

**UM RINOCERONTE, UMA CIDADE:
relações de produção de sentido entre o verbal e o não verbal***

Lucia Teixeira (UFF)

Em 1515, o rei Manuel I, de Portugal, recebeu em Lisboa duas encomendas especiais, que enviaria a Roma, como presente ao papa Leão X: um elefante e um rinoceronte. Mandados para a Itália em embarcações diferentes, o rinoceronte teve a má sorte de afundar, junto com a caravela que o transportava. Estando em Roma para observar e registrar em desenho as duas espécies selvagens, o artista Albrecht Dürer (1471-1528) acabou por não ver o rinoceronte, mas, a partir dos relatos e descrições daqueles que o haviam visto, desenhou com extrema minúcia, exatidão de proporções e uma ou outra possível infidelidade anatômica o animal.

Fig.1

Desenho em bico-de-pena, 27,4X42cm, The British Museum.

Olhar para o rinoceronte de Dürer sabendo que ele nunca viu um rinoceronte é diferente de olhar para o desenho sem ter essa informação: a história que explica a feitura do desenho recobre o trabalho de novos sentidos. Para além de admirar a delicadeza do traço, os recursos de sombreamento, as hachuras que emprestam volume e materialidade à forma do animal, admira-se mais, admira-se a plasticidade das narrativas que deram origem ao desenho. No traço de Dürer, adivinha-se o fazer e o refazer, os esboços e os rascunhos, a fidelidade ao modelo submetida aos olhares e opiniões de quem o havia visto.

Caso modelar para pensar a respeito do efeito icônico produzido no discurso, a relação entre relato e desenho deixa ver – literalmente – a irrecusável contribuição dos estudos sobre a plasticidade para a reflexão a respeito da produção de sentido. Seja na materialidade do traço a nanquim no papel, do óleo construindo na tela a cor e o espaço, ou da palavra figurativizando o mundo no discurso, os mecanismos plásticos de

* Uma primeira versão deste trabalho foi apresentada no Congresso da ABRALIN, Maceió, 12-14/03/97. Aqui retomaram-se alguns exemplos, acrescentando-se outros, e ampliando-se a discussão teórica e as conclusões.

representação estão na origem do destino humano de existir na linguagem, desde que a primeira mão de um homem foi contornada na pedra.

A teoria semiótica do texto, ao propor a superação de um modelo de análise estritamente lingüístico por uma “teoria de todas as linguagens e de todos os sistemas de significação” (GREIMAS, 1975), oferece bom instrumental para essa reflexão. Longe de afastar-se da matéria lingüística que sempre o desafiou, Greimas pretendia, com a teoria semiótica, construir um paradigma que pudesse dar conta do espetáculo do homem no mundo por meio de sua representação no espetáculo dos textos. Acolhendo a herança de Saussure e Hjelmslev, recuperando a narratologia de Propp, entre outras filiações, Greimas vai, no entanto, para usar a explicação de Fiorin, “re-significar a obra” destes autores, “sem o que seria não um fundador, mas um continuador” (FIORIN, 1995, p.23).

Avançando desde então, a semiótica da Escola de Paris vem-se construindo como uma teoria que eu diria que é, ao mesmo tempo, pretensiosa e dotada de humildade, como penso que devem ser todas as boas e confiáveis teorias. Serão pretensiosas porque deverão ter sempre a intenção de descrever e analisar à exaustão determinado objeto. Serão dotadas de humildade para que possam reconhecer suas lacunas e sua necessária incompletude. A pretensão da semiótica – que me parece ser a sua grande beleza teórica – é construir um modelo capaz de prever uma gramática das relações entre sujeitos e entre sujeitos e objetos, manifestando-se nos textos como representação do fazer do homem no mundo.

Desafiada pela grandiosidade do próprio projeto, a semiótica parte da tensão teórica de um modelo fundador, mas expande-se num movimento interno de reconcepção permanente. Não se admite hoje restringir o projeto iniciado por Greimas a um modelo de análise do conteúdo, que considera três patamares sucessivos de geração do sentido, bem definidos e passíveis de descrição por meio de operações lógicas e relações previsíveis.

Mais recentemente enfatizando os estudos sobre as modalizações e as paixões, a semiótica passa a incorporar as desestabilizações, os deslizamentos, as ondulações constitutivas do percurso de produção de sentido. Com isso, a estabilidade de uma concepção discretizante da organização do percurso é perpassada por um certo vento tensivizante a mover os encadeamentos sintáticos canônicos com o sopro reconfortante

da instabilidade, que restabelece nos mecanismos de representação, afinal, a humana falta de jeito diante da existência.

Além e ao lado de uma semiótica das paixões, a semiótica dos sistemas semi-simbólicos oferece a possibilidade de recuperar esse diálogo do inteligível com o sensível, ao destacar, na correlação entre as categorias dos planos da expressão e do conteúdo, os mecanismos reveladores da transfiguração das sensações em manifestação sígnica.

O conceito de linguagem semi-simbólica foi proposto por Greimas e Courtés a partir da noção hjelmsleviana de linguagens monoplanas ou sistemas de símbolos. Os símbolos são estruturas interpretáveis como grandezas isomorfas à interpretação, são portadores de um sentido de conteúdo, são refratários a uma análise em figuras: foice e martelo, para comunismo, balança, para justiça, são representações indivisíveis em unidades menores, em associações de figuras para construir uma forma de expressão relacionada a uma forma de conteúdo.

Os sistemas simbólicos são, assim, definidos pela semiótica como sistemas em que há conformidade total entre expressão e conteúdo, ao contrário dos sistemas semióticos, definidos pela não conformidade entre os dois planos. Os sistemas semi-simbólicos são então compreendidos como “sistemas significantes caracterizados não pela conformidade entre as unidades do plano do conteúdo e do plano da expressão, mas pela correlação entre categorias dos dois planos” (THURLEMANN, in GREIMAS, COURTÉS, 1986). A observação dos sistemas semi-simbólicos vem não só fazendo avançar a reflexão em torno das relações entre expressão e conteúdo, obrigando a semiótica a voltar-se para a materialidade significativa, que ficava excluída do percurso de geração do sentido, em sua primeira formulação, mas também vem trazendo para o centro da discussão o papel que os mecanismos sensoriais de percepção exercem na produção de sentido. Se compreendemos que “é pela mediação do corpo que percebe que o mundo transforma-se em sentido” (GREIMAS, FONTANILLE, 1993), podemos começar a operar com algumas categorias que pensam teoricamente esse diálogo do inteligível com o sensível a partir do conceito de figuratividade.

Escapando à formulação simplista de que todo sistema semiótico é uma representação do mundo e comporta a iconicidade como dado primeiro (v. GREIMAS, COURTÉS, s.d., p.187), a construção teórica do conceito de figuratividade vai

considerar a passagem do que é perceptível ao que é enunciável como um processo de conhecimento, um processo semiótico, portanto, organizado em diferentes patamares de profundidade. Da figuratividade profunda, que estrutura os esquemas conceituais organizadores de uma visão de mundo, à expressão da figuratividade no discurso, projetam-se os jogos de eco e de espelho que organizam uma rede referencial, com o papel isotópico de assegurar a direção de uma percepção metamorfoseada em elaboração discursiva. Ao fazer a passagem do vago ao contorno, a figuratividade, para usar a bela imagem de Ignacio Assis Silva (1996), fratura a continuidade para re-semantizar a vida, funda a transformação da experiência em signo.

Tratar, portanto, das relações entre o verbal e o não-verbal, considerando como não-verbal aqui tanto o mundo das qualidades visíveis quanto o das manifestações pictóricas, significa investigar, numa via de mão dupla, as formas pelas quais os signos reconstroem e, ao mesmo tempo, instalam a experiência para produzir sentido. Significa, em última análise, buscar novos caminhos teóricos para pensar a questão da significação.

Trabalhando com o discurso da crítica de arte sobre pintura já há algum tempo, comecei a observar que a análise semiótica do percurso gerativo de sentido da narrativa invariante do texto crítico, ao mesmo tempo em que me permitia definir especificidades constitutivas da natureza metalingüística do texto, instalava em meu trabalho a necessidade de ir além (ou de procurar o aquém) do percurso.

Se obtive bons resultados na determinação das relações entre os níveis de geração do percurso e no aprofundamento das questões especificamente discursivas, como os mecanismos argumentativos, as projeções enunciativas, o mapeamento de percursos temáticos e figurativos recorrentes neste tipo de discurso, por outro lado, comecei a observar que os avanços da semiótica e a natureza de meu objeto de estudo exigiam a incorporação do tratamento de novas questões, a fim de que eu pudesse, afinal, responder à indagação de base da pesquisa: de que forma um texto verbal lê um texto plástico? Para além da apreciação estética que a crítica deve fazer, há nela também um caráter didático, uma demonstração de conhecimento, que tem o objetivo de persuadir o leitor de que aquele objeto artístico que se está dizendo que é bom é efetivamente bom. É preciso, então, encontrar formas verbais de re-semantizar a pintura.

Movendo-se na corda bamba da metalinguagem, a crítica corre o risco permanente de que a camada verbal mais esconda do que mostre o quadro de que fala.

A respeito exatamente deste risco, um questionamento de Eni Orlandi, durante o encontro da ANPOLL, em 1996, levou-me a procurar, fora da crítica, outras formas de relação do verbal com o não verbal. Eni me perguntava se a crítica poderia dar conta da pintura. Em outras palavras, perguntava se as limitações que eu apontava no texto crítico não diziam respeito a uma impossibilidade material de que a palavra reconstruísse a imagem pintada. Essa questão me levou a pensar em outras formas de interação entre os dois códigos, que alargassem as possibilidades de reflexão.

Sirva o exemplo de Dürer como ilustração de uma primeira forma de relação, aquela em que o desenho ou a pintura retomam um texto verbal. Se o rinoceronte de Dürer é, como diria um espectador comum, “igualzinho” ao animal “verdadeiro” – e mesmo para aqueles de nós que já ultrapassamos há muito o critério de colagem à realidade como forma de julgamento de uma produção plástica, é ainda esta a primeira observação que se impõe –, se é, pois, igualzinho, é porque terá existido, nos relatos, uma qualidade figurativa tão concreta que foi capaz de conferir ao texto verbal um efeito icônico de forte poder persuasivo, no sentido de ter tornado o desenhista capaz de desenhar tal qual se narrava, produzindo a ilusão de que desenhava tal qual via o que efetivamente só via nas palavras dos que descreviam o rinoceronte.

Não será demais lembrar que Dürer não desenhou o rinoceronte encomendado para o Papa, mas uma idéia de rinoceronte, ou uma figuração da qualidade de ser rinoceronte, qualidade existente também nos relatos de descrição, que ao falarem da forma de um chifre, do tamanho das partes do corpo, ou da constituição áspera do casco que recobre a pele do animal, iam selecionando as figuras constitutivas do que se poderia chamar a “rinoceronticidade”, plagiando aqui o que Silva chamou a “tauricidade” no estudo dos desenhos de Picasso (SILVA, 1995).

É aí exatamente que me parece fértil comparar as manifestações plásticas e verbais, para observar a figuratividade como um efeito resultante da colocação da linguagem em discurso que confere especificidade ao modo de percepção do mundo pelo homem. No discurso pictórico, no desenho, ou no discurso verbal, a credibilidade das representações está submetida à densidade das conexões estabelecidas entre as figuras. Multiplicando os procedimentos de integração das figuras, o discurso cria

mecanismos de referencialização interna, como a iteração semântica, a debreagem entre unidades discursivas, as anáforas, que produzem o efeito de iconicidade (BERTRAND, FLOCH, in: GREIMAS, COURTÉS, 1986.).

Foi a qualidade icônica dos discursos sobre o rinoceronte que permitiu a Dürer manifestar, com o bico-de-pena sobre o papel, uma concepção figurativa tal que os observadores do desenho pudessem ali identificar ou passar a conhecer o animal concreto, de tal forma que a visão do quadrúpede os remetesse a um conceito formulado a partir de uma primeira representação simbólica, para então identificar o animal como um rinoceronte. “Entre as duas imaginações, a que o antes requer e a que o depois ameaça, está a biografia, o homem, o livro, o quadro”, ensina José Saramago. E assim é: reconstituição de memórias, expectativa de lembranças, eis o modo de existir no discurso.

Lidando com essa rede de imaginações, e interseccionando discursos, René Magritte retoma títulos de textos literários, para pintar quadros intitulados, por exemplo, *Afinidades eletivas* (1933), *As flores do mal* (1946), *A gigante* (1929-1930), *A página em branco* (1967), *O domínio de Arnheim* (1938). Para além das referências a Goethe, Baudelaire, Mallarmé ou Poe, que estão na origem das pinturas, Magritte cria novos sentidos, sendo o verbal, neste caso, não a narrativa que cria um modelo a ser copiado, mas a sugestão de uma idéia, ou a expressão primeira de uma figuratividade. Para além de documentar a fertilidade da criação artística e a inesgotável capacidade de transcodificação das linguagens, tal procedimento aponta para a possibilidade de pensar num fundo figural constante, sendo recortado por figuras variáveis. Novas formas de ver, novas formas de falar, as retomadas, em outros códigos, das figuras disseminadas num determinado código primeiro, sobrepõem a este primeiro texto sentidos também inaugurais, porque utilizam nova materialidade que impõe a produção de outras figuras, embora a figuratividade profunda, o fundo figural de base, esteja em todas as manifestações. Conformadas às injunções materiais específicas dos códigos semióticos, as diferentes manifestações revelam, para além da identidade de base, a impossibilidade de separar os planos da expressão e do conteúdo, pois essa provocação que a materialidade faz à estrutura elementar figurativa é que produz e revela sentidos outros.

Passo então a observar uma outra forma de relação do verbal com o pictórico: o ato de dar títulos ao quadros, procedimento que acaba também por re-semantizar a

pintura. Tomo, como exemplo, quadro do pintor brasileiro Antônio Bandeira (1922-1967).

Fig.2. Óleo sobre tela, 1953, 72,4X91,4cm, Museu Nacional de Belas Artes.

Nesta pintura, o ritmo das pinceladas, os contrastes aleatórios de cores vivas, o movimento livre de preenchimento do espaço revelam o expressionismo abstrato que subvertia tanto a pintura figurativa tradicional quanto a abstração geometrizada e contida. A qualidade metapictórica desta manifestação pretende chamar a atenção para a própria materialidade da pintura, afastando-se de referências de imitação ou distorção de figuras do chamado “mundo real”, para produzir um novo repertório de categorias e figuras visuais, a ponto de saturar a pintura do seu próprio modo específico de significar. Para enfatizar a qualidade auto-referencial dessa pintura, é comum que os pintores atribuam às experiências abstracionistas títulos como “Sem título”, “Composição”, etc.

No entanto, Bandeira deu a seu quadro o título *A grande cidade iluminada*, inserindo-o na série iniciada em 1950, com *A grande cidade*, ainda os vestígios de uma figuração, nas casas desenhadas em hesitante traço infantil, prestes a apagar-se no movimento de cores sobrepostas, em vermelhos, brancos e azuis diluídos, desfazendo paredes e telhados em traços, pontos, manchas, à procura de uma nova ordem de representação.

Fig.3. *A grande cidade*, óleo s/ papelão, 81X100cm, 1950.

Dessa série fazem parte também *Village tranquille*, 1957, *Favela*, 1958, *Cidade iluminada*, 1962. Observar a contenção que vai depurando o movimento rítmico das cores e o esbanjamento que as combina em inusitados e múltiplos arranjos conduz à leitura da ilusão criada na tela para enganar, confundir, surpreender o olhar, com a recusa da representação imitativa. Mas os títulos que acompanham a série, para além de referendar a idéia de série, alteram a contemplação, dirigindo o olhar na busca da identificação de formas da cidade concreta.

No quadro *A grande cidade iluminada* (fig.2), o amarelo que instaurava a luminosidade como qualidade puramente material, passa a representar as luzes da cidade. O amarelo não é mais apenas cor, nem apenas luminosidade, ele é também agora uma luz concreta do mundo, uma luz que atravessa o caos e a desordem, agora também não mais apenas movimento e ritmo na tela instalados no vermelho de fundo e nas pontuações frias do azul e do preto, mas formas possíveis da cidade grandiosa e confusa.

O título iconiza o texto plástico, porque, utilizando a sobredeterminação de traços figurativos, busca aproximar a representação pictórica de uma imagem do mundo. Funciona, assim, como um mecanismo de persuasão veridictória que atua sobre os jogos de cor e forma no espaço da tela para fazer com que pareçam ser a representação da grande cidade iluminada. Preenchendo uma função de legenda, o título do quadro não valida somente um predicado de denominação, mas também responde à questão: o que este quadro representa? (v. BOSREDON,1994). Orientando a visão, o sintagma nominal “a grande cidade iluminada”, pelos determinantes sucessivos associados ao nome, preenche a tela de significados precisos, cria uma rede figurativa fechada num universo semântico determinado e, com isso, desestabiliza a abstração. O nome determina o que se deve ver.

Fazendo com que o espectador veja o amarelo como a luz da cidade, e o ritmo nervoso da pincelada como a representação do movimento frenético da vida urbana, o título fecha ou amplia a leitura da pintura? Se fecha ao desenhar contornos e limites que dirigem a leitura, abre ao revelar possibilidade original de concepção do espaço da cidade e, com isso, a matéria pictórica também ilumina a denominação verbal. A relação entre título e pintura obriga-nos a “reconhecer que o verbal tem uma função imaginária crucial na construção da legibilidade, da interpretabilidade das outras linguagens”, para usar as palavras de Eni Orlandi, num artigo em que defende a necessidade de atravessar essa ilusão, “desrefratando o jogo de seus reflexos, de suas simulações” (ORLANDI, 1995). Imersos no rumor verbal que nos embala, apreciamos cores e formas, traços e volumes, identificando-os como azul, quadrado, linha curva, cubo, etc. Desfrutamos do rinoceronte de Dürer ou da cidade de Bandeira falando sobre a delicadeza do traço de um e o ritmo da pincelada do outro. Nomear, descrever ou apreciar um objeto plástico são as formas possíveis de apreendê-lo, e por isso a semiótica das manifestações visuais

correrá sempre o risco de ser atravessada pelas duas grandes macrossemióticas que são o mundo natural e as línguas naturais.

A recusa da necessidade de lexicalizar os textos visuais é que constrói a especificidade da semiótica plástica e é exatamente por essa via que a semiótica plástica pode alimentar as investigações sobre as manifestações verbais. Reconhecer que a produção de sentido ocorre determinada pela corporalidade da pintura, de um lado, e pela corporalidade do texto verbal, de outro, considerando a construção da figuratividade como conceito operatório comum, tem-me parecido ser a chave teórica para incorporar ao estudo dos modelos e esquemas canônicos da análise semiótica as manifestações do plano da expressão e nelas encontrar o elemento semi-simbólico que, recobrando as categorias do conteúdo, desvela as possibilidades de adensar a percepção figurativa do mundo.

Entre a primeira percepção das formas e o recorte significativo que procura recuperar sua memória, são sinuosos e rumorejantes os percursos do homem. Reconstituí-los na procura do sentido da linguagem e da vida é o desafio de todos nós. A pergunta que nos atormenta – e por isso falamos tanto, escrevemos tanto, pintamos tanto – a pergunta será sempre esta: alcançaremos algum dia a compreensão do que significa esse destino humano de existir na linguagem? É José Saramago quem me silencia: “certas perguntas”, diz ele, “são feitas apenas para tornar mais explícita a ausência de resposta”.

Referências bibliográficas:

- BARROS, Diana Luz Pessoa de. Sintaxe narrativa. OLIVEIRA, Ana Claudia Mei, LANDOWSKI, Eric (org.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A.J.Greimas*. São Paulo :EDUC, 1995. p.81-97.
- BERGER, John. *Dürer: watercolor and drawings*. Köln :Taschen, 1994.
- BOSREDON, Bernard. *Etiquetage et titres de tableaux*. Thèse de Doctorat d'Etat, Paris 7, 1994.
- BRAIT, Beth. Discursividade e figuratividade: conjecturas em torno da imanência do sensível. OLIVEIRA, Ana Claudia Mei, LANDOWSKI, Eric (org.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A.J.Greimas*. São Paulo :EDUC, 1995. p.183-198.
- FIORIN, José Luiz. Semântica estrutural: o discurso fundador. OLIVEIRA, Ana Claudia Mei, LANDOWSKI, Eric (org.). *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A.J.Greimas*. São Paulo :EDUC, 1995. p.17-42.
- GREIMAS, COURTES. *Dicionário de semiótica*. São Paulo :Cultrix, s.d.
- _____. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris :Hachette, 1986.

- MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES. *O Museu Nacional de Belas Artes*. São Paulo :Banco Safra, 1985.
- ORLANDI, Eni Puccinelli. Efeitos do verbal sobre o não-verbal. *Rua: Revista do Núcleo de Desenvolvimento da Criatividade da Unicamp, Campinas, 1:35-47*, 1995.
- PAQUET, Marcel. *Magritte: o pensamento tornado visível*. Köln :Taschen, 1995.
- RETROSPECTIVA ANTONIO BANDEIRA. Catálogo de exposição: MASP, SP/ MAM/RJ, 1995.
- SILVA, Ignacio Assis. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo :Editora da Universidade Estadual Paulista, 1995.
- _____. A escuta do sensível. SILVA, Ignacio Assis (org.). São Paulo :Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996.

SINOPSE:

Tomando dois exemplos de relação entre o verbal e o não-verbal, o do desenho do rinoceronte de Dürer feito a partir de relatos e descrições, e o de um quadro abstrato do pintor Antonio Bandeira, intitulado *A grande cidade iluminada*, o artigo discute as relações de produção de sentido entre o verbal e o não verbal. Propõe o conceito operatório de figuratividade para a leitura semiótica dessa relação. Examina a construção figurativa dos textos verbais tomados como exemplos, reconhecendo a qualidade plástica das manifestações verbais, que acabam por iconicizar um sentido tanto para o desenho, quanto para a pintura, ainda que a qualidade material de cada uma dessas manifestações submeta o fundo figural constante a diferentes formas de expressão e, portanto, a múltiplas possibilidades de sentido.