

Ana Claudia de Oliveira

PUCSP: Comunicação e Semiótica
Centro de Pesquisas Sociosemióticas, São Paulo

As semioses pictóricas*

No espaço bidimensional e fixo da tela, o pintor sistematiza as suas sensações, percepções e idéias, quer do mundo interior, quer do mundo exterior, dimensões que concretamente a pintura testemunha serem patamares em paralelo e intercomunicantes. Presentificados na tela, esses se encontram associados pelo cunho interpretativo do criador que impregna toda e qualquer composição. Esse espaço — e não a história da vida do pintor, a sua biografia, as suas postulações escritas e todas as histórias ou anedotas sobre a encomenda e a execução da pintura — é o objeto de trabalho do semioticista. Em outras palavras, somente o que ele vê no espaço da tela é passível de descrição e análise pelos efeitos de sentido que essa estrutura produz. A semiótica fornece métodos de descrição da pintura e nessa medida ela nos fornece meios de apreciá-la — o que já é aproximar-se *esteticamente* dela.

Uma pintura, um conjunto de qualidades que são estruturadas num todo uno e complexo, mostra-se por si mesma àquele que a contempla. De uma visão global do que é mostrado, o olho, órgão que opera inteiramente por contrastes, traça percursos cujas estratégias definem-se no e pelo perceber as partes do todo ou o todo e suas partes. Essa duplicidade dos modos de ver — que podem um se impor sobre o outro, ou atuarem em combinatória, ora um, ora outro — só se define em função do que se vê e não previamente; e como já esclareceram os gestaltistas o todo não é a soma das partes: é algo mais... Entre esse ir e vir a comparação entre a presença ou a ausência de traços e o estabelecimento das semelhanças e das diferenças tornam visível o percebido, fazendo emergir dos perceptos das partes o arranjo relacional da configuração do todo ou, ao contrário, através dos perceptos globais, as suas constituintes elementares.

A pintura e o semioticista em ação

Do mesmo modo que a pintura se mostra enquanto uma certa configuração visual no espaço-suporte, a sua descrição, uma abordagem da pintura em linguagem verbal, objetiva igualmente mostrá-la. Mas o que o verbal mostra da pintura? Como?

Esse o que da pintura que o semioticista quer tornar visível são os processos de estruturação de seu todo a partir da apreensão das unidades pertinentes e da evidenciação do modo como essas são arranjadas na sua manifestação textual com o propósito de assinalar que é em função da construção da obra que sua significação é produzida. Num outro traçado, às avessas pois o semioticista parte da obra pintada para, pelo verbal, delinear a cadeia de procedimentos constituintes da tela, ele, pelo re-constituir os traços percorre as ações que, nas suas seqüências de apreensão, configuram as transformações que re-fazem ou por que não, re-pintam a obra. Nessa tarefa, por inúmeras vezes, ao construir o seu discurso verbal, o semioticista recorre a

* Esse texto foi fruto de pesquisa financiada pelo CNPq, nos anos 1992-1993, e foi publicada em versões parciais em *Cruzeiro Semiótico*, Porto, 1993, número temático sobre o referente, e em *Face*, Revista de Semiótica e Comunicação, vol.4, número 2, 1995, pp.104-145.

uma visualização esquemática das operações traçadas e, então, ele emprega gráficos, esquemas, diagramas a fim de evidenciar o encadeamento das ações que ele descreve. A tela em estudo não pode ser paralisada e, ao ser observada atentamente, ela — um organismo vivo — expõe ainda mais a sua força acional e age o tempo inteiro sobre os sentidos que tentam apreendê-la na globalidade de seu processo de sistematização. Assim, mais do que uma análise, o que resulta desse fazer, é uma contínua descrição da ação pictórica que, incansavelmente, se re-pinta pelo seu conjunto de efeitos de sentido atuando naquele que a apreende. A consequência é que a descrição verbal acaba sendo contaminada por esse caráter mostrativo, indicativo e inteiramente presentificativo de si mesmo que caracteriza o pictórico. Ao semioticista cabe a elaboração de um texto análogo no qual corporifica os percursos que esse texto da tela lhe faz delinear. Nessa medida esse re-pintar possibilita ao semioticista o seu acesso à significação de uma pintura.

A linguagem pictórica se constrói a partir de uma peculiar semiose que se estabelece entre os dois planos constituintes de sua estruturação, a saber o plano da expressão e o plano do conteúdo. Esses não mantêm entre si exclusivamente uma relação arbitrária, centrada num conjunto de normas e convenções que os regem e cuja única função seria a de "representar". Entre os dois planos, as relações entretecidas se dão de outras maneiras desde a retomada de traços de qualidades até a sua completa mimese. Essas relações dependem exclusivamente do tipo de contrato comunicativo que o eu que enuncia, o enunciador, instaura na sua obra que guarda em sua organização relacional esse outro, um tu, para o qual ela é realizada, ou seja, o enunciatário. Esse contrato comunicativo é o estabelecimento de uma estrutura contratual de intersubjetividade que modela ou orienta os graus de aderência entre o sistema semiótico da pintura e o do mundo natural, e propõe outros contratos, como o de veridicção, o de fidedignidade.

Em razão dessa semiose entre os dois planos, é um sistema do tipo semi-simbólico¹ que caracteriza a natureza da linguagem pictórica. Muito mais do que representar idéias, objetos, sentimentos, sensações, percepções, uma pintura é organizada para ser imagem diante de nosso olhar e, por esse modo de existência presentificante, desencadear efeitos de sentido de diferentes ordens. Para tanto estão materializadas no corpo físico da composição, as qualidades que provocam esses efeitos. Estamos no domínio da *qualitas* sensível das matérias, das formas e do cromatismo que transportam, nas suas articulações visuais em determinada topologia, os sentidos convocados para a pintura ser vista, olhada e significar não só apenas pelo que dá a ver mas também pelo que dá a sentir com os demais sentidos e até com o corpo todo, que atuam conjuntamente com o olho. Uma relação do tipo estético produz a significação sensível, passagem para ela se fazer inteligível e impor a noção mesmo de um certo gosto estético.

Pode-se dessa maneira explicar porque a pintura define-se essencialmente como uma ação durativa a ser *vivida* pelo sujeito que a olha e com ela estabelece uma relação interativa. Uma ação que o desperta para revivê-la pois como precisa Merleau-Ponty "*ter a experiência dum a estrutura não é recebê-la passivamente: é vivê-la, retomá-la, assumí-la, reencontrando o sentido imanente*"². Graças à organização do espaço pictórico intrinsecamente estruturado enquanto enunciado pelo enunciador é que se pode penetrá-lo e, pela articulação de seus componentes, reoperar a sua significação, que, em poucas palavras, define o propósito da semiótica.

A descrição do sistema semi-simbólico da pintura

¹ Entre os estudos dos semioticistas que solidificaram essa definição destacam-se os trabalhos Jean-Marie Floch, *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*. Paris-Amsterdam, Hatje-Benjamins, 1985; Felix Thurlemann, *Paul Klee. Analyse sémiotique de trois peintures*. Lausanne, Ed. l'Age d'Homme, 1982; Omar Calabrese, *La macchina della pittura*, Bari-Roma, Laterza, 1985.

² Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p.281.

Como procedimento para a descrição do sistema semi-simbólico da pintura a semiótica propõe a individualização dos dois planos que o organizam, tratamento que se explica em razão de cada um desses constituir-se de níveis de articulações próprios, edificados como subsistemas. De certa maneira, podemos encontrar nesse procedimento um processamento do mundo, em muito similar ao que o artista Ellsworth Kelly (1923) assume em sua atividade pictórica: *"Tenho o sentimento que vivemos numa espécie de caos de formas, de atividades. Procuro então ao meu redor uma espécie de validade, alguma coisa pela qual começar, uma forma à qual adicionar uma outra... não tenho a intenção de explicar o mundo, quero simplesmente tentar organizar o que está visualmente ao meu alcance... Lembro-me de ter lido uma passagem do livro de Robbe-Grillet onde ele descreve um cais, depois o barco, depois a água e ter pensado 'é exatamente assim que tento ver, separadamente e, portanto, no mesmo nível' "*³.

Na descrição da pintura, a semiótica também focaliza os dois planos no mesmo nível, sem que o plano da expressão domine ou seja dominado pelo plano do conteúdo. Se estrategicamente, numa primeira etapa, parte-se do estudo do plano da expressão é por ser nele que se presentifica a especificidade da pintura, que é examinada tanto no nível das estruturas de superfície, quanto no das estruturas profundas. Assim, partindo-se do estudo dos *ícones* manifestos no nível superficial da expressão, das *figuras* que se manifestam no nível intermediário, chega-se ao dos traços não-figurativos, os *formantes*, no nível da estrutura profunda do plano da expressão.

O olhar vai e vem nessa perspectiva de ver o todo a partir das partes que o compõem e vice-versa. Num relato de Ellsworth Kelly de uma experiência vivida muito antes que ele se tornasse pintor, encontramos argumentos que nos permitem situar essa trajetória do olho sensível: *"Uma noite quando tinha doze anos, passando em frente de uma casa de janela iluminada, fiquei fascinado pelas formas vermelho, azul e preto no interior do ambiente. Mas, quando me aproximei para olhar de mais de perto, vi um sofá vermelho, um chale de cortina azul e uma mesa preta. As formas haviam desaparecido. Tive de recuar para vê-las de novo"*⁴. No relatar esse evento que muito o impressionou, Kelly enfatiza que o olhar não é um dado natural, mas uma construção do que se apresenta diante dos olhos de um determinado sujeito em um dado espaço e tempo. Dessa construção podemos afirmar que ela é contextualizada, pois está em relação com tudo o mais que o pintor deixa de ver, no seu trajeto pela rua, para ver o interior da janela iluminada. O seu ato de vê-la depende de sua posição e, quando ele está distante da janela são as *"formas vermelho, azul e preto"* que o fascina. Mas o olho, desde Aristóteles sabemos, é o mais intelectual dos órgãos dos sentidos. As formas-cores agem como codificadoras de mundos; são em si mesmas uma linguagem autônoma e é a sensibilidade para apreendê-las e um desenvolvimento do modo de olhar que possibilitam o reconhecimento de seus efeitos de sentido. Consequentemente, ao deter-se nas formas-cores, o que o olho objetiva é determinar a sua significação. No seu locomover em frente à janela, procurando uma posição que lhe dê melhor visibilidade, o que o olho busca de fato é atribuir para o que vê um conceito, uma identidade e ainda situar o que vê nos esquemas classificatórios que permitem o seu reconhecimento: *"um sofá, um chale de cortina, uma mesa"*.

O que também retiramos desse relato é que antes de termos *"um sofá, um chale de cortina, uma mesa"*, temos *"formas vermelho, azul e preto"*. Em uma descrição de uma pintura essas são denominadas de formantes pictóricos e possuem uma natureza composta de certas dimensões. Enquanto cor constituem a dimensão cromática, enquanto forma, a dimensão eidética. Essas dimensões são ambas constituídas a partir de matérias, materiais, técnicas e procedimentos que lhe dão uma corporalidade que, quando é apreendida em sua fisicalidade, constitui-se por si mesma uma dimensão distinta das demais, a matéria. Como tudo o que

³ Ellsworth Kelly, *Revue Artstudio* 24. Paris. Printemps, 1992, p. 24.

⁴ *Ibidem*, p.16 .

existe essas três dimensões ocupam um espaço, tela ou qualquer outro suporte, no qual são distribuídas e têm uma posição: assim uma outra dimensão, a topológica, concretiza-se pela combinatória das anteriores em um dado espaço-suporte.

Ainda, essas dimensões são resultantes da combinação de figuras matéricas, cromáticas e de figuras ou hierarquia de figuras eidéticas, que, articuladas, estão posicionadas no espaço. Essa noção de *figura* é empregada no sentido que lhe confere L. Hjelmslev e designa os não-signos, ou seja, aquelas unidades mínimas constituintes dos dois planos da linguagem. Greimas e Courtés⁵ assinalam a inadequação da denominação utilizada em Lingüística para nomear as unidades mínimas da significação, a saber, "fonema" e "semema" no tratamento de semióticas não-lingüísticas. Os formantes, ou o conjunto de traços distintivos e pertinentes, seja da dimensão matérica, seja da dimensão cromática, seja da dimensão eidética, seja da dimensão topológica, quando combinados, são denominados por esses autores seguindo Hjelmslev de *figuras da expressão* e de *figuras do conteúdo*. Enquanto a figura cromática é homogênea, as figuras eidéticas e matéricas podem ser, enquanto figuras, homogêneas e, enquanto hierarquias de figuras, compostas, o que nesse caso exige também um trabalho de análise de cada uma das figuras componentes.

Os formantes matéricos, cromáticos, eidéticos e topológicos comportam em si mesmo uma função discriminatória para a sua apreensão. São as oposições funcionais estabelecedoras de contrastes que permitem isolá-los na e pela participação no todo. A partir de suas atribuições, eles são arranjados em categorias constituintes da estruturação da pintura.

Em síntese, os formantes plásticos são unidades do plano de expressão que, quanto à sua identificação, podem corresponder a uma ou mais unidades do plano do conteúdo. A partir dos formantes e da sua combinação em figuras pode-se produzir um número infinito de ícones. Todavia, essa correspondência não é necessariamente termo a termo e um formante pode corresponder a mais de uma entidade semântica, a partir do modo como ele é utilizado na configuração, o que confere ao seu emprego nas combinações, ou seja, na estruturação sintagmática na tela, a determinação de sua função.

A recorrência a certos traços não-figurativos, a certas maneiras de acentuá-los, de conectá-los ou de contrastá-los, é que permite o estabelecimento das figuras, que antecedem a manifestação pictórica, ou seja, o conjunto de ícones a nível da composição discursiva de uma pintura. Nessa etapa da investigação, passa-se de um nível a outro a todo instante a fim de, indutivamente, detectar nas imagens, as suas figuras constituintes e, desmontando-as, chegar ao elenco das unidades não-figurativas.

A segmentação do plano da expressão do sistema pictórico sedimenta-se unicamente nas regras de procedimentos formais e, nessa fase inicial de análise, o resultado é um inventário das primeiras unidades da manifestação. Na etapa seguinte, passa-se à classificação dos elementos em *categorias* a partir, por exemplo, das forças, das direções, das ordens de grandezas que os elementos têm na constituição da forma e da cor, das relações de distribuição no espaço, das relações de tempo, da matéria, das texturas.

Uma categoria é como a define Hjelmslev "*um conjunto de grandezas que pode ser introduzido em locais específicos da cadeia*"⁶. Esse conjunto é estruturado pelas oposições identificadoras dos formantes, por exemplo, a linha, a cor, o movimento, a pincelada, e, pela orientação, pelo valor, pela função que os formantes selecionados nos paradigmas desempenham na cadeia sintagmática, na qual manifestam-se igualmente as suas relações ou correlações com outros formantes do paradigma. As categorias constituem a rede que entretete o todo da obra homogeneizando-o. Portanto, esse é edificado em estágios desde o nível da

⁵ Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés, *Dicionário de Semiótica*. Trad. Ignácio Assis Silva, e al., São Paulo, Ed. Cultrix, 1985, verbete Figura, p.184-185.

⁶ Louis Hjelmslev, *Le langage*, Paris, Editions de Minuit, 1966, p.128.

seleção e da combinação das unidades mínimas até o nível da manifestação textual, que é a pintura diante de nossos olhos.

Desse nível último — a manifestação textual —, é que se parte para a travessia da obra e é também a ele que se retorna no final da trajetória. Se a descrição verbal re-constrói a obra visual é para poder re-montar a sua significação imanente. A descrição dessas categorias orienta-se pelas suas *qualidades* específicas. Assim, para a dimensão eidética faz-se uso de categorias como: reto/curvo, angular/arredondado, vertical/horizontal, perpendicular/diagonal, culminando num inventário de esquemas de formação, como por exemplo os diferentes tipos de simetria, de perspectiva. Por seu turno, para a descrição da dimensão cromática identificam-se os radicais cromáticos como: amarelo, vermelho, etc.; o emprego de cores puras, complementares, não cores; a utilização ou não de tonalidades e sub-tonalidades; os graus de saturação da cor, a variação ou a manutenção cromática e tonal; a luminosidade em seus graus variados, e nos jogos entre claro vs. escuro, luminoso vs. sombrio. Ainda, o gesto do pintor ao imprimir seu pincel na tela, ou o jato da tinta sprayada ou lançada, a espessura da pincelada, o seu recobrir do suporte camada por camada ou a decisão de deixá-lo perceptível, o ritmo impresso pela maneira de fazer, enfim o relevo ou a textura que esses criam na superfície pictórica, são todos marcas elementares enfocadas nos contrastes que estruturam, entre outras possibilidades, por exemplo, uma antinomia do tipo liso vs.rugoso.

Entre outras qualidades da pintura destacam-se as propriedades como a posição (alto vs.baixo), a orientação (em direção à parte superior vs. à parte inferior vs. às laterais; ao centro vs. às margens), o formato e seu emprego na horizontal, na vertical e mesmo na oblíqua como em certas telas de Mondrian, o tamanho e as qualidades matéricas do suporte, assim como todas as matérias constitutivas empregadas com técnicas e procedimentos específicos ou adaptados. São essas partícipes da dimensão denominada *topológica* que é descrita ao mesmo tempo que as dimensões cromáticas, eidéticas e matéricas, na medida em que define-se pela disposição distribucional dessas no suporte da configuração plástica.

Sem dúvida, na etapa de descrição de uma pintura, o levantamento das qualidades ou propriedades objetiva identificar o esquema paradigmático profundo, assim como delinear o seu sistema de articulações em categorias. O conjunto dessas resulta nos mecanismos de articulação que vão fornecer, em seguida, os subsídios para a descrição do tipo sintagmático. Pode-se dizer que o resultado dessa etapa de estudo é a configuração da semiose relacional da pintura. Regida pela relação de pressuposição recíproca entre a forma da expressão e a forma do conteúdo, a semiose que se produz é a própria função semiótica o que vem fundamentar que é só do tipo de arranjo da plástica que se articula a significação.

A descrição do plano de expressão de uma configuração repousa sobre a organização sintática e semântica e é, portanto, um estudo tanto do enunciado (que possibilita a caracterização da relação-função das qualidades plásticas, dos actantes), quanto da enunciação (que explicita a intencionalidade do arranjo discursivo através do conjunto de marcas deixadas na manifestação textual da organização a fim de direcionar o olhar do observador, conduzindo-o a reconstitui-la pelo modo como ela se mostra, ou seja, pelo seu regime de visibilidade). Assim é a partir do inventário dos elementos componentes e da apreensão de sua semiose relacional que a descrição da obra centra-se no estudo das comparações entre as informações do plano de expressão com aquelas que o plano do conteúdo nesse instala. Descreve-se as categorias semânticas e seus modos de articulação que montam a unidade entre as partes e o seu todo. O resultado é a apreensão do sistema axiológico a partir do qual a obra é construída, assim como dos valores que ela circula e os efeitos de sentido que ela desencadeia na relação estética.

As articulações entre os dois planos geram outras semioses como a referência dos elementos plásticos com os do sistema semiótico do mundo natural, com o do título verbal, com outros sistemas semióticos que a

pintura incorpora, com a série de obras do mesmo artista e com as do sistema das artes que a pintura se põe em relação. Da descrição do plano de expressão e do plano do conteúdo da obra é que se visualizam as outras esferas de relação que ela estabelece. A obra é, portanto, o início e o fim do seu próprio tornar-se visível e o que ela nos faz ver é nada além do que nela está inscrito. Desta feita, é no sensível de uma composição plástica e só nele que se inscruta a sua significação.

A semiótica plástica e a do mundo natural

O universo do mundo natural, do mesmo modo que o universo pictórico, apresenta-se ao homem como um conjunto de qualidades sensíveis. Cabe precisar que a semiótica ao aplicar o qualificativo *natural* ao mundo visa evidenciar o paralelismo desse com as línguas naturais e assinalar a sua anterioridade ao indivíduo, que, desde sua concepção insere-se nesse mundo significante e, por aprendizagem, com esse entra em relação. Um contato decisivo dado que, conforme afirmam Greimas e Courtés : "*o mundo natural é o parecer (grifo nosso) segundo o qual o universo se apresenta ao homem como um conjunto de qualidades sensíveis, dotado de certa organização (...); é uma estrutura "discursiva," pois se apresenta no quadro da relação sujeito/objeto: é o "enunciado" construído pelo sujeito humano e decifrável por ele (...)* Local de elaboração de uma vasta semiótica das culturas, o mundo natural, como as línguas naturais, não deve ser considerado como uma semiótica particular, mas antes como local de elaboração e de exercício de múltiplas semióticas"⁷.

A presentificação de uma *aparência* do universo, que, em vez de excluir outras com essas co-existe, é uma das várias elaborações discursivas do sujeito cognitivo. A partir das relações estabelecidas com os objetos, o sujeito, em quaisquer das linguagens sistematizadas ou a sistematizar, como assistimos em nosso século com a informática e com o vídeo, constrói enunciados. O mundo natural é, portanto, um entre esses enunciados que, sob a forma de uma estrutura discursiva, corresponde à sua estrutura superficial, enquanto a sua estrutura profunda corresponde à ordem física, química, biológica, etc.

Essa aparência ou semiose do mundo natural, do mesmo modo que todas as demais semióticas estruturadas pelo homem, pode ser correlacionada uma com as outras. Em nosso estudo, o que se processa é a correlação da semiótica pictórica à do mundo natural. No entanto, tal correlação, como postula Greimas, não instaura uma questão do tipo representacional em que um signo corresponde a um objeto a priori do mundo natural, mas uma questão de intersemiotividade. O que ocorre em cada semiose é que cada discurso contrói seu próprio *referente interno* e a referencialização é, então, uma questão do enunciado, na medida em que é nesse que se injetam os efeitos de sentido para *fazer-parecer* realidade, irrealidade, fantástico, verdade, falsidade, entre tantos outros efeitos possíveis. Nessa perspectiva, o nosso acesso à significação faz-se a partir da desmontagem dos efeitos e do estudo de sua constituição, das valorizações que os revestem, fazendo da obra um eixo de circulação axiológico e passional.

Centrando-se numa problemática similar à que teoricamente discutimos, a instalação de Joseph Kosuth (1945): "*One and three chairs* " (1965), exposta no verão 1992, no Centre Georges Pompidou, na exposição *Manifeste*, justapõe uma fotografia em preto e branco de uma cadeira, a própria cadeira em madeira (82 X 40 X 37 cm) e um fotografia (poster em preto e branco) do vocábulo "chair-chaise" em um arranjo segundo a composição visual utilizada nos verbetes de dicionários, em versões em língua inglesa e em língua francesa. Lado a lado, qual desses arranjos cria mais a *ilusão* de que ele "transcodifica objetos do mundo natural"? Como essas imagens (pois o verbal assim também se apresenta) articulam-se para nomearem as coisas, os

⁷ Algirdas Julien Greimas e Joseph Courtés, *Dicionário de Semiótica, Op.cit.*, verbete: Mundo natural, p. 291-292.

objetos do "real"? Não são "uma e as três cadeiras" mecanismos lingüísticos com ferramentas específicas arranjados com o propósito de elucidar o fazer que é próprio a cada uma dessas três linguagens? E qual é esse fazer?



Il. 1 Joseph Kosuth (1965): "One and three chairs". Paris; Centre Georges Pompidou, Exposição *Manifeste*, 1992. A obra pertence à coleção do Musée National d'Art Moderne de Paris e, no, todo as suas dimensões são: 112 X 79 X 75 cm.

A problemática dessa instalação ou dessa amostra de linguagens de grande utilização em nosso dia a dia, permite-nos pontuar como o referente é inerente a cada discurso assim como assinalar que o que ocorre nessa semiose é muito mais uma questão de intersemiotividade do que uma questão da representação de um objeto por um signo. Assim, nem a classificação do signo como um símbolo, nem mesmo a questão da "motivação/arbitrariedade" do signo são a sua proposta central. Cada imagem integrante da instalação é uma semiose em intra e inter-relação com as demais, que traz à superfície da imagem os procedimentos destinados a "fazer-parecer real", ou seja, as "estruturas modais" que constituem o patamar do fazer figurativo referencial.

Ao trazer à superfície as relações entre as linguagens imagética e verbal e a do objeto, a problemática de Kosuth é a conceituação da produção da significação. Deixando de lado a aparência da cadeira, ele opta pela idéia de cadeira e cria tautologias que exponenciam ao máximo a natureza reflexiva da arte. Na medida em que a "arte é linguagem" é a "arte a definição da arte"⁸. A questão da reflexividade da arte e da sua definição como uma linguagem em intersemiose com os demais sistemas estão, pois, no centro da focalização da semiose pictórica. Isso explica o porquê, na etapa de reconhecimento dos formantes de uma pintura, o objetivo da descrição em direção à significação global não é, pelo levantamento desses, detectar e classificar os graus de semelhanças até o nível da imitação dos "objetos do mundo natural", mas sim inquirir como, na combinatória em estudo, pelo emprego de determinados programas narrativos, de certas estruturas modais, de categorias aspectuais, de procedimentos de figurativização e de tematização, de procedimentos de timização (euforicidade, aforicidade e disforicidade), de procedimentos enunciativos nos seus três componentes: a actorialização, a espacialização e a temporalização, as dimensões cromática, eidética, matéria e topológica,

⁸ Joseph Kosuth, *Art after Philosophy* in Studio international, 1969.

_____, *The Making of meaning. Selected writings and documentation of investigations on art since 1965*, Stuttgart, 1981.

arranjadas num constructo, desencadeiam determinados efeitos de sentido entre os quais o de que a referida combinatória assemelha-se ou distancia-se dos objetos do mundo natural.

Figuração-abstração: a definição da pintura

As implicações dessas concepções atingem frontalmente a já sacralizada dicotomia entre pintura figurativa e pintura abstrata ou concreta, ou não-figurativa, ou informal, na medida em que, na perspectiva exposta, os pólos não são determinados pelos graus de semelhança ou de afastamento entre dada pintura e certa "realidade" do mundo natural. A pintura não é um espelho do mundo natural, mas uma codificação outra, que se organiza pelo e no ato do pintor concebê-la no espaço bidimensional, ou seja, no modo em que ele se assume enunciador de um enunciado montando, na relação entre esse e a enunciação, um contrato comunicacional que expõe ao enunciatário as relações estabelecidas entre o plano de expressão e o plano do conteúdo.

A pintura denominada abstrata é a que procura expor o *medium* pictórico, ou seja, seu objetivo é tornar visível não a relação entre o objeto pictórico e as coisas do mundo, mas as possibilidades de codificação de seu próprio código, a sua realidade plástica. Refletindo sobre o seu próprio *medium*, que é inclusive convertido em tema da pintura, os pintores se lançam numa busca não mais de recobrir a tela através das ilusões óticas para, por exemplo, conseguir, na sua inerente bidimensionalidade, a tridimensionalidade do mundo natural, mas de descobri-la na sua planitude, plano sob plano, plano no plano. Dessa forma, a pintura concretiza nas telas a sua reflexão sobre os artificios ilusionistas criados pela estruturação geométrica e/ou pela estruturação cromática, que habituaram o olhar a ver em perspectiva e em profundidade. A pintura sensibiliza o olho para perceber na dimensão de sua materialidade — seu suporte, suas pinceladas, as granulações das tintas, a inserção de outros componentes na composição dessas, o gesto de inscrição ou não do pintor, enfim nos constituintes de sua corporiedade física — o que até então não era visível. Diante dessa pintura, o olho é forçado a encontrar por si mesmo, pelo sensível, um tratamento processual do visível através do qual ele elabora a sua significação, que, de uma vez por todas, é fruto de sua re-construção.

A proposição dos instauradores da concepção da pintura centrada no seu sistema pictórico é que nos conduz a encontrar na semiótica, como a desenvolveu Greimas e seus colaboradores, os fundamentos de nossa opção teórica e metodológica. Ao focar o plano da expressão numa relação de pressuposição com o plano do conteúdo, assume-se que é da ação conjunta desses planos que se atinge a significação. Assim das afirmações como a de Kandinsky: "*A criação de uma obra equivale à criação de um mundo*"; a de Braque sobre o cubismo: "*Arte da forma, que vive, na tela, sua própria vida. Uma substância mineral, organizada geometricamente, cuja forma é outra realidade, que retoma e sempre retomara a sua forma*"; a de Klee no seu *Credo do Criador*: "*A arte não representa o visível, ela presentifica o visível*"; a de Matisse: "*Não crio uma mulher, faço um quadro*"; a de Brancusi: "*Não é a forma exterior que é real, mas a essência das coisas. Partindo dessa verdade, é impossível a quem quer que seja exprimir qualquer coisa do real, imitando a superfície exterior das coisas*"; a declaração de Miro a Walter Erben: "*Tudo isso que você vê no meu quadro existe*". Todas essas declarações, num recorte significativo das novas postulações, são afirmações embaadoras de nosso assumir a autonomia do plano da expressão da semiótica pictórica enquanto um dos planos dessa linguagem, que edifica seu sistema de referências no interior de sua própria estruturação.

A semiótica plástica e a verbal do título

Em razão dessa auto-referencialização, quando o pintor dá a sua obra um título verbal, ele a reelabora numa outra abordagem que a diferença entre as linguagens é a primeira a assinalar. Numa das reflexões de

Henri Matisse em "*Notes d'un peintre*" (1908), ele afirma: "*Quando vejo os afrescos de Giotto em Pádua, não me inquieto de não saber qual cena da vida de Cristo tenho diante dos olhos, logo compreendo o sentimento que dela aflora pois está nas linhas, na composição, nas cores, e o título não fará que confirmar minha impressão*". O que Matisse salienta é que o verbal é um outro universo semiótico que se entrelaça ao universo semiótico pictórico e ao universo semiótico do mundo natural.

Entretanto, enquanto território cujos limites é a pintura, um título pode desempenhar várias funções desde a de identificar precisamente a referência exterior da tela, como o título *La Sainte Victoire* (1900) de Paul Cézanne (1836-1906), ou o retrato de *Gertrude Stein* (1905-6) pintado por Pablo Picasso (1881-1973); a de atuar como uma pista indicativa da rota a seguir rumo à significação global, caso do título, *I saw the figure 5 in gold* (1928), obra de Charles Demuth (1883-1935), que conta uma estória em uma frase, ou ainda a tela *L'Hommage à Blériot* (1913) de Robert Delaunay (1885-1941) em que o título confirma a hipótese de visualização duma hélice de avião nos círculos prismáticos do espectro. Nesses exemplos, o título circunscreve os limites de abrangência da pintura, no entanto, essa pode ser construída através de metáforas. Jackson Pollock (1912-1956), ao nomear uma de suas pinturas *Pasiphae* (1943), transfere ao mito, a chave perceptiva e interpretativa da tela, na medida em que, pela reconstrução verbal do mito, abre-se um diálogo entre esses sistemas. Um referente exterior, o mito verbal, é concebido plasticamente e entre ele e o referente interno da pintura a interação mantém-se aberta.

Por outro lado, há títulos que assinalam a hesitação da nomeação verbal. Eles evidenciam a incertitude e esse caráter alternativo interfere na interpretação que circula entre uma denominação e a outra. Essa alternância dos títulos verbais que indicam que, ao se escolher um, o outro é excluído, constitui-se uma prática usual dos Nabis (1888-1890). Edouard Vuillard (1868-1940) intitula uma de suas telas de *L'Aiguillée* ou *Intérieur aux couturières* (1893), mostrando a impossibilidade de optar entre o determinante particularizador e a generalização. Maurice Denis (1870-1943) procede de maneira similar ao propor os títulos *Jeunes filles à la lampe* ou *Les deux soeurs sous la lampe* (1891), o que se repete em *La dormeuse* ou *Jeune fille endormie* (1892) e em *Allégorie mystique* ou *Le thé*. Um outro exemplo é uma das telas de Fernand Khnoff intitulada *L'art (ou Le Sphinx ou Des Caresses)* (1896). Na impossibilidade de traçar os limites da sua obra, esses criadores apresentam as duas ou as três possibilidades ao observador, que, assim, é conduzido justamente a ver na alternância verbal dos títulos os enquadramentos possíveis sugeridos para a mesma obra. Por conseguinte, o alternativo ao invés de excluir um dos sentidos conduz o observador a um e a outro. O jogo entre o particular e o geral, assim como entre o geral e o particular são acionados na interpretação e esses passam a incorporá-la.

Também o título pode marcar uma referência tipológica da pintura no conjunto das obras do pintor como é o caso das *Impressões*, das *Improvisações* e das *Composições* de Kandinsky (1866-1944) em que a numeração dessas indica a posição da pintura na série específica, sendo cada série uma mudança de orientação de sua pintura. Além disso, o título pode ser uma referência às experimentações efetuadas pelo artista. As *Concepções Espaciais* de Lúcio Fontana (1899-1968) exemplificam esse operar em que um mesmo título é dado a uma série de obras cujo objetivo comum é a reflexão sobre a questão do espaço na pintura e, nesse caso, ele funciona como uma generalização. Por seu lado *Les Nymphéas* de Claude Monet (1840-1926), começadas em 1899 com "*Bassin aux nymphéas*" e continuadas até sua morte, só terminariam com essa. A cada uma das telas, aparência de um ponto final ou de obra acabada, só restava ao pintor recomeçar uma outra, desde que é o tratamento da cor que ele quer corporificar nesses reflexos do céu sobre as águas floridas.

Num procedimento similar, diferindo somente pelo fato de que se retira do social um tema que, portanto, é exterior à pintura, para a partir dele criar proposições que o pensam estão as mais de cem variações

de *Elegy to the Spanish Republic* que, a partir de 1950, Robert Motherwell (1915-1991) começa a pintar. Se a referência inicial é a guerra civil espanhola, pouco a pouco, as telas vão refletir mais globalmente sobre os seus efeitos de tragicidade condensados nos pares opositivos vida e morte, sexualidade e castração, categorias isotópicas criadas pela própria pintura e que reenviam uma obra a outra e a outra... A isotopia temática funda-se na isotopia eidética e cromática. Na superfície branca, manchas ovais negras são aprisionadas por barras verticais e, nesse universo compacto, um número restrito de cores intervem como contorno. Essa repetição isotópica, tanto semântica, quanto sintática, que opera como uma isotopia polar inter-obras, homogeneizando a criação do artista em um vasto período de tempo, denuncia uma obra interminável na sua busca de dar conta da densidade e da repercussão da guerra.

Esses exemplos, um recorte metonímico de um vasto campo de estudo, mostram como a relação que se estabelece entre o título verbal e a pintura é essencialmente uma questão de intersemioticidade, na medida em que o título é a re-sistematização da pintura em outra linguagem.

Resta ainda um aspecto a ser observado que é o das pinturas não intituladas. A impossibilidade de criar um título, ou seja, de nomear verbalmente a pintura, é um reconhecimento da sua intradutibilidade em outro sistema. Nesse sentido, o não nomear ou a ausência dum nome num outro sistema, é uma espécie de título que guia o observador na tarefa de re-construir a significação da obra.

A assinatura da tela

Se o título é o enquadramento do olhar, a assinatura do pintor é um dos seus *modos de presença*⁹ na tela. Ele, que se presentifica no ato mesmo de organizar o seu discurso, aparece ainda com essa outra marca, a da assinatura.

Um nome é um conjunto de letras que tem forma e cor. Posicionado na parte inferior, à direita ou à esquerda, ou ainda, na parte superior quase sempre também nas margens, a assinatura entra na tela e nela interfere. Ela é o selo do pintor que, no término da obra a identifica como sua e a envia do atelier, seu mundo privado, para o mundo da recepção, o mundo público. Assim, esse selo tem uma identidade por si só e pode-se, no conjunto da obra de um pintor, identificar suas diferentes fases através de seus modos de assinar e posicionamento desse. Deslocada das telas, muitas assinaturas, por seu alto teor de particularidade, têm vida própria, sendo inclusive identificadas independentes das obras.

Em termos genéricos, a assinatura é colocada quando não há nada mais a ser feito. Tudo dito, ela é o ponto final ou a obra acabada. Completude que Jean-Paul Riopelle (1923), na abertura de sua exposição em Paris (maio-julho de 1994), declara que ela não existe e diz de seu trabalho: "*Tudo o que quero é pintar bem. Tenho a impressão que meu quadro não termina nunca, jamais fico satisfeito. Por isso é que não assino mais as minhas telas. Isso é como um ponto final.*"¹⁰

Com ponto final ou sem assinatura, a obra ganha existência para o grande público e, o universo de suas semioses passa a ser atualizado pelos que a olham.

⁹ Emprego esse conceito na acepção em que é desenvolvido por Eric Landowski em "Masculin, féminin, social" (1994), que foi, depois, publicado em seu livro *Présences de l'autre*. Paris, Seuil, 1997, pp.153-196 (atualmente, em tradução para o português: *Presenças do outro*, São Paulo, ed. Perspectiva, no prelo). A análise dos "*modos de presença*" da figura feminina na publicidade é uma proposta que amplia as conceituações do outro sobre os "*regimes de visibilidade*" do homem político ao universo das mídias, sendo inteiramente apropriada ao regime de visibilidade dos objetos nas composições pictóricas e escultóricas o que, em certa medida desenvolvo ao longo desse estudo. Um trabalho tratando da presença das imagens, mesmo autor, pode ser encontrado no capítulo final desse livro, pp. ????

¹⁰ Jean-Paul Riopelle, entrevista dada ao jornal *Le Figaro*, Paris, 19 de maio de 1994.

A pintura da pintura

Na esfera das intersemioses plásticas, há uma outra a ser tratada. Os estudos iconográficos mostraram como a história da pintura é pontilhada pelo que se denomina de *transmigração de motivo* através da pintura de textos verbais literários e bíblicos. Primatrice (1505-1570) retoma Ovídio em muitas de suas criações. Para a decoração da cúpula e do semicírculo da Biblioteca do Senado, no Palácio de Luxembourg, em Paris, obra que Eugène Delacroix (1798-1846) executa com a colaboração de Lassale-Bordes, de 1840 a 1846, o pintor precisa a referência a Dante: "*Representou-se na cúpula da Biblioteca os limbos descritos por Dante no quarto Canto de seu Inferno. É uma espécie de Elysée onde estão reunidos os grandes homens que não receberam a graça do batismo (...). Seu renome lhes concedeu uma distinção muito importante*"¹¹. Enfim, os textos das fábulas mitológicas, os textos poéticos da Antiguidade, os amores dos deuses do Olimpo, as aventuras de Ulisses, os relatos do Antigo Testamento, como a saga de José e seus irmãos entre tantos outros, têm seus temas apropriados pela criação pictórica. Contudo, a pintura não estabelece intertextualidades somente com um outro *medium*. Ao contrário, a pintura continuamente volta-se para a sua história e desse seu pintar a pintura, a semiose com a sua própria linguagem apresenta-se como um dos seus processos de estruturação mais radicais.

O semioticista russo Mikhail Bakhtine tratou extensivamente o conceito de *intertextualidade* na literatura através do princípio dialógico. Para o teórico russo um texto literário tem um carácter específico que lhe é próprio e é autônomo na sua organização dialógica tanto em relação aos textos do passado, quanto aos textos do presente e do futuro. Suas idéias tiveram grande repercussão nos estudos dessa disciplina e foram largamente desenvolvidas em todo o mundo. Na França, essas noções influenciaram principalmente a teoria intertextual de Julia Kristeva¹². Só que há nessa um desvio da rota bakhtiniana em razão da interpretação restritiva de Kristeva do princípio dialógico que ela reduz às condições socio-históricas da produção textual e não como procede o pensador russo considerando-as na obra literária ao lado da expressão do sujeito criador e de sua visão de mundo específica, ou seja, das marcas de subjetividade.

É com Gérard Genette (1930-) e seu conceito de *transtextualidade*, desenvolvido na obra *Palimpsestes*¹³, que a órbita da transcendência de um texto é tipologizada. Um texto pode por-se em relação "*manifesta ou secreta*" com outros textos e é segundo essas relações de transcendência que ele é definido em cinco tipos. O primeiro deles, a *intertextualidade* - explorada por Kristeva - define-se por uma relação de co-presença entre dois ou mais textos que pode dar-se tanto na forma de uma *citação* identificada pelas aspas, pelos dados de autoria mas cuja referência à fonte pode ser precisa, imprecisa, ou não mencionada; quanto na forma de um *plágio*, um empréstimo literal de uma obra que não é mencionada, fazendo passar por autoria do autor o que é obra de outro; quanto por *alusão* que é o empréstimo não-literal de uma obra o que torna muito menos explícito a presença de um texto em outro. O segundo tipo, o *paratexto*, constitui-se na relação menos explícita e mais distante entre as obras. O terceiro tipo, a *metatextualidade*, é a evocação ou a alusão crítica de uma obra em outra sem necessariamente a nomear mas comentando-a, posicionando-se em relação às suas idéias. O quarto tipo, a *hipertextualidade*, é a relação que entrelaça, diferentemente de como se dá no comentário, um dado texto, o hipertexto, a um outro anterior, o hipotexto. Sobre o estudo desse tipo de transtextualidade desenvolve-se toda a obra de G. Genette *Palimpsestes*. O quinto tipo de transtextualidade é a *arquitextualidade*. A determinação do status genérico de uma obra como seu título conduz o leitor a

¹¹ Maurice S. Rullaz, "De la barque de Dante. La chapelle des Saints-Anges", in *Delacroix*. Paris, Hachette, 1963, 178.

¹² Julia Kristeva, *Sèmeiótike*, Paris, Seuil, 1969.

¹³ Gérard Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

problematizar a opção do autor por essa taxonomia o que faz nascer um questionamento da obra em relação ao gênero, às origens e aos procedimentos de sua manifestação.

No Brasil, os trabalhos de Haroldo de Campos (1929-) postulam uma história da literatura fundada no eixo da sincronia e que opera através de uma operação de tradução de obras separadas no tempo, mas que se entrelaçam num tempo outro, ou seja, naquele do tangenciar das obras.¹⁴ Numa continuidade dessas idéias, o trabalho de Julio Plaza trata teoricamente e praticamente a tradução intersemiótica, delineando-lhe uma tipologia fundada em seus procedimentos operatórios¹⁵, que são classificados com base nas categorias de representação do signo postuladas pelo filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce.

Questão de interdiscursividade

Na pintura, as quarenta e quatro variações interpretativas que Pablo Picasso (1881-1973) executa, entre os meses de agosto e dezembro de 1956, da tela *As meninas* (1656) de Diego Velasquez (1599-1690) mostram, no ato mesmo do pintor exaustivamente metamorfosear a obra tomada como matriz de suas intersemioses, que a pintura constrói-se a partir da pintura. De acordo com a semiótica greimasiana, chamamos esse fazer textual de interdiscursividade pois a estratégia que o enunciador elege para por em cena as estruturas semio-narrativas centra-se num discurso existente que é tomado para ser a fundação de outro. Por esse apropriar-se torna-se esse texto primeiro, o centro das referências do processo de discursivização do texto segundo.

Não se trata pois de nenhuma inovação ou de ruptura com os fazeres próprios dos pintores o tratamento que a semiótica propões para estudo da linguagem pictórica com base nos procedimentos semióticos que a estruturam. Picasso desmonta esses procedimentos e os analisa enquanto constituintes da obra, portanto partes integrantes da sua descrição. No seu atualizá-los, ele define os dois tipos de semioses discursivas, postulando que o sistema pictórico tanto volta-se para o seu próprio meio, quanto está em conexão direta com a sua história e a das técnicas e dos materiais de seu processamento. O criador parte de uma semiose interdiscursiva ou do ato de pintar uma pintura existente e, assim, entre *As meninas* de Velasquez e as suas estabelece-se uma complexa interação e o mesmo se processa entre a série de pinturas picassians de onde que o que se pinta é a reflexão em profundidade sobre a estruturação do sistema pictórico e sobre as concepções postuladas para a sua constituição.

Do mesmo modo que Picasso reflete através de Velasquez, esse, para edificar os parâmetros sintatico-semânticos de sua proposição, dialoga com a tela "*Le mariage des Arnolfini*" (1434), de Jan Van Eyck (ativo 1422-1441)¹⁶. Na época de Velasquez, essa tela, atualmente do acervo da National Gallery de Londres, integrava a pinacoteca da corte espanhola. Em sua análise do sistema das idéias do século XVII, Michel Foucault vê a obra de Velasquez "*como a representação da representação clássica*"¹⁷. Quanto a Jan Van Eyck, Gagliardi observa que ele encontra-se com as postulações de Alberti para quem: "*o pintor não tem nada a fazer com as coisas que não são visíveis. Ele se interessa somente à representação do que se pode ver*"¹⁸. O processamento da visualidade em pintura é o motor das proposições que Picasso retalha em outras epidermes para fazer ver nessas o invisível do ato de pintar uma tela em toda a sua corporiedade, ou seja, o pintor (um sujeito enunciador no seu ato de criação, a sua intencionalidade, a sua subjetividade, o seu ponto de vista, entre outros), o modelo (o que se pinta: uma pintura, ou qualquer outra arte, ou algo do mundo natural), a tela

¹⁴ Haroldo de Campos, *A arte no horizonte do provável*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1969.

¹⁵ Júlio Plaza, *Tradução intersemiótica*, São Paulo, Ed. Perspectiva, 1987.

¹⁶ Cf. Jacques Gagliardi, *La conquête de la peinture*. Paris, Flammarion, 1993, p.317.

¹⁷ Michel Foucault, *Les mots et les choses*. Paris, Gallimard, 1966, 31.

¹⁸ Jacques Gagliardi, *Op. cit.* 1993, 317.

(a composição pictórica em si e as suas relações com outras obras), o vedor (o sujeito fruidor da tela). Entretanto, entre as variações que ele pinta, desmontando e remontando a obra de Velasquez em partes, que são exemplares de como a visão se constrói a partir de um ponto de vista datado no tempo e no espaço, estrutura-se uma rede de semioses *intradiscursivas* que, nesses seus quase quarenta anos de existência mostra-se fundamental para os estudos do sistema pictórico, da percepção dos objetos e dos formantes que o constituem, assim como dos modos de estruturação dos sujeitos enunciador e enunciatário, das relações enunciado e enunciação, da rede de efeitos de sentidos e de valores propostos pela obra na sua superfície bidimensional.

A escolha feita por Picasso e a sua trajetória construtiva das diversas variações e das variantes das variantes são consideradas relacionalmente numa descrição, pois reside nessas a explicitação do diálogo entre os procedimentos de operacionalização da semiose, quer interdiscursiva, quer intradiscursiva. Em suma, selecionada como interlocutora, a obra do mesmo pintor ou de outro mantém-se em relação com essa obra segunda e, mesmo se as interações entre elas atualizam perspectivas diferentes, a obra primeira é a chave de acesso a esses universos doravante intercomunicantes e a obra segunda é um prolongamento daquela num tempo outro. Prolongamento que vivifica o texto primeiro como o discurso acionado através do qual procedeu-se o por em discurso do texto segundo. Um texto encena-se pois no veio do outro e passam a comungar as mesmas referências

Para a exemplificação desses tipos de semioses a partir da semiótica desenvolvida por Greimas e seus colaboradores, abordaremos a tela de Henri Matisse (1869-1954), *La leçon de piano* (1916, New York, Museum of Modern Art), exposta na grande retrospectiva dos anos 1904-1917 da obra do pintor organizada em Paris, na primavera de 1993, pelo Centro Georges Pompidou. A escolha de Matisse justifica-se pela recorrência sistemática desse criador a esse procedimento, que termina por ser uma das dimensões iluminadoras de toda a sua criação artística. Não é uma opção que exclui outras, de fato muitos artistas poderiam ser descritos para concretizarem a metodologia de tratamento da semiose pictórica que nos propomos aplicar nesse estudo. Mas a eleição de Matisse, pouco a pouco, tanto vai explicitar uma teoria semiótica inerente à pintura (e à qualquer outra linguagem), quanto uma metodologia de descrição inscrita na sua própria estruturação. Nesse contexto Matisse é um exemplo micro-cosmo do macro-cosmo das artes e as conclusões que a obra selecionada nos permite desenvolver têm uma extensão mais abrangente, que, ao serem generalizadas, transferem-se à pintura em geral.

As semioses matissianas

Diante de nossos olhos está *A lição de piano*. de Henri Matisse. A princípio, o olho vagueia pela tela como que a procura da porta de acesso a esse universo enquadrado.

Uma organização narrativa é identificada: um menino toca piano sendo observado por duas mulheres sentadas. O olho lê o título verbal: *La leçon de piano*, e encontra nesse a precisão do artigo definido *la* (a). Não é qualquer *leçon* (aula) de piano, mas especificamente essa que ele tem diante dos olhos, a aula de piano pintada. Do verbal, apreende-se também certas especificações que a instituição expositora fornece da obra. No caso da referida exposição, os dados fornecidos são: verão 1916, como a época de sua execução; Issy-les-Moulineaux, o local em que foi pintada; as referências materiais tais como óleo sobre tela e as suas dimensões 245,1 x 212,7 cm; além de sua localização: Museu de Arte Moderna de New York, Mrs Simon Guggenheim. O título assume a função de dar um enquadramento ao olhar, que vagueia pela tela se perguntando o que há de particular nessa aula que a individualiza das demais.

A nomeação desse óleo sobre tela elucida que se trata da lição de piano de um menino posicionado, à direita da tela, em primeiro plano — de frente para o contemplador —, que, atentivamente, exercita-se no piano, seguindo a partitura à sua frente. O detalhe da face semidelineada apresenta-se como um primeiro enigma. O seu rosto arredondado constitui-se do olho direito amendoado, do semicírculo da sombrancelha e de dois pequenos traços em paralelo assinaladores da boca e do nariz. No lado esquerdo, a partir do nariz em direção à cabeça, delinea-se um triângulo da mesma cor ocre de seu rosto; os contornos em preto são o traçado de uma linha contínua através da qual o olhar move-se ininterruptamente nesse círculo-face que vê. Essa força da linha sobre si mesma é consonante à força do olhar com a qual o menino fixa-se na música, num efeito de concentração total.

Da música, o que o vedor vê é o traçado retangular da página dupla da partitura em azul claro e, logo abaixo, uma linha paralela preta e o suporte da partitura. O olho caminha horizontalmente nesse espaço e, entre duas outras linhas pretas em paralelo, ele identifica as letras em arabescos formadoras da palavra "Pleyel" - a marca do piano -, que são circundadas por linhas curvas pretas delineadoras de ramagens ornamentais em espirais e em semicírculos. Essas são molduradas e, na tela, parte dessa moldura, a do lado esquerdo, aparece no formato dum retângulo preto: um suporte de base que se eleva a partir do tampo a fim de sustentar a partitura, e que nesse volta a se apoiar através de uma faixa preta formadora de um triângulo. O suporte retangular da partitura termina numa faixa preta que segue até o final do tampo do piano aonde se encontra com a lateral frontal do piano. No início, essa é constituída pela forma de um triângulo preto, depois esse é afunilado numa fina faixa preta, ambas desenhando o pé do piano. Seguindo a mudança da forma percebe-se, no espaço da parede, a inversão da figura triangular cinza e, nesse mesmo plano, o olho percorre o tampo rosa do piano que é mostrado também na ângulação triangular da junção do rosa com o preto.

Sobre o tampo rosa, cor quente que o destaca no cenário acinzentado de extrema neutralidade, há um castiçal amarelo pálido cuja base é triangular e a vela, uma pequena e estreita faixa vertical. As formas e a cor restringem-se à configuração do contorno do castiçal e nesse ainda percebe-se o bege, cor da tela, que foi deixado visível por Matisse. Em paralelo ao suporte da partitura, duas faixas pretas também paralelas se rebatem e, exatamente no meio, na direção da primeira letra "e", posiciona-se um metrônomo, instrumento de pêndulo, regulador dos andamentos musicais, cujo formato é piramidal. "*Um poliedro em que uma das faces é um polígono qualquer e as outras são triângulos com um vértice comum*" é como define a pirâmide o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Assim, o formato do metrônomo vem confirmar o triângulo como uma figura geométrica organizadora da composição pictórica, tendo já nesse início de descrição aparecido seis vezes. Tanto reoperada na estruturação dos elementos que configuram a composição, quanto na articulação desses, ela funciona como uma ênfase da forma do metrônomo o que nos faz inquirir sobre a função desse no todo da tela.

Se há uma primeira resposta à nossa busca das particularidades dessa lição de piano supomos que ela esteja registrada na estruturação geométrica da tela. Essa geometrização nos intriga na medida em que ela é vista simultaneamente tanto como o delineamento do cenário — palco da cena pintada —, quanto como um dos temas constituintes da tela. Desde os primeiros olhares de reconhecimento é ela que nos conduz a perceber que as categorias eidéticas e cromáticas estão intrinsecamente ligadas e, ao se determinar uma, a outra também se define.

Ainda no primeiro plano, na lateral esquerda, tem-se o contorno duma figura feminina. A sua cor é de terracota e a sua silhueta é ressaltada por um contorno preto. Sentada numa superfície da mesma cor, ela se apoia no seu braço direito, reclinando-se. No seu conjunto de traços: as pernas cruzadas, o braço direito entre as pernas, os ombros relaxados, a cabeça voltada para o estudante de piano e a sua postura corporal indica um certo estar à vontade, descontraído no seu ato de presenciar, de acompanhar, ou mesmo de testemunhar essa lição. Mas dessa mulher de traços exíguos e cujo rosto restringe-se ao contorno ovalado, à primeira vista, há pouco a ser dito além de que, proporcionalmente à escala de tamanho do menino, ela é figurada em tamanho menor e que a contemplação é o seu agir performativo.

Percorrido o plano frontal, outros dois apresentam-se. A decisão de qual primeiro descrever advém dos dados da própria obra. Em continuidade ao retângulo preto do porta-partitura, no mesmo azul da partitura, uma faixa vertical ergue-se. Paralela a essa, outra faixa azul mais fina molda o contorno do retângulo da janela de vidro que aberta expõe, em cada uma de suas laterais, as três partes retangulares que a compõem. São verticais paralelas que, em ângulos retos, tangem o tampo do piano. Nesse perceber, constata-se que o castiçal, verticalmente em paralelo a essas faixas da parte superior da tela, forma um ângulo reto com uma das paralelas do tampo. Uma vez mais a regularidade geométrica é reforçada como organizadora estrutural da tela.

Em continuidade ao menino e ao arabesco da partitura, uma grande janela retangular delinea-se com um balcão que repropõe as linhas espiraladas, os círculos e os semicírculos do porta-partitura. Os arabescos evidenciam através de sua composição vasada que, no espaço dessa janela — por que não uma outra tela? —, o interior e o exterior são estruturados em planos sob planos, uma tela sob tela. Sendo os dois propostos juntos, eles são entrelaçados por simultaneidade, e observa-se que para configurá-los Matisse restringe-se ao essencial. O exterior e o seu detalhamento são condensados num enorme triângulo verde que, simetricamente em oposição, é ladeado por um igual triângulo cinza configurador do interior. Os triângulos co-existem na inversão das formas e na diferença das cores.

A utilização cromática repousa numa mesma gama de valor (a quantidade de claro e escuro contida num tom). Para o exterior, a natureza, a qualificação englobante é o verde e para o interior, as paredes da sala, o cinza, uma cor neutra que, usada para figurar o todo do ambiente, cria um efeito de espacialidade. Nessa concisão, observa-se o alto teor de abstração com que Matisse emprega os formantes eidéticos e cromáticos. Através de uma seleção de qualificadores sensíveis do contexto — suas cores — Matisse os presentifica na janela, mostrando que a cor revela a forma e é uma de suas vias de apreensão.

Na constituição do contexto interior, as cores utilizadas estão numa mesma gama de valor, agindo como mediadoras entre o claro e o escuro tanto que a cortina, a faixa paralela à janela, são em tom ocre na mesma cor da figura que observa a aula de piano e do rosto do menino.

Interior e exterior são assim configurados por qualidades eidéticas e cromáticas, todavia não necessariamente as das formas e a das cores dos objetos do mundo natural. Se entre o feixe de luminosidade verde que adentra a sala configura-se por analogia a triangularização do metrônomo e se o verde por excelência define a vegetação da paisagem visível pela janela, o tampo rosa para configurar o piano é uma cor

aleatória como o são o cinza das paredes, o azulado do contorno da janela, o ocre dos rostos. A seleção dos formantes eidéticos e dos formantes cromáticos e a atribuição de uma equivalência entre esses e os objetos do mundo natural não seguem nenhuma convenção.

Na direta superior, graças à seqüencialização das paralelas verticais - da faixa azul claro mais fina para a moldura do vidro da janela, da faixa azul claro mais grossa para a janela e da faixa ocre para a cortina -, tem-se a criação de planos que graduam a distância a tal ponto que o plano retangular da parede cinza nessa região apresenta-se mais distanciado. Eis nele o último reduto de nossa descrição dos formantes. Desse canto, sentada num tamborete, numa postura ereta que funde as linhas retas do tamborete às linhas retas de seu corpo, uma segunda mulher de face oval sem contornos está direcionada para a cena do menino ao piano. A mulher e o tamborete são bege claro, mas não inteiramente. O tronco feminino e uma parte de sua vestimenta dão a impressão de serem partes vazadas que são invadidas pela cor cinza da parede. Com esse procedimento Matisse põe em questão os papéis da figura e do fundo na pintura. Além disso, examinando e re-examinando essa segunda figura feminina, nota-se que o seu corpo penetra ou é penetrado por uma espécie de aparador também bege claro, posicionado horizontalmente, na altura de sua cintura. De novo, há uma reversibilidade na proposição matisiana em termos do que é figura e do que é fundo.

As duas figuras femininas apresentam muito em comum, como a ausência de detalhes identificadores, principalmente os do rosto, o fato de estarem as duas sentadas em bancos sem encostos e pelo comum agir contemplativo da lição de piano, que se dá de uma certa distância. Entretanto, formalmente, elas são antagônicas. Enquanto a da esquerda é dominada pelas curvas, pelos arabescos, a da direita é estruturada pelas retas, pelas paralelas, pelos cruzamentos dessas em ângulos retos.

Tal oposição formal não deixa de nos intrigar; todavia, por hora, não temos outros elementos a não ser correlacionar que a figura feminina à esquerda está em relação com os arabescos do balcão e do porta-partitura, enquanto a segunda figura feminina, à direita, com as linhas horizontais e verticais que se tangem em ângulos retos ou ladeiam-se configurando linhas paralelas, que vimos compõem a janela, a cortina e o formato do porta-partitura. O fato de em *La leçon de piano* o todo ser a combinação das formas das figuras femininas tem alguma significação? Em que medida a reoperação de procedimentos formais diferentes utilizados na construção das figuras femininas, que são depois combinados na construção do cenário, assinala uma relação mais ampla entre os procedimentos de estruturação da composição pictórica?

De novo, olhamos essa segunda figura feminina. Em *La leçon de piano*, os papéis dos formantes em termos de função e de valor não são determinados previamente mas somente em função da utilização global feita por Matisse. Assim o olho entra em ação no seu observar, identificar para descrever as peças estruturantes e conscientiza-se que estão nos modos de combinação dessas, ou seja, nas relações que eles estabelecem, a trilha para o desvendamento da tela. Da percepção, da identificação e do reconhecimento dos elementos constitutivos a direção para apreender a sua significação é entretecer os dados coletados para, reoperando-os na sua rede relacional, refiar o que essa engendra.

Do Joelho para baixo até um pouco acima dos pés, pinceladas azul claro esboçam a coloração do que seria a pintura da saia da mulher ou da parte inferior do seu vestido. Todavia, a figura feminina não parece ter sido inteiramente acabada e não havendo nenhuma precisão, o bege é tanto a cor pintada, quanto a cor da tela que não foi totalmente recoberta pelas pinceladas. A cor não mais preenche as zonas delimitadas pelo desenho, ela as deixa visíveis ou semi-visíveis o que é um fazer às avessas à toda a tradição pictórica, ou seja, uma proposição da pintura não mais nos moldes da célebre postulação que Michelangelo (1475-1564) enuncia ao responder à questão de Varchi sobre a diferenciação entre as artes rivais, a escultura e a pintura.

Michelangelo, escultor e pintor, afirma: "*Entendo por escultura aquela que se faz pela força do retirar; aquela que se faz pela adição é a pintura*"¹⁹.

Desse reduto distanciado, uma nova formulação ilumina a tela. Através dessa figura inacabada, Matisse dá visibilidade às etapas processuais do sistema pictórico. Redirecionando a atenção do vedor, ele a concentra no processo acumulativo pelo qual a pintura é pintada. Com a presentificação desse procedimento, Matisse retira o olhar do contemplador da tela acabada, fruto do adicionar das pinceladas que recobrem ou escondem os vestígios do projeto de sua concepção, dos esboços feitos na tela pelo pintor, das suas hesitações, ou mesmo até dos seus erros, da relação entre o desenho e a cor, entre a figura e o fundo, enfim, de tudo o que encoberta o processamento de execução para justamente evidenciá-lo. A tela é então tomada enquanto "*trama*" na total amplitude desse termo, ou seja, segundo a enumeração do verbete do *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*: tanto como os "*fiões da urdidura*", o suporte da pintura, quanto como o seu "*enredo*"; tanto como "*procedimento ardiloso*" do criador, quanto como um "*contrato*", que o criador propõe ao contemplador para que esse "*ajuste*" o olhar e, num "*conluio*" com o pintor Matisse, retire da tela como que a esculpindo, a "real" tela pintada.

Se no seu todo essa figura feminina gera estranhamento pela sua organização calcada numa complexa rede de inversões e rupturas, nessa etapa, podemos concluir que é através desse tratamento matissiano que somos dirigidos a ver a obra como uma sucessividade de operações combinatórias que, ao invés de um agir, nos dirigem para o construir esse agir. A sua órbita é evidentemente a da ordem performativa e o fato dela estar em paralelo à janela, concebida diferentemente de uma janela que, aberta, traz o exterior no interior, ou permite a abertura do interior ao exterior, mostrando aquele como a apreensão dum fragmento desse espaço muito maior, leva-nos diretamente a associá-la à metáfora renascentista da pintura como uma janela ou uma composição metonímica do vasto universo que é o mundo natural. Então, percebe-se que essa figuração do processo de pintar uma mulher pode ser visto como um outro retângulo configurado na parede cinza que igualmente é construído pela seleção de certos qualificadores com força para nele presentificar o processo do pintor "*não para criar uma mulher*" mas "*fazer um quadro*".

A associação com a proposição de Matisse que utilizamos atrás para fundamentar a autonomia do sistema pictórico em relação ao mundo natural, de imediato nos dirige a supor que, junto à parede, há mais do que uma figura feminina, contemplando a *La leçon de piano*.

O constatar que o Matisse do excesso é aqui o Matisse analítico-sintético bastante próximo dos procedimentos cubistas leva-nos igualmente a relacionar que esse Matisse da abstração geométrica é um Matisse datado entre 1914 e o final de 1916. A época é a da guerra, do desequilíbrio exterior que penetra o mundo privado de Matisse com a ruptura da sua vida familiar — um dos seus mais caros temas — ocasionada pela partida dos seus dois filhos para a frente de combate.

A relação entre a construção do cenário abstratizado e a época de crise exterior e interior ganha plenamente sentido na medida em que essas duas vão sendo articuladas no espaço da tela. Desse "fundo" da obra, eis que, inteiramente desconfiados, somos lançados na configuração do seu todo. Essa intervenção de conhecimentos exteriores à obra de Matisse e as tentativas de correlacioná-los à sua tela justamente permitem-nos assinalar como há na tarefa de rearticulação das peças componentes de uma obra, um ir e vir comunicante entre o perceptível e o cognoscível. O sintagma atualizado em *La leçon de piano* mantém, de um lado, uma relação interna em termos do encadeamento dos elementos que o compõem; de outro lado, uma relação entre a figuração que esses estruturam e os objetos do mundo natural; também há uma relação com os outros

¹⁹ Cit. por Bernard Marcadé, *Histoires de sculpture*, Cadillac, Centre d'actualité et diffusion et de lecture pour l'art contemporain, 1984, p.14.

sintagmas da obra matissiana que, por comparação entre o sintagma presente e os ausentes, aí se presentificam; e, em outra aresta, ainda há uma relação com a pintura ou as artes em geral, no sentido de que essa obra é uma espécie das enquadradas no gênero das obras de arte com as quais dialoga.

O investigar as operações que se processam para a remontagem do "o que" a tela configura coloca em estado de alerta o olho descobridor e o olho associativo. Uma vez mais o semiótico trabalha relacionando indícios e a relação em ausência que adentra o sintagma da manifestação textual é uma mera hipótese formulada a partir da rede de relações tecidas no interior do próprio sistema pictórico e ela só pode ser confirmada ou negada pelo estudo da obra. A volta à tela pintada é imperiosa.

Toda essa trama geométrica de planos de cores-formas altamente contrabalanciados nos coloca frente a quatro situações: a cena do menino ao piano, as duas cenas de observação das figuras femininas e a cena do balcão da janela. O olhar que as percorre, ora as percebe distintamente, ora todas simultaneamente. Face à co-presença das cenas, o olhar é conduzido pela estruturação da tela a imediatamente dar-lhes uma ordenação por subordinação: contemplada por duas figuras femininas, a cena de exercício musical dum menino ocorre num dado contexto interior marcado pelo cinza das paredes e por uma janela de balcão configurada aberta, enquadrando no seu retângulo o bicromatismo verde e cinza distribuído numa inversão triangular complementar.

A apreensão primeira da singularidade dessa topologia geométrica do espaço mostra a ênfase dada por Matisse ao todo composicional da tela. Ele reduz os detalhes e concentra-se na configuração do essencial. Sem dúvida, o contraste entre esse Matisse sintético, abstrato e o Matisse explorador dos elementos decorativos da arte e do artesanato oriental, o Matisse do excesso, dos detalhes sobrepostos, é um ausente que faz com que esse contraste penetre a cena e nela, expondo a diferenciação dos modos de composição matissianos, incite-nos a perquirir explicações para esse fazer. Primeiramente, associa-se a composição antagônica das figuras femininas como uma estratégia de Matisse para mostrar a possibilidade de conjugação desses modos de compor mas essa conclusão explica toda a opção construcional?

Na composição de *La leçon de piano*, os objetos do mundo natural e a presença dum motivo não desaparecem, entretanto, são concebidos de uma maneira particular. Sem fazer a fragmentação do objeto no espaço, ou mostrá-lo no simultaneísmo de seus aspectos como procedem os cubistas, ou distanciado dele o mostrando generalizadamente no entrecruzar constante de verticais e horizontais como Modrian e os construtivistas, e sem o abstratizar como Kandinsky até reduzi-los aos componentes plásticos da pintura, ou o abolir inteiramente como Malévitch, primeiro no preto e, definitivamente, no branco, Matisse, do mesmo modo que esses revolucionários artistas do início do século XX, problematiza a conhecida postulação da pintura enquanto representação. Todavia, na sua formulação, ele insere um outro aspecto: se a pintura é representação, ela é representação de que? Se há um referente na pintura, esse é referente de que?

Na resposta dessa indagação atravessa-se em *La leçon de piano* a história da pintura e da escultura na medida em que Matisse elege a composição plástica como o próprio motivo da pintura. Assim é que ele distribui e articula as cores-formas, estruturantes dos elementos no espaço, centralizando-as no metrônomo e nas irradiações de seu harmonico ritmo que a tudo regula. Nesse sentido, na cena, ele corporifica a gramática mesmo que rege o sistema pictórico: a distribuição rítmica dos elementos de base, ou seja, a sintaxe combinatória que vetoriza semanticamente a tela. A sintaxe e a semântica são unidas por laços inseparáveis: uma define e é definida pela outra, sua correlata. Mostrá-nos Matisse que toda e qualquer inovação num sistema nasce de uma operação centrada nessas suas constituíntes pois são elas e só elas que podem transformar a si mesmo. A distribuição e a articulação rítmica atua, então, como uma força vetorial: uma energia que ilumina a tela e move o olhar do contemplador sobre ela. Conduzido, o olho não só enquadra

a figuração narrativa, mas também é levado a desenquadrá-la pois é abstratizando-a que a vê enquanto processamento e enquanto rede articulatória complexa que garante a unidade do todo. A escritura matissiana usufrui da lógica cubista e, construtivista e, premeditadamente, tanto faz ver o que se concebe para ser visto, quanto o como vê-lo, assim, a força energética do triângulo transmite em cada um de seus vértices a angulação do olhar para ver essa tela.

Ao perceber toda essa trama geométrica das cores-formas altamente contrabalançadas na qual o menino está posicionado é que o metrônomo, no tampo do piano, assume uma função de dominância sobre os demais elementos da composição. O metrônomo - esse instrumento de formato piramidal, cujo fim é marcar o ritmo durante a execução musical - é o regente, aquele que marca o compasso articulando os elementos entre si. A preocupação com o ritmo ou com a ordenação distribucional dos elementos é de tal ordem que, no lado esquerdo da face do aprendiz, numa posição inversa àquela desse instrumento sobre o piano, é um metrônomo mesmo que se presentifica. Porém, se a música é uma questão de ritmo, de tempo, como marcá-lo com esse metrônomo exterior se ele é desprovido de pêndulo? O metrônomo encontra-se, pois, internalizado cerebralmente no menino, pela absorção da sua gramática. Face a todo o ritmo distribucional das formas e das cores, do alto relevo que assume a dimensão topológica na constituição do cenário é que a formalização dessa contradição da marcação do ritmo nos induz a supor que não é do ritmo da aula de piano que a pintura trata, mas, ao contrário, da questão da composição e da sua organização, uma problemática ampla da pintura e das artes em geral.

Através dessa reconstituição generalizante da obra vemos que os dados a ela exteriores, quando nela atualizados conjugam arte, reflexão teórica e vida do artista. Uma outra vez, o criador Matisse toma a sua família e o contexto de sua morada como modelos de sua pintura. O menino do piano é identificado como o seu filho Pierre Matisse que fez carreira como *marchand d'art* e dirigiu uma das grandes galerias de New York. Entretanto, para esse filho eram bem outros os planos de Matisse em 1916. Segundo Annette Robinson²⁰, quando Pierre completa quinze anos, em 1915, Matisse o retira da escola para que ele se dedique inteiramente ao estudo da música, que se dividia em nove horas por dia de violino e, das 6 às 8 horas da manhã, piano. Na obra *Matisse* de Pierre Schneider, esse renomado estudioso do pintor comenta que o "*menino sério que mostra 'A lição de piano' está inteiramente submetido à vontade paterna, expressa aqui pela implacável composição do quadro. Porque o artista o rejuveneceu? Ou bem ele inconscientemente roubou alguns anos do adolescente a fim de recuar, pelo milagre da arte, sua partida para as armas?*"²¹.

Entretanto, se Matisse toma uma cena do seu cotidiano para a partir dela edificar a sua composição é só num nível superficial que ele pinta a lição de piano de seu filho. O fato de rejuvenecê-lo ou de recuar no tempo mostra-o revisando a sua trajetória artística. Há um olhar distanciado do vivido, do realizado, daí uma outra explicação para o abstracionismo de sua composição pictórica. Ver à distância para ver melhor as suas práticas artísticas, os modos de compô-las através dos seus temas favoritos, ao lado da família e da mulher inclui-se ainda a música e a dança, dois outros códigos que tematicamente atravessam toda a obra matissiana, sendo pintados, repintados e tantas vezes comentados nos seus *Ecrits et propos sur l'art*.

Ainda olhando para o rosto do menino vê-se que a forma do metrônomo, que invade o seu rosto pode ser expandida até anular os seus poucos traços que, alias, pelas sombrancelhas e pelo nariz já se conectam ao triângulo. Então, vê-se emergir desse rosto em disparição toda a tradição da pintura de retratos. É como se nele, esses reduzidos traços e também os traços inexistentes dos rostos das figuras femininas mostrassem que

²⁰ Annette Robinson, *Tableaux choisis, Matisse au Musée National d'Art Moderne de Paris - Centre Georges Pompidou*. Paris, Ed. Scala, 1993, p.78. 1993, p.78

²¹ Pierre Schneider, *Matisse*. Paris, Flammarion, 1984-1992, p.328.

a plástica desses é secundária. Vagando dum para o outro, percebe-se a totalidade do rosto. O rosto é espaço, simplesmente espaço, o que por si é forma.

Em outra instância de considerações a opção de Matisse de eleger como tema de sua pintura um outro sistema - a música -, coloca no primeiro plano da tela não uma narração de um fato mas a reflexão sobre as linguagens de cada sistema, a interligação entre esses e as suas correspondências ou não. Guiados por essa perspectiva de uma interação de sistemas intersemióticos tem-se que o tema lição de piano e, na sua estruturação sintático-semântica, o metrômetro, funcionam nessa tela como um mecanismo de *debreagem* na medida em que são eles que promovem a passagem de um universo discursivo, o da narração, aos outros que passamos a abordar. Nesse ponto de nosso percurso pela tela, a intencionalidade da figuração abstrata da cena explicita-se inteiramente. A escolha é feita para destacar as marcas de distância entre o enunciador e o discurso que ele organiza sobre os discursos dos vários linguagens artísticas. Assim é para os modos de estruturação dos discursos que Matisse dirige a nossa atenção, e essa conclusão funciona como uma lente de aumento amplificadora dos graus de focalização do vedor, que então começa a ver que essa cena de música não é observada por duas simples mulheres de carne e osso.

As duas mulheres que, posicionadas nos dois extremos duma diagonal, dividem a tela em dois grandes triângulos e desses extremos observam a lição de piano, são mulheres-obras. Antes de incarnarem a mulher, elas são concepções estéticas do artista, a da direita, da pintura e, a da esquerda, da escultura. Enviesadas nesse reinado do simulacro pictórico, elas têm a função de generalizar questões comuns às artes. Entre a pintura *Femme au haut tabouret* (1913-1914) pintada pelo próprio Matisse, que aparece exposta na parede do fundo, à direita, e a escultura *Figure décorative* (1908), disposta no chão, à esquerda, que se reconhece como uma das esculpidas por Matisse, há um ir e vir entre pintura e escultura. Na linha oblíqua, é esse o trajeto tensivamente posto em conexão. Mas o que relaciona? Com essa interrogação, olhamos essas obras na *La leçon de piano* e também cada uma delas em detalhe.

Figure décorative é uma escultura em bronze de uma mulher nua sentada sobre um suporte quadrado, que pode ser visto como que reconfigurado na pintura pelo banco do piano. A postura da figura chama a atenção na medida em que ela está em relação direta com a iconografia escultórica da Renascença que, por sua vez, é uma reproposição das esculturas da Antiguidade. No entanto, Matisse ao recriá-la não se limita a uma mera reprodução. Pelo seu modo de esculpir, explorando a especificidade do material, o bronze, e as experimentações com ele antes de fundi-lo, o pintor instaura um diálogo com o gênero escultura e, em relação a esse, molda a sua concepção dessa arte.

Il. 3 e 4 Henri Matisse (1908): *Figure décorative*. . Visão de frente e de costas, city Arte Museum of st. Louis.

As primeiras experiências de Matisse com a escultura datam de 1899, quando ele já pintava há vários anos. Para executar uma escultura em bronze é preciso primeiro fazer um modelo, o que é experimentação sensorial direta, vivida na imediatez do dar forma à matéria com as mãos, de senti-la pelo tatear, um dos primeiros impulsos sensitivos do homem, pelo seu cheiro. Moldando como diz Matisse "*para mudar de meio*", ele conquista a dimensão espacial, o volume dos corpos e dos objetos, e mesmo, imprime em suas telas os efeitos da sensação de tutilidade, criados pela corporificação das coisas e das pessoas como uma presença

na composição e não como uma representação de algo. O efeito de sentido desse modo de fazer é o que confere à arte moderna efeitos não mais de representação mas de presentificação de mundos em si que vivem nas obras e se fazem ser vistos existencial pelos que as olham na sua específica dinâmica.

Herbert Read apresenta Matisse ao lado de Degas, Gauguin, Renoir, Bonard "pintores cuja preocupação principal era a pintura e para quem a escultura tanto era uma distração, quanto um experimento em outro medium de seu apaixonado envolvimento com os valores plásticos - a criação do volume no espaço, o conflito de luz e massa"²². Uma considerável parte dos estudiosos consideram que a escultura de Matisse é secundária em relação à sua pintura; entretanto todos são unânimes que, por algumas obras, como *La serpentine* (1909), *Tête de Jeannette* (1913), *Nu de dos* (1930), Matisse contribui inovadoramente para forjar a arte escultória do século XX.

Dizendo: "amo modelar como pintor" ou, noutra versão: "não esculpo como um escultor"²³ é Matisse mesmo quem afilia a sua escultura à sua pintura. Muito antes de qualquer grande exposição organizada em torno do Matisse: pintor-escultor, como a grande ocorrida em 1962, organizada pelo MONA de New York, é ele quem translada as suas esculturas para as suas pinturas. Só como exemplos, seu *Nu couché* (1907), entre 1908 e 1924, aparece em mais de dez de suas telas e *La serpentine* (1909), em vinte. Nessas interdiscursividades, evidenciam-se os imbricamentos dum sistema no outro.

Em *Figure décorative*, as questões centrais de Matisse concentram-se no tratamento próprio dado ao material. Vale dizer que a totalidade da obra escultórica do pintor corresponde a 68 peças, todas talhadas em bronze. No tratamento desse, há uma ênfase na exploração de seu peso e no conceber as proporções, a postura e as posições do corpo.

O corpo em *Figure décorative* é dominado pelas curvas que lhe dão volume: a face é ovalada; os constituintes plásticos do rosto inteiramente detalhados; o cabelo é modelado liso e o seu penteado ultrapassa a nuca, desce num arranjo compacto afunilado, incorpora-se à coluna vertebral e prolonga-se na linha curva claramente traçada ao longo das costas; os braços, delineando semicírculos, repousam em cada lateral entreabertos; os quadris são arredondados; a silhueta é curvilínea e as pernas se entrecruzam em ângulo. Em contraste nítido, esse corpo curvilíneo tem uma postura ereta obtida pelo posicionamento da cabeça num eixo vertical em paralelo a outro traçado pela perna esquerda que, ao ser cruzada para a direita, desce em linha reta até repousar-se inteiramente no suporte de base. Como todas as coisas que têm peso, esse corpo retorna ao solo atestando a sua existência objetiva. Seu equilíbrio é obtido pelas verticais paralelas que, contraditoriamente, ao assinalarem a inércia do corpo atestam a sua força energética, o que pode ser visto mais destacadamente na observação da escultura pelo ângulo de suas costas. O ver de frente, de perfil, de costas evidencia que, à diferença da pintura, a escultura é para ser vista de todos os lados. Girando em torno de *Figure décorative* é justamente no ângulo traseiro que mais se evidencia a desproporcionalidade entre as suas partes superiores e inferiores, sendo o dorso muito mais longo do que as pernas. Diminuídos, os membros unem definitivamente a figura ao solo, que aí funciona como um imã atrator.

Uma marcante sensualidade circula na rede complexa de forças que estruturam a escultura, principalmente nas curvas de suas formas e na postura contemplativa em que *Figure décorative* é posicionada. É assim que o título da escultura passa a interferir na pintura na medida em que ele instaura, na sua superfície textual, a problemática do papel da escultura no contexto em que ela é alocada. Se ao conceber a sua obra escultórica Matisse concentra-se na especificidade da linguagem da escultura, ele igualmente mostra suas preocupações com as suas funções. É a escultura um mero objeto de decoração do ambiente? Na

²² Herbert Read, *Modern Sculpture. A Concise History*. Londres., Thames and Hudson, 1964, p.28..

²³ Dominique Fourcade, *Henti Matisse. Ecrits et propos sur l'art*. Paris, Hermann, 1972.

medida em que ela atua na tela como uma personagem, ela deixa de ter a função de um acessório ornamental do espaço para manifestar-se especialmente como um dos modos de ser do espaço. Ela, que é a exploração mesmo do espaço, não está aí para embelezá-lo ou recobri-lo de uma aparência sedutora. Nessa sua sensualidade voluptuosa, ela cria um novo tipo de relação entre o contexto e a obra, ao presentificar nesse seu estado de ser.

Figure décorative foi pintada anteriormente nas telas *L'atelier rose* e *L'atelier rouge*, ambas de 1911. Na sua tranquilidade, no seu posicionar-se em estado contemplativo, de observação, essa escultura integra nessas telas a isotopia "*alegria de viver*" que atravessa toda a obra de Matisse. Os *ateliers*, o próprio local de elaboração de sua criação é que Matisse transforma em cenário de exposição de suas telas.

Il. 5 Henri Matisse(1911) *L'atelier rose* Il. 6 Henri Matisse (1911): *L'atelier rouge* .(óleo sobre tela, 179,5 X 221 cm)
(óleo sobre tela, 181 X 219,1)

Nos *ateliers* é o processo de interação das obras que é posto em diálogo. As obras e todos os demais objetos que, como imagens são pictorializados, estão em co-relação uns com os outros, e esse diálogo passa desse mundo fechado da tela-*atelier* para diretamente entrar em relação com o mundo exterior do espectador que o contempla. Entre essas duas partes o que circula não é somente dada pintura e escultura, mas sim a proposição funcional de Matisse para a arte: um universo de prazer proporcionador de paz e de harmonia. A reflexão do artista vai além do processo de criação e dos modos de contemplação da obra para, centrando-se nos efeitos que ela desencadeia, postular a sua funcionalidade e o seu papel no mundo da arte.

Entretanto, *Figure décorative*, em *La leçon de piano*, não traz à superfície só o mundo da arte mas também o mundo da vida, do rame-rame repetitivo que a cada nova jornada não importa que homem tem que afrontar. E o que enfrenta esse homem-criador é o conflito exterior que, adentrando o seu mundo familiar, o desequilibra. Comparando as aparições dessa mesma escultura nessas três obras, constata-se que a diferença diz respeito aos seus *modos de presença*. Na intimidade do lar, ela deixa de ser a figura feminina modelada no bronze, inclusive até mesmo esse material transforma-se na tela numa espécie de terracota. Seria o molde ou mesmo antes dele a própria modelo? Qualquer resposta não passaria de conjectura, mas o caso é que, deixando de ser um objeto artístico estático, acabado, *Figure décorative* passa a ser um corpo de mulher, que transporta à vida essa sua presença abstrata da sensualidade de suas curvas, da tranquilidade de sua postura contemplativa, da desproporcionalidade de seus membros que a posicionam solidamente num espaço o qual ela constitui e, nesses termos ela é uma presentificação.

Na construção ternária do espaço da tela, a abstração de Matisse é inflada por essa distanciação dos fatos, das pessoas e das coisas do mundo, uma postura que traz em si a força para irradiar-se para a postura do vedor a fim de que ele também se posicione guardando distância das coisas do mundo e das do mundo das artes para poder vê-las em sua dinamicidade plena de ato que ocorre nesse instante do contemplar. Nesses termos ver a obra é locomover-se do impacto de sua apreensão como presença percebida, sentida, para a apreensão conceitual dos seus *modos de presença*. *Figure décorative* em *La leçon de piano* é uma testemunha ocular do processo artístico.

Mas essa testemunha ocular que vê, é também vista no seu ato de contemplar a cena da aula de piano. A sua ação, equivalente à daquele que a contempla na tela, transfere para esses olhos exteriores os modos de ver essa aula na qual Matisse define a pintura e as artes como o único referente de sua obra, o que é uma

estruturação marcadamente dissertativa. Todavia, do mesmo modo que Matisse não conta a estória da lição de piano de seu filho, ele também não ministra uma lição normativa sobre a gramática pictórica; intencionalmente, ele deixa na obra o caminho a ser percorrido pelo sujeito que a olha. Atravessando-o, esse vivencia os procedimentos de estruturação da pintura a partir da transitividade dos seus traços mínimos. Essa presentificação pictórica vivifica tanto a materialidade da tela enquanto um suporte vazio, quanto a dos procedimentos de construção nela atualizados, que resultam na tela acabada, recoberta de efeitos axiológicos e passionais que, uma vez articulados levam o vedor à sua significação. Se há referente desse processar da significação ele está na constituição da obra e não fora dela, reforçando que a tela matissiana não é representação de um fazer, mas a sua presentificação.

Nos vários níveis do complexo jogo de embreagem e debreagem discursiva que o metrônomo engendra, o vedor é a testemunha chave de toda a rede de articulações que a obra requer para ter significação. Ele que acompanhou a série de procedimentos que o enunciador emprega para pintar a escultura, agora vivencia a do repintar a pintura. Estamos diante de outra mulher, agora a pintada e a observamos na tela *La femme au tabouret*.

II. 7 Henri Matisse (1913-1914): *La femme au tabouret*.
(óleo sobre tela, 147 x95,5 cm, The Museum of Modern Art, Nova York)

A atuação de *La femme au haut tabouret* é também a de uma personagem central. Não é uma pintura qualquer de Matisse que ele escolheu para repintar em *La leçon de piano* entretanto, uma obra que se conjuga diretamente a *Figure décorative*. Na composição dessa outra figura de mulher, o domínio é das linhas retas, paralelas, cortando-se em ângulos retos. Em posição ereta sobre um tamborete retangular (que repropõe o ponto de apoio da escultura e o banco no qual o menino se senta no piano), tem-se essa figura feminina que é construída e posicionada pelo jogo das verticais e horizontais em paralelo. No tratamento cromático da mulher percebe-se em várias partes o suporte da tela na sua cor bege e na sua trama de fios entrecruzado. Esse deixá-lo visível enfatiza a preocupação do enunciador e de Matisse — pelo conjunto dos enunciadores que em sua pintura é delineado — centrada na materialidade do próprio *medium* pintura. Do suporte, uma tela vazia, a intenção de Matisse é orientar o olhar para nela ver como se dá a construção de sua composição. A criação pictórica, como ele já propôs na criação escultórica, é uma operação de linguagem sobre a linguagem.

La femme au haut tabouret tem em *La leçon de piano* seu rosto oval um tanto desviado da posição em que aparece na primeira composição pictórica, assinalando uma nítida interferência de Matisse na reestruturação dessa. Com esse redirecionamento do rosto, voltando-o para o de sua interlocutora *Figure décorative*, é uma interação face a face, obra a obra, que ganha visibilidade. São a pintura e a escultura ou o antagonismo composicional que se presentificam em *La leçon de piano* e trafegam nessa obliqua de olhares. O modo "geométrico" e o modo "arabesco" não se excluem e Matisse os conjugando mostra como fazê-lo.

Por outro lado, se traçarmos duas linhas, dessas duas extremidades ou desses dois estilos distintos, essas se encontram configurando um triângulo retângulo na parte superior do metrônomo e, se traçarmos os vértices do triângulo a partir das cabeças das personagens obtem-se um triângulo escaleno. Se esse segundo triângulo co-relaciona os temas matissianos, o primeiro conceitua o embricamento entre pintura, escultura e música. Esses sistemas autônomos, o metrônomo sem pêndulo acentua que as suas mensurações do tempo, do

espaço e dos limites de cada arte não seguem um ritmo dado por um instrumento de mensuração ou por uma convenção, mas por um ritmo interno que se define no e pelo próprio fazer artístico e que anula a diferenciação entre os mundos interior e exterior, entre a arte e a vida. Assim, as linguagens pintadas em interatividade estão sendo postuladas como sistemas em regime de trânsito aberto não unicamente na sua horizontalidade, mas principalmente na verticalidade de seus sistemas, ou seja, na constituição e estruturação das linguagens, o que permite que uma trabalhe nos caminhos das outras, interpenetrando-as, interagindo inter e extra-sistemas.

Essa conclusão visualiza como a pintura e a escultura no tratamento matissiano perdem a sua rivalidade de irmãs antagonicas. Uma seleção acurada de algumas citações retiradas da obra de Giorgio Vasari tem a finalidade de fazer emergir em nossas considerações como essas questões seculares foram de novo propostas na Renascença a partir das idéias de Platão sobre a oposição entre a alma e o corpo. "A escultura imita a forma verdadeira, ela mostra os objetos sob todos os seus ângulos, fazendo-os mexer; ao contrário a pintura, sendo plana e não dispondo de simples traços de pincel e duma iluminação única, não mostra que uma aparência"²⁴. Enquanto a escultura é o mundo do ser, a pintura é o do parecer, assim a oposição dá-se entre o fato de que a primeira é tridimensional como tudo o mais que existe e a segunda é bidimensional. A fim de vencer o que é o mais próprio da natureza de seu sistema, a pintura cria artifícios para simular uma terceira dimensão, sendo então arte da mentira, da aparência, dos simulacros. Esse argumento vigora na época como uma posição comum e citamos o depoimento de Tribolo que o reafirma: "A pintura, deve-se mesmo o confessar, é mentira pois é uma coisa falsa mostrar o que não faz verdadeiramente porque a natureza não engana os homens: se é um defeito, ela o mostra, se é uma beleza, ela a mostra, assim parece-me que a escultura é a coisa própria e a pintura é a mentira. E se eu quisesse representar o 'Bugio' (ou: se eu quisesse figurar a alegoria da Mentira), eu, de minha parte, representaria um pintor"²⁵.

A essa ordem de argumento se apresenta uma outra que Vasari comenta: "As verdadeiras dificuldades ligam-se a alma mais do que ao corpo. O que pela natureza exige mais de estudo e de conhecimento é superior em nobreza àquilo que recorre muito mais à força física. Porque os pintores se prevalecem mais do que os escultores de energia espiritual, o primeiro lugar pertence à pintura"²⁶.

A rivalidade é reproposta de argumento em argumento sem que Vasari, também pintor, se posicione ou a favor de uma, ou de outra. O impasse só se desfaz com a proposição de seu contemporâneo Varchi que, fundamentando-se no fato que em todas as épocas existiram escultores-pintores e pintores-escultores, advoga não mais a separação entre essas artes. Para ele a conciliação entre a pintura e a escultura faz-se pelo desenho que a ambas comanda. Dessa forma o desenho é proposto como um mediador que associa as artes antes antagonicas, e essa posição permanece em vigor até Rodin.

Matisse torna-se um pintor mais inovador, esculpindo, e o fato de mais da metade da sua produção escultural ter sido realizada entre 1900 e 1909, um período de muitas transformações de sua pintura, só reforça essa posição. A revolução iniciada por Rodin, Matisse experimentalmente a continua. O seu esculpir repercute significativamente no tratamento da cor que passa a dominar o desenho em suas telas e passa a ser empregada como linhas. Essa conquista transformadora de toda a sua pintura, Matisse, a retira, sem dúvida, da sua prática escultural: a cor é uma massa que é forma.

²⁴ Cit. in Bernard Marcade, *Op. cit.*, p.16.

²⁵ Cit. in Bernard Marcade, *Op. cit.*, p. 15.

²⁶ Giorgio Vasari, *Les vie des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, trad. francesa, sob a direção de André Chastel, Paris, Berger-Levrault, 1981, p.55-59.

Essa dinamicidade ou circulação entre a pintura e a escultura em *La leçon de piano*, Matisse a translada para o locus estrutural das artes, ou seja, os discursos que elas elaboram. De uma descrição narrativizada, Matisse traça uma conceituação propondo que o próprio da arte está na arte. A mudança da tipologia do discurso acentua ainda mais o seu refletir processual e é nessa esfera do arranjo das idéias que se dá a lição de *La leçon de piano*. Unindo a significação sensível e a inteligível pela consonância de suas práticas artísticas, Matisse, num só tempo, propõe-nos o trânsito aberto entre os sistemas artísticos como o conceito fundamental das artes : eis a significação da peculiaridade dessa aula de piano.

As relações entre as partes constituintes do plano da expressão e do plano do conteúdo mostram-nos que a significação não está na visibilidade aparente do motivo figurado. O olho perscrutante, que minuciosamente retraça os traçados visíveis, retraça também os traçados sugeridos pelo jogo das relações e assim, o invisível ganha visibilidade e a obra significação.

Os vértices das semioses intra e interdiscursiva detectadas e entrecruzadas no nosso estudo mostram que a descrição de uma obra rumo à sua significação global começa e termina na articulação dos formantes, das relações entre esses na constituição do todo da obra e entre esse e o universo das artes em geral. Como a mensuração do metrônomo sem pêndulo sugeriu, a articulação da composição pictórica é ritmada pelo compasso interno de cada obra. Entretanto, após toda a trajetória, ficamos com algumas questões: *La leçon de piano* termina nela mesmo? Nosso itinerário rumo a sua significação pode receber aqui um ponto final? Seus compassos não se expandem para outras obras de Matisse? E porque não ainda para obras de outros artistas?

Mostramos ao longo de nosso procedimento de estudo das semioses pictóricas que são as perguntas que a obra nos impulsiona a lhe inquirir que delineiam os primeiros e os últimos caminhos de nossa exploração de seu terreno de ação. Tornando-se uma metodologia de trabalho, esse procedimento exige respostas que afirmativa ou negativamente respondem as nossas questões ou porque não, também respostas que nos levam a outras interrogações. O encontro dessas respostas está no interior da própria obra na sua organização semiótica que nos resta então explorar. Esse é o caminho lento de repintar a obra a partir da rede de transformações que a estruturam como um todo uno. Uma metodologia que é uma outra forma de fazer de novo como todos os grandes artistas o fizeram indo ao Museu do Louvre, o que pudemos ver em diálogo face a face nos duzentos anos desse museu, celebrado, entre outras atividades, pela exposição *Copier, créer (1793-1993)*. Como para o artista, para o semioticista, a significação germina na obra, nela floresce com todas as relações extra-obra que no seu corpo são atualizadas e mantêm-se vivas ultrapassando a sua própria existência nas suas rearticulações em outras criações. Assim, no caminho da significação da tela, cabe inserí-la na globalidade da obra do pintor e articulá-la nesse conjunto em termos de suas passagens existenciais, destacando como se dão as suas transformações de semente a fruto e também de seu contrário, de fruto a semente.

Com essa intenção, se vimos em *La leçon de piano* os diálogos entre as obras que ela repinta, falta ainda assinalar que ela reaparece diretamente, já em 1917, transfigurada na tela *La leçon de musique*.

Em primeira instância, abre-se entre as tela um transito através dos títulos. Na primeira, *La leçon de piano*, o que se pinta é uma lição sobre o *medium*, ou seja, a linguagem da música como um dos sistemas artísticos (os dois outros seriam a pintura e a escultura) que interagem sistemicamente. Agora em *La leçon de musique*, a lição é mesmo a de piano do filho? Ou, uma outra vez, Matisse distancia-se da figuração para através dela teorizar e fazer o olhar vivenciar o que teoriza? A inversão entre o caráter particular e o geral dos títulos assinala a íntima relação entre as obras. Ambas centram-se nos modos de composição pictórica, e para abordar esses *La leçon de musique* recoloca em paralelo a combinatória do geométrico e do arabesco explorada em *La leçon de piano*, todavia, não em função de uma aula de música que *ai* tem lugar e hora. Detalhada em uma contextualização na qual a família atua como modelo para o pintor, essa lição de música volta-se inteiramente para o discurso teórico de *la leçon de piano*, que vimos é uma pintura sobre o seu fazer artístico. Assim é que as obras anteriores do pintor reaparecem na nova tela. Como escultura, aparece (no lugar de *Figure décorative*) o seu *Nu coché I* (1907), que é nada menos do que uma transcodificação em escultura da pintura *Nu bleu (Souvenir de Bishra)*; e como pintura, é mantida *La femme au haut tabouret*. Diferentemente da ambivalência existente em *La leçon de piano* em razão das obras integrarem tanto o mundo cotidiano, quanto o mundo da arte, nessa nova tela, as suas criações são desde o primeiro olhar mostradas como escultura e pintura, que compõem o fundo da tela. Numa primeira observação, desaparece o jogo de olhares entre as obras que, aparentemente, é substituído pelo jogo de colocação, de posicionamento dessas no contexto da tela. Dispostas desse modo, as três, ou melhor, as quatro obras (pois a escultura guarda em si a duplicidade escultura e pintura), são distribuídas para estarem em conjunto voltadas para a quinta tela, aquela do exterior, a ausente-presente com a qual interagem: *la leçon de piano*. A tela acabada é retomada e Matisse, uma outra vez teoriza na concretude dessa continuidade, postulando que a sua pintura não termina na assinatura da tela. No conjunto de sua obra é que se inscreve a sua busca de soluções para as questões maiores das artes. O ponto final de nosso estudo ultrapassa também a tela para justamente apreendê-la no seu pleno existir atemporal, ou seja, na sua rede de semiose de semioses intra e interdiscursivas.

O estudo de obras pictóricas, como também de obras em outra linguagem, impõe essa dinâmica conjugação entre a sua organização enquanto sistema semiótico e o que nesse está inscrito da história da pintura e dos seus modos de produção, da história do autor e do seu contexto, da história de sua geração e da estética em que é fundada. As relações intra-obra são que conduzem às extra-obras e não o inverso. Agentes mútuo-atuantes, porque todos esses ângulos são de uma maneira ou de outra constituintes da tela, esses só são apreendidos no e pelo ato de repintá-la.

A semiótica, enquanto teoria da significação, fornece uma metodologia para interpenetrar esses componentes, identificá-los e analisá-los no complexo conjunto da manifestação textual. Tanto o perceptível, quanto o cognoscível são ativados nessa missão pois eles estão previstos na tarefa de articulação das partes constituintes a fim de se reoperar a significação. Nesse sentido, o trabalho do semioticista é tanto o de um desvendador das semioses que se entrecruzam na estruturação textual, quanto o de um articulador de áreas de conhecimento com as quais os seus objetos de estudo o levam a se defrontar em decorrência da especificidade de cada obra. Chegar à reoperação desses intertextos é também chegar à significação da obra, ou seja, o objetivo do semioticista que, através da verbalização das operações estruturais, mostra o visual em sua rede de articulações internas.

