

A figura, o fundo e o abismo (Em homenagem ao Groupe μ)*

Anne Beyaert-Geslin**

Resumo: O artigo homenageia os trabalhos do Groupe μ , destacando o refinamento de suas colocações e formulações. Examina o estatuto da figura e do fundo em obras pictóricas, apoiando-se em uma precisão apontada pelo Groupe μ , em seu *Traité du signe visuel* (Tratado do signo visual), que credits esses estatutos a uma “decisão” do observador. Que argumentos determinam tal “decisão” perceptiva? O artigo conduz a pesquisa pelo exame de obras de Henri Matisse, Jean Dubuffet e Francisco Goya, e evidencia uma busca da figuratividade, que privilegia a percepção em função da proporção das figuras.

Palavras-chave: Figuração, Figura, Fundo, Percepção, Proporção

Introdução

O *Traité du signe visuel* (Tratado do Signo Visual)¹ do Groupe μ introduz o princípio de que uma análise só é válida se se refere a uma construção geral. Tal exigência sistemática, que basta para consagrar a importância da obra para a semiótica visual, fundamenta-se numa experiência colegiada que, por si só, é suscetível de garantir a dimensão da construção geral e de assegurar uma exemplificação ideal. Partindo do princípio de que “seis cabeças pensam melhor que uma”², os autores ali reunidos trouxeram benefícios para o Groupe, provindos de suas áreas particulares de interesse, o que assegura o retorno às origens no espaço da obra. Uma característica essencial da produção do Groupe μ deve-se, portanto, à sua inteligência coletiva, ao fato de manterem a mente aberta no interior do círculo, o que adianta, de forma visionária, uma abertura ao exterior e uma possibilidade de desdobramento da teoria em universos conceituais bem diversos.

Eu gostaria de me concentrar aqui em algumas passagens do *Tratado do Signo Visual* que descrevem a relação entre figura e fundo, a fim de colocar em evidência a parte de “decisão” da significação. O termo é emprestado do Groupe μ que, preocupado em preservar a visada totalizante, não se detém nele, oferecendo-o

à apreciação do leitor como um caminho aberto para análises futuras. Essa “decisão” é, no entanto, essencial para a compreensão da relação entre figura e fundo. Portadora de uma ruptura epistemológica, ela permite ir além das codificações textuais por implicar o observador, fazendo com que o estatuto de figura ou de fundo se torne, assim, a aposta de uma estratégia alternativa da percepção. A “decisão” é, então, a premissa de uma atividade de sujeito que permitirá liberar efeitos de sentido extremamente diversos, que variam conforme a figuração, mas também em função das proporções da figura e do fundo (critério mais frequentemente negligenciado), cuja relação não pode, a partir de então, ser examinada independentemente das dimensões figurativa e figural. Gostaria de examinar as consequências dessa “decisão” liminar sobre a significação, mostrando como a proporção, que se alia às incidências da figuração, “sensibiliza” a percepção. Eu me apoiarei em alguns exemplos extraídos da pintura, escolhidos por naturalizarem a relação entre figura e fundo.

1. Definições

Por ser uma obra de síntese, o *Tratado do Signo Visual* integra a descrição da relação entre figura e fundo à do processo de percepção, que, a partir do “ângulo

* Texto completo publicado online em 02 de fevereiro de 2010 sob o título *La figure, le fond, le gouffre (En hommage au Groupe μ)*. Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3091>.

** Universidade Bordeaux-Montaigne – MICA (Médiation, information, communication, art). Endereço para correspondência: (anne.geslin-beyaert@u-bordeaux-montaigne.fr).

¹ Groupe μ . *Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Le Seuil, 1992.

² A partir de comentário oral de Francis Edeline.

³ Groupe μ . *Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Le Seuil, 1992, p. 64.

sólido que engloba o que é visível pelo olho³, chamado *campo*, trará à baila diferenças que materializam um limite, que pode, por uma “decisão”, se transformar em um contorno pertencente a uma figura. Na qualidade de segundo grau de uma organização diferenciada do campo após o surgimento do limite, a distinção entre figura e fundo repousa, nesse caso, numa nova “decisão” da percepção fundamentada num *mecanismo cerebral de escrutínio local* e, mais precisamente, na discriminação global das texturas, princípio introduzido desde as primeiras menções à *figura*. Enquanto uma parte do campo recebe o estatuto de figura, a outra se torna um fundo.

A consideração da textura é uma verdadeira revolução epistemológica. Invariavelmente considerada secundária, essa dimensão encontra, assim, o seu lugar, e não somente em pinturas do século XX, que a tematizam prioritariamente, abrindo caminho para uma heurística do visual, pela qual estímulos serão identificados a uma textura, a uma figura ou a uma escritura, conforme o caso. Sendo um ganho heurístico suplementar, ela é também concebida como aquilo que rege a categorização do enunciado visual, pelo fato de determinar a distinção entre figura e fundo, instituir a somação das figuras e permitir a distribuição dos valores, decidindo o que importa num enunciado visual observado que sempre receba o estatuto de figura. Uma consideração como essa acarreta uma inversão na hierarquia icônica/plástica, que assegura a reabilitação do plástico, geralmente considerado como suplementar ou até excedente, uma vez que a passagem de uma dimensão plástica desorganizada a uma textura organizada permite legitimar a categorização do visual. Após ter introduzido essa primeira reviravolta, o *Groupe μ* destaca duas inferências na distinção entre figura e fundo. Primeiramente, o fundo participa do campo pelo fato de este ser indiferenciado e, por definição, sem limite. Em seguida, ele parece ser dotado de uma existência sob a figura, a qual vai parecer, a partir desse momento, mais próxima do sujeito que o fundo⁴.

Aparentemente inocente, a segunda proposta é deveras fecunda, porque associa à “decisão” da percepção – que confere um estatuto de contorno a um limite – um efeito de translação da figura para frente, instaurando um recorte da profundidade em dois planos. Nesse sentido, o texto do *Groupe μ* constitui uma premissa indispensável para os estudos preocupados em atualizar a dinâmica interna das imagens, os quais se mostram ainda mais interessantes porque a discriminação entre figura e fundo é problemática e provoca uma espécie de crise da “decisão”. O mesmo ocorre

em algumas obras de Klimt, nas quais haveria uma dificuldade para distinguir fundo de figura, ou seja, para “descolar” a figura do fundo a fim de constituir um plano distinto, em razão, por exemplo, de uma distribuição igualitária da densidade figurativa.

2. O desacordo entre os espaços figurativo e figural

Os espaços de Matisse impõem outros problemas de “decisão”. Nesse caso, a dificuldade não é tanto a de introduzir um contorno que permita circunscrever uma figura, mas sim a de separá-la do fundo para situá-la na profundidade, seja porque a continuidade cromática impede a diferenciação dos planos, seja porque a distribuição das cores coloca em risco a coincidência entre espaço figurativo e espaço figural. Em *La Conversation* ([http://en.wikipedia.org/wiki/The_Conversation_\(painting\)](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Conversation_(painting)))⁵ [A conversa] de Matisse, a decisão perceptiva esbarra nas continuidades cromáticas entre figuras situadas em níveis distintos da profundidade figurativa, os quais prolongam, por exemplo, a cadeira na parede pintada da mesma cor azul, e o vestido preto da mulher sentada junto ao parapeito da janela. Do mesmo modo, a aplicação do posicionamento das áreas contra a profundidade choca-se com algumas contradições da perspectiva atmosférica, principalmente onde as pequenas áreas vermelhas que deveriam representar os espaços próximos caracterizam o plano distanciado do jardim, ao passo que a cor azul, habitualmente consagrada à representação do longínquo, é utilizada na parede do cômodo. Nesse caso, a decisão perceptiva vai de encontro ao desacordo dos espaços figurativo e figural e à *resistência* do fundo, que parece reclamar sua parte de atenção e sua parte na distribuição dos valores.

Se esse exemplo permite mostrar como a distribuição das cores consegue enganar o olhar, parece útil inventariar os pontos de apoio da decisão perceptiva. O estudo de pinturas de Dubuffet⁶ revela-se, então, precioso ao propor alguns critérios essenciais. Cada vez que o olhar se fixa, o campo se recorta em áreas cromáticas que, conforme a família da cor (fria ou quente), avançam ou recuam, constituindo uma profundidade instável motivada pela percepção. Se, como indica o *Groupe μ* , a decisão perceptiva fundamenta-se na diferenciação das texturas, esta se torna às vezes mais complexa em Dubuffet em razão do acréscimo de hachuras às densidades, às orientações e às cores diferentes.

Conforme as propostas do *Groupe μ* , uma textura é uma microtopografia que deve seu estatuto a uma

⁴ *Groupe μ . Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Le Seuil, 1992, p. 68.

⁵ Um estudo mais aprofundado é apresentado em A. Beyaert-Geslin, “La couleur, la profondeur, les sensations. Quelques intérieurs de Matisse”, A. Henault et A. Beyaert-Geslin in *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris, PUF, 2004, pp. 209-224.

⁶ Mais precisamente, *Le bariole Mariolle*, óleo sobre tela, 97 X 130 cm, 1964, disponível em www.artpointfrance.info/15-archive-02-2006.html (<http://www.artpointfrance.info/article-1810384.html>) e *Allées et venues*, 1965 www.masdearte.com

lei de repetição⁷. Dito de outra forma em outro trecho, “é o ritmo que faz a textura”⁸, que é gerada por uma “seleção estatística simples de elementos [...] dispostos de maneira aleatória”. Um segundo critério poderia nuançar o primeiro, pois uma textura é reconhecida mais exatamente por sua distribuição discreta, que a opõe à gradação do objeto modelado⁹. Na medida em que são determinadas por uma lei de repetição, as diferentes hachuras traçadas por Dubuffet se deixam identificar com texturas que, à maneira das hachuras cartográficas, permitem refinar a segregação dos espaços. Inserindo-se entre as áreas de cor uniforme que constituem diferentes planos da profundidade, as áreas hachuradas com as mesmas cores introduzem planos intermediários muito próximos uns dos outros, tornando o espaço mais complexo. Resumindo, linhas são traçadas como delimitações¹⁰, são, de pronto, assimiladas a limites. Entretanto, circunscrever uma localidade do espaço não basta para outorgar-lhe o estatuto de figura. Tal decisão resulta de uma somação da área que se encontra separada do restante do campo, em que a designação da figura contribui, pelo *descolamento* dos planos da profundidade, à movimentação do campo. Assim, cada localidade pode tornar-se, por sua vez, uma figura, em função do percurso do olhar e da decisão perceptiva.

3. A decisão da figura

A partir de então, impõem-se as principais regras hierárquicas que presidem a tomada de decisão. Primeiramente, o privilégio da centralização: a decisão tende a preferir uma área central a uma área periférica, do mesmo modo que a área delimitada é assimilada a uma figura e a área delimitante, a um fundo. A segregação depende, além disso, da força do contraste: em *Le Bariolle Mariolle* de Dubuffet, o contraste claro/escuro tende a ser a base dos contrastes entre as hachuras e as cores e a agrupar as áreas separadas por delimitações em preto. Assim, a percepção identifica os dois conjuntos de igual densidade, sendo um identificado a uma figura e o outro, a um fundo. Percebem-se, assim, as diferentes estratégias plásticas do artista que, jogando com a ondulação dos limites, com a imbricação e com a concordância/discordância dos contrastes, com a autoridade dos contrastes claro/escuro e delimitante/delimitado, tendem a tornar a decisão perceptiva complexa, para fazer dela uma espécie de casuística formal sempre aberta. Para *Le Bariolle Mariolle*, a casuística adquire uma aparência dialética. Segundo uma primeira leitura que depende sobretudo da programação do artista, a área central recebe desde o

início o estatuto de figura em benefício das distinções claro/escuro e delimitante/delimitado. Num segundo nível de leitura, o artista deixa, em contrapartida, toda a responsabilidade ao observador, para oferecer a esta ou àquela parte da figura o estatuto de figura em função do percurso do olhar, o que lhe confere o estatuto de “figura na figura” ou, de certo modo, de “subfigura”.

A continuidade do fundo, que deveria ser “sem limites” e se prolongar além da pintura, é outro dado essencial descrito pelo *Groupe μ* . Em seus quadros, Dubuffet coloca em questão a propriedade do fundo ao dispersar zonas de mesma cor, que a percepção tende a agrupar para restaurar a continuidade cromática de um fundo. Em *Allées et Venues*, o azul parece reivindicar tal estatuto, pelo fato de sua cor fria, que o designa como o plano mais distante na profundidade, permitindo. No entanto, as zonas azuis espalhadas opõem-se a essa “decisão” perceptiva porque, apesar de serem tonalidades vizinhas, apresentam tons diferentes que, de resto, tendem a se situar em planos muito aproximados na profundidade, sem todavia validar uma continuidade perceptiva. Assim, o campo deslocado compõe uma profundidade instável.

4. Decisão perceptiva e decisão semântica

Mas todas essas *aulas* de Dubuffet correriam o risco de ocultar uma característica mais essencial da relação entre figura e fundo. De fato, do mesmo modo que a percepção procura estabilizar a profundidade ao buscar-lhe um fundo contínuo, seria possível questionar se ela não procura uma figuratividade. Assim, a dicotomia figura/fundo seria a premissa de uma busca semântica pela qual o olhar procura atualizar, na sintaxe visual, as formas do mundo, fazendo da semelhança icônica um critério de eleição da figura. Em todo caso, é a hipótese que os quadros de Dubuffet inspiram, já que neles a percepção tende a dar um estatuto de figura ao que, para falar de forma trivial, *assemelha-se a uma forma do mundo natural*, seja na qualidade de ícone seja como algo aquém do ícone, na qualidade de hipoícone. Assim, as pequenas figuras antropomorfas dispersas em *Allées et Venues* gozariam de certas prerrogativas sobre as outras zonas circunscritas por círculos negros de igual espessura e, apesar de estas últimas se apropriarem do estatuto de figura, as primeiras seriam consideradas como detentoras do mais alto valor. Se esta nova casuística semântica privilegia as figuras antropomorfas, o “homenzinho” do meio carrega sem dúvida a decisão e, dentre todas

⁷ Groupe μ . *Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Le Seuil, 1992, p. 70.

⁸ Groupe μ . *Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Le Seuil, 1992, p. 199.

⁹ A comparação entre a textura e o modelado produtor de um efeito de volume é feita de maneira mais precisa em Anne Beyaert-Geslin, “Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception”, em *Protée* vol. 31 n°3 Lumière(s) (M. Renoue dir.), pp. 81-90.

¹⁰ Linha, traço, contorno e borda são definidos principalmente por Francis Edeline (Groupe μ), “Sémiotique de la ligne”, *Studies in Communication Sciences*, 8/1, 2008, pp. 7-31. A borda é aí apresentada como um “contorno espesso”.

as figuras antropomorfas agrupadas, será designado como portador de sentido, em razão de sua posição central.

Conceber a *decisão* perceptiva como uma *busca figurativa* à procura das formas do mundo natural permite dar conta da dimensão imaginária das pinturas de Dubuffet, as quais, ao desenharem ou traçarem homenzinhos, esboçam um braço ou realizam um simples traço e propõem um preenchimento figurativo conforme o “princípio de visageidade” de Deleuze e Guattari¹¹. Basta um ponto diverso e uma nova *decisão* perceptiva fará um olho, de modo que o observador construirá a alteridade da pintura, acrescentando à presença não antropomorfa uma antropomorfa. No caso de Dubuffet, é precisamente o caráter alusivo do desenho que transforma a decisão perceptiva em uma “busca figurativa” pela qual, ao mesmo tempo em que reconhece ou projeta uma forma do mundo, a percepção “elege” uma figura e lhe dá sentido.

5. Uma injunção figurativa

Espalhados no campo movente, “homenzinhos” se impõem como portadores de valores a serem repartidos entre si, mas também como centros organizadores de microcenos. Se eles são, então, a prova da importância do reconhecimento icônico na distinção entre figura e fundo, eles revelam sobretudo a capacidade de uma figura de *impor silêncio* às cores e às texturas, qualquer que seja a configuração proposta em torno da cena circunscrita. Dubuffet chamava essas microcenos de “sítios”. Estes se apresentam como espaços semantizados pelos “homenzinhos”, ou seja, territórios que a atribuição figurativa permite estabilizarem-se na profundidade. Nesses espaços reconfortantes, a percepção encontra suas balizas e consegue estabilizar a profundidade, porque a figuratividade impõe sua evidência perceptiva. Dubuffet revela, assim, o poder de injunção da figuratividade no espaço.

Parece útil continuar a discussão para mostrar, em construções infinitamente mais simples – nas quais a *decisão* se liga à evidência perceptiva e separa sem ambiguidade uma figura de um fundo –, que essa relação permanece, de qualquer modo, polêmica. Primeiramente, convenhamos que, se a figura e o fundo se interdefinem pelo poder de conversão do limite, eles não ficam nunca um sem o outro no campo perceptivo. Pode-se ainda imaginar que uma figura colocada a curta distância do observador possa invadir todo o campo e, inversamente, que uma figura minúscula possa desaparecer até ceder completamente o lugar ao fundo, mas ocorre que, na ausência de descontinuidade perceptiva, figura e fundo encontram-se por assim dizer destituídos de seu estatuto. Assim, o mo-

nocromo não pode ser considerado nem como uma representação de uma figura, nem como uma representação de um fundo, em que a casuística formal se concebe como uma busca estratégica que visa dar um estatuto à área “vacante”, um estatuto, portanto, à obra.

Tal afirmação parece, entretanto, conter uma contradição. Afinal, por que o observador em busca de uma figuratividade em Dubuffet não a procura também em Charlton e, ao desistir, por que toma a decisão de fazer dela um monocromo? Seria possível procurar uma figura no monocromo ou, considerando ser o estatuto de monocromo já admitido e estabelecido como gênero da pintura, seria possível abordá-lo desde o início dessa maneira? Tais questões não aceitam a generalidade e encontram respostas diferentes segundo o *corpus*, mas também segundo a cultura do observador, que pode ter assimilado o gênero de monocromo (o que desencoraja desde o início toda busca figurativa) ou, pelo contrário, que pode perceber o caráter de ruptura na pintura que está observando e na qual busca em vão essa figuratividade. Isto levaria a sustentar que a busca figurativa se sujeita sempre a uma hermenêutica, no sentido de confrontar diferentes cenas de produção e de recepção e de restituir a pintura ao interior de uma semiótica das culturas¹². Desse modo, os monocromos de Charlton desencorajariam a busca figurativa do especialista informado do fato de que esse artista só pintou monocromos, mas suscitariam a de um visitante que veria seu primeiro monocromo. Em contrapartida, as pinturas de traços extremamente alusivos de Cy Twombly (quase escritura, quase figuras, sempre traçados extremamente frágeis) são verdadeiras interpelações para o observador que, confrontado a esse “quase nada”, deve decidir se se trata de uma pintura figurativa ou de um monocromo e deve determinar o estatuto das inscrições para fazer delas figuras ou escrituras.

6. O fundo e a figura antropomorfa

Seria preciso, sem dúvida, discutir mais longamente esse ponto essencial ao qual retornaremos na sequência desta análise. Por ora, basta notar que figura e fundo se definem mutuamente, mas se concebem também solidariamente e interação no campo perceptivo. Entretanto, os efeitos de sentido da confrontação divergem necessariamente em função da oposição entre figurativo e abstrato, ou seja, segundo a relação estabelecida com o mundo natural. Assim, a tensão que o fundo negro exerce sobre o cubo branco de Malevitch difere fundamentalmente da que o fundo exerce sobre as cabeças de Giacometti. Portanto, pode ser útil

¹¹ Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 223.

¹² Assim, mesmo se a cor é uniforme, não haveria busca figurativa para os quadros de Yves Klein, em que a densidade do pigmento azul orienta-se mais em direção à hipótese de uma objetivação da cor.

naturalizar essa relação, sensibilizá-la ou, mais exatamente, “humanizá-la” para verificar como os critérios do *Groupe μ* encontram-se revisitados.

Primeiramente, conforme se encontre a uma distância maior ou menor do observador, mensurável segundo as distâncias de Hall¹³, uma figura antropomorfa aparece com aparências diferentes, como única possibilidade de assunção de um alter ego possível situando-se no entremeio, naquela distância dita pessoal, que assegura a síntese dos dados afetivos e cognitivos. Mais exatamente, a distância intermediária, ao restituir a estatura humana, preserva a ontologia, a “qualidade” de ser humano que as outras distâncias obliteram. É o que indica Merleau-Ponty num trecho bem conhecido:

[U]m corpo vivo visto de muito perto, e sem nenhum fundo sobre o qual ele se destaque, não é mais um corpo vivo, mas uma massa material tão estranha quanto as paisagens lunares (...) visto de muito longe, ele perde ainda mais o valor de vivo, não é nada mais que uma boneca ou um autômato. O corpo vivo aparece quando sua microestrutura não é nem muito, nem muito pouco visível, e esse momento determina também sua forma e seu tamanho reais¹⁴.

Essa dupla instanciação que alia a convocação de um alter ego possível a uma tensão entre figura e fundo inspira as premissas de uma gradação da presença, noção seminal das teorias do retrato, muitas vezes discutida desde que foi introduzida por Hall¹⁵. Se a presença coincide com a distância, o distanciamento do outro na profundidade se traduz por uma diminuição da presença. Mas uma questão se impõe: a presença remete, para o observador de uma imagem, à ausência? É outra maneira de formular a questão da busca figurativa deixada em suspenso. Não é nada mais que o fato de o ver ceder pouco a pouco ao crer, o que levaria a marcar uma preferência pela modalidade

existencial do potencial e a afastar o virtual, porque uma tensão figurativa necessariamente se mantém quando o enunciado se inscreve no gênero do retrato e traduz o crer-ser de um observador em busca de uma figuratividade, de um outro que “deve ser”, na imagem.

Se, por efeito de uma nova instanciação, o outro é a cada vez “outro”, ele também se coloca à disposição sob diferentes modalidades perceptivas, que tornam o ver complexo. A passagem do próximo ao distante ocasiona uma conversão do afetivo ao cognitivo e consagra o privilégio da distância média, única capaz de explorar as duas vertentes do conhecimento¹⁶. Assim, do próximo ao distante, a presença se liga a uma instância diferente (outro objeto de sentido), fundadora de uma nova estesia (outro objeto sensível) e de uma outra assunção do sentido que autoriza a assunção do outro.

Essa organização dinâmica deve reter a atenção por esboçar uma “localidade”¹⁷ particular da percepção na qual se produz uma tripla assunção ao mesmo tempo subjetiva, figurativa e estésica. Uma instância subjetiva se estabiliza na profundidade, realiza-se numa relação entre figura e fundo e se presta a todas as investidas semânticas que essa distância de reconciliação das informações e das sensações autoriza. Ela autoriza assim a empatia, a compreensão não verbal entre os sujeitos¹⁸. Tal convergência designa assim um foco semiótico, no qual as duas tensões em andamento ligam-se no retrato: aquelas que estabelecem uma relação intersubjetiva entre o observador e seu possível alter ego e aquelas que regem a representação dessa relação. Assim definido, o “local de nascimento do retrato” corresponde ao ponto de maturidade do sujeito, do espaço pictural e da percepção. Apesar de sua pertinência, tal concordância levaria, entretanto, a negligenciar uma instância essencial, a incidência do fundo na relação com a figura.

¹³ Hall, Edward T. *La dimension cachée*. Trad. Francesa de A. Petita. Paris, Le Seuil, 1971.

¹⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1993 (1945), p. 349.

¹⁵ Alberti (De Pictura) cita Plínio, o Velho: “A pintura tem em si mesma uma força completamente divina que lhe permite não somente tornar presentes, como se diz da amizade, aqueles que estão ausentes, mas também de mostrar, após vários séculos, os mortos aos vivos”. Alberti, Leon Battista. *De pictura*. Trad. Francesa J. L. Schefer; Paris, Macula, 1992, p. 131. Essa afirmação encontra paralelo principalmente em Louis Marin, para quem “o primeiro efeito da representação em geral: (é de) fazer como se o outro, o ausente, fosse aqui e agora o mesmo; não como presença, mas como efeito de presença”.

¹⁶ Convém manipular com circunspeção essa regra geral da percepção natural e da distância social definida por Hall e, além do retrato apresentado pelo próprio antropólogo, evitar por precaução qualquer deslocamento em direção a outros corpos. Por fim, a imagem científica parece representar o lugar de aplicação mais comprometedor desses princípios, porque ela utiliza distâncias focais extremas que, indo do infinitamente grande ao infinitamente pequeno, solicitam outros pontos de referência e estratificações que repousam frequentemente na referência interna.

¹⁷ Esse termo é, evidentemente, emprestado de Merleau-Ponty em *L'œil et l'esprit*, ibidem.

¹⁸ Uma definição bem desenvolvida da empatia é a de Stefania Caliendo em “Empathie, signification et art abstrait”, *Visio* vol 4 n° 2, 1999, pp. 47-48.

¹⁹ Heinrich Wölfflin discute a anisotropia do quadro em “Sur les côtés droit et gauche dans le tableau” (1928) e em *Réflexions sur l'histoire de l'art* (tradução francesa), Paris, Klincksieck, 1982, pp. 116-125. Meyer Schapiro descreve essa anisotropia dentre as outras propriedades do campo aplicando-a, ao mesmo tempo, a gêneros visuais diferentes (a pintura, a escultura em relevo dos frontões das igrejas medievais) e dos valores culturais distintos. Ver, sobre isso, “Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques”, *Style, artiste et société*, tradução francesa, 1999, pp. 7-34 e, especialmente, pp. 16-17.

7. O espaço como instância

A importância do posicionamento da figura no campo foi muitas vezes colocada em relevo. Se Wolflin¹⁹ observa a anisotropia dos dois lados do quadro/da pintura e a associa a efeitos de sentido disfóricos ou eufóricos, Schapiro torna essas incidências mais precisas e retém “diferenças de qualidade expressiva entre largo e estreito, alto e baixo, esquerda e direita, central e periférico, os cantos e o restante da imagem”²⁰. Segundo este autor, o “vazio circundante” participa do signo icônico e determina efeitos de sentido comparáveis aos que se produzem no mundo natural em torno do corpo²¹. Em outras palavras, o espaço “funciona” com a figura do mesmo modo que o mundo natural com o corpo. Esses prolegômenos introduzem a hipótese de que uma instância interpõe sua “demanda premente”²² entre os sujeitos, regula a relação e transforma a presença semiótica de um sujeito pelo outro em uma presença-no-espaço de um sujeito pelo outro. Essa hipótese esboça uma alternativa às concepções de Hall, que, associando a distância pessoal à expressão das emoções, parece fazer da “distância certa” do retrato o único meio de “sensibilizar” a relação e de mobilizar esses efeitos de sentido afetivos. Ela sugere que outras estratégias plásticas fundamentadas em diferentes relações entre figura e fundo garantem essa sensibilização do outro que assegura “a imitação dos sentimentos”, cara a Spinoza²³.

Parece realmente que o cinema e a fotografia americanos, sempre confrontados com a imensidão dos espaços, encontraram uma alternativa estratégica a essa representação banal da emoção, como sugere a conhecida cena do monólogo de uma Marilyn Monroe ao paroxismo da cólera nos *Misfits* de John Huston. Assim como notou Simmel, a estatura humana sempre

serve de padrão para medir a grandeza relativa das coisas do mundo²⁴, entretanto, modificada a escala, ela permite também sensibilizar a relação, como veremos a seguir.

O princípio é o de colocar o ponto de vista não na proximidade do rosto para dele tirar a expressão, mas, pelo contrário, a uma distância bem grande para levar ao extremo a desproporção figurativa: a minúscula figura parece então esmagada pelo espaço numa relação dramatizada. *Mutatis mutandis*, essa modificação epistemológica que coloca em conflito não mais duas instâncias (os dois sujeitos), mas três, aparece também nos quadros de Giacometti, nos quais cabeças pequenas e magras se destacam sobre um imenso fundo claro²⁵. Como observa o próprio Giacometti, miniaturizar a figura permite que se possa vê-la “em seu conjunto” e, sobretudo, ao modificar a proporção entre figura e fundo, que se tematize o espaço: “(quando uma figura é menor), meu campo visual se torna muito mais vasto, diz ele. Vejo um enorme espaço, acima e ao redor, que é quase ilimitado”²⁶.

Nesse caso, as cabeças parecem sempre ameaçadas, “devoradas” pelo espaço, e a desproporção acaba por produzir um efeito de sentido de certa precariedade. Esse contraste massivo aparece sob uma forma diferente em *Perro semihundido* [O Cão], de Goya, obra exemplar já estudada²⁷, em que a pequenez da figura aliada à sua localização no canto inferior de um quadro vertical alongado produz um efeito de esmagamento que assimila, num mesmo efeito de sentido, a ameaça que o espaço representa para o pequeno animal e a que o fundo representa para a frágil figura, em que as tensões figurativa e figural conjugam, então, seus efeitos de sentido.

Esses dois exemplos devem ser considerados para que seja possível finalizar o que foi proposto e de-

²⁰ M. Schapiro, “Sur quelques problèmes de sémiotique de l’art visuel: Champ et véhicule dans les signes iconiques”, idem, p. 15.

²¹ Schapiro trata mais precisamente de conjuntos de figuras: “a participação do vazio ambiente no signo icônico do corpo é ainda mais evidente quando várias figuras são apresentadas; os intervalos entre as figuras produzem, então, um ritmo entre corpo e vazio, e determinam efeitos de intimidade, de invasão e de isolamento, como os intervalos de espaço num grupo humano real”, idem, p. 15.

²² Bertrand descreveu de maneira notável o caráter premente da instância concebida pela semiótica. “A instância”, diz ele, “é o que permite localizar, ao menos aproximativamente, os lugares e os rastros que disputam o espaço enunciativo. Originalmente (. . .), instância significa ‘demanda premente’ com seus traços aspectuais de proximidade e de iminência e com a tensão entre virtualização e atualização. Ela é entendida como ‘demanda premente’, deixada em espera, como indica a acepção jurídica do termo”. Denis Bertrand, “La provocation figurative de la métamorphose” in *Le sens de la métamorphose* (M. Colas-Blaise et A. Beyaert-Geslin dirs), Limoges, PULIM, pp. 166-167.

²³ “Se nós imaginarmos alguém semelhante a nós afetado por algum sentimento, nossa imaginação exprimirá alguma reação de nosso corpo semelhante a essa sensação”, Spinoza, *Ethique*, Gallimard, 1997 (1957), pp. 205 e seguintes.

²⁴ “O atrativo visual dos Alpes se deve essencialmente ao caráter extraordinário de sua massa, e seu valor formal só revela sua eficácia estética nessa escala”, explica Georg Simmel. Ver, sobre esse assunto, “La quantité esthétique”, *Le cadre et autres essais*, tradução francesa de K. Winkelvoss, Gallimard-Le promeneur, 2003, p. 23.

²⁵ Pierre Schneider lembra a relação estabelecida por Giacometti entre a pequenez das figuras e a primazia da visão, e cita o artista: “Ver pequeno é ver de verdade (. . .) E, se a pessoa se aproxima, eu paro de olhar, mas ela também quase para de existir! Ou, então, isso se torna afetivo, tenho vontade de tocá-la, não é? A visão não interessa mais”. Ver, a esse respeito, Pierre Schneider, Alberto Giacometti, “Un pur exercice optique”, idem, p. 48. O autor refere-se ao texto “Entretien avec David Sylvester” (1971), em Alberto Giacometti, *Ecrits*, Michel Leiris e Jacques Dupin ed., Paris Hermann, 1990, pp. 289-290.

²⁶ “Se eu olho uma mulher na calçada do outro lado da rua, e eu a vejo pequenina, admiro a pequena personagem que caminha no espaço e, então, vendo-a menor ainda, meu campo visual se torna muito mais vasto. Vejo um enorme espaço, acima e ao redor, que é quase ilimitado”. Ver, sobre esse assunto, Alberto Giacometti, “Entretien avec David Sylvester” (1971), *Ecrits*, Michel Leiris e Jacques Dupin dir., Paris, Hermann, 1990, pp. 289-290.

²⁷ A obra exposta no Museu do Prado foi estudada em Anne Beyaert, “Esthésie et émotion. A propos d’un chien de Goya”, *Nouveaux Actes Sémiotiques* n°s 73-74-75, Dynamiques visuelles, Limoges, PULIM, 2001, pp. 15-38.

talhar a relação entre figura e fundo. O fundo é entendido como fundo de um espaço figurativo e de um espaço figural, que coincidem. Frente ao espaço figural, ele age como um simples segundo plano que sustenta a composição, que poderia muito bem ser denominado “plano de projeção” ou “suporte formal”. Frente ao espaço figurativo, entretanto, ele pode agir como um vazio, um abismo ou um precipício, oposição que Schneider traduz pela distinção entre fundo sólido e fundo perdido²⁸. Assim se entrevê a segunda acepção do precipício que ameaça a frágil cabeça de cachorro de Goya, ao qual se refere, por fim, o título: *Perro semihundido / O Cão* (http://www.museodelprado.es/goja-en-el-prado/obras/ficha/goja/perro-semihundido/?tx_gbgonline_pil%5Bgocollectionids%5D=6&tx_gbgonline_pil%5Bgosort%5D=d)²⁹. Aliás, o abismo remete não somente ao buraco situado na linha de terra da composição, mas também ao fundo-abismo que ameaça por detrás a pequena figura, a tal ponto que a coincidência redobra o efeito de sentido de fragilidade.

É chegada a hora de resumir nossa proposta, restando a distinção entre figura e fundo à questão da densidade figurativa considerada como uma competição entre duas instâncias rivais na profundidade. A aposta da competição é uma instanciação diferente do corpo-pessoa segundo os graus da profundidade, à qual se poderia associar, para satisfazer um princípio de simetria, uma instanciação do próprio fundo.

Mas a ponderação das duas instâncias não me parece necessária e nosso percurso chega, sobretudo, à hipótese de uma dicotomia entre um espaço necessariamente construído e o espaço sensível ou entre um espaço inteligível e um espaço sensível. O primeiro, geométrico, é determinado pelas diferentes perspectivas históricas e pelas propriedades conjugadas da cor, da luz e da textura, e elabora-se por um jogo de proporções e de confrontação entre o fundo e a figura, fazendo coincidir os espaços figurativo e figural. Entretanto,

²⁸ Pierre Schneider, Alberto Giacometti, “Un pur exercice optique”, idem, pp. 83-84. A dificuldade de fixar a dupla acepção do fundo em francês incita a procurar um equivalente numa outra língua. Em alemão, o equivalente ao fundo francês é *Hintergrund* (ou seja, segundo plano, um sentido figurado que autoriza, por fim, uma referência à “face inferior” que convém muito bem à definição de semiótica de fundo), termo composto por *Grund* (solo) e aparentado a *Abgrund* (abismo, precipício). Essa passagem pelo alemão permite dizer que, se as duas acepções do fundo tendem a coincidir, o fundo pode, entretanto, constituir um *Abgrund* no caso de uma desproporção figurativa, quando a minúscula figura se encontra ameaçada por um fundo imenso.

²⁹ J.L. Schefer intitula o quadro *Un chien*, título dado no inventário dos bens do artista em 1828, a que Y. Bonnefoy daria o nome de *le Chien dans le gouffre* em “Goya pour la fin du siècle”, catálogo da exposição Goya, um olhar livre, Palais des beaux-arts de Lille, 1999, pp. 41-45. Arasse ainda apresenta dois outros títulos: *Chien à-demi enlisé* e *Un chien luttant contre le courant* em *Le détail*, Pour une histoire rapprochée de la peinture, Paris, Flammarion, 1992, p. 252. Cf. Anne Beyaert-Geslin, “Esthésie et émotion, A propos d’Un chien de Goya”, idem, pp. 15-37.

³⁰ A Abstração propõe categorizar ou recategorizar o visível, liberando-o de sua correspondência com o mundo natural, a exemplo de Kandinsky, cuja tela fortuitamente deixada de lado havia adquirido uma “beleza indescrevível” e “só tinha formas e cores”, como indica Georges Roque em *Qu’est-ce que l’art abstrait?*, Folio, 2003. A prática foi, em seguida, sistematizada pelos pintores modernos que “invertem frequentemente o quadro a fim de ver as relações entre formas e cores, seu equilíbrio e sua harmonia, sem referência aos objetos representados”, um procedimento explicado por Schapiro, “Sur quelques problèmes de sémiotique de l’art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques”, *Style artiste et société*, idem, p. 16. Para uma descrição histórica mais minuciosa das origens da Abstração, cf. Michel Seuphor, ver *L’art abstrait, ses origines, ses premiers maîtres*, Paris, Maeght, 1949. Sobre as incidências da categorização, cf. Anne Beyaert-Geslin, “Modernité et synesthésie”, *Visible n° 1 La diversité sensible*, pp. 25-36.

uma relação de desproporção entre a figura e o fundo remete, por assim dizer, ao próprio espaço, tematiza-o como tal e o sensibiliza. Em alguns aspectos, esse efeito de sentido pode lembrar o princípio da Abstração pictural que, grosso modo, pretende abstrair qualidades sensíveis (o quente ou o frio, por exemplo), dando, por assim dizer, cor à própria cor. Aqui, “abstrair” o espaço seria o mesmo que liberar sua qualidade dimensional para lhe restituir sua qualidade de vazio. Todavia, a comparação com a Abstração inverte-se na medida em que o aumento dimensional não coloca de forma alguma em perigo a figuração³⁰. Por fim, o valor de espaço aparece com a mesma vivacidade se a figura é um cubo minúsculo colocado no centro da tela ou uma cabeça bem pequena, e, a cada vez, o efeito de sentido é o de esmagamento. Em contrapartida, a sensibilização do espaço dá outro sentido à fragilidade e, sugerindo seu destino derradeiro, pode declarar a dimensão escatológica da vida. ●

Referências

- Alberti, Leon Battista
1992. *De pictura*. Paris, Macula. Traduction française de J. L. Schefer.
- Bertrand, Denis
2009. La provocation figurative de la métamorphose. In: Colas-Blaise, Marion; Beyaert-Geslin, Anne (dirs). *Le sens de la métamorphose*. Limoges, PULIM, pp. 166-167.
- Beyaert, Anne
2001. “Esthésie et émotion. A propos d’un chien de Goya”. In: *Nouveaux actes sémiotiques*, n° 73-74-75, *Dynamiques visuelles*, Limoges, PULIM, pp. 15-38.
- Beyaert, Anne
2004a. “Texture, couleur, lumière et autres arrangements de la perception”. dans *Protée*, vol. 31 n° 3, *Lumière(s)*, M. Renoue (dir.), hiver 2003-2004, pp. 81-90.

- Beyaert, Anne
2004b. La couleur, la profondeur, les sensations. Quelques intérieurs de Matisse. In: *Ateliers de sémiotique visuelle*. Paris, PUF, Pp. 209-224.
- Caliandro, Stefania
1999. "Empathie, signification et art abstrait". In: *Visio*, vol.4 n. 2, pp. 47-48.
- Gilles, Deleuze; Guattari, Félix
1980. *Mille plateaux: capitalisme et schizophrénie*. Paris, Editions de Minuit.
- Edeline, Francis
2008. Sémiotique de la ligne. *Studies in Communication Sciences*, 8/1, Pp. 7-31.
- Giacometti, Alberto
1990. Entretien avec David Sylvester. In: Leiris, Michel; Dupin, Jacques (dir.). *Ecrits*. Paris, Hermann.
- Groupe μ
1992. *Traité du signe visuel, Pour une rhétorique de l'image*. Paris, Le Seuil.
- Hall, Edward T.
1971. *La dimension cachée*. Paris, Le Seuil. Traduction française d'A. Petita.
- Merleau-Ponty, Maurice
1993 (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.
- Schapiro, Meyer
1999. Sur quelques problèmes de sémiotique de l'art visuel: champ et véhicule dans les signes iconiques. *Style, artiste et société*. Gallimard, traduction française, Pp. 7-34.
- Simmel, Georg
2003. "La quantité esthétique". In: —, *Le cadre et autres essais*. Paris, Gallimard-Le promeneur. Traduction française de K. Winkelvoss.
- Spinoza
1997 (1677). *Ethique*. Paris, Gallimard.
- Wölfflin, Heinrich
1982. *Réflexions sur l'histoire de l'art*. Paris, Klincksieck, pp. 116-125. Traduction française.

Dados para indexação em língua estrangeira

Beyaert-Geslin, Anne

La figure, le fond, le gouffre (En hommage au Groupe μ)

Estudos Semióticos, vol. 11, Dossiê Especial Groupe μ (2015)

ISSN 1980-4016

Résumé: *L'article entend rendre hommage aux travaux du Groupe μ en soulignant la finesse de ses vues et de ses formulations. Il examine le statut de la figure et du fond dans des œuvres picturales, en se fondant sur une précision donnée par le Groupe μ dans son Traité du signe visuel, qui réfère ces statuts à une "décision" de l'observateur. Quels arguments déterminent cette "décision" perceptive ? L'article mène l'enquête en s'attachant successivement à des œuvres d'Henri Matisse, Jean Dubuffet et Francisco Goya. Il met en évidence une quête de la figurativité qui accorde le privilège de la perception en fonction des proportions des figures.*

Mots-clés: *Figuration, Figure, Fond, Perception, Proportion*

Como citar este artigo

Beyaert-Geslin, Anne. A figura, o fundo e o abismo (Em homenagem ao *Groupe μ*). *Estudos Semióticos*. [online] Disponível em: (<http://revistas.usp.br/esse>). Editoras convidadas responsáveis pelo dossiê: Elizabeth Harkot-de-La-Taille e Adriana Zavaglia. Dossiê Especial *Groupe μ* , São Paulo, Dezembro de 2015, p. 69-76. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 15/08/2015

Data de sua aprovação: 01/12/2015
