

## BREVE SEMIÓTICA DO INFINITO

### I. INTRODUÇÃO

Este ensaio pretende interpretar dois quadros de Tumer: um é *Sombras e trevas. A tarde do dilúvio* (óleo sobre tela 1843); o outro, *Luz. e cor (a teoria de Goethe). A manhã seguinte ao dilúvio. Moisés escreve o livro do Génesis* (óleo sobre tela, 1843). Como possivelmente é sugerido pela data e pela técnica, pelas dimensões, idênticas em ambos (78,5 x 78,5) pelo próprio modelo ortogonal e pela reciprocidade dos títulos (um remete para o outro), os dois quadros são dois *pendants* e podem ler-se juntos. Isto é, justamente, o que vou tentar fazer nestas páginas, propondo-me os quatro objectivos seguintes:

*a) Crítico.* Recusar uma interpretação bastante comum segundo a qual Tumer é um «precursor» da arte abstracta da arte não-figurativa; trata-se de um juízo aparentemente historicista, mas que, na verdade, é meta-histórico e tem pouco a ver com a realidade.

*b) Metodológico.* Mostrar precisamente a ligação teórica entre estas duas obras, que consiste num tratamento especial do espaço (tanto como espaço representado quanto como espaço da representação), um espaço no qual nos encontramos em presença de uma manipulação textual que pretende reformular o próprio sistema da semântica do espaço na época do pintor (de tacto, todo o texto se refere não «ao» espaço, mas «a um» espaço, no qual se definem as regras de organização do próprio texto).

### 2. A HIPÓTESE CRÍTICA

Todos aqueles que se ocuparam de Tumer estão praticamente de acordo num ponto a saber que este artista foi um génio incompreendido, antecipador da arte contemporânea devido à sua intuição da perda da forma figurativa. Entre os diversos «especialistas» em Tumer que exaltaram o carácter «abstracto» da sua pintura está Francisco Arcangeli, crítico, aliás, muito sério, de quem pode ler-se este parágrafo, à maneira de exemplo que serviria para todos eles: «Tumer parece-me a chave da pintura romântica porque faz, na sua própria obra, toda a caminhada da libertação espacial... No seu espaço último leva-se a cabo a destruição de todas as velhas leis da proporção e por isso [...], é legítimo falar de informalismo. Podemos dizer no mínimo, que Tumer é já informal no mesmo sentido em que Rembrandt já é romântico» (F. Arcangeli, «Lo spazio romântico» *Paragone*, 1972). Mas é evidente que Arcangeli não está só — nem muito menos, nesta classificação de Tumer como «génio enquanto antecipador» (ou «antecipador enquanto génio») — pois até Evelyn Joll e Martin Butlin, ou Lawrence Gowing para terminar recentemente com Jean Petitot, estão de acordo com esta hipótese. A prova — um tanto românticamente — consistirá em que: *(a)* os seus contemporâneos não o compreenderam (excepto Ruskin); *(b)* os primeiros a darem-lhe valor

foram os impressionistas, (c) foram precisamente os artistas não-figurativos que o exaltaram, e (d) ele próprio falou como um moderno da aquisição do «sublime sem mediação».

O discurso de Petitot merece um comentário à parte que resumiremos da seguinte forma: o «sublime sem mediação» de Kant suporia que se afirmasse a existência de morfologias intrínsecas do belo que existiriam independentemente da passagem através de alguma componente narrativa ou representativa, isto é, independentemente da passagem através de uma mediação. Tumer pareceria ser um exemplo que apontasse nesta direcção: a sua «desfiguração» dirigir-se-ia para o abstracto representando genialmente um semantismo profundo sem nenhuma mediação narrativa nem discursiva. Dá-se como prova o título das obras que são objecto do nosso estudo, que demonstram essa eliminação do narrativo- ainda presente no título — a favor do abstracto. Mas só se pode estar parcialmente de acordo com Petitot. Concorde-se, por exemplo, com a sua tese de que uma obra possa chegar ao «sublime sem mediação» porque, de facto, é precisamente essa a intenção da arte moderna.

Discorda-se, porem relativamente à hipótese de que existam morfologias intrínsecas do belo e, obretudo, de que Turner seja um destes casos

Aliás, já de si, a ideia da «antecipação» de ideias e de conceitos tão distantes de uma época é pouco sensata e ainda que fosse verdadeira, seria pouco útil. De que serve sustentar que o informalismo existiu antes do pós-guerra deste século se não for como pano de fundo ideológico para avaliá-lo, e para que falar de abstracção antes de Mondrian, se não for para limitar o alcance de uma teoria artística nova? Apesar disso a ideia de antecipação parece-me basear-se numa confusão preliminar, a do significado do termo «abstracto». Tenho a impressão de que se associam de forma não pertinente dois significados do termo «abstracto»: um que se opõe a «figurativo» como quando se fala de «arte abstracta», e outro que se opõe a «concreto» e que se baseia na diferença entre um dispositivo procedimento ou estrutura por um lado, e um processo por outro: o primeiro sentido está subjacente ao segundo. Portanto o abstracto no primeiro sentido realiza-se como uma superfície espacial que contém relações entre figuras, enquanto figuras que não remetem para uma semiótica do mundo natural Mas o abstracto no segundo sentido consiste no jogo entre uma espacialidade plana à qual se confiam as relações estruturais entre as figuras ou entre a instância da enunciação e uma espacialidade ilusória que contém as figuras enquanto figuras do mundo natural. Felix Thurlemann chamou «dupla espacialidade» a esta característica da pintura e mostrou alguns paradoxos da pintura figurativa do Renascimento. Pois bem podemos retomar esta tese para mostrar que não se tem a certeza de que, em Tumer, exista uma «abstracção do primeiro tipo», mas somente uma «abstracção do segundo tipo. De facto, encontramos na presença de pintura figurativa tradicional.

Para prová-lo, bastam duas citações: a primeira relaciona-se com o quadro *Tempestade de neve*, de 1842, cujo título completo continua desta forma: *Um barco a vapor à entrada de um porto, a fazer sinais em águas baixas e a sondar o fundo. O autor encontrava-se no meio da tempestade na noite em que o Ariel abandonava Harwich*. O episódio é, provavelmente, falso, atendendo à sua ascendência literária e à sua semelhança com relatos similares de Joseph Vemet. Mas não há dúvida de que o título tem pretensões referenciais e, além disso, John

Ruskin diz-nos que Tumer confirmara ao reverendo William Kingsley a veracidade do episódio e o seu desejo de que fosse conhecido.

A segunda citação é bastante parecida e relaciona-se com a obra *Chuva, vapor, velocidade. A grande linha férrea ocidental*, de 1856, que se referia a um facto concreto, segundo nos diz Ruskin e também George Richmond, que o soube por Lady Simon, protagonista do acontecimento. Esta senhora identificava Tumer com um companheiro de viagem que, voltando no comboio de Devonshire, no meio do temporal, assomara à Janela do\_vagao, molhando-se completamente, para admirar o espectáculo, enquanto animava a sua companheira de viagem a que fizesse o mesmo.

Resumindo: não se trata de «arte abstracta» *ante litteram*, mas de autêntico verismo Só que este passa por uma reformulação da semiótica do mundo natural vidente e pela reescrita das suas formas icónicas, o que, como frequentemente acontece em qualquer época, produz uma falta de compreensão e de reconhecimento. *Mas, não fora isso. Tumer teria chegado à eliminação da figura.*

### 3. TEORIA DA PINTURA

Gostaria de demonstrar agora que Tumer não só realizou uma reformulação de uma semiótica do mundo natural, mas também o fez de forma consciente e explícita. E que as obras que vamos observar mais de perto marcam o ponto máximo da autoconsciência do artista.

Começaremos por observar que o segundo destes dois quadros de que falámos, *Luz e côr*, tem entre parêntese uma citação das *Farbenlehre* de Goethe de 1808. Tumer conhecia bastante bem a obra do poeta alemão na tradução inglesa de Eastlake e, de facto, existe um exemplar do livro densamente anotado por ele. Além disso, a cor era um dos temas favoritos de Tumer, inclusive do ponto de vista abstractamente teórico, que o artista, em geral, relegava para outros temas. Na verdade, Tumer cita noutro lugar Du Fresnoy (no quadro *Estudo sobre Watteau segundo os cânones de Fresnoy*), e conhecemos uma sua conferência pronunciada na Royal Academy sobre o assunto, na qual a sua posição se baseava no seu apreço pela teoria cromática, muito anterior, de Fuseli, não sendo por acaso que um pintor se mostra contrário a um teórico sistemático.

Efectivamente, Tumer nunca aceitou duas ideias fundamentais de Goethe:

- a) existem «cores morais» (algo que era conforme a uma ideia de Kant); isto é: as cores possuem um determinado carácter eufórico ou disfórico seguindo a gradação ternária de «fortes»/«médias»/«fracas», de acordo com uma atribuição dos modos do simbólico (entendendo-se por «modo simbólico» uma correlação entre expressão e conteúdo em que o segundo não é motivado pela primeira);
- b) existem «harmonias combinatórias», isto é: perfeições harmónicas que podem determinar as cores de uma composição, regendo-se pelas leis dos contrastes (todas elas calculáveis).

Na realidade, Tumer tem uma ideia diferente da cor. Não me parece que se lhe possam atribuir valores normativos e estáveis. Ele acredita, sobretudo, que existem umas categorias

cromáticas determinadas para *cada obra individualmente*. Os nossos dois quadros são, portanto, dois exemplos de «polémica pictórica» expressa com os meios próprios da pintura. A citação de Goethe no título de *Luz e cor* está lá apenas para introduzir o conflito que se realiza plenamente de duas maneiras:

a) pela objecção à teoria da cor moral, à qual se opõem os valores inversos à tradição como proposta das mesmas obras;

b) pela objecção à teoria das perfeições harmónicas, também através das obras que tendem para a monocromia e por meio das alusões a Goethe, ou das combinações a que Tumer estava acostumado, com fragmentos do seu poema épico *The Fallacies of Hope*, de que alguns versos são, amiúde, explicações abstractas das obras.

Com efeito, os títulos constituem um verdadeiro programa articulado em três ou quatro momentos (não dois, como pretende Petitot, um narrativo e outro não-narrativo, que, desta forma, realçariam a oposição directa):

- I) momento narrativo;
- II) momento cromático (ou *evenementiel*);
- III) momento temático;
- IV) momento metalinguístico.

Ter-se-á em conta que os momentos I) e II) referem-se àquilo que o quadro contém no espaço representado, enquanto que o III) e o IV) (este é mais facultativo) referem-se não só ao espaço representado, mas também ao espaço da representação.

A série está completa na segunda das pinturas que estamos a analisar. De facto, o momento narrativo é dado pela frase *Moisés escreve o livro do Genesis, o somático pel'a manhã depois do dilúvio*, que pode tornar-se como título verdadeiro da cena, mesmo no sentido narrativo se, por dilúvio, se entender o dilúvio bíblico, ou, então, como título genérico do acontecimento físico posterior à tempestade; o temático, pelo contrário, é dado pelo sintagma abstracto *Luz. e cor* e, por último, o metalinguístico é formado pelo parêntese A teoria de Goethe. De passagem, observe-se que a parte relativa ao enunciado" está decomposta em dois momentos: o primeiro insere a cena numa sequência narrativa mais ampla, ao passo que o segundo descreve a própria cena, enquanto simultânea e não linear. Na segunda parte, pelo contrário, aquela que se refere ao espaço da representação, temos duas *interpretações da feitura* do quadro, uma orientada para uma nova descrição do quadro, embora desta vez em sentido abstracto (a luz e a cor), e a outra voltada para a relação da obra com um texto alheio a ela. A operação repete-se com o *pendant*; os versos de *Fallacies of Hope* dão -nos o momento narrativo; o enunciado *A tarde do dilúvio* dá-os o somático, e o enunciado *Sombras e trevas*, o temático.

Aliás, a técnica da titulação plural repete-se, pelo menos, em três obras posteriores do próprio Tumer: *Aurora. Castelo sobre a baía. Solidão. Paz. Exéquias no mar; Tempestade de neve. Um barco a vapor à entrada de um porto fazendo sinais em águas baixas e sondando o fundo. O autor encontrava-se no meio da tempestade, na noite em que o Ariel abandonava Harwich. Guerra. O desterrado e o caracol do recife* (que também está acompanhado dos costumeiros versos do poema; neste caso: « Ah! Caracol em forma de tenda, tu és como um acampamento

nocturno de um soldado, só/ num mar de sangue,/mas tu podes juntar-te aos teus companheiros»). *Chuva, vapor, velocidade, a grande via férrea ocidental. O nascer do Sol na neblina. Pescadores que limpam e vendem o peixe.*

Detenhamo-nos agora um instante para ver o papel que os títulos desempenham na determinação da poética turneriana.

Parece-me que podemos afirmar que os diversos enunciados têm a função de tomar pertinente um conjunto de leituras possíveis, entre as muitas que podem aparecer devido à alta polissemia das imagens pintadas pelo artista. Assim, pois, o título oferece algumas lexicalizações com o objectivo de fixar os temas. Funciona como operador de trans-semiotividade.

Além disso, as tematizações que se colocam em diversos níveis (narrativo, *evenementiel*, temático e metalinguístico) produzem uma forma de conflito relacionada com o que está representado no quadro. Por exemplo, o momento narrativo parece importante no enunciado-título, mas, pelo contrário, no enunciado-quadro parece marginal em relação ao momento temático. Desta forma, cria-se uma especulatividade polémica entre título e obra que, no caso do momento mais importante, isto é, no temático, se transforma em polémica real contra uma teoria abstracta, a teoria das cores de Goethe. Na verdade, a parte temática dos títulos comportaria no plano verbal conotações disfóricas, enquanto que a sua realização pictórica inverte claramente esses valores. Vejamos como isto acontece. Os momentos temáticos de ambos os títulos são formados por dois conjuntos: «sombras» e «trevas», «luz» e «cor», pares desunidos, por sua vez, pelo facto de pertencerem a dois *pendants*. Daqui deduzem-se dois contrastes que, por outro lado, são clássicos porque pertenceram à teoria das cores de Newton: <<sombra>> vs«luz», «trevas» «cores». Ora se seguíssemos a ideia kantiana e goetheana das «cores morais» para se concluir que estes dois pares de contrários andam habitualmente acompanhados pelas duas polaridades de uma axiomatização, por exemplo, a axiomatização passional ou tímica, que valoriza uma delas e desvaloriza a outra, como acontece no seguinte par de opostos:

«eufórico» vs «disfórico»

No entanto, Turner inverte estes valores, convertendo-os em fruto da sua elaboração pessoal. Portanto, como vemos, não há «uma plenitude de formas absolutamente sublimes" como quer Petitot, mas um mecanismo muito mais complicado e além disso muito mais pessoal, que passa por dois momentos do enunciado pictórico, o somático e o temático. Do ponto de vista somático, no quadro *Sombras e Trevas* temos o pormenor do voo do bando de pássaros. Trata-se de um pormenor *eufórico*, confirmado pelos versos do *Fallacies of Hope* que falam do «voo da Esperança». E pela repetição do esquema compositivo em duas pinturas com conotações claramente positivas, como o panorama *A desembarcadura do Sena em Ouille-Bouef*, de 1833 em que o mesmo módulo delineia um voo de gaivotas, e *A fronteira. S. Jorge as almadias da escadaria das estalagem Europa* de 1842. Por outro lado, na famosa conferência da Royal Academy, Turner supunha ter encontrado a forma de construir o impossível. a saber: a perspectiva do céu. No outro quadro, cujo título induz verbalmente a euforia, temos. Pelo contrário, um pormenor *disfórico*- a serpente. A serpente é, mesmo no poema de Turner, o

símbolo do mal; e, como símbolo do mal, aparece também noutra pintura, *A aurora do cristianismo. A fuga para o Egipto*, de 1841.

A citação da teoria das cores de Goethe presente no título de *Luz e cor* recorda, evidentemente, a oposição goetheana- «monocromo» vs «policromo», como coincidente com a oposição semântica: «monótono» vs «harmónico» que, em vez disso pelas razões já expostas, é invertida por Turner. Podemos encontrar uma prova a favor desta tese no facto de Turner, na conferência da Royal Academy, ter-se baseado numa citação de Fuseli que diz que «uma cor única tem mais força do que uma combinação de duas e a mistura de três enfraquece ainda mais a desarmonia e degradação». É evidente que Turner gostava muito desta frase. Voltaremos a encontrá-la nas notas à margem apostas ao livro de Goethe, no capítulo onde o escritor alemão anuncia «um desenvolvimento de todos os contrastes possíveis da escala cromática», que Turner comenta ironicamente com a frase «ainda distante, G.».

#### 4. UMA TEORIA DO ESPAÇO

No entanto, o aspecto teórico das pinturas de Turner não se refere só a dimensão cromática. Porventura, não haverá no plano teórico, algo mais do que a inversão de valores realizada pelo modo semi-simbólico (isto é, apoiando as categorias pertencentes ao plano do conteúdo em categorias pertencentes ao plano da expressão, sem que nem esta nem aquelas sejam unidades)? Na minha opinião, há realmente mais alguma coisa. A parte temática dos títulos destina-se a um aspecto teórico ulterior. Abramos aqui um parêntese para afirmar que, em geral, os títulos de Turner afastam-se muito do que é habitual e que a sua intenção é esclarecer algum aspecto poético-literário. É óbvio que se trata de um aspecto poético-literário tipicamente romântico, tanto pelo seu tema como pelo seu léxico. Detenhamo-nos um momento no léxico e veremos que trinta por cento dos quadros (1,8%, a partir de 1840) têm títulos abstractos, pouco definidos, vagos. Encontramos neles, por exemplo, «névoa» «neblina», «distância», «vapor», «velocidade», «fumo», «bruma», «tempestade que se aproxima», «lua», etc. Resumindo: trata-se de nomes abstractos ou abstracto-concretos para os quais não há iconizações na tradição pictórica. Podemos dizer o mesmo de modo mais semiótico, neste termos: a poética romântica de Turner tende a privilegiar temas introduzidos por lexemas provenientes de uma determinada selecção de «estados do mundo» que se inclina para os pouco definidos, os vagos e os imprecisos.

Contudo, a linguagem verbal apresenta, precisamente a possibilidade de exprimir estes estados do mundo, porque há uma selecção entre a semiótica constituída pela linguagem e a semiótica do mundo natural. Existem figuras linguísticas anexas a certos «estados do mundo» previstos pela semiótica do mundo natural. Mas na pintura não acontece o mesmo. Na pintura faltam essas «figuras». Turner tenta produzi-las. Por isso, utiliza os títulos para «ancorar» os significantes do vago e do incerto na percepção do mundo ou na auto-representação da natureza que as obras procuram oferecer.

Vale a pena aprofundarmos o processo usado por Turner nesta tentativa, pois tem que ver com uma extraordinária manipulação do espaço e, sobretudo, das *ideias* de espacialidade.

Abramos um parêntese para nos referirmos à história da perspectiva. A pintura que se faz segundo o modelo perspectivo depara com uma dificuldade fundamental ao abordar o tema da paisagem. Mas, no fundo, o que enfrenta é o problema da representação do infinito que é, teoricamente, o ponto onde coincidem todas as linhas e que, em pintura; é algo muito difícil de representar devido à escassez de espaço disponível e à composição em planos do espaço representado. A pintura da paisagem é um desafio à teoria da perspectiva. Houve entre quinhentas a seiscentas soluções diferentes para este problema: a correcção (muros, septos, obstáculos que se põem ao horizonte), as linhas oblíquas que correm para o fundo (Lorrain), a perspectiva aérea ou das cores (Leonardo), que não são mais do que tentativas de correcção do problema da distância usando o carácter vago da representação. Mas a questão continua a ser a mesma: como *evitar* o problema do infinito, dado que este é um ponto e, portanto, imaterial (invisível)? No espírito da época de Tumer, a questão subverte-se e transforma-se em: como *dar forma* ao infinito, apesar de a pintura ser a representação de corpos finitos (normalmente manifestados através de contornos)?

Pois bem, Turner resolve o problema com uma intuição audaciosa que é justamente a mesma que também aparece noutro campo do saber, o das matemáticas. Até 1800, os matemáticos mantinham uma oposição absoluta entre dias ideias )«infinito» vs «indefinido»), que Descartes já tinha diferenciado radicalmente. Logo se introduziram os chamados «números indefinidos», números que, submetidos a certas operações, fazem que estas se prolonguem até ao infinito. Portanto, o infinito está no indefinido, no «pouco mais ou menos».

É precisamente no plano da expressão que Turner impõe com os seus quadros umas novas categorias relativamente ao passado, mesmo ao passado recente:

«linear» vs «não linear»  
«contornado» vs «expandido»  
«policromo» vs «monocromo»  
«luminoso» vs «opaco»  
«ortogonal» vs «circular»  
«fluido» vs «denso»

Hegel, na *Estética*, diz que «o infinito pertence ao divino e o humano só pode chegar até ele através do «indefinido».

É necessário estabelecer equivalências entre «infinito» e «indefinido», de maneira que a representação do segundo tenha como significado o primeiro. O indefinido ao nível da expressão será portador do infinito ao nível do conteúdo. É isto que Turner pretende fazer em pintura: uma nova «palavra pictórica».