



Efeitos de sentido de linha: semiose das linhas e das ligas

Saulo Nogueira Schwartzmann*

Resumo: Este artigo trata, do ponto de vista da semiótica tensiva de Zilberberg, dos efeitos de sentido de linha em telas da *Série das ligas* na obra do artista plástico Wesley Duke Lee. Nosso objetivo é entender como se dá a semiose das linhas na constituição do sentido. O texto foi desenvolvido com base em quatro lâminas da *Série*, nas quais observamos sobretudo a relação entre desenho e pintura, bem como continuidade e interrupção das linhas. Orienta-se todo o texto pela tonicidade e atonicidade, intensidade e extensidade das telas.

Palavras-chave: Tensividade, Linha, Desenho, Pintura, Artes plásticas

Introdução

Tomando como objeto de estudo os efeitos de sentido da linha em textos plásticos e apoiado na semiótica tensiva de Zilberberg, este artigo tem como objetivo entender as diferenças entre desenho e pintura de maneira geral e verificar o sentido que eles efetivam. A partir de alguns conceitos pertinentes a estas duas técnicas, traçados ao longo da história, pretendemos esboçar como Wesley Duke Lee, em quatro telas da *Série das ligas*, faz escolhas que deixam no enunciado rastros ora de desenho, ora de pintura. Investigamos também como linhas e desenhos contribuem na formação da semiose das linhas. A *Série das ligas* compreende um conjunto de mais de uma dezena de telas, mas para a realização deste artigo selecionamos um corpus de quatro telas (ver figura 4) por considerarmos pertinentes e suficientes para a exposição que temos em vista.

1. Desenho e pintura

Diferenciar desenho e pintura parece simples e óbvio. No entanto, são nomenclaturas para fazeres diversos que possuem diferentes funções semióticas (Hjelmslev, 1975, p. 40-41). Se uma imagem (considerando os aspectos sensíveis e inteligíveis da pintura e do desenho) proporciona algum prazer é porque o que se contempla é identificado e reconhecido também por aquilo que se refere ao efeito de sentido de realidade apoiada em uma semiótica do mundo natural: a figura de corpo nu feminino, por exemplo.

O desenho isola o colorido e evidencia os contornos da forma da expressão, mesmo que sejam frágeis os limites entre expressão e conteúdo. A delimitação entre desenho e pintura não é apenas um artifício analítico, mas também de deleite, porque possibilita a fruição do enunciatário: o efeito de aproximação ou de distanciamento produz o deleite do desenho ou da pintura. Como sabemos, a fruição é uma somatória de *deleite sensível e inteligibilização do objeto*, não se podendo separar essas duas áreas.

As etapas do sensível e do inteligível são quase que concomitantes. No entanto, a cor está mais para o sensível, em virtude de sua substância; o desenho, por sua vez, apresenta a forma do conteúdo e da expressão em que nele se deposita essa substância da matéria-cor (Saussure, 1996, p. 80), mesmo nos casos em que a cor transborde as fronteiras das linhas.

O fazer de Duke Lee, nas telas examinadas, figurativiza “ligas femininas” ora sob configuração mais pictórica, ora sob configuração mais de desenho, de acordo com suas escolhas enunciativas.

Se traçarmos um pequeno esboço dos desdobramentos dos conceitos entre pintura e desenho ao longo dos séculos, veremos, resumidamente, afirmações como: (I) a pintura não se caracterizava pelo desenho, visto que ele seria o gênero comum a todas as artes plásticas; (II) o desenho não seria uma arte e sim “uma técnica cujo exercício está sujeito às condições de um aprendizado escolar” (Lichtenstein, 1994, p. 162).

O desenho atingiu um *status* de maior prestígio durante muito tempo, principalmente no Renascimento,

* Mestre em Semiótica e Linguística Geral pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. FFLCH-USP. Endereço para correspondência: { saulosns@gmail.com }.

porque se acreditava que ele era uma atividade “superior” do intelecto e exigia um grau de abstração para o ato de construção e imitação do artista. Daí a proliferação de diversos conhecimentos da ordem do intelecto, como a perspectiva, a anatomia, a história e a mitologia para a atividade da pintura.

Sobre a pintura, ao se falar dela, sempre vemos os termos *colorido* e *cor* utilizados indiscriminadamente para se referir à mesma grandeza. Cor é aquilo que torna os objetos sensíveis à visão; já o colorido se refere exclusivamente ao ato de colorir, ou seja, ao ato de pintar.

Há também discordâncias entre os estudiosos e críticos, quando se fala do colorido ou da pintura: afirmam ser ela uma arte de maior prestígio entre os artistas plásticos, pois é diante de uma pintura (da substância colorida da pintura) que se poderiam captar os matizes e as sombras sutis da figura do corpo humano, por exemplo, iludindo o enunciário a acreditar que se poderia tocar no quadro para sentir a espessura e a maciez da carne, como se a pintura pudesse ser acessível a outras ordens sensoriais, somando o sentido da visão ao sentido tátil. Por outro lado, para Le Brun (In: Lichtenstein, Jacqueline (Org.) 2008b, p. 43), enquanto a cor satisfaz os olhos, o desenho satisfaz o espírito.

Roger de Piles, em seu *Curso de pintura por princípios*, publicado em 1708, defende que a pintura deve “surpreender, prender, interpelar, atrair o espectador, dar-lhe vontade de se aproximar” (In: Lichtenstein, Jacqueline (Org.) 2008b, p. 98-99). Desse modo, o que mais contribui para que haja a conjunção entre o enunciário e a obra, segundo ele, seria o colorido, a pintura, que seria o objetivo maior do pintor:

O pintor, que é um perfeito imitador da natureza, dotado de um desenho excelente – como se pressupõe –, deve portanto considerar a cor como seu objeto principal, uma vez que ele só vê essa natureza como algo imitável, que só é imitável porque é visível, e que só é visível porque é colorida. (Lichtenstein, Jacqueline (Org.), 2008b, p. 52)

A princípio, os conceitos pertinentes aos fazeres “pintura” ou “desenho” revelam, na enunciação, que a *pintura* possui supremacia pelo *sensível* e que, portanto, o objeto pictórico é completamente absorvido pelos sentidos; já o *desenho* seria um exercício técnico, racional e *inteligível*, útil na construção dos contornos e dos limites percebíveis nos objetos artísticos.

Em outros casos, podemos observar que, na relação entre pintura e desenho, o *desenho está contido na pintura* (ele é, portanto, englobado por ela, que é englobante), ou seja, o desenho seria o princípio, uma das *primeiras etapas*, uma das *primeiras competências semióticas* que um sujeito pintor qualquer deveria

ter antes de executar sua pintura. A pintura seria o programa de base de um artista plástico (Cf. Greimas; Courtés, 1983, p. 354).

Desenho – pode constituir-se em programa de uso.

Pintura – pode constituir-se em programa de base.

Pintura englobante [desenho englobado]

Desenho e pintura sempre estiveram em tensão nas discussões de estética e arte. No entanto, podemos entender que desenho e pintura não conhecem relação de hierarquia, pois que é possível que o desenho constitua-se independentemente em um objeto estético. Quando se pensa em hierarquia, pode-se dizer que há um plano de base e um plano de uso.

2. Linha

Nos desenhos inseridos na *Série das ligas*, além das figuras discursivas apresentadas pelos recursos representativos próprios do universo das artes, a linha desempenha papel actancial. Não importa se a linha contorna uma figura de mulher, mas como ela realiza esse contorno: ela pode ser contínua, descontínua, ser tônica ou perder a tonicidade ao longo de todo o contorno.

Esse papel actancial da linha pode ser elevado a um grau máximo de semantismo, como podemos verificar nos estudos de Paul Klee, durante suas aulas na Bauhaus: se a linha fosse pensada como gerando um percurso narrativo metaforizado e comparado com a ação de atravessar um rio, nesse caso teríamos traços ondulados e ritmados, por exemplo. Não é que na tela se devam reproduzir os rastros das formas desenhadas pela água na areia, mas que, no domínio da produção do desenho, articulam-se configurações objetivas, como as marcas fluidas da água com linhas que apontam para a extensidade do plano visual, por exemplo, prolongando-as em outras direções por sua mobilidade e instabilidade, como na água.

Sabemos que a linha desenvolve-se no tempo e no espaço; o rastro de seu percurso indica os pontos e as paradas; ela completa ou não seu programa de base. Outros artistas, como Matisse, também atribuem à sua pintura características de um espaço invadido por “ruidos” (antissujeitos) que interferem nas linhas que são, em seu destino, a forma. A forma quer ser, pela linha, uma coisa. A coisificação passa pela linha, desenvolvendo-se no tempo e no espaço e procurando atingir seu objetivo.

O estatuto da pintura, estabelecido por esses artistas, Klee e Matisse, percorre um programa de base que se define como: a linha quer ser forma, que, por sua vez, quer ser preenchida pela cor. Assim, a comunhão se dá: linha – forma – cor – coisa. Mas há variantes durante o trajeto da linha. A linha é o actante que quer

ser. Mas existem outras linhas, espaços vazios, manchas, que podem interromper o traçado e contribuir para a incompletude da forma.

Assim, ao designarmos a linha como sujeito nos desenhos/pinturas da *Série das ligas*, podemos aferir que a linha, dada a sua constituição, é imperfeita, pois hesita, declina, e a ação que gera a sua linearidade interrompe seu curso natural. Ela é um sujeito que vai e que, num dado momento, titubeia ir e, ao mesmo tempo, deixa brechas para o espaço se desenvolver. Ela não limita inteiramente. Ela deixa o espaço aberto a corrompê-la.

Duke Lee subverte o programa de base da linha que quer ser contorno, mecanismo de construção de uma figura circundante, como ocorre no Classicismo, por exemplo. Na sua conformidade, a linha se desenvolve como baliza entre o dentro e o fora, figurativamente em seu uso, mas também desempenha papel de “fecha-

mento” ou “enquadramento”, quando utilizada como linhas para a construção espacial (perspectiva). Não vemos esses atributos da linha na *Série das ligas*.

Se a linha se desenvolve para atingir o estado de “contorno”, nas *Ligas* não ocorre dessa forma, pois o contorno é apenas sugerido ao enunciatário, que precisa recompor e construir “o tempo interno do processo de significação”, esboçando uma gramática dos *aspectos* (perfectivo e imperfectivo, incoativo, durativo, terminativo e iterativo); processo que conduz o enunciatário do objeto estético a pensar em seus próprios campos e em suas próprias traduções (cores e sons, tato e palavra, etc.), obrigando-nos a interrogar mais sobre o sensível (Fabbri In: Greimas 2002, p. 98-99).

O curso natural da existência de uma linha é constituir o contorno das formas, o que não ocorre na Figura 1.



Figura 1

Série das ligas (Wesley Duke Lee, nanquim e aquarela sobre papel, 32 x 43 cm)

Como podemos verificar na tela, o enunciatário é convocado a recorrer ao inteligível para encontrar o sentido de *ligas*. A linha fornece-lhe um ponto sensível que se constitui apenas em sugestão, para que o enunciatário assuma um percurso para o inteligível. O sensível é porta de entrada para a apreensão do significado, mas sozinho, sem a participação do inteligível, não alcançamos a significação. Evidentemente, isso ocorre em todas as obras visuais; no entanto, o que estamos afirmando é que algumas delas são mais intensas no sensível, como no caso de Duke Lee.

Aqui, a linha perde as duas funções (de contorno e de construção), para dar lugar ao entorno. O espaço inunda o corpo e amplia o centro de observação.

As escolhas enunciativas de um artista quando decide pelo desenho ou pela pintura, de acordo com os materiais de expressão empregados na sua ação (tinta a óleo, aquarela ou guache), fazem prevalecer na sua decisão determinadas características e atributos, tais como a durabilidade e a temporalidade. No entanto, sabemos que a escolha anterior à ação do pincel, espatula ou até mesmo golpes de tintas é paradigmática

e pressuposta.

A partir de uma ação inicial, o enunciador elimina boa parte das possibilidades de ação diante da obra. No caso dos enunciados plásticos das obras da *Série das ligas*, podemos apenas supor tais escolhas tanto pela substância da expressão, como pelas figuras semânticas depreendidas pela associação dos títulos das lâminas.

O enunciatário pode deparar-se, por exemplo, com elementos expressivos esvaziados de valor semântico, ou cujo valor semântico é constituído pelo próprio plano da expressão. Por isso, a apresentação de títulos inseridos em suas telas são justamente para orientar a constituição do sentido. Daí que poderíamos pensar que as escolhas enunciativas de Duke Lee deveriam ser expressas pela coerção das técnicas que ele escolhe. Ora escolhe elementos da ordem do desenho, ora elementos da ordem da pintura.

A história da arte conta-nos também através de tratados que a pintura deve ser capaz de surpreender, “tocar a alma”, provocar prazer estético pela fruição, pelo deleite. E não é por menos que a preocupação dos enunciadores nos modos de representação seja importante, pois são eles também que criam as condições para o prazer estético do enunciatário. Ou seja, se o enunciador escolhe o colorido ou escolhe o desenho, ele está pressupondo que o enunciatário receberá de forma diferente cada uma das técnicas escolhidas.

Como sabemos, as obras da *Série das ligas* de Wesley são elaboradas com materiais diversos, o que justifica nosso intento em diferenciar os efeitos de sentido que cada um deles proporciona:

- (i) o grafite, o giz pastel e o carvão são materiais que nos dão um efeito de sentido de desenho: são bastões rígidos que riscam a superfície rugosa da folha de papel;
- (ii) o nanquim, o guache e o betume dão efeito de sentido de pintura, já que são fluidos e absorvidos pelas cerdas de um pincel que espalha suas partículas pelo papel.

Nas *Ligas*, vemos a interdependência de ambas as linguagens, contribuindo para um jogo de forças entre a plasticidade das tintas e o refinamento da arte do desenho. É como se, mesmo se dedicando a matérias mais maleáveis e de menor grau de condução, como o guache e o nanquim, por exemplo, o desenho de Wesley ainda assim fosse minucioso, preciso; nesse caso, mostra-se um enunciador competente, visto que manipula com facilidade o colorido da aquarela que ele deita no desenho.

A maleabilidade das tintas fluidas depende das ranhuras e rugas da superfície do papel para ser absorvida com mais ou menos precisão, proporcionando em cada caso um efeito de sentido sensível diverso: para cada substância, um tipo de efeito. Dessa forma, as linhas de contornos dos corpos na *Série das ligas* podem estar mais para um efeito de sentido de pintura, quando há o uso de veladuras e betumes, tornando as linhas mais esparsas, fluidas e coloridas, ou podem estar mais para um efeito de sentido de desenho, quando as linhas formadas são monocromáticas, retilíneas e contínuas, bem como pelo uso de materiais sólidos.

3. Semiose das linhas e das ligas

Um conjunto de pontos dispostos linearmente forma a linha. A menor parte de uma imagem construída é o ponto. O ponto é o lugar onde tudo começa, pela inércia ou pelo exercício. Mas é pela linha que tudo se desenvolve.

Seguindo esse raciocínio, o ponto é um instante, é desprovido de duração, é aspectualmente incoativo. É o início do ato criador. Esse é o momento em que o artista entra em conjunção com a criação, assim como o Deus de Michelangelo estica seus dedos para tocar os dedos de Adão: criador e criatura no instante da criação (ver figura 2). Tensão entre dois momentos que são um só. Deus parece ir em direção aos dedos da criatura, que parece ainda relaxada e sem forças. O espaço entre eles é o instante instável anterior à vida.

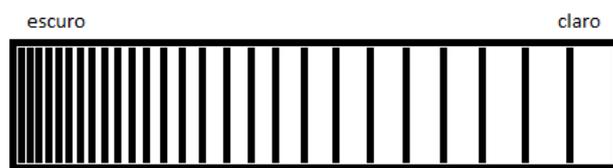


Figura 2
 Detalhe de A criação de Adão
 (Michelangelo, 1508-1512)

A linha, por sua vez, possui dimensão única, se desenvolve no tempo, recorta o espaço e o divide; temos, de certa forma, por meio da linha, proporcionalidade entre tempo e espaço.

Os aspectos formais das linhas podem conduzir a formação de planos; há também a relação de figura e fundo, que seria um aspecto da linha percebido formal-

mente; outro exemplo é uma linha que divide o espaço retangular do quadro ao meio, na horizontal, de forma retilínea ou mesmo curva. No entanto, se a essas linhas descritas atribuíssemos um adendo verbal, como um título, poderíamos dizer que o objeto configura um horizonte cheio de montanhas, por exemplo.



(a) Claro-escuro



(b) Figura e fundo

Figura 3
 Aspecto formal da linha

A linha pode ser contínua, reta, curva, cheia de pausas, composta por respiros, intervalos. A linha pode ser forte, frágil, discreta, nervosa. Ela pode adquirir as paixões de alma de seus enunciadores, conforme

se dê o registro de suas ações nas telas pictóricas, nos desenhos etc.

Se fizermos uma comparação entre o traço fluido da aquarela e o traço feito pelos artefatos sólidos, encon-

traremos inevitavelmente definições que pertencem ao mundo dos elementos químicos e suas relações físicas de atrito e contato entre moléculas. No nosso caso, o que nos interessa diretamente são as relações sensíveis que produzem em um primeiro instante impacto no enunciatário.

Podemos afirmar que os traços feitos pela tinta de uma aquarela são pouco direcionados, pois tudo que é fluido pode apresentar direções imprevisíveis; são apenas iniciados pela mão do artista que garante um mínimo de domínio sobre o desenvolvimento linear do traço aguado; isso tudo por causa também das ranhuras e asperezas do papel, que dificultam ainda mais a certeza do traço. Daí começamos a pensar na relação da substância plástica conduzindo diversos recortes formais. Mas, segundo Saussure, substância e forma são interdependentes.

As mãos mais ou menos precisas podem conduzir

o instrumento que agride e risca a superfície: um flagrante do fazer artístico. Cada tipo de linha possui características próprias e únicas de seu enunciador, seu *idioleto*, como na caligrafia, sendo possível fazer uma analogia com a impressão digital do artista, se é que podemos assim definir.

Outro aspecto encontrado na série de Duke Lee é a atonicidade contrastando com pequenos instantes tônicos, que se pode ver na figura 4. Nos pontos em que o pincel descansa, a cor ganha forte tonicidade; quando o pincel corre, temos uma atonicidade no traço que pode até mesmo sumir, desaparecer. A *velatura*, um recurso utilizado para atonizar, é a superposição de uma camada fina e tênue de tinta opaca ou transparente de tons mais escuros sobre tons mais claros, que permite que a cor do fundo permaneça quase inalterada. Pode ser feita pela utilização de *betume* ou tinta a óleo.



Figura 4

Série das ligas

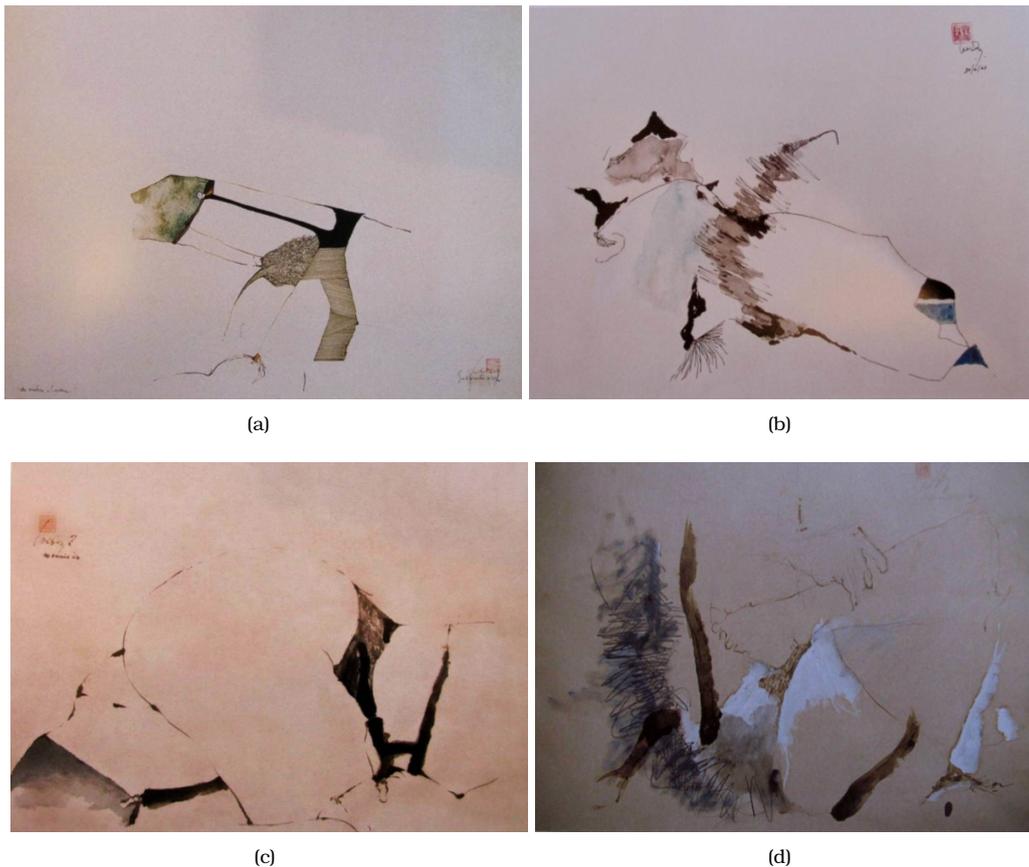
(Wesley Duke Lee, betume e aquarelas/papel, 45 x 60 cm)

A tinta, portanto, está no limiar do espaço e do tempo. Ela flui, é emissiva (Zilberberg, 2006, capítulo 4), enquanto uma linha feita com grafite ou giz pastel continua sólida, mesmo que interrompida ou tracejada, mas, quando interrompida, é remissiva. Portanto, se segue adiante, produz efeito de emissividade, de algo que não conhece obstáculos (antissujeitos); se é inter-

rompida, produz efeito de remissividade, de algo que, em virtude de um antissujeito, não pode ir adiante.

4. A tonicidade das linhas

Selecionamos na figura 5 quatro imagens retiradas da *Série das ligas*:



(a)

(b)

(c)

(d)

Figura 5

Conjunto de quatro Ligas de Wesley
Duke Lee

Nas artes plásticas, o enunciatório pode deparar-se com obras figurativas, densamente semânticas ou com obras não figurativas, cujo valor é constituído pelo próprio plano da expressão. Nesse caso, não é incomum o uso de semiótica verbal com função de ancoragem. De certa forma, as legendas que aparecem na obra *Série das ligas* têm também uma função não só de orientação de leitura, como também de buscar um efeito de proximidade com o enunciatório; o enunciador estende a mão a seu enunciatório e o conduz ao caminho do sentido. Doutra forma, sem as legendas, ele poderia sentir-se perdido, sem dar-se conta de que se trata de um objeto erótico; em vez de ligas, poderia ler “montanha”, “mato” etc.

Na *Série das ligas*, podemos estabelecer relações entre os elementos do plano da expressão (linhas, manchas de cor) e do conteúdo (ligas, corpo feminino) e encontrar valores tensivos que caracterizam a escolha enunciativa de Duke Lee.

Analisando o conjunto da obra da *Série das ligas*, reconhecemos parcialmente as figuras discursivas de ligas femininas. As ligas assumem papel central, porque os títulos das lâminas de Duke Lee induzem ao

reconhecimento dessas figuras. É pela utilização dos meios verbais que se dá a compreensão dos objetos picturais, sejam eles desenhos sejam pinturas.

Quando o enunciador coloca “ligas” no título de sua série, ele cria no enunciatório a expectativa de encontrá-las no texto pictórico. As ligas, bem como as partes do corpo feminino, constituem-se em metonímia de uma mulher, e é na relação dos traços dessas ligas com os traços do corpo feminino que o valor erótico se dá, pois esse valor não está exatamente nem nas ligas, nem nas partes do corpo, mas na construção do enunciado.

Em algumas lâminas, a figura feminina distancia-se da representação mimética, deslocando-a para um universo estético próprio da matéria da pintura. Os traços vão, ao longo da série, perdendo a referência do mundo natural do corpo feminino que aparece incompleto, causando-nos um estranhamento.

Em Wesley Duke Lee, o sentido estético sobrepuja o sentido puramente *ilustrativo* e *utilitário* do corpo feminino. Ora, além da possibilidade de projetar sobre o corpo humano conotações estéticas (Pietroforte, 2004, p. 27), “há também a possibilidade de, por meio do

discurso, criar um efeito de sentido em que, aparentemente, o corpo é construído esvaziado de conotações”, como no caso dos livros de biologia e dos manuais de anatomia. Além das conotações científicas, são projetadas no corpo, a depender do contexto, conotações sociais, místicas e religiosas. O sentido utilitário que citamos pode ser observado na tradição cristã que privilegia o “espírito” em detrimento do corpo, que assim é destituído de necessidades, desejos e impulsos, enfim um corpo imaculado, restando-lhe apenas a função utilitária e prática da reprodução da espécie. Nas artes em geral, o nu possui apelo estético e não apenas ilustrativo e utilitário.

Os cortes das figuras não são estabelecidos com base na anatomia humana; não configuram, portanto, partes mutiladas de um corpo. A incompletude do traço, antes que manifestar uma disforia, revela uma posição do enunciador diante do seu fazer artístico. Ele quer um fazer erótico e sabe que para isso precisa

mutilar o discurso das linhas.

Esse corte oblíquo é feito pela escolha enunciativa de ruptura da continuidade das linhas que extrapolam os limites das bordas do quadro. Como estamos verificando, em Duke Lee é importante o espaço além das molduras, que o espectador-enunciatário é obrigado a imaginar para fazer uma ideia da completude dos corpos (figuratividade). Nesse caso, temos a convocação da intervenção ativa do enunciatário.

Se assumíssemos a característica da extensidade da linha, ela seria livre, fluida, ininterrupta, sem qualquer elemento remissivo que a interrompesse, formando um corpo completo, explícito. Na série que estamos examinando, não há contorno definido das formas da expressão. O seu percurso é interrompido pelas pausas incessantes da mão do artista, que podem ser observadas nos ângulos das articulações e dobras do corpo feminino representado, como podemos observar na figura 6.



Figura 6

Série das ligas

(Wesley Duke Lee, betume e aquarela
s/papel, 45 x 60 cm)

Enquanto a tinta descansa sobre o papel, criam-se manchas pontuais marcadas pela absorção das rugosidades do material, demarcando muito nitidamente essas pausas: trata-se aqui dos limites da substância que influenciam na forma da expressão e do conteúdo. As linhas, muitas vezes ou na maioria delas, descrevem uma trajetória não retilínea: tracejada, torta, sinuosa,

curvilínea. . .

Ao longo dos traços que compõem cada corpo, percebemos que a *atonicidade* cede lugar para a *tonicidade* em determinados pontos estratégicos com o uso das tintas e das cores. Voltando à figura 5, vemos uma saturação do preto em determinados pontos do quadro. Parece-nos que o artista nos faz ver as ligas pela maior

quantidade de tinta e pelas cores utilizadas. Nesse caso, as linhas se tonificam e as ligas emergem da figura.

O acesso ao sentido dá-se, antes de tudo, pelo sensível do enunciado. O uso, na maioria das vezes, de transparências (betume, aquarelas) monocromáticas é surpreendido ou pela força da cor ou pelo traço grosso que configura as ligas. Todo o resto fica “transparente”, atonizado. As linhas dos contornos sutis do corpo apagam-se ainda mais e o que nos chama a atenção é o preto do nanquim, o traço grosso do giz pastel e a pincelada enérgica do betume, de acordo com cada material empregado no papel.

Em outras telas, os traços significantes são manifestados de forma menos intensa, o que permite que um enunciatário reconheça um enunciador que oscila entre momentos de maior e menor contenção. Isso ajuda a construir um *éthos* que pretende ser múltiplo, versátil, que perambula pelo betume, pelo guache, pelo nanquim, enfim pelos mais diversos materiais.

Assim, podemos reafirmar que o erotismo não está necessariamente na percepção e no reconhecimento das ligas figurativizadas, mas, mais que isso, está na relação entre a tonicidade do traço e a atonicidade da linha, concernentes à percepção e ao reconhecimento das ligas.

Aqui, há um jogo em que o enunciador oferece: (1) o mostrado e (2) o sugerido, com os quais ele pode criar uma correlação inversa entre a maior/menor definição do que o enunciatário vê nas telas e o que ele mesmo, enunciatário, é capaz de completar mentalmente.

Linhas tônicas = ligas emergentes

Linhas átonas = ligas veladas

É por meio do efeito de sentido de proximidade (intimidade) ou distanciamento do enunciador/enunciatário diante das ligas que podemos entender um pouco o jogo entre o sensível e o inteligível na *Série das ligas*.

Quando o efeito é de aproximação, perdemos os limites extremos da forma. No entanto, não há qualquer artifício técnico para a construção de uma profundidade objetiva (perspectiva); o que convoca o enunciatário do objeto é a incompletude deste. Quanto mais nos aproximamos de um objeto, menos somos capazes de vê-lo na sua completude. O fato de Duke Lee pintar em *close-up* uma parte e esconder o restante simula uma maior proximidade do objeto. Nesse caso, o enunciatário está muito próximo da região erótica do corpo feminino, um tipo de *zoom* pictórico. O distanciamento e a proximidade, puramente efeitos de sentido, também são verificados pela presença dos traços que se assemelham aos pelos pubianos, figuras recorrentes em todas as lâminas analisadas, aproximando o enunciatário da obra de arte.

Resumindo, teríamos:

Proximidade do enunciatário – mais sensível, mais impactante, erotismo plástico; tônico, portanto.

Distância do enunciatário – mais inteligível, menos impactante, erotismo figurativo; átono, portanto.

Quanto mais efeito de proximidade, mais o *enunciado das telas* estaria no eixo do *sensível*, porque ele nos “chega” primeiro sensivelmente aos olhos (eixo da *intensidade*: o impacto do êxtase, segundo Zilberberg (011a); quanto mais efeito de distanciamento, maior a quantidade de traços significantes representativos do corpo feminino; portanto, *mais inteligível* (eixo da *extensidade*).

Em Duke Lee, na enunciação das *Ligas* ocorre impacto, susto, pela ruptura de isotopias do erotismo do corpo feminino nu. O fato de os significantes plásticos não equivalerem a traços referentes à figura do corpo feminino e não serem facilmente reconhecíveis apenas sugere as figuras eróticas, e, por isso, o enunciatário precisa buscar a conjunção entre ele e o objeto; um precisa do outro, para que a experiência estética seja alcançada.

Assim, o enunciatário apreende o objeto, bem como também se sente tomado por ele. Seria, portanto uma das questões referentes ao “estatuto do objeto enquanto actante pressuposto pela experiência estética” (Landowski; In: Greimas, 2002, p. 150). Ou seja, a apreensão estética pressupõe a presença do sujeito participativo para a compreensão do significado nas artes visuais. Greimas (2002, p. 30), a respeito da apreensão estética, tomando como exemplo o romance *Sexta-feira*, de Michel Tournier, afirma:

A inserção na cotidianidade, a espera, a ruptura de isotopia, que é uma fratura, a oscilação do sujeito, o estatuto particular do objeto, a relação sensorial entre ambos, a unicidade da experiência, a esperança de uma total conjunção por advir, esses são os poucos elementos constitutivos da apreensão estética que o texto de Michel Tournier nos revelou.

Podemos reconhecer em *Da imperfeição* de Greimas que várias características da estesia apontadas por ele podem ser aplicadas ao texto pictórico. Em resumo, a estesia caracteriza-se pela brevidade do acontecimento que resulta em rupturas e quebras.

Assim é que o eixo da *intensidade* se apresenta inversamente proporcional ao eixo da *extensidade*. Da mesma forma, o impacto da fruição das obras da *Série das ligas* se ajusta a essas questões, como apontamos no quadro explicativo acima, já que o efeito de sentido

de proximidade se dá pelos recursos pictóricos de incompletude das linhas e, em um segundo momento, pelo requerido contrato entre o enunciador e o enunciário na construção do sentido erótico discursivo.

A correlação do eixo da intensidade e da extensidade pode ser conversa ou inversa. Se inversa, temos uma tonicidade alta na intensidade e concentração na extensidade, como nas telas de Lee, pois ele concentra e intensifica o sentido; se conversa, temos uma tonicidade alta, bem como uma difusão que se dá pelo máximo de extensidade, como podemos ver na tela de

Goya “O fuzilamento de 3 de maio de 1808” (figura 7).

Nela, existe um grupo pintado de frente e outro grupo pintado de costas. O grupo de fuzileiros é uma massa uniforme de braços, pernas e fuzis. O povo é visto de frente; em alguns, vemos uma expressão de pavor, e, em outros, de resignação. As áreas mais claras do quadro são iluminadas pela lamparina que está no chão, ao centro do quadro. Essa mesma luz dá ênfase ao homem do centro, de braços erguidos, que veste uma camisa branca e uma calça amarela, de mesma cor da lanterna. Observemos a tela:



Figura 7

Fuzilamentos de 3 de maio de 1808
(Francisco de Goya, 1914, óleo sobre tela,
268 x 347 cm)

A cena é, ao mesmo tempo, de intensidade e de extensidade, visto que contempla um conjunto de atores impactados pelo fuzilamento; há uma narrativa configurada por tempo, espaço e atores, vários mortos empilhados e outros já em mira de execução. A extensidade se dá pela conjugação de passado (mortes que antecedem o presente), de presente (a carabina em mão) e de futuro (a morte do homem de branco no centro do quadro).

Na *Série das ligas*, não há uma narratividade extensa e tão presente quanto nas pinturas de batalhas e de guerras. Em Duke Lee, é mais evidente a orde-

nação dinâmica que configura os padrões de ritmo. É, portanto, por meio do jogo tenso entre movimento e repouso, tonicidade e atonicidade das formas de expressão das linhas que percebemos, ora mais ora menos intensamente, os objetos pictóricos da *Série*. As lâminas pictóricas levam-nos mais para a esfera sensível, ou mais para a inteligível, dependendo das estratégias utilizadas pelo enunciador.

Conclusão

Este artigo ocupou-se da diferença entre desenho e pintura bem como das possibilidades de constituição

de sentido proporcionadas pela utilização da linha. Relativamente ao desenho ou a pintura constatamos os efeitos de aproximação ou distanciamento, que proporcionam deleite sensível e inteligibilização do objeto. Também vimos que o desenho está contido na pintura e, portanto, é englobado por ela, constituindo-se em um programa de base.

Considerando a linha, verificamos que se diferencia o efeito de sentido conforme o material utilizado. Se o enunciador utiliza materiais sólidos, como giz ou grafite, temos contornos mais nítidos; se usa nanquim ou guache, ou seja, material líquido, temos contornos mais fluidos. Assim, as linhas de contornos dos corpos na *Série das ligas* podem estar mais para um efeito de sentido de pintura, se há uso de tintas, que tornam as linhas mais esparsas, fluidas, ou podem estar mais para um efeito de sentido de desenho, se forem utilizados materiais sólidos; nesse caso, as linhas formadas são monocromáticas, retilíneas e contínuas. Quando o efeito de sentido é de pintura, as ligas são diluídas e mais veladas e temos maior tonicidade sensível e atonização inteligível. Quando o efeito é de desenho, temos um simulacro de ligas mais evidente; temos então menor tonicidade sensível e maior inteligibilização do objeto. ●

Referências

- Costa, Cacilda Teixeira Da
2005. *Wesley Duke Lee: um salmão na corrente taciturna*. São Paulo: Alameda: Edusp.
- Costa, Cacilda Teixeira Da
2009. *Arte no Brasil 1950-2000: movimentos e meios*. São Paulo: Alameda.
- Costa, Cacilda Teixeira Da
2010. *Wesley Duke Lee*. Rio de Janeiro: Pina-kotheke.
- Costa, Cacilda Teixeira da (Org.)
1981. Antologia crítica sobre wesley duke lee. São Paulo: Galeria Paulo Figueiredo. Catálogo.
- Fontanille, Jacques; Zilberberg, Claude
2001. *Tensão e significação*. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas.
- Greimas, Algirdas Julien
2002. *Da imperfeição*. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker Editores.
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph
1983. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix. Tradução de Alceu Dias Lima et al.
- Hjelmslev, Louis
2009 [1975]. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva.
- Lichtenstein, Jacqueline
1994. *A cor eloquente*. Tradução Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano.
- Lichtenstein, Jacqueline (Org.)
2008a. *A ideia e as partes da pintura*. São Paulo: Editora 34.
- Lichtenstein, Jacqueline (Org.)
2008b. *O desenho e a cor*. São Paulo: Editora 34.
- Lichtenstein, Jacqueline (Org.)
2008c. *Os gêneros pictóricos*. São Paulo: Editora 34.
- Pietroforte, Antônio Vicente
2004. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto.
- Pietroforte, Antonio Vicente
2007. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto.
- Saussure, Ferdinand de
1996. *Curso de linguística geral*. Tradução Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blickstein. São Paulo: Cultrix.
- Zilberberg, Claude
2006. *Razão e poética do sentido*. São Paulo: Edusp.
- Zilberberg, Claude
2011a. *Elementos de semiótica tensiva*. Tradução de I. C. Lopes, L. Tatit e W. Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial.

Dados para indexação em língua estrangeira

Schwartzmann, Saulo Nogueira

Effects of line meaning: semiosis of lines and garters

Estudos Semióticos, vol. 10, n. 1 (2014)

ISSN 1980-4016

Abstract: *This paper analyzes from the point of view of Zilberberg's tensive semiotics the effects of line meaning in the Garters Series canvases from visual artist Wesley Duke Lee's work. Our purpose is to understand how the semiosis of the lines in the constitution of meaning takes place. The text was developed having as a base four plates from the Series in which we mainly observe the relationship between drawing and painting, as well as continuity and interruption of lines. The whole text is oriented by tonicity and atonicity, intensity and extensity on the canvases.*

Keywords: *Tensivity Line, Drawing, Painting, Visual arts*

Como citar este artigo

Schwartzmann, Saulo Nogueira. Efeitos de sentido de linha: semiose das linhas e das ligas. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://revistas.usp.br/esse>). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 10, Número 1, São Paulo, Julho de 2014, p. 108-118. Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 08/dezembro/2013

Data de sua aprovação: 14/junho/2014
