

ARRUFOS NA MEMÓRIA

Lucia Teixeira de Siqueira e Oliveira*

RESUMO: *O artigo faz a análise semiótica do quadro Arrufos (1887), de Belmiro de Almeida, em contraponto com o texto crítico de Gonzaga Duque que o lançou à contemplação pública (1888). Pretende demonstrar que ambos os textos são dotados de plasticidade, correspondendo aos formantes plásticos da obra pictórica os formantes figurativos do texto crítico. O quadro e o discurso, pelas figurações que constroem, resgatam e permitem reconstituir aspectos da memória figurativa e ideológica do pré-modernismo brasileiro.*

PALAVRAS-CHAVE: *semiótica, figurativização, crítica de arte, Gonzaga Duque, Belmiro de Almeida.*

Ao analisar um quadro e o discurso que o critica, pretendo falar do mundo silencioso da pintura transformando-se no rumor da escrita. Ou talvez da sonoridade pictórica atravessando as lacunas do discurso. Já se pode ver que começo por (in)definir meu texto pelo entrecruzamento das denominações que costumam submeter o mundo do sensível às razões do cognoscível. Acolhendo a contribuição teórica da semiótica greimasiana, pretendo refletir sobre o mecanismo de produção do sentido de um texto, privilegiando a questão da figuratividade, por meio da qual é possível discutir a complexa relação entre percepção e significação ou, em outras palavras, é possível observar a transformação da experiência em signo.

Minha investigação estará voltada para dois textos - uma pintura e um texto escrito - que dialogam, estabelecendo relações figurativas particulares e inter-semióticas. Se cada um destes textos, com os recursos específicos dos códigos em que foram produzidos, garante um *continuum* referencial interno, também cada um deles constrói um processo de referencialização externa, em que as figuras do discurso reconstroem as figuras do mundo natural, para afirmar um sistema de valores que recupera o fundo ideológico ao qual aderem os mecanismos pictórico e verbal de discursivização. Ao mesmo tempo, na intertextualidade que associa e contrapõe as duas manifestações, aparece a complexidade de um jogo figurativo em que significantes de materialidade diversa geram significados convergentes e complementares. A reiteração de determinados percursos figurativos, ao garantir o movimento de fazer sentido dos dois textos, resgata, na linguagem da análise que os examina, a memória figurativa e ideológica de um período histórico, de um movimento estético, de uma forma de viver, de olhar, de escrever.

* Universidade Federal Fluminense

OLHAR E ESCREVER

A sensação que dá início às minhas reflexões é aquela que dirige o olhar de um espectador na direção de um quadro. Os olhos, que Guimarães Rosa já descobriu serem “a porta do engano”, podem, para dar razão à metáfora do escritor, conduzir-nos a distrações indesculpáveis, embora também costumem proporcionar prazeres insubstituíveis. Penso, por exemplo, na primeira visão do mar, no primeiro contato com um original de Picasso, ou mesmo na imagem inaugural de um computador. Até que ponto estão estes olhares atravessados de linguagem? De que forma a construção verbal do pensamento contamina ou seduz a pura sensação de aproveitar a luz para ver as cores e as formas?

Começo a refletir sobre estas questões e a tentar dar-lhes uma formulação semiótica ainda recorrendo a Guimarães Rosa: “os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem, defeitos com que cresceram e a que se afizeram mais e mais”. Creio ser correto imaginar que o vício de origem perturbador das sensações é a concepção verbal que aprendemos a utilizar para dar forma, sentido e valor ao mundo, às pessoas, às ações humanas. Teresa Keane (1991:14) mostra que nossa visão social do mundo está tão acostumada a associar as oposições físicas entre luz e sombra, claridade e obscuridade aos significados de verdade e ignorância, justiça e falsidade, que é preciso um esforço para desnaturalizar tais relações, compreendendo-as como semi-simbólicas. A intervenção do sujeito no processo da percepção projeta, sobre o objeto percebido, uma estrutura lingüística que reduz (ou amplia?) as sensações à possibilidade de conhecê-las como textos. Uma pintura, por exemplo, objeto descoberto pelo olhar, é produto da atitude criadora de um sujeito, que a formula intelectualmente, dotando-a de intencionalidade, e existe para ser observada por um outro sujeito que, ainda que diga do que vê apenas “gosto”, “não gosto”, “é bonito”, “é feio”, ainda assim está transformando em palavra sua impressão visual.

Detendo-me nesse olhar que contempla um quadro, preenchendo-o de sentidos, vou logo identificá-lo como um olhar especializado, para introduzir o objeto de meu interesse, a relação entre a obra de arte e a crítica de arte. Transformando a visão no relato intelectual do processo e do significado da pintura, a crítica oferece ao público a mediação entre ver e conhecer. Para além da função didática de traduzir o código plástico para o código verbal, possui o discurso crítico a função sancionadora de construir o objeto plástico de que trata como um valor a ser apreciado ou adquirido. Lida, portanto, com o poder de julgar, de recomendar, de selecionar. É Argan quem alerta para os maus julgamentos:

Com o ato do julgamento, qualifico a coisa como algo que tem valor, objeto; e, paralelamente, *me* qualifico como aquele para o qual a coisa tem valor, sujeito. (...) O pequeno burguês que admirava Cabanel e desprezava Cézanne julgava certamente mal (como um juiz que ignorando a jurisprudência erra a sentença), mas ainda assim julgava; se tivesse conhecido a história da arte, teria entendido que a arte de Cézanne, não a de Cabanel, podia enquadrar-se num discurso histórico coerente.

(ARGAN, 1992:17)

Sujeito o objeto se controem ao mesmo tempo, numa tensão dialética que devolve ao sujeito, voz de um contexto, esse mesmo contexto que o objeto representa. Por isso, ao qualificar o objeto, o sujeito se qualifica: reconhecendo o outro, identifica-se a si mesmo, torna seu o valor que o objeto sugere. Ilustrando a argumentação com o exemplo do impressionismo francês, Argan mostra que o sucesso de Cabanel foi “sentença” errada de uma crítica incapaz de associar Cézanne ao novo valor que a época e o contexto construíam, por isso mesmo uma crítica que não se qualificou como *soggetto* do momento histórico. É o exercício desse poder de palavra que desenha o crítico como figura de autoridade e aponta tanto para as relações entre discurso e ideologia quanto para a questão estritamente lingüística da constituição de um sujeito que, pretendendo ocultar-se na imparcialidade do julgamento, revela-se nas marcas que a enunciação espalha no enunciado. Efeito da ação desse sujeito, o olhar transfigurado em conhecimento é dirigido pela concepção histórica que constrói e caracteriza, num determinado tempo, as relações sociais. A essa concepção costuma-se atribuir a qualidade de uma visão - significativamente visão sendo ao mesmo tempo o que se vê e a forma como se vê - de mundo. O enunciatador dos textos de crítica de arte, como todo sujeito de um dizer, portanto, não é singular, mas construído socialmente pela pluralidade das vozes (das visões, dos conhecimentos) que o cercam, influenciam e modelam. Constitui-se também esse enunciatador de sua contraparte, o enunciatário, um não existindo sem o outro, ambos representações sociais inscritas no discurso.

Saber criticar, pois, é competência das mais complexas, que envolve não só o acúmulo das informações históricas, mas também a educação da sensibilidade, além da capacidade de revelar, pelo exercício da metalinguagem, o que se costuma chamar o “mistério” da criação artística. Para isso, deverá o crítico recuperar, na escrita, a plasticidade do objeto que examina, inscrevendo-o numa certa memória figurativa construída pelo acúmulo das visões que o impulsionam a escrever e a lembrar.

ESCREVER E LEMBRAR

Tendo já estudado o discurso da crítica de arte contemporânea brasileira (OLIVEIRA, 1994), detenho-me agora na análise da crítica publicada na imprensa no período constituído pelas últimas duas décadas do século XIX e primeiros decênios do século XX, normalmente denominado Pré-Modernismo. Surge nesse contexto aquele que é considerado o fundador da crítica de arte no Brasil, Luiz Gonzaga Duque Estrada. Contestador do oficialismo nas artes, Gonzaga Duque é analisado contemporaneamente ainda sob o signo da polêmica. Ora é considerado “raro conhecedor do assunto [artes plásticas], inclusive em seus aspectos técnicos, o que sem dúvida encaminhou seus textos para uma dose de especificidade surpreendente” (GUIMARÃES, 1988:90), ora é tratado com certa indulgência marcada por restrições:

Se Gonzaga Duque não dispunha de uma linguagem crítica eficiente, se não se assentava sobre princípios estéticos sólidos, não se pode negar-lhe, porém, atualização e nem mesmo abertura, eventualmente respingada daquela tolerância intrigante.

(DIMAS, 1983:124)

Não sendo minha intenção decidir, neste artigo, se Gonzaga Duque foi “raro conhecedor” das artes ou um crítico cujas apreciações não tinham por base “princípios estéticos sólidos”, considero, entretanto, que a crítica a ser analisada mais adiante poderá confirmar um ou outro desses julgamentos, ainda que meu objetivo não seja este. Registro, entretanto, as discordâncias (e concordâncias) que envolvem o exame da produção de Duque, para dar a dimensão de seu papel ainda hoje polemizador. A produção crítica de Gonzaga Duque, divulgada em inúmeros periódicos da época, está reunida nas publicações *Arte brasileira* (1888), *Graves e frívolos* (1910) e *Contemporâneos* (1929), com as quais venho trabalhando, a fim de buscar o início do processo de constituição discursiva da crítica de arte brasileira, para, a partir daí, e depois de passar pelo modernismo, atar as pontas do tempo.

Deslocar meu olhar da contemporaneidade para o período de transição do século XIX para o XX significa procurar, nos textos plásticos e nos textos escritos que os analisam, a memória da arte brasileira. Ecléa Bosi, no belo trabalho em que analisa “lembranças de velhos”, após refletir sobre as contribuições de Bergson e Halbwachs para os estudos da memória, alerta: “O instrumento decisivamente socializador da memória é a linguagem” (1979:18). Aproveito a citação para aproximar-me dos objetos que desejo analisar com o cuidado de quem deve mover-se entre muitas memórias entrecruzadas, complementares, entrecortadas. Se dirijo minha atenção à crítica de um objeto pictórico, estou tratando de um texto que rememora outro. Se estabeleço a relação entre os códigos plástico e verbal de um período chamado pré-modernismo, estou reconstituindo a memória figurativa e ideológica dos movimentos estéticos da passagem do século. Finalmente, se faço tal análise, submeto meus próprios enunciados a uma certa memória teórica capaz de atribuir sentido, no presente, a este mecanismo temporal de ressonâncias e lembranças que pretendo resgatar.

Começo por associar as figuras do crítico Gonzaga Duque (1863-1911) e do pintor Belmiro de Almeida (1858-1935), já que vou aqui examinar o texto crítico em que Duque lança à contemplação pública um quadro de Belmiro¹, que também pretendo analisar, para encontrar, nos dois objetos semióticos, os traços que os vinculam ao período em que as artes plásticas brasileiras estiveram mais fortemente marcadas por padrões acadêmicos disseminados pela Escola de Belas Artes. Legado da Missão Francesa que implantou um sistema de ensino das artes no Brasil, com o desenvolvimento de uma pintura de ateliê, voltada para

1 Trata-se do artigo *Belmiro de Almeida*, publicado em: DUQUE (1888): p. 187-192. Todas as citações do texto tiveram a grafia atualizada.

temas bíblicos, históricos e mitológicos, a arte que floresce no país a partir de 1816, com a chegada da Missão, até os anos 20 do século seguinte, obedece às normas de um “neoclassicismo temporão”, para usar a expressão de Roberto Pontual (1987:3). Imunes à efervescência que agitava a Paris do início do século XX, os artistas brasileiros premiados com bolsas no exterior deviam freqüentar as aulas de pintores como Cabanel, Gérôme e Vernet, que a história da arte mais tarde vai citar apenas para mostrá-los como aqueles que, agraciados com as honras oficiais, distanciaram-se da revolução impressionista que subverteu a concepção e a prática da arte.

Discípulos, pois, da tradição do oficialismo, os artistas pré-modernos brasileiros desenvolvem seu trabalho nos moldes propostos pela Academia:

De nada adiantavam a mudança do nome de Academia Imperial para Escola Nacional, a reforma estatutária e o remanejamento do corpo discente. O espírito que por isto se responsabilizava permanecia basicamente identificado com a rigidez e o descompasso da metodologia anterior e, em consequência, os alunos-artistas eram induzidos a conservar distância das grandes correntes renovadas da arte internacional de então, para não falar de seu próprio desconhecimento da realidade imediata do país. (PONTUAL, 1987:3,4)

Evidentemente - e felizmente - os movimentos estéticos, embora construindo as figurações que lhes dão o caráter de escolas ou tendências, contemplam também os criadores atrevidos e curiosos, à espreita das brechas que os desvios de seu traço e seu pensamento vão preencher com os sentidos do novo, do original, do precursor. É assim que o Brasil produz, nesse período, um Almeida Júnior, primeiro herdeiro da tradição acadêmica a adotar a temática das cenas do interior brasileiro em sua pintura, ou um Visconti, a mais manifesta adesão de artista nacional a procedimentos típicos do impressionismo que já conquistava por inteiro os artistas europeus.

As memórias aqui minimamente recolhidas, mais registradas que comentadas, servem tão somente de cenário para a ação dramática que se passará agora a observar, com a análise do quadro e do discurso, momento então em que o movimento das linguagens em fricção, para usar expressão de Barthes, deve estimular as lembranças que desencadearão outras lembranças, e estas, mais outras, e estas ... Somente o contato nervoso das tantas linguagens poderá transformar o acervo das figuras que dão forma a um determinado momento estético e histórico em configuração de uma memória que aqui se quer compreender como acúmulo e ruptura, como lugar de arquivar o já dito e ao mesmo tempo incorporar o ainda a dizer. Ou a pintar.

PINTAR

Em meio a esses artistas que desejam fazer avançar a arte, deve-se destacar o pintor Belmiro de Almeida, cuja produção evoluiu dos padrões acadêmicos assimilados das fontes

francesas e italianas de sua formação inicial ao experimentalismo da novidade pontilhista e da luz impressionista que, já com a carreira amadurecida, incorporou durante sua longa permanência em Paris. É de Pontual a observação de que Belmiro de Almeida tem, entre os de sua época, o “grau de brasilidade” que faltava aos companheiros:

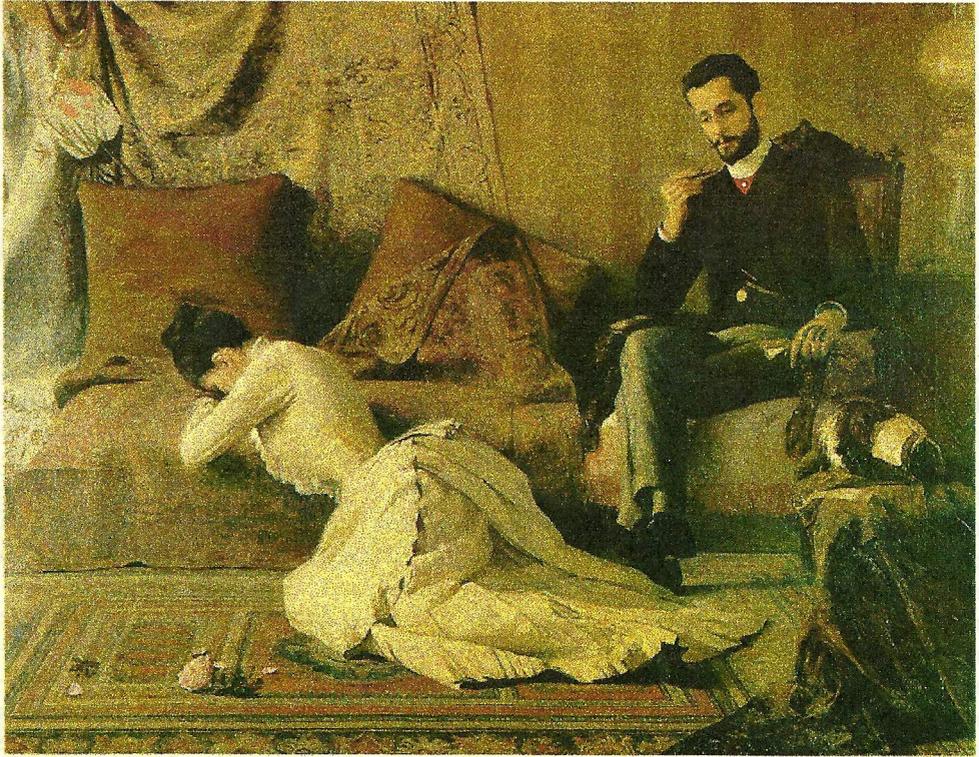
O substrato de humor e o caráter descontraído de sua pintura de gênero revelam um jeito urbano brasileiro de passagem de século: não na superfície temática dos quadros, mas em sua estrutura interna.

(1987: 4)

O quadro que vou comentar é exatamente uma pintura de gênero, a tela *Arrufos*. Para examiná-la, vou me valer da concepção semiótica que define a pintura como “um objeto sintagmático fechado sobre si mesmo”, produzido por disjunções e conjunções, por rupturas e recuperações alternadas. Virtualmente discriminatória, uma pintura escolhe alguns conteúdos e algumas oposições visuais como significantes e instaura outros como suas variantes (GREIMAS & COURTÉS, 1986:167,168). No arranjo sintagmático dos significantes, o texto pictórico revela sua natureza semi-simbólica, caracterizada não pela conformidade entre as unidades dos planos da expressão e do conteúdo, mas pela correlação entre categorias que provêm dos dois planos. Uma linguagem semi-simbólica pode, assim, apelar para uma pluralidade de contrastes do plano da expressão para exprimir uma mesma categoria de conteúdo (por exemplo, os contrastes preto/cinza/branco, luz/sombra, alto/baixo, em *Guernica*, de Picasso, criando o sentido da destruição). Trata-se de recolher do mundo visível traços, cores e formas para distribuí-los no espaço da tela transformados nos significantes cujas relações de conjunção e disjunção produzirão um texto que fale de si mesmo, do mundo, da memória de todos os outros quadros - e que por isso signifique.

Na pintura dita acadêmica, pode-se estabelecer de início uma ligação com o mundo natural: pretendendo imitar a realidade, o pintor vai buscar os conteúdos da cena pintada nos micro-universos naturais e culturais, submetendo-os a processos expressivos selecionados justamente para produzir, no quadro, o efeito de sentido de realidade. A chamada pintura de gênero valoriza o anedótico, construindo representações quase sempre teatralizadas de cenas aparentemente reais, deixando ao espectador a possibilidade de tomá-las como narrativas.

Belmiro de Almeida vai buscar no desentendimento de um casal o motivo para uma composição pictórica que, recuperando a dimensão figurativa de uma cena posada, possa representá-la por meio de uma segunda linguagem, de caráter semi-simbólico, dotada das qualidades visuais que recriem a cena original, já em si mesma a representação - a pose - de um possível fato real.



Arrufos, óleo s/tela, 1887, 89X116cm, acervo do Museu Nacional de Belas Artes

Para examinar o quadro, deve-se observar inicialmente o contraste plástico que opõe a verticalidade e a horizontalidade para distribuir as figuras de superfície deste objeto plástico. O olhar do observador vai associar a verticalidade às categorias topológicas /alto/, /direito/, em oposição à horizontalidade preenchida pela topologia /baixo/, /esquerdo/. No plano direito, marcado pelas linhas verticais, as listas em tons baixos compõem o fundo da figura masculina, cuja gravidade é acentuada pela roupa escura, desenhada em pinceladas diluídas no cinza da calça e na tinta magra do preto do paletó e do colete. A medalha pendurada no colete, as luvas na mão esquerda, o peitilho vermelho - contraponto da cor pura a acentuar a elegância do traje e a distender um pouco a gravidade das cores escuras -, e, sobretudo, os olhos do homem baixados sobre o charuto aceso e a fumaça que dele se desprende

são as figuras que constroem a contenção e a indiferença do elemento masculino. A luminária semi flagrada pelo olhar do pintor e a banquetta coberta de panejamento escuro à esquerda da figura - ou no canto direito do olhar do observador - compõem o jogo de formas escurecidas pelo predomínio da sombra, que só ganha leve luminosidade na face direita (à esquerda do observador) do ator que cumpre o papel temático de marcar a superioridade do homem. Observe-se que este ator aparece na tela como uma figura bem desenhada, de contornos nítidos, em pose frontal.

Em oposição, o plano esquerdo do quadro (em relação ao olhar do espectador) desenvolve-se na horizontalidade e na topologia do baixo. O fundo aqui é mais quente em relação ao fundo do plano direito, embora também desenhado em cores baixas: a sobriedade das linhas verticais vai contrastar com o panejamento em movimento de dobras e torções que cai de uma ilusória parede e o outro que cobre as almofadas em desalinho. Sobre o tapete, a figura caída ao chão da mulher que, figurativizada na luminosidade suave e nas pinceladas aparentes que emprestam ao vestido volume e movimento, compõe o espaço dramático do quadro. Espaço maior que o da figura masculina, mais vazio de formas e mais saturado de tinta e cromatismo, valoriza a submissão da figura feminina, ao acentuar-lhe o espaço de ação. As flores no chão e a ventarola de inspiração chinesa jogam, ao alto e abaixo, o tom rosa e as marcas do capricho - capricho aqui no sentido duplo do apuro decorativo e do voluntarismo sentimental - que ajudam a compor as marcas da feminilidade. Além disso, o confronto apenas das duas figuras dos atores da cena pictórica vai indicar a oposição entre a lateralidade da figura feminina e a frontalidade da figura masculina, a topologia retilínea, para o homem, e curvilínea, para a mulher. Arredondadas, ressaltadas pelo cromatismo claro e luminoso do vestido (em contraste com a severidade escura da roupa do homem), e realçadas ainda mais com a languidez do gesto, as formas femininas falam do corpo da mulher e do sentido que tem, associado, pela sinuosidade do movimento, à voluptuosidade do comportamento.

O acúmulo de elementos significantes criados pelos formantes plásticos que se combinam produz significado e a organização de uma rede de significados constrói a semântica discursiva do quadro. Para repetir comentário de apenas um detalhe, que exemplifique este percurso de complexificação dos procedimentos geradores do sentido na pintura, observem-se, por exemplo, as pinceladas curtas e aparentes, o suave empastamento da cor clara e a luminosidade graduada como os formantes que compõem o volume e o movimento do vestido da mulher, produzindo a dramaticidade do gesto que vai ser percebido como a figuração do feminino tematizada na impulsividade e no descontrole. É assim, no arranjo sintagmático dos elementos, que se vai representando, na linguagem pictórica, a cena dos arrufos, em que homem e mulher, observados como figurativizações da contenção e da desmesura, da superioridade e da inferioridade, da indiferença e do descontrole, do auto-domínio e da sedução, poderiam quase separar-se e constituir dois quadros distintos no mesmo plano pictórico. Ins-

tala-se, assim, com os procedimentos internos de referencialização, o nível icônico da isotopia do rompimento.

Entretanto, no alto e no baixo, em rupturas pouco acentuadas mas muito significativas, o pano que cai da parede traça uma linha diagonal que desequilibra a verticalidade das linhas do fundo da figura masculina e, no chão, o vestido da mulher roça e encobre a ponta do sapato do homem. Essas duas rupturas no arranjo das formas, que eu me atreveria a identificar como as marcas mais explícitas da intervenção do sujeito da enunciação, desarrumam a percepção do rompimento, unem as topologias alto/baixo, esquerdo/direito e constroem, entre enunciador e enunciatário, uma quebra de expectativa que, no nível da enunciação, afirma outra isotopia de rompimento: desta vez, o rompimento não é um efeito de verdade criado internamente, mas uma quebra de contrato marcada nos significantes que mudam de lugar e de direção, como se alertassem o espectador para a necessidade de deslinearizar a leitura. Pacto rompido entre os atores do enunciado e entre os actantes da enunciação, a pintura alerta para sua natureza ilusória e seu sentido sempre múltiplo.

Ler assim o quadro parece-me ser uma das formas possíveis de atribuir-lhe sentido por meio da análise de seus próprios elementos significantes, sendo, evidentemente, o objeto semiótico sempre o resultado de uma leitura que o constrói e que pode tomá-lo ora como pura beleza a contemplar, ora como denso exercício intelectual a criticar.

CRITICAR

Detenho-me agora diante do texto escrito produzido pelo crítico contemporâneo da obra e a ela ligado por um detalhe especial de que falarei mais adiante. Gonzaga Duque afirmava, a respeito de *Arrufos*: “ainda no Rio de Janeiro não se fez um quadro tão importante como é este”. E justificava: “Belmiro é o primeiro, pois, a romper com os precedentes, é o inovador, é o que compreendendo por uma maneira muito clara a arte do seu tempo, interpreta um assunto novo”. As crítica de Duque, que têm, como já foi dito, o mérito do pioneirismo - foi ele o primeiro especialista brasileiro a escrever regularmente em periódicos (v. *Kosmos*, *Renascença*, *Fon-Fon*, *O Paiz*, *Diário de Notícias* e outros) -, fazem tanto o comentário do ambiente artístico, do meio acadêmico ou das idiossincrasias dos artistas, quanto a análise interna das obras. Na crítica específica em exame, não vou deter-me naquilo que considerarei as exterioridades do quadro.

As considerações sobre o período histórico, as preferências dos artistas da época, ou o valor moral que a arte deveria privilegiar não me interessam nesse momento. Também deixarei de lado a longa introdução do crítico, que descreve Belmiro “com o narizinho arrebitado e atrevido farejando os pacatos burgueses para lhes agarrar o ridículo” e destaca seu apuro no vestuário, virtude que associa ao “sentimento artístico”. Deixo tudo isso de lado,

mas não posso resistir a transcrever o coroamento de toda essa apreciação crítica a respeito da elegância do pintor: “Ter toilette, ter saúde e ter dignidade são necessidades de um homem que se preza e possui talento”. Tais comentários são, mais que curiosos, fundamentais para compor a memória de uma crítica ainda incipiente, voltada, ao mesmo tempo, para o ambiente cultural, para o artista considerado como uma espécie de figura literária - personagem construído com as marcas da vida boêmia, do brilho intelectual e da incompreensão dos contemporâneos -, e, finalmente, para a obra de arte, então analisada com as influências européias artificialmente transplantadas para a jovem nação em busca de identidade. Certa de que as exterioridades que abrangem a vida e a postura do artista e as relações de poder e trabalho no meio cultural constituirão ponto relevante de minha pesquisa sobre o discurso da crítica pré-modernista, deixo-as agora definitivamente de lado para concentrar-me na interioridade do julgamento do quadro.

O que desejo demonstrar, no confronto das duas linguagens, é que, se uma trabalha com formas, planos, cores e luz e a outra com nomes, qualificações, projeções de pessoa, tempo e espaço, ambas podem ser consideradas - nos dois textos específicos em exame - semióticas plásticas.

Observo inicialmente, no texto de Gonzaga Duque, o fato de que a narrativa que está na base de seu discurso precede a narrativa do quadro. Para além de construir uma noção de temporalidade que a pintura, de modo geral, não privilegia, o crítico relata, em sua apreciação, os fatos que teriam dado origem à cena pintada:

O marido, um rapaz de fortuna, chega em companhia da esposa à bonita habitação em que viviam até aquele dia como dois anjos. Tudo em redor demonstra que aquele interior é presidido por um fino espírito feminino, educado e honesto. Ela, o encanto desse interior à bric-à-brac, depõe o toucado de palha sobre um mocho coberto por um belo pano de seda e entra em explicações com o esposo. E ele, muito a seu cômodo em um fauteuil de estofado sulferino, soprando o fumo do seu colorado havaiana, responde-lhe palavra por palavra às explicações pedidas. Há um momento em que ela excede-se, diz uma palavra leviana; ele reprova, ela retroca, ele repele; então ela não se pode conter, é subjugada por um acesso de ira, atira-se ao chão, debruça-se ao divan para abafar entre os braços o ímpeto do soluço. É este o momento que o artista escolheu.

É verdade que a pintura de gênero tem a peculiaridade de flagrar uma cena que conta um caso, uma história. O observador movimentando os atores da pintura, narrativizando a cena enunciada. Ocorre que o crítico, para além de contar a história que vê, inventa história que imagina. Não só isso: preenche a história de som - “ouvem-se-lhe os soluços” -, de movimento - “que fazem estremecer o seu corpo” - e da indiscrição de um olhar que vê o que a tela não mostra - “Debaixo do seu vestido foulard amarelo percebe-se o colete, o volume das saias, os artificios exteriores que a mulher emprega para dar harmonia à linha do corpo”.

Dessa forma, Gonzaga Duque faz o que Guimarães Rosa - ele novamente - assim formulou: “ampliar o ilusório, mediante sucessivas novas capas de ilusão”. Ilusórias sendo todas as formas de representação, pintura e crítica, no caso desses *Arrufos*, tomam a mesma matriz figurativa para preenchê-la de percursos semelhantes e complementares. A narrativa de Duque, como se pretendesse acrescentar ao quadro os elementos de uma discussão que a pintura não poderia manifestar como ruído verbal, contextualiza a cena representada, construindo sua história. Com isso, reitera o efeito de verdade do texto pictórico e referencializa seu próprio discurso para, reduplicando as figurações, construir a iconicidade geradora do efeito de sentido de realidade da cena narrada no texto crítico. Além disso, a crítica que narra o episódio exacerba a iconicidade da própria pintura.

A oposição de base masculino v. feminino, termos que se integram e se repelem na complexidade dos arrufos da paixão, transforma-se nos homens e mulheres potencialmente atraídos e separados na figuração do casal. Diferenciam-se os opostos nos percursos figurativos que os caracterizam. No texto crítico, transfigurados nos atores marido e esposa, cumprem seus papéis. Ele, “rapaz de fortuna”, “guapo”, “delicado e forte”, está unido a um “espírito feminino educado e honesto”, conhecedor “dos artificios exteriores que a mulher emprega para dar harmonia à linha do corpo”. Ao homem, a fortuna, a força, à mulher, as qualidades do espírito e da vaidade. Figuras estereotipadas e emblemáticas de uma visão de época, transformam-se em atores que falam “num tempestuoso momento de rusga”, momento de iniciativa dela, que “entra em explicações com o esposo”, “excede-se”, “diz uma frase leviana”, “retroca”, “não se pode conter”, “subjugada por um acesso de ira” - percurso da impetuosidade, do excesso, da tagarelice, do descontrole, a culminar na submissão. Por seu turno, o homem “responde palavra por palavra”, “reprova”, “repele” a incontinência da mulher, sujeito que é, ele, do percurso da razão, do comedimento e da autoridade. Imagens tão antigas e ainda, mais de um século depois, tão pouco estranhas à nossa sensibilidade de cidadãos do fim do século, as figuras masculina e feminina de Gonzaga Duque e de Belmiro de Almeida são, na fala de um e na fatura do outro, recortadas plasticamente na visualidade das formas e na sonoridade das sugestões de vozes, nos dois textos. São figuras que vemos, ouvimos e compreendemos porque fazem parte não de uma memória do que é recordado como passado, mas de concepções ideológicas presentes numa certa memória discursiva contemporânea: lembranças evocadas nos enunciados em que se inscrevem como ressonâncias figurativas das cenas que hoje vivenciamos, discursivizamos e interpretamos, inapelavelmente atreladas a tantas história de arrufos entre homens “guapos” e “espíritos femininos educados”.

Ficam assim os sentidos, estimulados pelas tantas memórias entrecruzadas, prontos a reconhecer os desentendimentos (e o seu inevitável contrário, os entendimentos) entre homens e mulheres. Belmiro, a quem Duque atribui as qualidades da “sensibilidade de vista” e da “destreza de punho” - figurativizações com as quais ressalta no pintor o talento e a técnica - constrói seu processo de referencialização interna com o acúmulo dos dados pictóri-

cos que já examinei para produzir o efeito de iconicidade da cena representada. O texto que dialoga com a pintura, por sua vez, também com mecanismos iterativos, confere iconicidade dupla à cena, porque fala do que está dado, a pintura, e fala também do que supõe estar na origem do visível - e na origem era o verbo. Que além de falar do que não vê e do que vê, deve também ler e interpretar.

LER E INTERPRETAR

Ambos os textos falam sobretudo de rugas e arrufos que arrancam e enrugam a tela e o texto, porque há nos *Arrufos* do título a isotopia do rompimento que não só opõe masculino a feminino, mas que também contrasta luz e sombra, claridade e escuridão, horizontalidade e verticalidade, lateralidade e frontalidade - contrasta para, simulando a separação, unir, em novo rompimento, desta vez da expectativa do potencial enunciatário de qualquer dos dois textos, os contrastes. Assim é que a barra de vestido que encobre a ponta de um sapato pode significar, exatamente na diluição das bordas, dos contornos, das distinções, o apagamento da oposição entre as categorias da horizontalidade e da verticalidade pela surpreendente diagonalidade que as atravessa para desfazê-las como categorias absolutas.

Também no texto crítico, há cores, formas e linhas que tanto reiteram a cena dos arrufos quanto acentuam seu caráter de provisoriidade. A dimensão figurativa do texto verbal constrói, em homologia com a pintura, a qualidade plástica da representação. Tanto na descrição da cena pintada quanto, mais adiante, no comentário da técnica da pintura, o texto crítico, ao afirmar sua natureza de linguagem segunda em relação a uma representação pictórica, busca os formantes figurativos que possam corresponder aos formantes plásticos:

[A pintura] é alegre, é caprichosa, é nova. As tintas são claras e simpáticas, os toques são rápidos, largos e bem lançados. Nenhuma pretensão a empastamento, nenhuma pretensão à mancha descurada, se notam neste trabalho. O toque é sempre apropriado. Os estofos, a carne, os metais têm, aí, a sua tonalidade justa, exatíssima. O foulard que veste a mulher, a casemira de que é feita a roupa do homem, os panos que estão na parede do fundo, as almofadas do divan, o estofado do fauteuil, e o pedaço de seda que cai em dobras da banquetta do primeiro plano, são pintados com a máxima precisão e delicadeza.

A preocupação em comentar a “exatidão” das tonalidades e a “precisão” com que são pintados os detalhes, além de apontar para a reconstrução, na fala crítica, dos significantes da pintura, alerta para a necessidade de reconstituir verbalmente o que se destinava à contemplação do olhar. Em homologia com a pintura que reproduz uma cena posada (por sua vez também a representação de uma cena possivelmente vivida), buscando reproduzi-la tal e qual,

também o texto escrito procura dar a dimensão da realidade da cena pintada, não tanto por reconstituir figurativamente a pintura, mas principalmente por atribuir à pintura a qualidade da aproximação com o mundo natural. Assim, os arrufos transformam-se nas figuras do homem e da mulher envolvidos num cenário e numa ação dramática que reiteram a isotopia do rompimento.

Por outro lado, o texto crítico alerta - ainda em homologia com o texto pictórico - para a ilusão da representação plástica. A narrativa da rusga entre cônjuges é atravessada discursivamente pelo jogo temporal que reafirma a instabilidade da relação amorosa:

Na fimbria do vestido a ponta do sapatinho de pelica inglesa ficou esquecida, sobre o tapete do assoalho, como se propositalmente, animado por estranho poder, tomasse aquela atitude para contemplar a rosa que caiu do peito da moça e jaz no chão, melancólica, desfolhada, quase murcha, lembrando a olorente alegria que se despedara do coração da feliz criatura naquele tempestuoso momento de rusga.

Na variação dos pretéritos verbais, o narrador observa não a cena, como se fixada estivesse no registro da tela, mas a história da cena, para criar a dimensão da provisoriedade dos arrufos, acolhendo o significado dicionarizado da palavra, “ressentimento passageiro entre pessoas que se querem bem”. Com isso, rompe também o texto crítico a expectativa linear da leitura e, em homologia com a pintura, constrói no espaço da enunciação uma diluição dos contornos claros que separavam os atores do enunciado, numa espécie de auto-referência discursiva que alerta o enunciatário de que se está a falar de pintura, de representações, de ilusão.

Todas essas interseções, homologias e diluições, entretanto, talvez não cheguem a ser tão significativas quanto a última delas, aquela que deixei para revelar no final, porque não a comentarei, deixando que fale por si mesma, para nos levar a todos a refletir sobre os jogos de interesse, afinidade e parcialidade que estão quase sempre a conduzir as relações da arte com a crítica: o “guapo rapaz, delicado e forte” do quadro teve como modelo o crítico Gonzaga Duque, grande amigo do pintor Belmiro de Almeida.

ABSTRACT: *This article is an attempt to provide a semiotic analysis of Belmiro de Almeida's painting Arrufos (1887) as well as of an essay of Gonzaga Duque's which brought the painting to public attention (1888). This paper intends to show that both works are of plasticity, i.e., the plastic formants of the pictorial work correspond to the figurative formants of the critical text. The picture and the text allow the reconstruction of figurative and ideological aspects of Brazilian pre-modernism memory for the configurations they have built.*

KEY WORDS: *Semiotics, figurativization, Art Criticism, Gonzaga Duque, Belmiro de Almeida*

BIBLIOGRAFIA

- ARGAN, G.C. (1992). *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes.
- BOSI, E. (1979). *Memória e sociedade; lembranças de velhos*. São Paulo: T.A. Queiroz.
- DIMAS, A. (1983). *Tempos eufóricos; análise da revista Kosmos, 1904-1909*. São Paulo: Ática.
- DUQUE ESTRADA, L.G. (1888). *Arte brasileira*. Rio de Janeiro: H.P. Lombaerts & Co.
- GREIMAS, A.J. (1984). *Semiótica figurativa e semiótica plástica. Significação, 4*. Araraquara, SP: Centro de Estudos Semióticos.
- _____ & COURTÉS, J. (s.d.). *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix.
- _____ (1986). *Semiótiq; dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- GUIMARÃES, J.C. (1988). *Ficção e crítica de artes plásticas*, in: *Sobre o pré-modernismo*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa.
- KEANE, T. (1991). *Figurativité et perception. Nouveau Actes Sémiotiques, 17*, Limoges: Université de Limoges.
- OLIVEIRA, L.T.S. (1994). *As cores do discurso: análise do discurso da crítica de arte*. Tese de doutorado. São Paulo: USP.
- PONTUAL, R. (1987). *Entre dois séculos; arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Rio de Janeiro: Editora JB.
- PROJETO Arte Brasileira (1986). *Academismo*. Rio de Janeiro: FUNARTE.
- REIS JUNIOR, J.M. (1984). *Belmiro de Almeida*. Rio de Janeiro: Pinakotheke.
- ROSA, J.G. (1994). *O espelho. Ficção completa*, vol. II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, p. 437-442.