sensível na enunciação de uma tela pictórica. Em Debret, podemos ver o colorido da aquarela usado como transparência. Esse método

consiste em sobrepor finas aguadas de cores delicadamente misturadas, umas sobre as outras, até que os efeitos de profundidade [da] cor desejados sejam alcançados. [...] dependendo da intensidade das aplicações e do efeito desejado, três, quatro ou mais camadas podem ser aplicadas” (MAYER, 2006, p. 366-367).

Dessa forma, o que vemos são cores singelas, atonizadas, sem contrastes e sem grandes harmonizações. Normalmente, a aquarela é tida como um sistema de pigmentação transparente ou de *velaturas*; no primeiro sistema, utiliza-se o branco do papel para os tons pálidos e, no segundo sistema, os pigmentos são bastante diluídos, o que os torna tão transparentes quanto o primeiro, se utilizados de maneira mais esparsa.

A aquarela, basicamente utilizada por estudantes iniciantes e por crianças, constituía uma técnica introdutória, em razão do preço comparativamente baixo, da simplicidade do aparato tecnológico e da fácil portabilidade. Era também muito utilizada em croquis e rascunhos a serem, posteriormente, executados em outros suportes, como obra final. A partir do século XVIII, por conta da Escola Inglesa de Artes e fortalecimento do chamado Iluminismo escocês, os trabalhos em aquarela passaram a ser mais reconhecidos. Não entraremos nesse embate, historicamente, longo.

De qualquer forma, a aquarela está mais para um **efeito de sentido de pintura** que para um **efeito de sentido de desenho**. Além disso, uma pintura a óleo permite uma demora maior na execução da tela (naturalmente, um óleo sobre tela pode criar um efeito de sentido

de andamento acelerado e uma aquarela pode criar um efeito de sentido de lentidão, de acordo com a pertinência e a competência do enunciador e seus destinatários). De qualquer modo, a fluidez da aguada garante agilidade na execução, mas não aceita correção.

Em alguns textos do século XVIII, sobressai a afirmação de que a pintura, em relação ao desenho, é uma arte de maior prestígio entre os artistas plásticos. Em uma pintura, matizes e sombras sutis da figura de um corpo humano, por exemplo, iludem o enunciatário a acreditar que se possa tocar no quadro para sentir a espessura e a maciez da carne, como se a pintura pudesse ser acessível, pelo menos, a mais de um dos sentidos; nesse caso, ao sentido da visão se somaria o sentido tátil. São convenções de arranjos cromáticos, de volumes e proporções que produzem o efeito de sentido de corpo humano, ora mais figurativo, ora mais plástico (cf. SCHWARTZMANN, 2014).

Os textos a que estamos nos referindo serviram de apoio, juntamente com as modalidades discursivas da arte e da história da arte, para a formação da Estética como disciplina filosófica a partir do Neoclassicismo e, depois, no Romantismo. Retomamo-los para elucidar alguns pontos sobre a aquarela de Debret, artista neoclássico pertencente à Academia de Belas Artes, fundada basicamente sob o viés do Iluminismo. Com base, pois, nessas formulações teóricas e críticas sobre a pintura da segunda metade do século XVII e século XVIII, podemos analisar o desenho da aquarela de Debret e suas coerções técnicas, bem como os efeitos de sentido nela suscitados pelas diferenças entre tal técnica e a pintura. Para ser mais preciso, Roger de Piles, em seu *Curso de pintura por princípios*, publicado em 1708, defende que a pintura deveria “surpreender, prender, interpelar, atrair o espectador, dar-lhe vontade de se aproximar” (LICHTENSTEIN, 2008a, p. 98-99). Desse modo, segundo ele, seria o colorido, a pintura, que seria o objetivo maior do artista:

O pintor, que é um perfeito imitador da natureza, dotado de um desenho excelente – como se pressupõe –, deve portanto considerar a cor como

seu objeto principal, uma vez que ele só vê essa natureza como algo imitável, que só é imitável porque é visível, e que só é visível porque é colorida (LICHTENSTEIN, 2008f, p. 52).

Não é nosso objetivo dissertar sobre o que é imitação e os conceitos pertinentes à representação da natureza nem instaurar juízos de valor, mas mostrar as relações semióticas entre o colorido (a pintura) e o desenho referentes ao século XVIII e XIX (Neoclassicismo e Romantismo). A princípio, os conceitos pertinentes aos fazeres “pintura” ou “desenho” revelam, na enunciação, que a **pintura** possui supremacia **sensível** e, portanto, o objeto pictórico é absorvido pelos sentidos de forma impactante ou absorvido com impacto pelos sentidos; já o **desenho** seria um exercício técnico, racional e **inteligível**, útil na construção dos contornos e dos limites percebíveis nos objetos artísticos.

O desenho da aquarela escolhida parece-nos adequado para o que Debret tinha em vista realizar: fazer sobressair a potencialidade de algo que poderia vir a se tornar grandioso, como a virtude guerreira em formação. Em outras palavras, nas crianças estaria potencializado o ímpeto da virtude guerreira: enquanto brincam de imitar adultos, adquirem competência para a luta. Todavia, ao depreendermos o papel temático de “guerra” constante do título (“Primeiro impulso para a virtude guerreira”), depreendemos na palavra *virtude* traços de um posicionamento irônico.

Embora não possamos afirmar categoricamente que a tela de Debret sob análise seja uma aquarela rascunhada, é possível que ela lhe tenha servido para ensaio. Como se trata de um tema cotidiano de folguedos infantis, o uso da técnica da aquarela recupera o sentido de brincadeira de criança. Quem quando criança não brincou de aquarela? Observemos, ainda, que na palavra *aquarela*, temos um sentido de “tinta”, que pinta, mas não é tinta, pois é feita com água. Parece tinta, mas é água colorida.

Como a competência é parte essencial para realização da *performance*, deduzimos da narrativa do *Primeiro impulso para a virtude guerreira* o percurso aquisição de competência que se propôs Debret para a realização de futuras obras. Tal como as crianças que adquirem competência brincando de guerreiras, o artista adquire competência “brincando” com aquarela. Na composição de objetos que envolvem adultos e temas grandiosos, em vez da tinta à base de água (aquarela), preferirá a tinta-tinta (óleo), como ocorre com a pintura que Debret fez de Napoleão, o herói virtuoso. Ao mesmo tempo em que narra uma *performance* para a virtude guerreira, pode-se supor uma metassemiótica de um enunciador que se propõe, em um primeiro impulso, o encaminhamento da competência exigida para um pintor de tela a óleo.

Como dissemos, a escola neoclássica endossava, até certo ponto, a retomada de valores e ideais de um imaginário clássico, tido como modelo, cheio de virtudes a serem vividas novamente. Talvez se possa ver certa ironia em Debret. O enunciador prevê uma guerra pintada em segundo plano em que mostra que esse *dever* é uma qualidade pressuposta de uma “civilização virtuosa”. Mas, nesse mesmo momento, demonstra que a “virtude guerreira”, apesar da disciplina e da ordenação, da racionalidade, que tornaria triunfante qualquer civilização, é guerra. Ao resgatar ideais neoclássicos, salientando valores como equilíbrio, simetria, ordem, indicados normalmente com recursos pictóricos de contorno e definição de linhas e formas, é possível ver no texto visual de Debret um posicionamento disfórico em relação à guerra, visto que, no plano onde pinta a guerra “de verdade”, não utiliza esses valores nem esses recursos pictóricos. Há, sim, um emaranhado de formas. Os valores neoclássicos estão edificadas apenas no primeiro plano, onde crianças brincam de guerrear, constituindo um enunciado de ordem lúdica. É na relação entre o primeiro e o segundo plano que se nota a ironia do enunciador.

Nesse aspecto, a guerra, o ato de guerrear e a *pressuposta virtude* são paradoxais. Como resolver essa equação?

No jogo simulado pelos atores crianças, o sorriso é marcante e a guerra é fictícia, ou seja, a guerra é bonita apenas como objeto de arte. Ao longe (no plano do fundo da tela), o enunciador nos mostra como verdadeiramente é horrível a guerra. Seria preciso o povo brasileiro aprender a guerrear para tornar-se um povo virtuoso? Quais lições as civilizações europeias trariam sobre a guerra?

Após a Revolução Francesa, Napoleão endossou a noção de heroísmo das condutas cívicas e políticas. O realismo das telas de então deixa ver tais ideais, sobretudo pelos títulos das obras e pela dramaticidade das figuras representadas. Por exemplo, na pintura napoleônica da figura 70, Debret homenageia Napoleão, pintando a “coragem infeliz”. Temos um tema nobre e virtuoso, muito embora a pintura pareça um tanto mal resolvida: dois blocos separados, sem muita coesão entre as partes topológicas, dão a impressão de que o enunciador apenas preencheu os espaços após pintar as figuras mais importantes, deixando alguns buracos e pouca comunicação entre “figuras dispersas”. Basta olharmos novamente a pintura para verificarmos que é nítida a divisão entre dois blocos de manchas, uma à direita e outra à esquerda. Não há uma totalidade na tela. O que o faz um bom quadro Neoclássico é, sem dúvida, o tema da nobreza do gesto da figura discursiva de Napoleão. No plano da expressão (contornos pelas linhas e relação entre as cores), no entanto, a pintura fica muito aquém dos quadros de David, grande destinador desse período.

Nas pinturas decorrentes da Missão Artística Francesa, no Brasil, a relação fundamental *natureza X cultura* salta aos olhos. A virtude dos homens ainda está em formação. Vemos, por exemplo, paisagens naturais que ocupam grande parte do papel pintado e poucas figuras da ordem da cultura, preenchendo o entorno. Isso ocorre porque, primeiramente, o Brasil era um país em formação. Formação tanto moral (virtudes?), quanto cultural, urbana, arquitetônica. Daí o paradoxo entre o enunciado no título da obra, que faz da guerra uma virtude (superioridade do homem europeu) e o enunciado pictórico do primeiro plano da tela. Um único olhar, já identificado com o do

enunciador, focaliza o enunciatário, e parece recriminar a ação dos europeus, que ensinam as crianças a serem guerreiras, como se ser civilizado fosse sinônimo de ser guerreiro e ser guerreiro, sinônimo de ser virtuoso. Finalmente, no plano mais afastado (terceiro plano), uma saída para o abandono da barbárie da guerra: a contemplação, no horizonte, da natureza grandiosa, já representada metonimicamente por uma grande árvore, que perpassa todos os planos do quadro, e é apontada pela espada do garoto que o fixa.

No **nível fundamental**, o par opositivo: *liberdade X opressão*. O tema da virtude guerreira, no primeiro plano, é recoberto pela figura das crianças, ou seja, do jogo e da fuga do cotidiano. No segundo plano, as figuras são do dever da guerra, como já apontamos. Embora as crianças perfaçam um percurso regrado (cada figura discursiva desempenha um papel temático definido, como tocador de trombeta, porta-estandarte e capitão – figuras de patentes e funções estabelecidas), elas estão no âmbito da brincadeira. A criança pode fingir morrer, simular batalhas, criar um universo imaginário, em que, acabado o jogo, tudo se desfaz. As figuras do primeiro plano são também, no plano da expressão, **manchas de contorno** mais ou menos nítidas, desencadeadas, discretizantes, coloridas, o que dita certo ritmo compassado, assim como o de uma marcha militar (“marcha soldado, cabeça de papel”). As regras são subvertidas, como podemos observar nas figuras preenchidas semanticamente por meninos: eles caminham da direita para a esquerda (tal como nos jogos, em que, muitas vezes, há subversão de determinados valores e se pode fazer o que é proibido). Essa ordem da marcha das crianças orienta também o enunciatário a olhar o quadro da direita para a esquerda, diferentemente, pois, da leitura ocidental em que lemos da esquerda para a direita. Por outro lado, o aglomerado em fila, no segundo plano, se comporta de maneira confusa, o que no plano da expressão também é recoberto por amontoadas e aglomeradas **manchas fluidas** e monocromáticas.

Dessa maneira, podemos depreender que, no primeiro percurso, a *liberdade* se dá na brincadeira, em que tudo é permitido, e a *opressão*

estaria no segundo plano narrativo, em que as figuras discursivas dos soldados buscam a guerra como objeto de valor, mas que, ironicamente, o enunciador mostra ser o campo da barbárie, algo que se afasta daquilo que, normalmente, segundo o ideário da época, se chamava “virtude guerreira”. Tal como a guerra, posta atrás do plano das brincadeiras, a opressão também pode ser verificada pela diferença topológica entre os planos. Enquanto no primeiro plano as figuras ocupam quase a totalidade horizontal da tela e são livres para caminhar, no segundo plano, as figuras se concentram à direita. Além disso, são minimizadas pelo efeito de sentido de distanciamento do ponto de vista aéreo simulado na paisagem. Ou seja, são de tal forma oprimidas no plano da expressão que podem ser desprezadas pelo olhar apressado do enunciatário, ou sequer vistas. A disposição dos planos introduz parada na narrativa, levando o enunciatário a quebrar o ritmo da produção do sentido.

No **nível narrativo**, temos dois programas narrativos paralelos: um figurativizado por crianças, outro figurativizado por guerreiros:

- Em PN1 (programa narrativo 1), S1 está adquirindo competência, através da brincadeira, para entrar em conjunção com o objeto de valor a “virtude guerreira”.
- Em PN2, S2 já possui a virtude guerreira, a qual, na visão de mundo do enunciador, demonstra não ser nada virtuosa.

Todavia, o enunciado de uma grande árvore na tela introduz um elemento novo que nos orienta para uma nova leitura. Passa-se:

1. da *cultura à natureza*, percurso representado no enunciado por uma árvore majestosa, que perpassa as três dimensões do quadro;
2. da *liberdade à opressão*: percurso representado pela perda da liberdade, constituído pela brincadeira das crianças

(primeiro plano) e pelo estado de opressão de homens que guerreiam (segundo plano);

3. da recusa de valores inautênticos, artificiais, à recuperação dos valores autênticos, naturais: percurso representado pelas figuras do horizonte (terceiro plano) e por uma árvore no primeiro plano.

No primeiro plano topológico, S1 (no nível discursivo, vemos atores *crianças*); no segundo plano topológico, S2 (no nível discursivo, vemos atores *guerreiros*). Figurativizado por crianças que brincam e destinado pela virtude guerreira, S1 se contrapõe ao grupo compacto de soldados no segundo plano (S2). Distantes de qualquer dever, as crianças brincam de guerrear. Embora, evidentemente, haja nos jogos infantis pequenas sanções, em que uns ganham, outros perdem, elas também se constituem objeto de divertimento, gozações. Não há perdas nem ganhos. As crianças sorridentes e brincando confirmam essa leitura. O programa de uso de S1 é o jogo, a diversão. Ou seja, S1 está adquirindo competência (brincar de guerrear) para possuir o objeto de valor, que é a “virtude” guerreira. As crianças, pelo princípio da imitação, emprestam dos pais (adultos) as qualidades necessárias e, assim, adquirem competência para a vida adulta. O ato de imitar tem um sentido de seguir um *fazer* para *poder e saber fazer*. O antissujeito de S1 é simulado (trata-se de um jogo), enquanto que em S2 há antissujeito de fato; no entanto, tanto na brincadeira quanto na vida cotidiana, o sujeito deseja superar os entraves do antissujeito em seu percurso.

No programa paralelo, considerando o segundo plano topológico, S2 é o sujeito que já possui a virtude guerreira e pratica a ação da guerra (atores revestidos no papel de grupo de guerreiros, ainda que esmaecidos, no plano da expressão, pelo próprio recurso de perspectiva sobre o plano pintado). Aqui, há um *dever fazer*, dentro das possibilidades e necessidades cotidianas de uma guerra.

Assim, a liberdade da natureza é concretizada nos atores crianças e seus fazeres imitativos: brincam de guerrear. Por ser brincadeira, tem valor de liberdade, que a qualquer momento pode ser interrompida. A opressão se concretiza no fazer dos atores que têm no guerrear uma obrigação: a luta por comida, território, moradia, ambição etc.

No **nível discursivo**, relativamente à verossimilhança e à figuratividade, semanticamente temos o preenchimento das formas pintadas, que produz sentidos ora mais, ora menos intensos. Mesmo as figuras discursivas do primeiro plano, como já apontamos, parecem simplificadas, como uma espécie de rascunho ou caricatura de jornal. Basta olharmos novamente para o rosto das crianças, suas vestimentas e as proporções de seus corpos, para verificarmos que tudo é figurativizado de maneira jocosa. Assim é que, no primeiro plano, temos brincadeiras de crianças (caricaturas); no segundo plano, a realidade da guerra (aglomerado de formas pouco distintas umas das outras, produzindo o efeito de sentido de movimento, de ação de guerrear).

Semanticamente:

- os atores crianças marcham da direita para a esquerda, subvertendo a ordem de leitura tradicional de um texto; primeiramente, temos um grupo de crianças franzinas, próximas de outras, cujas roupas estão rasgadas; todas estão descalças e com poucos adornos; portam instrumentos de batalha, como espadas, capacetes e cornetas; todas essas figuras produzem sentido de ingenuidade, alegria, felicidade;
- na passagem para a esquerda, os sujeitos vão ficando mais altivos (mas ainda sem calçados nos pés), menos aglomerados, usam roupas mais coloridas e menos rasgadas e já aparecem adornos em seus cavalos de madeira;
- o primeiro garoto à esquerda se posta de forma solene; veste roupas elegantes e monta impecavelmente um cavalo; é a **única criança que usa sapato e tem roupas “distintas”**). Temos aqui a concretização do percurso que vai de soldado raso (ralé) a

capitão (ou qualquer que seja a patente), da mistura à triagem.
 Percurso da higienização social.

Na tela de Debret, a instância da enunciação, apesar da relativa interrupção de contornos, mostra uma subjetividade menos evidente, construindo, portanto, uma *debreagem enunciva*. No entanto, observando um único ator discursivo deslocado do grupo de crianças, verificamos que seu olhar fixa o enunciatário (há uma aproximação e maior subjetividade). Teríamos, no pormenor, uma *debreagem enunciativa*? Todavia, no geral, as figuras criam um efeito de afastamento (efeito de objetividade, tal como é produzido na linguagem verbal pelo uso da terceira pessoa), o que pode ser conferido na observação dos atores *crianças* em linha horizontal retilínea. Nesse caso, temos uma **debreagem complexa** (cf. também BARROS, 2007, p. 54).³⁰

Em relação ao tempo, as crianças propõem um jogo em que a ação é simulada no tempo futuro; digo futuro, porque pressuponho uma narrativa que continua no tempo e no espaço. Muitas dessas crianças, ao imaginarem os adultos guerreiros, poderiam se inspirar nesses destinadores e almejem ser soldados ou guerreiros virtuosos. Temos, portanto, uma **debreagem** de tempo: o futuro convocado pelo presente (em que o *já* convoca o *não ainda*). Quando a criança brinca, mesmo tendo em vista “imitar” um destinador “adulto guerreiro” (criança hoje; guerreiro amanhã), ela vive ludicamente o presente; simula ser guerreira no *agora*, mesmo não o sendo. É o caso de narrativas, em que as crianças imitam e se espelham nos destinadores adultos; elas

³⁰Durante aula de um curso de Semiótica com a Profa. Diana Luz Pessoa de Barros (2015), discutiu-se se a criança olhava para o enunciatário, ou se o seu olhar se voltava para as outras crianças do bando. Questão de difícil resposta precisa. Todavia, considerando que a ambiguidade é característica fundamental dos objetos estéticos, hipotetizamos tratar-se do olhar de uma criança que ocupa o lugar do enunciador. Ouvimos, então, sua voz, afirmando a necessidade de considerar a tensão entre os dois primeiros planos da tela: no primeiro, o da arte, representada pelo ludismo infantil; no segundo, o da realidade trágica, figurativizada pela guerra.

empenham-se para adquirir competência e tornarem-se, um dia, “grandes”.

Nesse sentido, o espaço é marcado pela narrativa do enunciado da tela, em que crianças brincam de guerrear para se tornarem grandes e virtuosas. São projeções, no nível discursivo da tela, de atores guerreiros, marcados no segundo plano topológico. Nesse caso, também há uma **debreamento complexo**: há um *aqui* no primeiro plano e um *lá* no segundo plano. No aqui, crianças brincam; lá, soldados guerreiam.

Essas imagens, produzidas pelo olhar de um enunciador de valores eurocêtricos, que, nas artes, tinha como destinadora Escola de Belas Artes, manifestam proporção e posturas comuns a mulatos e mestiços pintados por artistas da Missão Francesa; elas repetem o cânone clássico dos joelhos levemente dobrados, pés acentuados para a frente, entre outras regras de composição. Comparemos duas imagens: uma delas a das “missões” e outra de uma escultura clássica greco-romana:

Figura 72

Negro vendedor de flores, Debret, aquarela sobre papel de 1835; *Amazona ferida*, cópia romana segundo original grego, séc. V a.C.

Na aquarela de Debret, figura 72, as regras de composição individualista, embora presentes, estão disfarçadas. Comparando-a com a escultura que está ao lado, podemos notar diferenças, mas há resquícios de classicismo (ou neoclassicismo), alusão às regras de composição. Embora nos dê apenas uma pálida lembrança delas,

revela-nos coerência e pertinência em seu percurso plástico, bem como competência na escolha dos traços. O fato de serem menos presentes pode ser uma evidência de que Debret reconhecia que seu olhar, diante das cenas que via no Brasil, era o de um estrangeiro. Saber disso e compreender a dificuldade de se desconstruir como europeu coloca-o em uma posição diferente da de seus companheiros artistas das Missões. Debret parece ter sido o primeiro artista a reconhecer que não poderia seguir certos cânones importados e levá-los a cabo, sem adaptá-los às composições. Nesse sentido, há estudos que defendem a existência de rompimento de Debret em relação às tradições (cf. NAVES, 2011).

Vimos anteriormente que, paulatinamente, os ideais classicistas, após a Revolução Francesa, foram se diluindo e que Debret parecia saber que as normas muito rígidas poderiam não servir para representar cenas cotidianas de um país em formação. A mudança em seu fazer artístico, segundo Naves (2011, p. 48), foi apontada por L. Gonzaga Duque-Estrada (1888), por Mario Barata (1968), Sérgio Millet (1891), entre outros. Outros estudiosos, como Monteiro Lobato (1917) e Mario Pedrosa (1955), ressaltam que, além de mudar sua maneira de pintar, Debret passou a afastar-se dos ideais greco-romanos e dos princípios neoclássicos (BARATA In: NAVES, 2011, p. 49). Constituiu assim, em certa medida, um artista preocupado em incorporar alguns traços da sociedade brasileira, do seu cotidiano, sem deixar evidente a visão classicizante de seu ponto de vista.

Mostraremos a seguir, a título de exemplificação, outro artista das Missões que, diferentemente de Debret, parece não se importar em continuar com o ponto de vista europeu. É o caso de Aimé-Adrien Taunay, que chega ao Brasil, em 1816, junto com seu pai Nicolas Antoine Taunay, ambos integrantes da Missão Artística Francesa. Seus retratos não deixam de afirmar sua posição eurocêntrica, como podemos ver nas imagens a, b, c, d da figura a seguir:

Figura 73

a

b

c

d

Legendas:

- a *Anastácia, filha de mestiços, avó das duas jovens Sebastiana e Marcelina – Guimarães, 1827; aquarela e lápis sobre papel, 23 X 18 cm.*
- b *Francisca de Salles, filha de Anastácia e de um mestiço – Guimarães, 1827; aquarela sobre papel, 23 X 18 cm.*
- c *Marcellina, irmã da anterior, por parte de mãe e de pai – Guimarães, 1827; aquarela sobre papel, 23 X 18 cm.*
- d *Sebastiana, filha da mestiça Francisca de Salles e de um branco – Guimarães, 1827; aquarela e lápis sobre papel, 23 X 19,8 cm.*

Na série acima, Aimé-Adrien Taunay, buscando compor os retratos de descendentes de uma família Bororo, na Chapada dos Guimarães, evidencia as transformações étnicas. Como podemos notar, as legendas

registram o fato de que são mestiços ou filhos de mestiços com brancos. Taunay e Debret são contemporâneos; têm os mesmos destinadores, o mesmo clima artístico e intelectual da escola artística neoclássica. No caso de Debret, vemos na triagem um ponto de vista crítico e não de aceitação. Em Debret, a aquarela da figura 69 não se ajusta ao título, pois é irônico; logo, não seria demais afirmar que ele não compactua com a triagem, mas aceita a mistura: colocar um garoto mais bem posto à frente não é afirmar que os portugueses (europeus) vinham se impor à gente humilde, simples, descalça, sem eira nem beira?

Na aquarela de Debret, enquanto mestiços e caboclos trajam roupas sujas, rasgadas, seus artefatos são de matérias frágeis, menos coloridos e utilizam quase nenhum adorno, o menino da esquerda (o da mais alta patente do grupo) veste roupas mais coloridas, sua pele é mais clara, é o único que calça sapatos e seu cavalo de pau está muito mais emplumado. Trata-se de uma composição nada ingênua. Não por acaso, o rapaz que move o grupo à procura da virtude é o mais virtuoso, no sentido de probo, honrado, irrepreensível; pessoa capaz de encarar grandes desafios, que, por isso, necessitava de equilíbrio, de disciplina para seguir ordens de um comandante etc. Na tela de Debret, vemos não só o simulacro de um comandante, provavelmente, português, comandando um exército de brasileiros, mas também a relação de poder: brancos x negros e mulatos. Ao branco caberia a competência para conduzir à vitória, metaforicamente civilização.

Se considerarmos o tempo incrustado nas figuras (o tempo concretiza-se sempre nos objetos; não o vemos passar; vemos apenas os objetos e seres envelhecerem), depreendemos, da direita para a esquerda, um ritmo mais lento, que é percebido pela aglomeração, à direita, dos meninos mestiços. No percurso do olhar, a tela vai segregando cada vez mais o grupo, aumentando a distância entre os meninos e diminuindo seu número (temos uma aglomeração de meninos à direita e um menino comandante, próximo de uma árvore, soberana, à esquerda).

Como dissemos, o percurso temático da higienização social está presente na aquarela. No primeiro plano do papel, vemos mestiços à margem direita (marginalizados no plano da expressão; no plano do conteúdo, figuras pobres e destituídas de virtudes) e um menino branco à esquerda (no plano da expressão, separado; no plano do conteúdo, possuidor da virtude e da competência de comandar).

Nossa identidade nacional sempre esteve, como a de qualquer nação, relacionada com a língua. Falávamos uma língua até o final do século XVII (língua geral) que, com o Marquês de Pombal (1699-1782), teve seu uso proibido. Nativos e africanos de variadas partes da África falavam, para se comunicarem com os portugueses, um português diferente do de Portugal. Os portugueses nunca viram com bons olhos a nova língua que se formava. É nesse ponto que o discurso da pureza da gramática (de que não se deveria afastar-se da língua falada em Portugal) alia-se ao discurso da pureza da “raça”.³¹ Barros (In: BARROS; FIORIN, 2008, p. 351-352) afirma que há, no início do século XIX, no Brasil, a reiteração de certos usos da língua erigidos para uma construção discursiva de identidade nacional brasileira. Em alguns aspectos, a identidade linguística e de nação brasileira foi, por vezes, desvalorizada em decorrência das variações e do afastamento do discurso clássico purista.³² O preconceito linguístico, embora disfarçadamente, sempre se apoiou em preconceito de cor da pele dos que vivem à margem da sociedade. Até o fim do século XIX se desejava fazer do país uma nação branca, europeizada, porque se acreditava na superioridade branca:

Embora haja poucos casos de variações brasileiras consideradas como maus usos, esses poucos exemplos mostram a relação naturalista da língua

³¹ Hoje, com os estudos sociolinguísticos, considera-se a existência de uma inversão nessa questão: é o fato de determinadas variedades linguísticas serem faladas por pessoas de baixo *status* social que determina o valor da variedade linguística que utilizam.

³² No Romantismo brasileiro, Alencar, na segunda metade do século XIX, será uma das vozes que vai se opor ao uso do português clássico europeu, propondo a utilização de uma variedade mais de acordo com nossos costumes linguísticos, discussão que permanece em nossa cultura de valorização de questiúnculas gramaticais.

com a “raça”.[...] Em outras palavras, a gramática brasileira esboça uma reação ao preconceito e à intolerância dos portugueses em relação aos usos brasileiros, mas não deixa de incorporar essas intolerâncias em alguns momentos em que o discurso traz traços de racismo (BARROS In: BARROS; FIORIN, 2008, p. 353).

É curioso que Debret, mesmo recém-chegado da Europa, pinte algumas aquarelas, tematizando a relação indesejável de brancos e negros. Talvez, por incorporar a ideologia iluminista e da Revolução Francesa, seu olhar não fica alheio às peculiaridades que compõem a formação da identidade brasileira. A ideologia, seja da esfera política, seja da esfera social, constitui-se destinadora dos ideais de construção de qualquer estética.

Assim é que determinados princípios da Revolução Francesa desembocaram, na Escola de Belas Artes, no retorno aos ideais clássicos. Daí depreendermos que o discurso da pureza, mascarado ou não pelas gramáticas, constrói no pensamento vigente a valorização da triagem, de valores absolutos, e faz da mistura algo indesejável.

Observando o título *O primeiro impulso da virtude guerreira*, confirmamos, pois, a hipótese de que se trata de uma aquarela que revela um posicionamento crítico em relação à ideologia da pureza. Quando um enunciador enuncia, ele não só mostra, como também esconde alguns conceitos e preconceitos. O título, além de nos revelar alguns sentidos suscitados pelo Neoclassicismo francês, aproxima-nos, em certa medida, dos ideais da Revolução Francesa e da corrente artística liderada por Jacques-Louis David, primo mais velho de Debret. Mas mais que isso, segundo Naves (2011, p. 43), em seu artigo *Debret, o neoclassicismo e a escravidão*, é notável nessa aquarela que o título, ao falar de uma ação virtuosa, qualificada como guerreira, cria a expectativa de uma obra pictórica também virtuosa, que contivesse em sua estrutura expressiva uma vontade reta e idealizada “capaz de submeter a seu império todo o sensível. Uma ordenação forte e unívoca”. Para o autor, o uso da aquarela e de recursos técnicos menos

elaborados revela um fazer menos “virtuoso” se comparado à tradição neoclássica europeia.

Para finalizar, seria possível, ainda, admitir que o enunciador visse positivamente a virtude, como algo a ser adquirido por uma civilização ainda débil, em processo de formação identitária, aprendendo a dar os primeiros passos. Mas ele constrói um sentido irônico que aponta para um fracasso: que é enunciado no plano médio da tela – guerra pela guerra, um aglomerado de manchas simulando uma batalha, em que inimigos se igualam a massa de manobra militante, sem que haja glorificação ou ideais nobres evidentes.

Trata-se, portanto, de um enunciador destinado por ideais Iluministas que prescreviam certo modo de saber fazer para os pintores neoclássicos. O enunciador, no papel de artista neoclássico, deveria se preocupar em criar um efeito de sentido tanto de maravilhamento, quanto do cotidiano e equilibrar as sensações nos sujeitos da enunciação para que houvesse, além do gozo estético, uma centelha que seja de *moral*. Segundo Mattos, a verossimilhança depende de um jogo sutil de “compensações entre o comum e o incomum, ‘a verdade da natureza’ ocultando do espectador ou do leitor ‘o prestígio da arte’”. Como afirma Diderot, “a arte está em misturar circunstâncias maravilhosas nos assuntos mais comuns” (MATTOS, 2004, p. 83-84).

As *escolhas enunciativas* dos artistas, sejam eles poetas, sejam pintores, eram orientadas para levar em conta a “*moral aplicada*”. Ou seja, além do *gosto* e de suscitar *comoção* no espectador, a arte tinha como finalidade conciliar o *belo* ao *útil*. Para Mattos, recorrendo a Chouillet, o procedimento que garante colocar a *moral* em *ação*, ou seja, aplicá-la, se deve ao trabalho de criar “imagens sensíveis” e não de pregar abertamente “máximas de conduta moral”:

para ele [Chouillet], mediante essas “imagens”, o romancista [e podemos estender aos artistas de modo geral] transporta as verdades abstratas e gerais para as “zonas profundas” da sensibilidade [...]. “A equivalência de emoção cria uma equivalência de conduta, a qual tem o valor de um

compromisso.” O processo é tanto mais eficaz quanto o romancista apanha o leitor, por assim dizer, desprevenido, ou seja, segundo os próprios termos de Diderot, “naqueles momentos em que a alma desinteressada está aberta à verdade”; neste momento, “semeia nos corações germes de virtude” que, a princípio permanecem latentes, à espera da ocasião que os revolva, fazendo-os “desabrochar” e “desenvolver-se”; quando isso se dá, “sentimos que somos levados ao bem com um ímpeto que não conhecíamos”, o que se explica pela enunciação de uma regra psicológica geral: o sacrifício de nós mesmos, feito “em ideia”, é uma disposição preconcebida para nos imolarmos em realidade (MATTOS, 2004, p. 79-80).

Segundo essas observações, a obra de arte orienta-se pela necessidade de semear “nos corações germes de virtude”. Pressupõem que o sujeito da enunciação (enunciador-criador e enunciatário-leitor) seja competente para identificar, reconhecer os “discursos das paixões” nas personagens, bem como traduzir a voz das paixões para os enunciatários da obra de arte.

3 Modernismo no Brasil

As classificações, mecanismos de apreensão dos objetos e dos fenômenos, por serem extensivas, podem passar ao largo de particularidades e oferecer um resultado empobrecedor da realidade. No caso das artes do Brasil, a Semana de 22 tem sido posta como um marco divisor entre pintura acadêmica, herdada do neoclassicismo francês, e a pintura moderna, igualmente europeia, revolucionada por vários *ismos*. Considerando essas premissas, examinaremos a continuidade e a descontinuidade nas artes brasileiras.

A experiência estética de ruptura dos modernos e pós-modernos brasileiros, primeiramente, procurou adaptar-se às exigências externas, tornando-a compatível com a produção europeia. Os parâmetros importados, que sempre tiveram forte presença na formação do gosto e da estética da pintura do Brasil, conheceram maior efeito de sentido de

"ruptura" a partir de 1950 e 1960, anos em que a autonomia da arte no Brasil ganhou sobrevalorização e passou a ser medida por critérios alheios aos vigentes na Europa.

Chiarelli (2012) entende que o descompasso entre as obras internacionais e a pintura nacional seria responsável, entre nós, pela conciliação de estéticas antagônicas. Em *Um modernismo que veio depois*, partindo da geração de 1922, redistribui a produção artística brasileira, desconsiderando a linha diacrônica e retirando de cena a lógica de construção pictórica que iria da arte figurativa à arte abstrata. O crítico apoia-se em um artigo de Mário de Andrade sobre Portinari, em que o poeta ensaísta afirma que o modernismo brasileiro se iniciara depois das vanguardas europeias.

O texto a que Chiarelli se refere é "Modernismo", constante do livro *O empalhador de passarinhos*, publicado em 1944. O artigo, no entanto, é de 1940; um texto em que Mário comenta *Estética do modernismo* (1936), de Ascendino Leite. Para Mário (ANDRADE, 1955, p. 185-186), "o ensaio está geralmente bem informado quanto ao movimento modernista", mas faz uma ressalva:

Não há nenhuma indicação histórica errada, a não ser a atribuição de uma importância inicial muito grande a Graça Aranha. É preciso não esquecer que quando este chegou da Europa, em 1921, falando em 'subjativismo dinâmico' e trazendo nas malas a 'Estética da vida' [livro que Graça viria a publicar em 1921] em que atacava alguns 'modernistas' europeus nossos familiares, estávamos já no 'objetivismo dinâmico' (Oh, palavras expressivas!...) e com várias obras prontíssimas. A verdade é que, com Graça Aranha ou sem ele, o Modernismo se desenvolveria no Brasil, como influência de um estado de espírito universal. E é com algum atraso, pois que as suas manifestações mais clamorosas, Cubismo e Futurismo, deram seus primeiros vagidos europeus por 1909.

Para Mário, mesmo se não tivesse havido a Semana de 22, o modernismo haveria de se incorporar à arte brasileira, pois seus valores

já tinham alcançado ares de universalidade, já vinham se espalhando pelo mundo desde 1909. Os textos de Mário de Andrade são citados por quase todos os que focalizam o tema das artes plásticas na Semana de 1922.

A pintura europeia havia passado por diversas fases de dessacralização da pintura.³³ Boa parte da produção artística do início do século XX acreditava não ser possível produzir mais nada de ambicioso em termos de pintura. Essa avaliação negativa invade a atmosfera nacional e estabelece um antagonismo entre estéticas preocupadas em conciliar ideologias político-sociais e estéticas interessadas em restabelecer a primazia da pintura, como percebemos na epígrafe que inicia este capítulo, de Segall, sobre sua posição em meio às dicotomias e contradições encontrados no seio da arte nacional.

Nossos artistas focalizavam valores de “brasilidade” no conteúdo; no plano formal, no entanto, o que se observa é a forte influência das escolas europeias. Boa parte da pintura nacional do início do século XX não constituiu, portanto, ruptura em relação à europeia. É apenas a partir da Segunda Guerra Mundial que muda o cenário de nossas artes, com o enfraquecimento das forças artísticas europeias. Possibilidades de renovação se abriam com a criação do Moma, nos Estados Unidos, em 1929, e com o surgimento de novos artistas, como Pollock e Barnett Newman. Deslocava-se, então, o olhar internacional para as Américas. Em 1947, quase duas décadas depois da Semana de 1922, Assis Chateaubriand funda o Museu de Arte de São Paulo (MASP), que constitui hoje, na América Latina, um dos mais importantes acervos ocidentais.

O descompasso entre a produção artística nacional e a europeia é perceptível não só na arte do século XX. Já nas aquarelas de Debret se

³³ A dessacralização da arte ocorreu inicialmente quando a tradição clássica da representação do ser humano, herdada dos antigos cânones da arte, advindos do alto classicismo grego e reforçada como medida padrão no Renascimento, foi gradativamente desacreditada, abandonada. Posteriormente, vemos na arte moderna recorrências da dessacralização da arte quando os artistas desconstruíram de maneira sistemática figuras do “mundo” ou até mesmo as suprimiu das telas, ao tempo em que rejeitavam por igual a perspectiva e a proporção.

pode notar o embrião de acomodação do artista à nossa realidade e o surgimento do que viria a constituir nossa identidade, embora nele sejam fortes os procedimentos de uma arte acadêmica, orientada por valores neoclássicos, como de resto ocorreu com toda a produção da Missão Francesa que por aqui aportou a convite de D. João VI. Mesmo que questões de arte nacional e arte importada não tenham sido discursivamente tratadas, essa preocupação aparece nos dispositivos formais do plano da expressão dos enunciados estéticos de Debret. Talvez nem tenha sido uma "preocupação", mas podemos observar que certos traços de suas telas revelam um traço inicial de "emancipação" do olhar eurocêntrico.

Aracy Amaral (1998, p. 13), grande estudiosa do modernismo brasileiro, entende ser dilatada a importância da Semana de 22, pois é “consequência direta do nacionalismo emergente da Primeira Guerra Mundial”. Afirmar que

a Semana de Arte Moderna de fevereiro de 1922 realizada em São Paulo representa um marco na arte contemporânea do Brasil, comparável, por sua repercussão, à chegada da Missão Francesa ao Rio de Janeiro no século passado ou, no século XVIII, à obra do Aleijadinho. Essa manifestação tem importância dilatada por ser consequência direta do nacionalismo emergente da Primeira Guerra Mundial e da subsequente e gradativa industrialização do país e de São Paulo em particular. Ao mesmo tempo em que começavam a se assinalar as potencialidades do país, uma euforia invadia os jovens intelectuais brasileiros, contagiados de entusiasmo com as festas do Centenário da Independência pelo governo de Epitácio Pessoa. Diante das comemorações do passado, um grupo inquieto, movido pela exaltação do Brasil diante do futuro, começa a se formar depois da exposição de Anita Malfatti em 1917-18, eclodindo em manifestação em 1922.³⁴ Seu objetivo:

³⁴ Também Mário de Andrade reconhece que a mudança em nossas artes não ocorreu propriamente em 1922. Afirmar ele no texto “O movimento modernista”: “A Semana marca uma data, isso é inegável. Mas o certo é que a pré-consciência primeiro, e em seguida a convicção de uma arte nova, de um espírito novo, desde pelo menos seis

a derrubada de todos os cânones que até então legitimavam entre nós a criação artística. Esse objetivo destrutivo, claramente enunciado, traria, como mais tarde Mário de Andrade diria, o direito permanente à pesquisa estética, a atualização da inteligência artística brasileira e a estabilização de uma consciência criadora nacional.

Evidentemente, a Semana de 22 causou grande impacto na sociedade e na arte de modo geral: arquitetura, música, escultura, pintura. No entanto, há exagero em afirmar que ela *derrubou todos os cânones que até então aqui se edificaram*. Vale ressaltar que a mesma euforia citada pela pesquisadora pode ser reconhecida nas mais variadas recepções estéticas, principalmente pelos críticos e artistas que endossam certas práticas. O inverso ocorre proporcionalmente: quando um crítico é a favor de tradição e não vê com bons olhos as novidades. De fato, o que ocorre com os discursos eufóricos é a defesa de uma causa. Quando se estabelece vínculos e reconhece algum valor na arte, parece ser necessário que haja esse engajamento militante por parte daqueles que acolhem as novidades.

Basta observarmos o discurso verbal dos artistas que defendem as rupturas fortes com palavras de ordem e de militância: falam sobre esgotamento da arte, e proclamam a exaltação do novo como principal agente constituidor da arte. Além disso, o que mais chama a atenção é que, invariavelmente, convocam o crítico ao mesmo tempo em que exigem conhecimento prévio deste crítico. Na verdade, aqueles de quem não concordam, seriam desprovidos de conhecimento. Assim, apenas se valem das opiniões daqueles críticos que já gozam de prestígio em determinado grupo. Vejamos um exemplo:

anos viera se definindo no... sentimento de um grupinho de intelectuais paulistas. De primeiro foi um fenômeno estritamente sentimental, uma instituição divinatória, um... estado de poesia. Com efeito: educados na plástica “histórica”, sabendo quando muito da existência dos impressionistas principais, ignorando Cézanne, o que nos levou a aderir incondicionalmente à exposição de Anita Malfatti [1917], que em plena guerra vinha nos mostrar quadros expressionistas e cubistas? Parece absurdo, mas aqueles quadros foram a revelação. E ilhados na enchente de escândalo que tomara a cidade, nós, três ou quatro, delirávamos de êxtase diante de quadros que se chamavam o ‘Homem Amarelo’, a ‘Estudante Russa’, a ‘Mulher de Cabelos Verdes’. E a esse mesmo ‘Homem Amarelo’ de formas tão inéditas então, eu dedicava um soneto de forma parnasianíssima... Éramos assim” (ANDRADE, 1972, p. 232).

Figura 74

Manifesto ruptura, de 1952, de Waldemar Cordeiro, entre outros.

A seguir, apresentamos os recortes de forma ampliada:

a arte antiga foi grande, quando foi inteligente.
contudo, a nossa inteligência não pode ser a de Leonardo.
a história deu um salto qualitativo:

não há mais continuidade!

então nós distinguimos

- as que criam formas novas de princípios velhos.
- as que criam formas novas de princípios novos.

por que?

o naturalismo científico da renascença — o método para representar o mundo exterior (três dimensões) sobre um plano (duas dimensões) — esgotou a sua tarefa histórica.

hoje o novo pode ser diferenciado
precisamente do velho. nós rompemos
com o velho por isto afirmamos:

é o velho

- tôdas as variedades e hibridações do naturalismo;
- a mera negação do naturalismo, isto é, o naturalismo "errado" das crianças, dos loucos, dos "primitivos" dos expressionistas, dos surrealistas, etc. . . . ;
- o não-figurativismo hedonista, produto do gosto gratuito, que busca a mera excitação do prazer ou do desprazer.

é o novo

- as expressões baseadas nos novos princípios artísticos;
- tôdas as experiências que tendem à renovação dos valores essenciais da arte visual (espaço-tempo, movimento, e matéria);
- a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidades de desenvolvimento prático;
- conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a um meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para o seu juízo conhecimento prévio.

arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância.

O caráter prescritivo desses manifestos contemporâneos brasileiros, é recorrentes. Ferreira Gullar (In: COHN, 2010, p. 99-103), em seu Manifesto Neoconcreto indica uma "tomada de posição" para combater a exacerbação do trabalho geométrico levado ao extremo. Seria como se Gullar pensasse em minimizar o geometrismo, para que ele não alcançasse a saturação, prevista pela teoria zilberberguiana. O autor pretende regular as experiências estéticas que chama de "racionalistas":

nascida com o cubismo, de uma reação à dissolvência impressionista da linguagem pictórica, era natural que a arte dita geométrica se colocasse numa posição diametralmente oposta às facilidades técnicas e alusivas da pintura corrente. As novas conquistas da física e da mecânica, abrindo uma perspectiva ampla para o pensamento objetivo, incentivaram, nos continuadores dessa revolução, a tendência à racionalização cada vez maior dos processos e dos propósitos da pintura.

Esse debate sobre a ruptura na arte brasileira confirma o que dissemos ao longo desta tese: as rupturas tendem a ser apenas rompimentos que, ora são mais fortes, ora são mais fracos. Além disso,

as datas estabelecidas para início de movimentos estéticos são balizas que favorecem a apreensão do objeto, mas estão longe de qualquer rigor. São marcos percebidos de maneira diferente, por intensidades diferentes. Veja que, para Gullar, a racionalização da pintura está aumentando gradativamente ("cada vez maior"), mas para os agentes do Manifesto Ruptura, a arte ainda é velha, pois "a mera negação do naturalismo" e a reprodução não figurativa apenas "busca a mera excitação do prazer ou do desprazer".

Se recuarmos até o século XIX, vamos verificar a preocupação dos artistas com a formação de uma instituição artística que desse conta de conciliar o estrangeiro e o nacional. E é essa identidade nacional, muitas vezes contraditória, que se estabelece no Brasil. Diríamos: já se percebe um pequeno distanciamento da arte produzida na Europa, uma espécie de rompimento fraco, em que algumas novidades já vão se incrustando no nosso fazer artístico. No início do século XX, os artistas aprofundam o distanciamento; alimentam a busca por uma originalidade, um estado de criação autônomo, livre das coerções europeias e, ao mesmo tempo, profundamente ligado às nossas raízes. Todavia, a construção identitária nacional se apoia na tradição importada. Esse paradoxo entre a busca de novidade e o resgate de procedimentos da tradição é tipicamente nacional; dele resultou que estéticas diversas fossem vistas por aqui de forma conciliatória.

Nesse aspecto, diríamos ter havido um rompimento um pouco mais forte. Assim é que vamos verificar uma disputa entre pinturas de motivos nacionais (caboclos e caipiras, personagens folclóricos, vegetação tropical disputando espaço com as cidades e a industrialização das grandes cidades, cores da bandeira) e estruturas conceituais futuristas, cubistas e surrealistas, bem como pinturas em que se prioriza o plano de expressão: pinturas com tendências abstratizantes.

Nesse cenário nacional, os defensores da nova tradição alcançada com a Semana de 22 acreditavam que a arte abstrata destruiria a arte moderna brasileira, já consolidada. Segundo Chiarelli (2012, p. 148),

a absorção dessas vertentes pelas novas gerações foi em parte rápida, transformando o circuito artístico do país em poucos anos. O contágio, no entanto, não se deu apenas em relação aos novos. Vários artistas com carreira consolidada sentiram-se tocados pelas possibilidades apresentadas pelas tendências que chegavam, sendo que muitos se converteram a elas de maneira passageira e outros, de forma definitiva.

Enfim, há claramente um movimento tensivo que permeia os fazeres enunciativos dos artistas brasileiros, arraigados a uma tradição europeia de arte plana de tendências abstratizantes. Trata-se de um movimento em curva tensiva, porque a eliminação da tridimensionalidade não se deu como rompimento forte, mas de modo a equilibrar as forças.

Rodrigo Naves (2007, p. 124), sobre Anita Malfatti e sua busca por uma construção identitária, acrescenta que

ao esforço do expressionismo para materializar subjetividades sem recorrer à representação psicológica, ao seu empenho para obter o máximo de penetração emotiva na mais estrita superficialidade pictórica, Anita Malfatti responderá ambígua e genialmente. Em lugar das camadas de cores chapadas, em vez dos contrastes simplificados e da deformação sistemática, ela dramatizará a própria dificuldade de expressão.

Para nós, as cores “chapadas em contrastes” com as “não chapadas em direção à deformação” traduzem-se, semioticamente, em: o dispositivo formal “cor”, quando em relação de mesma hierarquia (cor e cor), desencadeia contrastes que fazem ascender a matéria concreta “cor” a um nível estrutural, o da significação. Ou seja, não se trata simplesmente da matéria cor, mas de relações de sentido entre elementos formais de mesma hierarquia (cor 1 e cor 2, em contraste).

Em outras palavras, é esse esforço de relacionar e evidenciar contrastes de cor e cor // linha e linha, bem como a solidariedade entre as hierarquias (cor e linha, por exemplo), que alguns artistas,

desprovidos de método e de terminologia, chamam de “dificuldades de expressão”. É, por haver essa dificuldade de expressão, que trataremos a seguir de um artista, paradoxalmente antenado com tendências contemporâneas e ao mesmo tempo arraigado às tradições. Um artista ítalo-brasileiro, que inicia suas pinturas sem ambições e sem estudos formais. Pintor de telas nas horas vagas, Volpi é um autodidata, que trabalhava como pintor de paredes, um "muralista" de residências. Curiosamente, realizou a sua primeira exposição individual aos 47 anos de idade, expondo no Salão de Maio e na 1ª. Exposição da Família Artística Paulista, em 1938, na cidade de São Paulo.

4 O caso Volpi

Em sua trajetória individual, Alfredo Volpi, nos anos que antecederam à década de 1920, praticava a pintura de maneira autodidata, sem pertencer a nenhum tipo de vanguarda experimental, ou querer romper bruscamente com algum movimento. Seus quadros iniciais partem de um princípio empírico de observação da luz e, justamente por isso, suas representações da paisagem são de características impressionistas. Além disso, há pinturas em que Volpi dá certo acento ao plano da expressão, por especular padrões e ritmos de ordem gestual. A historiadora Aracy Amaral (2013, p. 63) assume o risco de caracterizar como fase “madura” a fase em que objetiviza e reduz os elementos de sua obra; um período em que se afasta de representações, de caráter temático e figurativo, para, cada vez mais, concentrar seu trabalho nos valores plásticos construtivos e cromáticos. Segundo a pesquisadora, Volpi “chegava à pintura como pintura, à cor usufruída como pigmento e sendo o quadro, construído bidimensionalmente com o rigor do espaço geometricamente dividido” (AMARAL, 2013, p. 63).

Em outro ensaio bastante recorrente nos estudos das artes brasileiras, intitulado “Volpi: construção e reducionismo sob a luz dos trópicos”, Aracy Amaral, apoiada em textos contemporâneos à obra de Volpi, apresenta recortes que endossam certa maturidade aludida pela

abstração, redução de formas e figuras, simplicidade e economia.³⁵ Quando assume que a pintura madura de Volpi são aquelas cujo caráter autônomo dos formantes plásticos estão em consonância com as realizações dos artistas chamados "concretos",³⁶ mesmo que não tenha pertencido a esse grupo, tal afirmação está carregada de valorização eufórica, porque sabemos da construção "euforizante" da pintura com tendências abstratizantes no Brasil.

Nos anos 50, artistas de São Paulo e Rio de Janeiro também ficariam curiosos com a obra de Volpi, que se interessa, nessa década, pelas realizações dos concretos (nunca, porém, sendo um deles) e obras abstrato-geométricas, ao observar, com a agudeza que lhe era peculiar, as experimentações desses moços dos anos 50. Para Volpi, são exercícios que ele pratica como num jogo de variações que se desdobram em estudos de cor, até seu esgotamento, ou como ponto de partida para outras experimentações em que a preocupação cromática é dominante (AMARAL, 2006, p. 145).

Desse modo, pressupõe-se ser de ordem melhorativa o fazer do enunciador que escolhe valores plásticos considerados na vanguarda de seu tempo, embora não participe como militante dessa ou daquela "escola". A geometrização e as semelhanças com o que acontecia de mais novo lhe garantem valorização euforizada por parte da historiadora, que lhe confere o *status* de "maduro". Esse impacto que parece ter havido com a recepção da obra de Volpi é reafirmado em vários textos de muitos trechos do ensaio.

Esse aspecto autodidata de Volpi é reiterado nos textos como algo incomum na esfera artística. O autodidatismo não é muito bem visto pela comunidade artística, que acreditou sempre, e historicamente isso se comprova, que a aquisição de competências de um grande pintor é simetricamente proporcional ao estudo e ao conhecimento das mais

³⁵ Entre outros, Amaral cita: Mário Pedrosa, Mario Zanini, Schenberg.

³⁶ Ivan Serpa, Ferreira Gullar, Waldemar Cordeiro, Max Bill, Almir Mavignier, Hélio Oiticica, Hermelindo Fiaminghi, Luís Sacilotto, Lygia Pape, Geraldo de Barros entre outros, são nomes de peso do concretismo.

variadas técnicas, estilos e gêneros pictóricos. Provavelmente, por isso, se enfatiza que, embora Volpi não seja de corrente concretista, ou um modernista de carteirinha, ele pintava como se fosse um "deles", como podemos notar no enunciado seguinte:

Volpi não pode ser considerado um antropófago, e ele mesmo daria de ombros a tal problemática, como a tudo o que fosse teórico em relação à sua contribuição.[...] Sob esse aspecto pode-se vê-lo como um artista afetado pela antropofagia na arte, que não é senão, em palavras chãs, a incorporação de elementos de outras culturas, outras informações ou repertórios que se mesclam às nossas tradições visuais (AMARAL, 2006, p. 146).

Mário Pedrosa, no texto "A primeira Bienal" (In: AMARAL, 2006, p. 145), compara o "modelado classicamente separado das cores" de Portinari, que enfatiza o domínio do desenho, com a pintura de Volpi, que evidencia o valor da cor: "Volpi é, aliás, o mestre da cor pura no Brasil".

Assim é que Volpi foi construindo um imaginário de artista fora do eixo, mas que sabia recolher o que havia de "melhor" ao seu redor e o que havia de mais novo. Primeiramente, tria e seleciona valores impressionistas, nas primeiras paisagens; posteriormente, recolhe traços surrealistas, à semelhança de Giorgio de Chirico e Morandi, artistas italianos pioneiros da chamada pintura metafísica, que influenciou diretamente o Surrealismo; seleciona, segundo os modos antropofágicos, a estruturação geometrizada dos cubistas, somada com motivos populares e religiosos, assim como Portinari. Todavia, é, sobretudo, quando o artista se volta para a abstração e a reiteração das formas geométricas, rítmicas, que há uma espécie de consenso eufórico sobre sua arte.

O crítico Sérgio Milliet (In: AMARAL, 2006, p. 143), sob o pseudônimo de S. de Santo Adolfo, em texto de 1941, afirma que Volpi, "fixando-se no essencial, numa síntese ousada e de grande força expressiva", caminharia para "um amadurecimento que vai alcançando

nestes últimos tempos o seu ápice [...]. Volpi vem conseguindo, sem preocupações atualistas ou sociais" projetar suas potencialidades plenas enquanto artista.

A valorização da abstração, que se constituiria em marco de distanciamento (descontinuidade) da tradição, não se restringe ao juízo dos críticos. Os próprios artistas, em seus manifestos, reforçam sua euforização. Vejamos trecho do manifesto do *III Salão de maio de 1939*. O manifesto foi escrito e assinado por Lasar Segall, Victor Brecheret, Antônio Gomide, Jacob Ruchti, Flavio de Carvalho, Abrahão Ribeiro, Carminha de Almeida:

Entre as coisas que marcam mais fortemente a revolução estética estão: um abandono gradativo da percepção meramente visual e um desenvolvimento mais intenso da percepção psicológica e da percepção mentalista do mundo. Todos os movimentos pertencentes à revolução estética contêm, um pouco que seja, esse processo de desumanização da arte, de abandono da imagem visual e de penetração nas regiões mais profundas da percepção psicológica e mentalista. Semelhante mudança na percepção do homem, opera-se, não tanto de maneira voluntária, mas sim como consequência de uma busca para uma sensibilidade maior. Esse abandono gradativo da percepção visual, que culmina com o movimento abstracionista, é talvez o ponto mais importante da revolução estética, porque foi por esse processo de desumanização e de abandono da percepção visual, que se chegou às mudanças aparentemente radicais observadas hoje. A arte deixa definitivamente de ser um ritual para ser um problema de sensibilidade maior (III Salão de Maio de 1939).

Na mesma medida, a descrição de Aracy Amaral constrói a identidade de Volpi como alguém que percorreu um percurso melhorativo e evoluiu, progressivamente, para a construção de sua pintura como “pintura”, uma evolução euforizada, que culminaria na valorização da abstração.

Por outro lado, mesmo Volpi sendo de vanguarda, ocupa um lugar na tradição, uma continuação porque absorve as "tendências generalizantes". O posicionamento da crítica que o assume como artista de vanguarda é um instrumento para endossar a transposição de uma arte figurativa (considerada "atrasada") para uma arte geométrica abstrata (considerada "avançada"). Todavia, é a partir de suas experiências pictóricas ligadas às tradições diversas da pintura europeia, ora em consonância e afirmação, ora em dissonância e negação, que sua arte se constituiu única. Não se constituiu pela ruptura. Suas mudanças são modestas. Há, portanto rompimentos fracos durante a trajetória do artista. Aos modos de Cézanne, sua pintura é um exercício ininterrupto, sistematizado por discretos ajustes cromáticos. Volpi desenha com a cor, modela as formas com a tinta, usando uma paleta de cores pastéis. Observemos as figuras a seguir:

Figura 75

Itanhaém – Alfredo Volpi, 1914. Têmpera sobre papel, 45 cm x 64 cm.

Figura 76

Bandeirinhas – Volpi, 1958. Têmpera, cartão, eucatex - 90,5 x 68 cm.

Comparando, brevemente, as duas telas de Volpi, há presença e ausência de alguns dispositivos formais, próprios da gramática da continuidade. Embora pareça ter havido grande salto entre uma tela e outra, estamos diante de dois quadros que se distanciam formalmente e cronologicamente em sua trajetória. Há, sim, um efeito de sentido de ruptura, mas como afirmamos nesta tese, é um rompimento em direção à inovação que ocorreu gradativamente. Como temos afirmado, cada uma das discretizações ocorre paulatinamente e sob determinado ponto de vista. Se considerarmos as telas iniciais de Volpi do ponto de vista da historiadora Aracy Amaral, entre outros, ponto de vista da perspectiva vanguardista e euforizadora, do discurso da novidade e da melhoria pela geometrização, no Brasil, teríamos a seguinte questão: Suas pinturas de paisagens apresentam valores disfóricos, já que se tratava de uma tradição pictórica antiga e desatualizada.

Para discutir esse questionamento, deixamos de lado a cronologia dos fatos históricos para nos preocupar com a autonomia dos valores plásticos e de seu sistema particular. Geralmente, esquece a crítica das artes de olhar para a produção pictórica como um sistema de entidades

autônomas e interdependentes entre si, e reduz a arte a critérios alheios ao fazer artístico.

A instância da enunciação estabelece contratos enunciativos específicos. No Brasil, por exemplo, a supervalorização das rupturas advindas da Europa e dos Estados Unidos sobrepõe-se a esse sistema autônomo de cada artista, com seus destinadores específicos. Tal comportamento contribui para um descaso, por parte da crítica, em relação a outros artistas de relevância significativa no cenário artístico nacional, como ocorre com a pintura de Volpi e sua recepção crítica, por exemplo.

Nesses termos, parece que a provável “evolução” da arte coincidiria com a dissolução do figurativo. Há, para alguns críticos, vontade implícita de assumir uma evolução melhorativa na arte, em consonância cronológica com as manifestações plásticas de vanguarda de efeito de sentido de ruptura, quando o que pode ter ocorrido são rompimentos mais fortes ou mais fracos a depender do recorte e das amostras. Nesse sentido, haveria uma concepção de arte em que o triunfo da abstração seria lido como o triunfo do “certo” contra o “errado”. Nesse aspecto, a instauração do abstrato legitimaria certo “modernismo” puro, uma triagem por excelência. Não é o que queremos defender. Assim, o exame de algumas obras de Volpi que não estão no pico da sua geometrização, nos possibilitaria rever o conceito estabelecido sobre a obra de Volpi.

Os novos mecanismos que envolveram a pintura contemporânea, a partir de parâmetros incutidos no país pelas tendências abstratizantes, pressupõem um jogo de construção, não apenas de estados subsequentes nas relações internas da obra, mas também do modo como se dá o sentido no jogo enunciativo. Nesse caso, nos ateríamos às relações e ordenações gerais (internas e externas) dos elementos constitutivos da gramática plástica, em função de uma ancoragem ora mais figurativa, ora mais plástica (cf. SCHWARTZMANN, 2014), bem como à sua relação com o enunciatário. Dessa forma, na modernidade, tanto as pinturas figurativas de tradição e de

continuidade quanto as pinturas abstratas podem ser avaliadas sem tons eufóricos ou disfóricos. Não há por que, portanto, assumir uma evolução positiva apenas por se tratar de uma obra com tendências abstratizantes. Vimos, por exemplo, no manifesto Concreto de Ferreria Gullar a sua posição quanto aos mecanismos de geometrização exagerados de forma mecanizada. Ocorre que a reiteração de uma técnica, pelo puro exercício, ou definida pelo gosto, como diria Waldemar Cordeiro, no manifesto Ruptura, "por mera excitação do prazer ou do desprazer" cria uma prática mecânica que esbarra no clichê. Vejamos a figura 77:

Figura 77

Alfredo Volpi, sem título, s.d.

Na Figura 77, temos diante de nós uma obra de Volpi, cuja estrutura de relações interna cria contrastes de alta intensidade: embora seja uma paisagem, com pessoas à beira de um rio etc., são os formantes plásticos postos em relação no espaço pictural, a sua plasticidade já evidenciada no plano da expressão e suas relações internas que nos chamam a atenção. Por exemplo, a mancha escura em

tons violetas, carregado de sombra, cria um certo peso à esquerda da tela, que vai se equilibrar com a quantidade de formas centrais. O equilíbrio se dá pela distribuição desses "pesos": de um lado uma mancha escura, do outro lado uma mancha mais clara de tons terrosos e esverdeados divididos por uma diagonal repleta de cores. A diagonal, que corta a tela em dois planos, acelera o dinamismo entre o pesado e o leve. Observe:

Figura 78

O céu esbranquiçado, neutro, tenta estabilizar o quadro. É possível ver também nela o jogo de pinceladas diagonais, verticais e horizontais, um detalhe que dá ritmo e dinamismo à cor, individualmente.

O olhar do enunciatório é conduzido pela diagonal na direção da esquerda para direita: percebe-se a diluição do tom escuro da mancha à esquerda, em módulos de cores individualizados, separados, como num prisma. As cores que compõem cada figura no centro da tela, são as mesmas que estão amalgamadas no canto superior esquerdo. Observe as figuras 79a e 79b:

Figura 79a

As cores selecionadas do centro da tela são aquelas que, amalgamadas, formam a mancha escura que vemos na lateral esquerda. É possível perceber os tons violáceos na mancha. Como sabemos, a cor, enquanto pigmento, é chamada de cor *somativa*. Isso porque as cores, quando adicionadas na paleta ou tela, vão se tornando escuras até formar um tom preto. Assim é que a mancha escura está formada pela adição dos tons que compõem a parte central da tela.

Quando caminhamos para a direita, o peso se dilui, a cor se "divide" e o espaço se abre para outros planos, além da linha do horizonte. Vemos ainda a supressão dos contornos, em que, se não fossem os limites da própria cor, não distinguiríamos onde terminam e onde começam os planos e subdivisões espaciais, bem como o recorte das figuras propriamente. Veja a imagem com a supressão do fundo neutro, como fica instável:

Figura 79b

Percebemos que, não obstante busque a imotivação das cores, elas preservam certa similitude com figuras da semiótica do mundo natural, em que plantações são preenchidas por variações tonais de verde, acrescentando sombras e luzes aos pigmentos.

A tridimensionalidade também é construída por esses matizes. Não há um traço, um projeto de desenho que demarque as posições do que estaria à frente e o que estaria ao fundo: os planos (primeiro, segundo e terceiro plano) são distinguíveis pelas variações cromáticas.

Outro ponto a se destacar são as variações de direção, como nos padrões rítmicos de Cézanne. Vejamos o rastro do gesto impresso na tela que marca as direções verticais e horizontais:

Figura 80

Detalhes das pinceladas em relevo

Essa obra, sem título, sem data e sem dimensões, foi exposta, em 2016, no Museu de Arte moderna de São Paulo, juntamente com outras pinturas em papéis, azulejos e telas de pequeno porte, construídas de meados dos anos de 1930 aos anos de 1970. Além de proporcionarem

uma dimensão cronológica das preocupações formais do artista quanto aos elementos concretos individuais, a exposição expôs as obras de acordo com a cronologia em que tinham sido produzidas. Provavelmente, essa obra não faz parte da fase "madura" de Volpi, designação utilizada por Pedrosa, Aracy Amaral, entre outros, para destacar o percurso estético do artista.

Na figura 75, uma paisagem de Itanhaém, vemos que o enunciador opta por um ponto de vista aéreo, explorando planos e sobreplanos e discretizando o efeito de sentido de perto e de longe (efeito de sentido de perspectiva, baseado em categorias topológicas: o que está acima está longe, por exemplo). Na tela seguinte, *Bandeirinhas* (figura 76), há maior aproximação do efeito de sentido de realidade; o enunciador abre mão do uso de grandes áreas, planos e espaços abertos para representar figuras geométricas. Tais figuras estão postas umas ao lado das outras num espaço branco acinzentado, quase neutro. As bandeirinhas de festas regionais dão ao enunciado um valor de brasilidade. Nelas se observa um ritmo, criado pela sucessão de figuras de mesma cor e de formas semelhantes, distribuídas segundo uma ordem, que, aparentemente, não segue uma lógica, produzindo um efeito de *desordem organizada*, que somada às cores ralas e arrastadas da têmpera, resulta em um sentido de fragilidade, transitoriedade, vulnerabilidade, perecibilidade, instabilidade. Talvez uma indecisão entre retornar às origens do interior de São Paulo (cores caipiras, como diria Tarsila?) e aderir a perspectivas concretistas. Como sabemos, Volpi é atento ao meio artístico, mas é alheio a escolas e grupos específicos.

As telas das figuras 75 e 76 se colocam em posições extremas: uma do lado da tradição figurativa, academicista; a outra, por convocar aspectos puramente cromáticos e eidéticos (ainda que tematizem bandeiras), afasta-se dessa tradição modernista e aproxima-se da tradição concretista. A tela da figura 77, que figurou entre as quase 70 obras expostas no MAM, em São Paulo, é uma obra que perfaz um caminho incomum na arte de Volpi; não está nem na extremidade do mais abstrato, nem na extremidade do mais figurativo: encontra-se no

meio do caminho. Se optarmos por seguir a classificação que euforiza a regularidade das bandeirinhas, ela seria descartada enquanto linguagem "madura". Assim, podemos dizer que, em Volpi, o que provoca rompimento em relação à tradição e à sua própria progressão pictórica não seriam propriamente as bandeirinhas (figura 4), como normalmente se afirma nos manuais de arte. Em nosso entendimento, a reiteração de figuras geométricas em sua pintura, ao se constituírem uma "fórmula", perdeu valor de tonicidade e intensidade altas, pois se tornou recorrente, um clichê. Quando se fala em Volpi, o senso comum recorre às figuras de "bandeirinhas". É por isso que, com as pinturas das bandeirinhas, criou-se uma tradição dele mesmo: são variações sobre o mesmo tema. Mesmo que haja, em seus arranjos, novidades, elas são discretas e suprimidas pela figura angular. O enunciatório que, pelo contrato fiduciário, encontra em Volpi valor de ruptura, se percorrer as mais variadas fases de desenvolvimento do enunciador, não terá surpresas em seu caminho: o efeito de sentido de originalidade, de novidade, será substituído pelo efeito de sentido de previsibilidade (ainda que com pequenas modificações, como apontamos).

O que ocorre com a tela da figura 77, em que temos uma paisagem sem título, é que constitui uma quebra da espera. Seu enunciado se apoia no princípio imanente dos feixes de cores combinadas entre si e suas relações, tal como ocorre nos abstratos da Bauhaus, em Cézanne, nos surrealistas e nos impressionistas. Não obstante as semelhanças com os artistas citados, a tela de Volpi se erige sem orientações ideológicas sociais (ideias antropofágicas ou nacionalistas) ou de escolas acadêmicas e europeias (academismo por ele mesmo, surrealismo, cubismo ou concretismo). Há, por fim, um conhecimento prévio da maleabilidade do material, ordenações de profundidade e planos sobrepostos, tudo recoberto por estruturas rigorosas, relações de contrastes cromáticos, sombras, volumes e planos. Em suma, uma aula de pintura. Eis um texto em que o valor de cada elemento está na associação entre os termos de mesma categoria (COR + COR); (simetria

e equilíbrio); etc. Temos, paradoxalmente, amalgamada em uma única pintura a rigidez da forma com a relatividade das cores. Uma combinação de rigidez e fluidez. Tal qual a identidade brasileira da pintura moderna: um pé lá e outro cá.

Conclusão

Discutimos em toda a tese o par opositivo *tradicional e moderno, continuidade e rompimento* na pintura. Verificamos a existência de um *continuum*, em que os desenvolvimentos plásticos se põem de forma gradual em relação aos rompimentos e à introdução de novas experiências estéticas. Os traços evolutivos se distribuem de maneira sinuosa e as curvas, por serem ligadas por pontos próximos, determinam, entre um estado e outro, um desenvolvimento sem saltos ou rompimentos tônicos e bruscos.

Rubens e Michelangelo constituiu o primeiro par de nossas comparações, que nos possibilitou estabelecer que a continuidade, quando recuperada em novos tempos, ganha foros de rompimento, passa a ser vista como tônica. Há em Rubens o que se poderia identificar como rompimento forte com relação ao Classicismo: suas telas mostram contorções exageradas nas formas de nu feminino, por exemplo, produzindo um efeito de sentido de vivificação ou mais acentuação na intensidade do que era comum no Classicismo, que opta por dispositivos formais que produzem efeito de sentido de equilíbrio e de sobriedade, mais atonizados, portanto. Todavia, examinando o afresco *Juízo final*, do teto da Capela Sistina, de Michelangelo, identificamos traços e ondulações que antecedem as sinuosidades e intensidades encontradas em Rubens. Por outro lado, em Vélazquez, particularmente em *Pablo de Valladolid*, vemos contornos definidos que são incomuns no barroco.

Assim como os rompimentos, a continuidade é algo que pode ser comprovado pela observação de sucessivos estilos ao longo da história da arte e, portanto, também é significativo pensar que a continuidade

pressupõe, ou comporta, na latência, seu rompimento, à semelhança do que ocorre com a teoria da sílaba de Saussure, em que a uma abertura segue-se um fechamento; a uma soante segue-se uma consoante; a uma explosão, uma implosão.

Pudemos, no desenvolvimento da investigação, verificar a existência de uma engrenagem reguladora de tensões nos movimentos artísticos: um procedimento não consegue estar permanentemente no contínuo, assim como nada pode ser rompido sempre, sem que haja uma parada para a conservação.

Tendencialmente, nas vanguardas do século XX, os rompimentos preponderaram sobre a tradição. O senso comum os entende como rompimento brusco de determinada ordem pictural, particularmente, por escolher obras de “pico”, que corroboram propostas de vanguarda. O que notamos é que, às vezes, os movimentos de rompimento triam determinados traços tensivos latentes, que haviam sido ignorado por seus predecessores. Essas retomadas estéticas, por sua própria característica de retorno cíclico, reformulam-se e diluem-se dentro da função *continuidade*.

O exame menos perfunctório das obras de arte confirma nossa tese. Eles *parecem* bruscos, mas apenas desconsideram a permanência (e latência) de valores da tradição. Embora seja comum a afirmação da prevalência de valores tônicos sobre átonos, não há, propriamente, apenas os extremos discretizados, observando-se, pois, uma gradação contínua de fúntivos atónos e tônicos que leva ao rompimento. Valores de “pico” permanecem diluídos no movimento descendente e, assim, oônico preservado vai se atonizando por diluição, produzindo um esgarçamento propício à entrada de novos valores e experimentações estéticas.

Da mesma forma que é impossível que a transmissão seja total, a novidade também jamais pode ser total, porque a tensão impede a consecução dos extremos. O sentido nas artes seria prejudicado tanto se o artista realizasse uma medida de *saturação* de valores da tradição, que levaria à redundância, ao já visto e, conseqüentemente, ao seu

desinteresse, quanto de *extinção* desses valores, que impossibilitaria a compreensão, visto que levaria à extinção do sentido.

A oscilação entre o novo e o tradicional, entre a continuidade e a descontinuidade, é antiga na história da arte. Vasari, no século XVI, já afirmava ser o desenho o "pai de todas as artes" e ser a pintura subordinada a ele, o que nos leva ao discurso implícito de experiências de subversão no uso do desenho. Em termos de semiótica tensiva, Vasari verifica a existência de tensão entre *mais e menos desenho*, e valoriza no seu enunciado as produções que se colocam próximo a *mais desenho*.

Em toda a história das artes, mudanças ocorrem; não constituem características do mundo moderno. Ora são valorizados os movimentos da roda da inovação (as *paradas* na continuidade), ora os refreamentos (*parada da parada*).³⁷ A percepção da mudança, no entanto, é orientada pela velocidade: quando ocorre com maior celeridade, sentimo-la tônica (mas a mudança pode ter sido de algo que saiu de nosso campo de percepção apenas; algo que já tinha sido usado no passado), quando os procedimentos estéticos não saem de nossa percepção, sentimos que a mudança ocorreu menos celeremente. Seria a memória a ditar o valor das novidades. Esse não é um fato exclusivo das artes. Na vida cotidiana também é assim: surpreendemo-nos com determinados valores inicialmente; posteriormente, vasculhando a memória, comparando os fatos, relacionando-os, verificamos que a novidade não era tão nova. Na política, os salvadores da pátria são figuras recorrente. As novidades que apresentam não vão além de café coado pela enésima vez. Ralo, sem gosto.

Se nos voltarmos para o Impressionismo, Expressionismo, Cubismo, Futurismo, Surrealismo, também as *rupturas* proclamadas desconsideram a herança dos cânones tradicionais. O que verificamos não é, propriamente, *ruptura*, mas uma tensão de valores herdados da

³⁷ Zilberberg (2006, p. 147), ao tratar do fazer missivo, considera dois funitivos o remissivo (*parada*) e o emissivo (*parada da parada*) reguladores de tempo e espaço. Enquanto o fazer remissivo é criador do tempo, concentra, nominaliza e modaliza, o fazer emissivo é criador de espaço, difunde, verbaliza e narrativiza.

tradição em convívio com valores modernos. Em arte, valores da tradição não são valores ultrapassados; valores da modernidade não são superiores aos do passado. São apenas mudanças. Surpreendemo-nos diante de *Mona Lisa*; (Leonardo da Vinci, 1503-1506); surpreendemo-nos diante de *Guernica* (Picasso, 1937). Se comparada uma tela com outra, a impressão inicial é de máxima velocidade na introdução das mudanças. Todavia, não há salto entre o século XVI e o século XX. As artes seguiram seu caminho de Leonardo a Picasso, avançando paulatinamente, sem provocar *nonsense*. Conceitos, como os de Clássico, Barroco, Futurismo, Surrealismo, são constructos, são abstrações, produtos de uma elaboração que considera fatos discretos: realiza-se uma triagem rigorosa dos elementos que possam comprometer o ato de “pegar e manter firme” (segundo a etimologia de *conceito*).

Nos enunciados plásticos de vanguarda, a partir do século XX, se nos afastarmos da planfletagem, de considerável vivificação do plano do conteúdo, verificaremos apenas a aproximação das técnicas de refreamento do plano da expressão. Não há, propriamente, rompimento, não se produz discretização entre uma arte e outra. Nos dispositivos formais das vanguardas, verificamos apenas distanciamento da semiótica figurativa e aproximação de uma semiótica plástica cada vez mais autônoma enquanto linguagem. As produções de vanguarda demandam atenção com relação à redução e aumento da tonicidade, bem como verificação da aceleração ou desaceleração do reconhecimento inteligível. Esses traços são engendrados dentro de uma cadeia de acontecimentos que, mais que definir rompimentos, constituem um *continuum* gradativo entre um movimento e outro; gradação que pode ser avaliada sob o crivo da intensidade, com duas subdimensões: uma de andamento (vivo ou lento) e outra de tonicidade (forte ou átona). Além disso, pinturas figurativas ou plásticas se erigem com base em elaborações refinadas de refreamento do plano da expressão e pedem do analista cuidado com o princípio de coordenação entre os formantes plásticos COR e CONTORNO.

Procedimentos de triagem podem levar à constituição de enunciados excessivamente econômicos ou prolixos, ora direcionando a prática para um *mais menos* (telas monocromáticas, como o quadrado branco sobre branco de Malevitch) ou para um *mais mais* (colagem de objetos "fora do universo da pintura" na tela, como Tápies, Rauschenberg, respectivamente). Todavia, em todos esses casos, observamos que as práticas artísticas não chegam ao extremo de perder-se no *somente menos* nem no *somente mais*.

As gradações tensivas ocorrem não apenas entre uma estética e outra, mas também entre objetos de um mesmo artista; às vezes, em um só objeto. Essas considerações sobre gradação entre rompimentos fortes e fracos, tônicos e átonos, apoiam-se na existência da *função complexa de continuidade*. Os objetos plásticos, tal como afirma a semiótica tensiva, não são uma coisa ou outra, não convivem com posições estanques, colocam-se no entremeio, estão no curso, uma rede de posições definidas pela intersecção dos fúntivos *rompimento forte* e *rompimento fraco*.

Os rompimentos são da ordem da contrariedade, conhecendo, tal como nas argumentações, duas possibilidades, as realizadas por oposição total (que para nós se revela indesejável, porque desorganiza o sentido), quer por concessão, em que há apenas determinada restrição. Guardadas as limitações das comparações, algo como enunciados introduzidos por *mas* e enunciados introduzidos por *embora*. Os rompimentos em arte, porém, quando há, estão previstos pelo sistema e, por isso, apenas aos olhos do leigo é que provocam a sensação de nunca visto, de mudança acelerada. Em todos os movimentos estéticos ocorrem mudanças, ora de maneira *aparentemente* drástica, ora de maneira *aparentemente* tímida, como se, a cada etapa de realização, as telas fossem se complexificando até fixarem mudanças que, depois de produzirem efeito de novidade, retomam procedimentos antigos com novas vestes. O movimento não é circular, mas espiralado. Não há saltos, não há *rupturas*, propriamente. Essa a razão pela qual vemos a continuidade e o rompimento como uma função complexa, com dois

funtivos, um forte e outro fraco. A continuidade pode parecer estática, mas nela, ainda que imperceptível, há movimento; por não percebermos o movimento, dizemos haver continuidade estética. As discretizações entre os enunciados plásticos são mais visíveis, normalmente, quando confrontamos objetos separados por longa extensão de tempo, resultado de negociações, contratos estabelecidos entre enunciador e enunciatário.³⁸ O desenvolvimento de um estilo apresenta andamento lento, embora, às vezes, pareça acelerado.

No processo evolutivo das artes plásticas, os acontecimentos, por serem frequentes, contínuos, atonizam paradoxalmente nossa percepção. As evoluções, no entanto, estão *previstas* no sistema. Se não estivessem, gerariam desconforto, o sentido não se constituiria. Às vezes, surpreendemo-nos com determinados procedimentos, mas por terem se afastado de nosso campo de percepção, são tomados como completamente novos, como é o caso da pintura em blocos de Cézanne (1839-1906) que já pode ser vista em Poussin (1594-1665). *Parece* uma novidade, *mas não é* novidade, ou parece "muita novidade" mas é "pouca novidade". Quanto maior a quantidade de pontos intermediários entre um rompimento e outro, mais próximo da continuidade, mais fraco é percebido o rompimento. Consequentemente, atenua-se e desalecera-se o rompimento. Quanto menor a quantidade de pontos de contato, maior o efeito de sentido de rompimento. Consequentemente, acelera-se e tonifica-se o rompimento. Se esses pontos de contato forem mais espaçados, mais obscura será a percepção da linha evolutiva e maior será a possibilidade de a recepção dessa estética considerá-la como constituidora de rompimento. Quanto mais pontos de intersecção existirem entre um movimento e outro, mais contínua é a linha, apresentando uma sinuosidade de curvas e não de ângulos.

³⁸ Nesse ponto, não há como desconsiderar que a crítica observa o diálogo fechado entre os artistas (nesse caso, os enunciatários dos artistas plásticos são outros artistas plásticos. Entre outros artistas já citados nesta tese, Picasso dialoga com Velázquez e Gauguin; Cézanne com Poussin). Suas obras dialogam com a de companheiros próximos ou distantes, num processo tensivo contínuo de consonâncias e dissonâncias. As artes plásticas, tal como os enunciados verbais são responsivas: ou respondem a outros enunciados ou provocam novos enunciados.

Por meio do mecanismo de produção de cânones, a força da tradição constitui um regulador que promove a neutralização dessas tensões. Ou seja, por mais inovação que ocorra rumo à saturação, há uma força atrativa e vetorial da tradição que impulsiona uma parada no “rompimento”, por classificá-la como tipo “muito inovador”. Todavia, em vez de falar de oposição entre o que pregam os manifestos e a realização artística preferimos, falar em duas: uma centrípeta, que impede o descontrole e constitui força que contém as mudanças, e outra centrífuga, que tende à expansão, que impulsiona a mudança. Avanços, mas sempre avanços previstos pelo sistema; avanços que não desorganizem o sentido. Não é possível cessar o movimento tensivo, composto por variações entre os fúntivos rompimento átono e rompimento tônico, englobados pela função “continuidade”.

Embora os rompimentos átonos não sejam exclusivos do século XX, sua percepção se acelerou nos movimentos pós-Impressionismo, levando à confusão entre ser moderno e ser de vanguarda. Ser moderno não, necessariamente, é ser de vanguarda. Enquanto moderno caracteriza o pintor do próprio tempo, o vanguardista é o enunciador do futuro. Ele vislumbra pintar o que já se aponta como tendência do que virá a ser. Como consequência, o olhar vanguardista se volta para o novo e, essa novidade, é valorizada. No projeto pictórico de vanguarda, há uma linha de desenvolvimento, em que a composição figurativiza o movimento dos objetos no espaço; imprime-se dinamismo e velocidade nas figuras facetadas, explorando a superfície planar e o gesto de irrupção da cor nesse plano. Elementos do plano da expressão hiperintensificados (demasiadamente demais) impedem o imediato reconhecimento. O enunciatário leigo, ou de poucos conhecimentos sobre artes plásticas, pode produzir comentário desabonador diante de uma tela abstrata, tal como uma ouvinte não acostumada com cantos líricos ou óperas, que considera exageradas determinados agudos e graves, enfim, contornos melódicos que fogem ao trivial (cf. TATIT, 2016, p. 34). A pintura, em seu desejo de afastar-se da fotografia, da reprodução do mundo natural, parece correr em direção à *saturação*

(embora um força contrária a afaste desse ponto do *continuum* gradativo, para que não produza *nonsense*). Nesse sentido, a existência de obras que extrapolam os limites da tela (cada vez mais espessa), chegando à destruição do plano, constituiria algo que bate à porta da desorganização do sistema.

Embora um seja continuação do outro, dois movimentos de emancipação da pintura podem ser observados nas vanguardas: (1) um que promove a quebra do estatuto da pintura como ilusão mimética pictórica, tornando-a um objeto que contempla ponto, linha e cor sobre um plano, e (2) outro, em que o movimento de emancipação se identifica com a materialidade plástica que excede o plano, "transbordando-o". Nesse caso, já dissemos, a pintura se torna cada vez mais espessa, extrapolando o plano bidimensional. É o sentido de esgotamento de suas possibilidades que gera na pintura o "trasbordamento" para fora do quadro, levando o enunciatório leigo a deixar de vê-la como pintura.

Essas experimentações de transbordamento do quadro levam ao limite traços do que ocorre na *pintura de cavalete*. Às vezes, o artista evidencia o cavalete, a moldura e a superfície evitando a saturação, para que a obra não deixe de ser vista como pintura. Dois recursos, no entanto, são considerados irredutíveis para que o objeto plástico não se dilua, não se desintegre: o plano e sua delimitação. As fronteiras do suporte são, ainda na modernidade, coerções técnicas de construção pictórica. Basta apenas um único desses elementos para que o enunciatório reconheça o objeto como pintura.

Por isso, reafirmamos: ainda que tenhamos nos habituado a separar com certa rigidez os períodos das artes plásticas, há nos objetos artísticos uma continuidade que ultrapassa os estilos. Se não podemos negar as mudanças, a introdução do novo, da mesma forma, não podemos negar a continuidade do antigo. Nesse ponto, talvez pudéssemos dizer que a questão é de complexidade, muito mais que de contrariedade: nem continuidade, *mas* descontinuidade; nem descontinuidade, *embora* continuidade; *mas* *continuidade* e *descontinuidade*, num processo espiralado inesgotável.

Segundo essa linha de raciocínio, a linguagem abstrata é resultado de um longo processo; não configura mudança brusca, um acontecimento em termos de movimento súbito. As conquistas são paulatinas, reguladas por mais ou menos, conforme contratos implicitamente estabelecidos por enunciador e enunciatário, e sempre segundo previsões do sistema. Desde a arte clássica grega até o século XVIII, os artistas orientaram-se pelo conceito de “realidade figurativa”, fundado em valores convencionais, em um acordo sobre a objetividade e comunicabilidade na representação verossímil da natureza. Por se entender que o naturalismo não representava o mundo exterior, mas apenas uma visão subjetiva dele, adotou-se do século XIX em diante um novo conceito. Assim, a representação das figuras do mundo natural passou a ser cada vez menos reconhecível até que se conquistou a suposta autonomia dos signos plásticos dentro de sua própria organização e relação. Nossa percepção das obras de arte do final século XIX é orientada não apenas pelo sentido do plano de conteúdo, mas também para as características do plano da expressão. O enunciatário, com base no resultado da construção semiótica depreende que, além do conteúdo semantizado, existe a preocupação de simplificar a realidade figurativa.

As pinturas abstratas constituem, segundo as medidas semiótica que estamos utilizando, uma arte de rompimento tônico, porque inauguram uma tradição de interromper a produção de efeito de sentido de figuras do mundo natural, de estabelecer uma parada no gênero pictórico. Verifica-se, então, no parecer, uma parada brusca em relação à continuação dos movimentos figurativos anteriores. Nas pinturas abstratas, o contrato entre enunciador e enunciatário pressupõe determinados arranjos e refreamentos do plano da expressão por parte da enunciação.

Mais uma vez, sem negar a continuidade, em determinados momentos, houve mudanças, que culminaram em certos traços que atravessaram gerações. Todavia, quando apreendemos as mudanças, elas já estão realizadas em discurso, recortadas e discursivizadas. A

percepção delas não pode, pois, ser discretizada nem calculada com exatidão. Nesse sentido, pequenos ou grandes (fortes ou fracos) rompimentos, intercalados em extensas continuidades, podem ser balizados apenas por aproximações. Além disso, como os rompimentos são contínuos, eles não são propriamente fortes, visto que pertencem à práxis da extensidade dentro do *continuum* das artes. Antes que ocorram aos saltos, eles ocorrem em gradação. Os saltos são construídos pelo discurso para finalidades funcionais, para tornar mais didática a exposição. Daí se poder dizer semioticamente que não se trata de exclusão (descontinuidade sem a participação da continuidade), mas de inclusão (descontinuidade com a participação da continuidade). Não se trata de uma relação *ou/ou*, mas de uma relação *e/e*. Em termos coordenativos: uma relação aditiva (*descontinuidade e continuidade*), que pode ser vista como tanto *x* de ruptura, quanto *y* de continuidade.

Outra ordem de continuidade verificada diz respeito à tatilidade da tela, alcançada pelos pós-impressionistas com a sobreposição de camadas de tinta, o que resultou na incorporação do próprio gesto do artista no enunciado plástico. A espessura, no entanto, que se tornou comum no século XX, não se constitui descontinuidade, propriamente, visto que telas do século XVIII já apresentam essa estratégia de orientação do enunciatário.

Os artistas sempre se ocuparam da vivificação do plano da expressão, assim como de produzir manifestos em descompasso com o que realizavam. Assim, o que se constata são lacunas entre o discurso de rompimento das vanguardas, da arte que se quer nova, e o enunciado plástico final. Pretende-se nos enunciados verbais um rompimento intenso, brusco, um movimento *alegro*, às vezes *vivace*, mas que se atualiza em forma de *adagio*. Para ficarmos na metáfora musical, um projeto construído em ritmo *andante*, porque os artistas constroem suas obras estabelecendo um contrato com o enunciatário: dizem o que podem dizer nas circunstâncias que se apresentam.

A descontinuidade, tida como de intensidade tônica, é decorrência de valores gestados ao longo do percurso da continuidade, tida como de intensidade átona. A metáfora do rompimento nos serviu inicialmente para propor que, por constituir um percurso, ela estabelece um movimento durativo, de permanência, próprio da continuidade, diante da introdução de novos fazeres estéticos. As metáforas são criadoras de sentidos: atualizam uns; excluem outros. Ao mesmo tempo que, pela concretização, favorecem a explicitação de sentidos abstratos, produzem distorções. No caso das estéticas, nada mais falso do que identificar *ruptura* com revolução nos procedimentos artísticos, em que o passado, a extensidade da continuidade, fosse completamente alijado. Todavia, da mesma forma como é falso negar a continuidade, é falso também negar a mudança, a descontinuidade. Assim, embora paradoxal à primeira vista, propomos a existência de mudança na continuidade e continuidade na mudança. Jamais ocorrem na totalidade do fazer artístico. A mudança é própria do ser.

Ao falar da **continuidade** pareceu-nos adequada a metáfora do **rompimento**, porque ela não se dá de forma brusca. É possível ver nela certa duratividade e, mesmo quando ocorre a “disjunção”, tal como na divisão de uma régua em duas metades, há a permanência de valores em ambas as partes; separadas visualmente, mas compostas dos mesmos elementos.

Para tratarmos particularmente da introdução de **descontinuidades** na arte brasileira, recorreremos, então, a outra metáfora: a de **esgarçamento**.

Tensivamente a arte se dá no *acontecimento*, nos momentos singulares, particulares, irrepetíveis, identificando-se com o eixo do sensível. Entendemos, porém, que o repetível também participa da construção artística, da produção do sentido. Ignorá-lo seria aplicar uma triagem de valores, excluindo tudo o que não fosse novo, para absolutizar apenas valores originais, o que se revela inviável.

É de considerar também que, quando se fala de continuidade e descontinuidade, sala à vista a questão do enunciador e do

enunciatário. Artistas “conversam” com outros artistas. Não é incomum que seus enunciados remetam a outros enunciados. Têm competência para provocar seus colegas, apresentando continuidades de forma velada, num jogo em que o reconhecimento inteligível traz o êxtase da fruição estética. Trata-se de uma *construção do sentido controlada, provocada*, em que o enunciador sabe que seu enunciado é continuidade e quer provocar o sentido de continuidade revitalizada. Evidentemente, algumas vezes enunciatários tomam contato com a obra, gerando desconforto, estranhamento. E, nesse caso, há *surpresa*, em que o enunciador vê seu enunciado como continuidade, mas o enunciatário o vê como descontinuidade.

Tal como os enunciados verbais, os enunciados plásticos são textos. Não é, pois, estranho considerar que a continuidade no tecido das artes, devido ao uso dos procedimentos estéticos, desgasta-se, as fibras se abrem, possibilitando que nos interstícios se introduzam descontinuidades. Quanto mais circulam os valores, maior a possibilidade de esgarçamento desse tecido e de aparecimento de novos valores. Quando mais comprimido um valor (valor particular; sem extensidade) menor a possibilidade de esgarçamento e de aparecimento de novas experiências estéticas.

Por isso, afirmamos que a introdução de descontinuidade nas artes brasileiras é anterior à Semana de Arte Moderna, porque o tecido das artes europeias importado já estava esgarçado, permitindo que descontinuidades pudessem ser efetivadas. A continuidade neoclássica, introduzida entre nós pela Missão Artística Francesa, conheceu em Debret o princípio da descontinuidade, a gestação dos primeiros sinais de afastamento da arte europeia. Dissemos então que a formação da identidade brasileira se construiu com base na desconstrução de certos parâmetros importados.

Para reconhecer novas tendências, é comum, como já dissemos, o uso da metáfora *ruptura*, como se ela fosse capaz de estabelecer uma nova ordem nos objetos estéticos; no caso da arte brasileira, como se a ruptura constituísse uma separação de valores nacionais de valores

eurocêntricos. Nossa renovação consistiu, pois, no contato de nossos artistas com vários *ismos* europeus do início do século XX. Ninguém é ingênuo para admitir que antes da Semana de 1922 se praticava um tipo de arte por aqui e que, depois dela, se passou a praticar arte de outra forma. As mudanças vinham ocorrendo paulatinamente. Nossos artistas viajavam para estudos na Europa; tomavam contato com o que por lá se fazia.

Numa primeira fase nacionalista, tivemos uma tentativa euforizada de libertação dos cânones da pintura já estabelecida por aqui. Pouco a pouco, porém, o papel temático que revestia as figuras de nossa arte foi ganhando ares de caricato.

As primeiras experiências do que normalmente se chama de ruptura entre nós apoiaram-se na adaptação às exigências externas, importando parâmetros de gosto e de estética, não obstante nossos artistas tenham focalizado valores de brasilidade. No plano formal, contudo, observamos forte influência das escolas europeias. Parte da pintura nacional do início do século XX não constituiu, pois, ruptura em relação ao que se praticava na Europa. Como já dissemos, há um descompasso entre a produção artística nacional e a europeia, mas perceptível não só na arte do século XX. Já nas aquarelas de Debret, notamos uma semente de acomodação do artista à nossa realidade e o surgimento do que viria a constituir nossa identidade, não obstante nele sobressaíam os procedimentos da arte acadêmica, orientada por valores neoclássicos.

Não negamos que a Semana de 22 causou impacto na sociedade e na arte de modo geral. Todavia, o exame da produção artística nacional detecta exagero na afirmação de que ela teria posto por terra todos os cânones que até então aqui se edificaram. Quando recuamos a investigação para o século XIX, verificamos que a preocupação com a formação de uma identidade nacional já existia entre nós, já percebemos distanciamento paulatino da arte produzida na Europa, uma espécie de rompimento fraco, em que algumas novidades já vão se incrustando no nosso fazer artístico. O que notamos é que, no início do

século XX, essas preocupações haviam alcançado alto grau de recrudescimento. No entanto, aos olhos da investigação, a construção identitária nacional continua apoiando-se na tradição importada. Renovamos em relação ao academicismo neoclássico, mas importamos valores do Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Surrealismo. Conciliamos procedimentos da tradição com valores nacionais. Se rompimento ocorreu, ocorreu de forma moderada. Apoiamos nossa afirmação na disputa que verificamos entre pinturas de motivos nacionais (caboclos, caipiras, personagens folclóricos, vegetação tropical) e pinturas de motivos próprios do Futurismo, como cidade, industrialização, e outros valores do Cubismo, do Expressionismo e do Surrealismo, enfim pinturas em que se prioriza o plano de expressão, pinturas com tendências abstratizantes.

Para fundamentar nossa argumentação, tomamos como base algumas telas de Volpi, um artista ítalo-brasileiro, que se dedicava a pinturas sem ambições e estudos formais. De modo geral, toma-se como de ordem melhorativa o fazer de Volpi que escolhe valores plásticos considerados na vanguarda de seu tempo. A geometrização das figuras lhe garante valorização euforizada por parte da crítica, que lhe confere o *status* de "maduro" a determinada fase de sua evolução artística. Construiu-se então o imaginário de um artista fora do eixo, que sabia recolher o que havia de melhor ao seu redor e o que havia de mais novo. Inicialmente, nas primeiras paisagens, Volpi seleciona valores impressionistas; posteriormente, traços surrealistas, à semelhança de Chirico e Morandi; escolhe, ainda, segundo os modos antropofágicos, a estruturação geometrizada dos cubistas. Contudo, é, particularmente, quando o artista se volta para a abstração e a reiteração das formas geométricas, que se estabelece um consenso eufórico sobre sua arte.

Entendemos que, na modernidade, tanto as pinturas figurativas de tradição e de continuidade, quanto as pinturas abstratas podem ser avaliadas sem tons eufóricos ou disfóricos. Não há por que assumir evolução positiva apenas para obras com tendências abstratizantes.

Por tudo o que dissemos ao longo da tese, defendemos que as chamadas *rupturas* em arte constituem apenas uma metáfora desencadeadora de sentido impróprio, visto que ela funciona como um pêndulo, que ora caminha na direção ascendente da descontinuidade, ora na direção descendente da continuidade, não se justificando posições de exclusão dos movimentos. Descontinuidade permanente, numa caminhada, que perfaz um percurso, na maioria das vezes, num ritmo átono, às vezes, quase imperceptível. Movimento de recuperação constante da tradição, do eixo da cultura, da extensidade, da razão, da inteligibilidade. Em geral, mesmo no caso de triagem rigorosa de valores de descontinuidade, ou por economia, ou por hipertrofia, a herança mostra sua força, impõe a continuidade de muitos outros valores, como no caso da figuratividade, reguladora da continuidade pictórica, ainda que as vanguardas caracteristicamente acentuem sua desconstrução: não há, pois ruptura.

Às vezes, as vanguardas impõem efeitos de sentido de rupturas progressivas, as rupturas em desenvolvimento, mas nem tudo é eliminado: alguns traços tensivos são preservados. É por aceitar essa constatação enquanto tal que distinguimos o graus de contrariedade entre rompimentos forte e fraco, título desta tese. Para não desorganizar o sistema, não se perder o sentido nem extingui-lo, os extremos do *continuum* jamais são tocados.

Referências

- ABRAHMS, M. H. *O espelho e a lâmpada*. Tradução de Alzira Vieira Leite Allegro. São Paulo: Unesp, 2010.
- ALBERTI, Leon Battista, *Da pintura*. Tradução de Antonio da Silveira Mendonça. 4. ed. São Paulo: Editora da Unicamp, 2014.
- AMARAL, Aracy A. *Textos do trópico de capricórnio: artigos e ensaios (1980-2005)*. Vol. 1. Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006.
- _____. *Artes plásticas na semana de 22*. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. *Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.
- AMARAL, Tarsila do. Pintura Pau-Brasil e antropofagia. In: COHN, Sergio (Org.). *Ensaio fundamentais: artes plásticas*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2010, p. 31-35.
- ANDRADE, Oswald de. *A utopia antropofágica*. 4. ed. São Paulo: Editora Globo, 2011.
- ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Tradução de Mauro W. Barbosa. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e persuasão*. Tradução de Mauricio Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- _____. *História da arte como história da cidade*. Tradução de Pier Luigi Cabra. 5. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Clássico anticlássico: o renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. Tradução de Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- _____. *Arte moderna*. Tradução de Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e percepção visual: uma psicologia da visão criadora*. Tradução de Yvonne Terezinha de Faria. 3. ed. São Paulo: Pioneira, 1986.
- _____. *Intuição e intelecto na arte*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- ÁVILA, Affonso. *O modernismo*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BADE, Patrick. *Henri de Toulouse-Lautrec*. New York: Parkstone, 2000.

BADIR, Sémir. *Hjlemslev*. Paris: Les Belles Lettres, 2004.

BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: WMF Martins Fontes: Edições Sesc 2015.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. Preconceito e intolerância em gramáticas do português. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de (Org.). *A fabricação dos sentidos: estudos em homenagem a Izidoro Blikstein*. São Paulo: Paulistana: Humanitas, 2008. p. 339-363.

BARROS, Diana Luz Pessoa de, FIORIN, José Luiz (Org.) *A fabricação dos sentidos: estudos em homenagem a Izidoro Blikstein*. São Paulo: Paulistana: Humanitas, 2008.

_____. *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática, 2007.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Porto: Edições 70, 1984.

_____. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

BATISTA, Marta Rossetti. *Os artistas brasileiros na escola de Paris: anos 1920*. São Paulo: Editora 34, 2012.

BATTEUX, Charles. *As belas artes reduzidas a um mesmo princípio*. Tradução de Natalia Maruyama e Adriano Ribeiro. São Paulo: Humanitas: Imprensa Oficial do Estado, 2009.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca impossível*. Tradução de Cristina Lacerda e Teresa Dias Carneiro da Cunha. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

_____. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BAYER, Raymond. *História da estética*. Lisboa: Editorial Estampa, 1995.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (Org.). *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Objetiva, 1999.

BENSE, Max. *Pequena estética*. Tradução de J. Guinsburg e Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BROSSA, Joan. *Poemas civis*. Tradução de Sergio Alcides e Ronald Polito. São Paulo: 7 Letras, 1998.

_____. *Poesia vista*. Tradução de Vanderley Mendonça. São Paulo: Amauta, 2005.

_____. *Joan Brossa: desde Barcelona ao Novo Mundo*. Catálogo. Rio de Janeiro: Institut Ramon Lull; Fundació Joan Brossa, 2006.

BÜRGER, Peter. *Teoria da Vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BONDÌ, Antonino. *Louis Hjelmslev: fra lingua e linguaggio*. Roma: Carocci Editore, 2012.

BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. Tradução de Fernando Santos. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CABRAL, Antonio Helio. *Volta à figura: a década de 60*. Museu Lasar Segall, maio/jun. 1979 (catálogo).

CALABRESE, Omar. *A linguagem da arte*. Tradução de Tânia Pelegrini. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CALASSO, Roberto. *A folie Baudelaire*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. São Paulo: Companhia das letras, 2012.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos (1950-1960)*. São Paulo: Ateliê, 2006.

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da arte*. Tradução de Rejane Janowitzer. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHIARELLI, Tadeu. *Um modernismo que veio depois: arte no Brasil – primeira metade do século XX*. São Paulo: Alameda, 2012.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-56.

COELHO, J. G.; GUIMARÃES, L.; VICENTE, M. M. (Org.). *O futuro: continuidade/ruptura: desafios para a comunicação e para a sociedade*. São Paulo: Annablume, 2006.

COELHO, Teixeira. *Moderno pós-moderno*. Porto Alegre: L&PM, 1986.

COHN, Sergio (Org.). *Ensaio fundamentais: artes plásticas*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eudice D. Galéry. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COSTA, Cacilda Teixeira da. *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*. São Paulo: Alameda, 2009.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. *Por uma vanguarda nacional*. Campinas: Editora Unicamp, 2004.

DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado, Aurélio Guerra Neto, Bruno Lara Resende, Ouvídio de Abreu, Paulo Germano de Albuquerque e Tiago Seixas Themudo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIAS, Elaine. Arte e academia entre política e natureza (1816-1857). In: BARCINSKI, Fabiana Werneck (Org.). *Sobre a arte brasileira: da pré-história aos anos 1960*. São Paulo: WMF Martins Fontes: Edições Sesc 2015, p. 136-173.

DICIONÁRIO OXFORD DE ARTE. Editado por Ian Chilvers. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DIDEROT. *Obras II: estética, poética e contos*. Organização, tradução e notas de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2000.

DORFLES, Gillo. *O devir das artes*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

D'ORS, Eugenio. *Cézanne*. Barcelona: El Acantilado, 1999.

DUFRENNE, Mikel. *Estética e filosofia*. Tradução de Roberto Figurelli. São Paulo: Perspectiva, 2008.

EIKHENBAUM, B. et al. Teoria da literatura: formalistas russos. Tradução de Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

FABBRI, Paolo. Introdução. In: GREIMAS, A. Julien. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002. p. 95-111.

FARIAS, Agnaldo. (Org.). *Bienal, 50 anos: 1951-2001*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo.

FERREIRA, Glória; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Tradução de Pedro Sussekund et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FERRO, Sérgio. *Artes plásticas e trabalho livre: de Dürer a Velázquez*. São Paulo: Editora 34, 2015.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *Elementos de análise do discurso*. São Paulo: Contexto, 2008.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1976.

FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris: Éditions Hadès-Benamins, 1985.

FLORIÊNSKI, Pável. *A perspectiva inversa*. Tradução de Neide Jallagaes e Anastassia Bytsenko. São Paulo: Editora 34, 2012.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. Tradução de Jean Cristtus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Discurso Editorial: Humanitas, 2001.

FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FRANCASTEL, Pierre. *A realidade figurativa*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

FREITAS, Artur. *Arte de guerrilha: vanguarda e conceitualismo no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2013.

GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas: palavra, imagem, objeto: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

GIANNOTTI, Marco. *Breve história da pintura contemporânea*. São Paulo: Editora Claridade, 2009.

GILOT, Françoise; LAKE, Carlton. *A minha vida com Picasso*. Tradução de Carmen Gonzales e Antonio Ramos Rosa. São Paulo: Samambaia, 1960.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Escritos sobre arte*. São Paulo: Humanitas Editorial, 2008.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2009.

GOMBRICH, E. H. *Meditações sobre um cavaleiro de pau: e outros ensaios sobre a teoria da arte*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Edusp, 1999.

GUINSBURG, J. (Org.). *O expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

_____. (Org.). *Ensaio de semiótica poética*. Tradução de Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1975.

_____. *Semiótica do discurso científico: da modalidade*. Tradução de Cidmar Teodoro Pais. São Paulo: Difusão Editorial, 1976.

_____. Semiótica figurativa e semiótica plástica. *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, n. 4, jun. 1984.

_____. A. J. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Tradução de Ana Cristina Cruz Cezar et al. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____; COURTÊS, J. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, 1983.

_____. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986. v. 2.

HANSEN, João Adolfo. Barroco, neobarroco e outras ruínas. *Teresa – revista de literatura brasileira*, n. 2. São Paulo, USP: Editora 34. 2001. p. 10 -66.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

_____. *Maneirismo: a crise da renascença e o surgimento da arte moderna*. Tradução de J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1975/2009.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

JANSON, H. W.; JANSON, A. F. *Iniciação à história da arte*. Tradução de Jefferson Luis Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

KANDINSKY, Wassily. *Curso da Bauhaus*. Tradução de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto, linha, plano*. Tradução de José Eduardo Rodil. Portugal: Edições 70 Lda., 2011.

KOCH, Ingedore G. Villaça. *Argumentação e linguagem*. 13. ed. São Paulo: Cortez, 2017.

KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da escultura moderna*. Tradução de Julio Fischer. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

LANDOWSKI, Eric; FIORIN, José Luiz. *O gosto da gente, o gosto das coisas: abordagem semiótica*. São Paulo: Educ, 1997.

_____. *Presenças do outro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____; DORRA, Raúl; OLIVEIRA, Ana Claudia de. *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo: Educ; Puebla: UAP, 1999.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *A cor eloquente*. Tradução de Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994.

_____. (Org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 1: O mito da pintura. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2007.

_____. (Org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 3: A ideia e as partes da pintura. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2008a.

_____. (Org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 4: O belo. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2008b.

_____. (Org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 5: Da imitação à expressão. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2008c.

_____. (Org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 6: A figura humana. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2008d.

_____. (Org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 7: O paralelo das artes. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2008e.

_____. (Org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 9: O desenho e a cor. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2008f.

_____. (Org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 10: Os gêneros pictóricos. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2006.

_____. (Org.). *A pintura: textos essenciais*. Vol. 14: Vanguardas e rupturas. Coordenação da tradução de Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2014.

LOPES, Ivã Carlos. Entre expressão e conteúdo: movimento de expansão e condensação. *Itinerários*, Araraquara, n. especial, p. 65-75, 2003.

MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MANCINI, Renata. Sem Greimas, com Greimas, após Greimas, cem Greimas. *Estudos Semióticos*, v. 14, n. 1, 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/144306>>. Acesso em: 7 maio 2018.

MARQUES, Luiz. Prefácio. In: VASARI, Giorgio. *Vida de Michelangelo Buonarroti*. Tradução, introdução e comentário de Luiz Marques. Campinas, Editora Unicamp, 2012. p. 15-20

MATTOS, Franklin de. *A cadeia secreta*. São Paulo: Cosac & Naif. 2004.

MAYER, Ralph. *Manual do artista*. Tradução de Christine Nazareth. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MEDEIROS, João Bosco. *Redação científica: a prática de fichamentos, resumos, resenhas*. 11. ed. São Paulo: Atlas, 2009.

_____; TOMASI, Carolina. *Redação técnica: elaboração de relatórios técnico-científicos e técnica de normalização textual*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 2010.

MENDES, Conrado Moreira; LARA, Glaucia Muniz Proença (Org.). *Em torno do acontecimento: uma homenagem à Claude Zilberberg*. Curitiba: Appris, 2016.

MICELI, Sergio. *Vanguardas em retrocesso: ensaios de história social e intelectual do modernismo latino-americano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MICHELI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

MINAYO, Maria Cecília de Souza. O desafio da pesquisa social. In: SOUZA, Maria Cecília de (Org.). *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. 34. ed. Petrópolis: Vozes, 2015. p. 9-29.

MOLES, Abraham. *O kitsch*. Tradução de Sérgio Miceli. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. *Teoria da informação e percepção estética*. Tradução de Helena Parente Cunha. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

NAVES, Rodrigo. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

_____. *A forma difícil: ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

NAVES, Rodrigo. Um azar histórico: desencontros entre moderno e contemporâneo na arte brasileira. *Novos estudos*, n. 64, nov. 2002.

OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker, 2004.

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Campos, 1986.

_____. *Acasos e criação artística*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp: ou o castelo da pureza*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PÉCORA, Alcir; HANSEN, João Adolfo. Categorias retóricas e teológico políticas das letras seiscentistas da Bahia. *Desígnio - Revista de História da arquitetura e urbanismo*, São Paulo, Annablume, n. 5, p. 87-109, mar. 2006.

PEDROSA, Mario. *Arte: ensaios*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

PIETROFORTE, Antonio Vicente. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2007.

_____. *Enunciação e tensividade*. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. *O discurso da poesia concreta: uma abordagem semiótica*. São Paulo: Annablume, 2011.

_____. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

PULS, Maurício. *O significado da pintura abstrata*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

READ, Herbert. *A arte de agora, agora: uma introdução à teoria da pintura e escultura modernas*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

REIS, Paulo R. O. *Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

RESTANY, Pierre. *Os novos realistas*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979.

ROQUE, Georges. *Qu'est-ce que l'art abstrait?: une histoire de l'abstraction en peinture (1860-1960)*. França: Éditions Gallimard, 2003.

_____. Sobre o tratado do signo visual: uma observação e duas questões. *Estudos Semióticos*, v. 11, n. 3, 2015. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/esse/article/view/111095>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*. Tradução de Cesar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de linguística geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1996.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Escritos de linguística geral*. Tradução de Cralos Augusto Leuba Salum e Ana Lucia Franco. São Paulo: Cultrix, 2004.

SCHMIDT, Georg. *Pequena história da pintura moderna*. Tradução de Fredy van Camp. Rio de Janeiro: Bloch, 1969.

SCHWARTZ, Jorge. *Vanguarda e cosmopolitismo na década de 20*: Oliverio Gironde e Oswald de Andrade. São Paulo: Perspectiva, 1983.

_____. *Fervor das vanguardas: arte e literatura na América latina*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

SCHWARTZMANN, Saulo Nogueira. *Semiótica da composição pictural: o jogo tensivo entre o figurativo e o plástico na Série das Ligas de Wesley Duke Lee*. Dissertação, 149 f. São Paulo, Universidade de São Paulo, 2014.

SILVA, Ignácio Assis (Org.). *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Editora da Unesp, 1996.

SPENCE, David. *Monet: Impressionismo*. Tradução de Luiz Antonio Aguiar e Marisa Sobral. São Paulo: Melhoramentos, 1998.

STANGOS, Nikos (Org.). *Conceitos de arte moderna*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. Claude Zilberberg e a prosodização da semiótica. In: MENDES, Conrado Moreira; LARA, Glaucia Muniz Proença (Org.). *Em torno do acontecimento: uma homenagem à Claude Zilberberg*. Curitiba: Appris, 2016. p. 17-34.

_____. *Estimar canções: estimativas íntimas na formação do sentido*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2016.

_____. *Musicando a semiótica*. São Paulo: Annablume, 1997.

_____. Quantificações subjetivas: crônicas e críticas. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Linguagens em diálogo*, Niterói, n. 42, p. 35-50, 2011.

_____. *Semiótica à luz de Guimarães Rosa*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

_____. *Todos entoam: ensaios, conversas e canções*. São Paulo: Publifolha, 2007.

_____; LOPES, Ivã Carlos. *Elos de melodia e letra: análise semiótica de seis canções*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

TEIXEIRA, Ivan. Hermenêutica, retórica e poética nas letras da América Portuguesa. *Revista USP*, São Paulo, n. 57. p138-158. mar./maio 2003.

TEIXEIRA, Lucia. *As cores do discurso*. Niterói: Eduff, 1996.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 17. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.

_____. *Contramargem II: estudos de literatura*. Goiânia: Editora da UCG, 2009.

THÜRLEMANN, Felix. *Paul Klee: analyse sémiotique de trois peintures*. Traduzione di Elisabetta Gigante. Lausanne: L'âge d'homme, 1982.

_____. Olhar como os pássaros. Sobre a estrutura de enunciação de um tipo de mapa cartográfico. *Revista Galáxia*, São Paulo, n. 22, p. 118-132, dez. 2011.

TOMASI, Carolina. *Elementos de semiótica: por uma gramática tensiva do visual*. São Paulo: Atlas, 2012.

_____. *Semiótica da agudeza: da negação da euforia barroca ao objeto poético fluido do final do século XX*. 2014. 518 p. Tese (Doutorado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

_____. SCHWARTZMANN, Saulo N. A projeção especular da imagem do artista e o jogo de enunciação. *Revista Rumores*, n. 18, v. 9. jul./dez. 2015, p. 204-224.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 2007.

_____. *Degás, dança, desenho*. Tradução Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

VASARI, Giorgio. *Vida de Michelangelo Buonarroti*. Tradução, introdução e comentário de Luiz Marques. Campinas: Editora Unicamp, 2012.

VICO, Giambattista. *Princípios de (uma) ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. Seleção, tradução e notas de Antonio Lázaro de Almeida Prado. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

VOGT, Carlos. *O intervalo semântico*. 2. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, Campinas: Unicamp, 2009.

WÖLFFLIN, Hienrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. Tradução de João Azenha Jr. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A arte clássica*. Tradução de Marion Fleisher. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *Renascença e barroco*. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989.

ZILBERBERG, Claude. *La structure tensive: suivi de Note sur la structure des paradigmes et de Sur la dualité de la poétique*. Liège: Presses Universitaires de Liège, 2012.

_____. *Elementos de gramática tensiva*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

_____. *Del tempo en pintura*. Tradução de Desiderio Blanco. *Tópicos del seminario*, n. 26. jul./dic. 2011, p. 135-158.

_____. *Razão e poética do sentido*. Tradução de Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. *Présence de Wölfflin. Nouveaux Actes Semiotiques*. Limoges: Pulim, n. 23-24, p. 1-110, 1992