

CONSIDERACIONES SOBRE A METAFORA PICTÓRICA

Eduardo Peñuela Cañizal ~





Figura 1



Eduardo Peñuela Cañizal

..... ..  
 del mismo modo, sufro con gran cuidado,  
 a fin de no gritar o de llorar, ya que los ojos  
 poseen, independientemente de uno, sus pobreza,  
 quiero decir, su oficio, algo  
 que resbala del alma y cae al alma.

..... ..  
 César Vallejo - Poemas Humanos

Ao contemplar esta Cabeza llorando<sup>1\*</sup> sinto-me diante  
 de um texto visual que me cativa com suas contorsões expressi-  
 vas, prende por completo minha atenção e arrasta minha curiosi-  
 dade por esse labirinto de imagens onde a dor e o desespero se  
 manifestam. Vejo-me diante de um objeto cultural cujo significa-  
 do mais evidente se firma através de expressões que cismam em  
 veicular conteúdos disfóricos: /dentes a morder com raiva as  
 bordas de um lenço geometricamente amarrotado/, /olhos de onde  
 emergem alfinelágrimas ou lágrimas-alfinetes/, /sobrancelhas que  
 mais do que se arquear caem com sofreguidão como querendo tor-  
 cer as retinas cheias de água/, /nariz que se altera ao aspirar  
 um suspiro insuportavelmente entrecortado/ etc. Mas ao dizer  
 isso tudo sinto-me também como quem inicia um ato de leitura,  
 amarro-me à pretensão de decodificar um texto em que as possi-  
 veis unidades se entrelaçam, se condensam e se confundem em re-  
 demoinho de expressões que me aturdem. Não deslizo minha sensibi-  
 lidade tão somente sobre a superfície do texto plástico, pres-  
 sinto, também, que ela se emaranha numa rede de interpretantes  
 e se desorienta quando se surpreende presa nas malhas da meta-  
 linguagem. Mesmo assim, persisto na tarefa de percorrer com a  
 vista este espaço pictórico que me desafia e me fascina, mexen-  
 do, de algum modo, com as entranhas do sentimento e convidando-  
 -me, ainda, ao esforço de exteriorizar de modo ordenado os ca-  
 cos esparsos de meu vislumbre de leitura. E não sei por onde co

meçar o discurso-comentário que me diga e diga aos possíveis destinatários destas linhas algo concernente à articulação dos sentidos que se atualizam nesta obra singular-

Creio que posso amparar meu desoocerto em pressupostos aparentemente simples e receber deles o alento de conceitos que definem o texto artístico como sendo um objeto cultural à espera de uma descrição. Lembro-me que Roland Barthes, ao descrever, por exemplo, alguns retratos feitos por Arcimboldo, se vale de uma teoria da metáfora para cimentar suas interpretações. Procuro o estudo e destaco o fragmento que diz: "L'un des procédés du poète Cyrano de Bergerac consiste à prendre, une métaphore bien banale de la langue et à en exploiter infiniment le sens littéraire. Si la langue dit "mourir de chagrin", Cyrano imagine l'histoire d'un condamné à qui les bourreaux font entendre des airs si lugubres qu'il finit pour mourir de chagrin de sa propre mort. Arcimboldo agit de la même façon que Cyrano. Si le discours commun compare (ce qu'il fait souvent) une coiffure à un plat renversé, Arcimboldo prend la comparaison à la lettre, il en fait une identification: le chapeau devient un plat, le plat devient un casque (une "salade", celâta) - Eis o quadro (ver figura 2).

Le procédé opère en deux temps; au moment de la comparaison, il reste de pur bon sens, posant la chose la plus banale du monde, une analogie; mais dans un second temps, l'analogie devient folle, parce qu'elle est exploitée radicalement, poussée jusqu'à se détruire elle-même comme analogie: la comparaison devient métaphore: le casque n'est plus comme un plat, il est un plat. Toutefois, par une dernière subtilité, Arcimboldo maintient séparés les deux termes de l'identification, le casque et le plat: d'un côté je lis une tête, de l'autre le contenu d'un plat: l'identité des deux objets ne tient pas à la simultanéité de la perception, mais à la rotation de l'image, présentée comme réversible."<sup>2</sup>

Acho que na obra de Picasso que me preocupa encontro procedimentos semelhantes aos usados por Cyrano de Bergerac, embo-





Figura 2

ra a expressão pictórica não jogue, como em Arcimboldo, com a reversibilidade das imagens: não descubro em Cabeza llorando nenhuma possibilidade rotatória que me permita apontar dois enunciados diferentes. Se, de um lado, a /lágrima-alfinete/, enquanto expressão metafórica, ao que tudo indica inspirada em uma metáfora bastante banal, principalmente na tradição hispânica desenvolvida pela arte sacra, explora, sem dúvida, os sentidos literais infinitamente, á maneira de Cyrano de Bergerac — é suficiente recordar os numerosos estudos de cabezas llorando, executados pelo artista por volta de 1937<sup>3</sup> para se convencer dessa exploração —, de outro, ao contrário do que acontece no retrato de Arcimboldo, a figura criada por Picasso não respeita a identidade de cada um dos hiermos presentes: o pintor malaguenho funde /lágrimas/ e /alfinetes/ para construir uma condensação imagética de indiscutível força. Além disso, Picasso traz ao plano do enunciado a representação do processo de rotação mediante a técnica de pintar ao mesmo tempo um mesmo rosto com diferentes expressões faciais e, desse jeito, faz com que a rotação das imagens não se resolva no desdobramento icônico provocado pelo ato lúdico de inverter o texto visual; ele vai mais longe ao deixar que a rotação do rosto que chora o corra, enquanto representação, não só no enunciado pictórico propriamente dito, mas também na cabeça do observador.

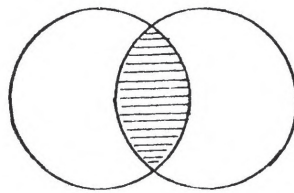
Tal mecanismo me coloca diante de um dos procedimentos expressivos mais cultivados por Picasso<sup>4</sup>, mas devo confessar que meu desconcerto continua e, embora admita um certo avanço em minha leitura, não posso deixar de reconhecer que minhas tentativas de interpretação se defrontam com conflitos de ordem metalinguística: de um lado, um discurso disciplinador que se infiltra através de termos como enunciado, condensação e metáfora, por exemplo, e, de outro, um discurso do comentário, esforço dirigido no sentido de interpretar um texto visual sobre o qual me debruço com o firme propósito de ver melhor, sem perceber, no entanto, que somente poderei enxergar algumas partes desde que exclua de meu campo de visão outras tantas. Vivo,



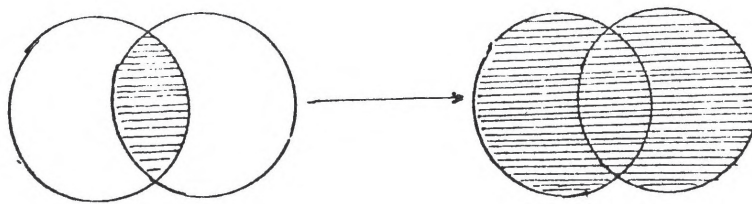
pois, um conflito determinado por diversas metalinguagens que, enquanto esboços, produzem, como diz Greimas, efeitos conotativos onde "on se sent exclut de la communauté à laquelle on a le droit d'appartenir. L'exclusion, l'exclusivité sont des règles fondamentales du fonctionnement des clubs et des chapelles: les gens s'affirment par ce qu'ils rejettent."<sup>5</sup> Compreendo, por conseguinte, que a leitura é fruto da vivência de jogos culturais onde se baralham os discursos da disciplina e do comentário: o primeiro atuando em função da rigidez das regras e o segundo à procura de sentidos e figuras que se mascaram no texto. Esse vai-e-vem dialético não impede, contudo, que a metalinguagem descritiva faça de meu contacto com o texto uma aventura, tun caminhar incerto em muitos momentos, mas cheio, em outros tantos, de rejeições a partir das quais se vão cristalizando, de algum modo, traços da outridade do texto e da minha própria identidade.

Percebo, agora, que a rotação imagética, observada por Barthes em seu comentário, problematiza, por exemplo, o modelo de metáfora formulado pelos autores da Phétorique Générale quando, metalinguisticamente, definem o processo como uma operação figurativa resultante da substituição de um semema por outro. Creio não ter dúvidas quanto ao fato de que a comparação possa tornar-se uma metáfora: a "salade" e celata porque nela se manifestam formas que remetem a objetos que não a integram. Prova disso é que o movimento de rotação coloca frente a frente os dois termos geradores do mecanismo retórico, as duas imagens que estruturam a comparação é, conseqüentemente, legitimam a relação de semelhança sobre a qual se institui a metáfora. Minhas dúvidas, em contrapartida, se reportam à expressão pictórica propriamente dita, já que não consigo localizar nela significantes plásticos que exprimam o fenômeno da identidade. Em outras palavras: parece-me que Arcimboldo não dá expressão a interseção figurativa necessária à estrutura elementar da metáfora. Não capta, portanto, o espaço semântico em que se ubica a isotopia que determina o processo retórico em questão.

Julgo conveniente, em razão do exposto, transcrever uma das passagens da 'Éhétorique Générale'<sup>ii,y</sup> por ser sugestivamente esclarecedora: "Mais nous pouvons approfondir encore cette première description de la métaphore. La classe limite dont nous avons parlé peut aussi se décrire comme une intersection entre \_\_\_\_\_ les deux termes, partie commun à la mosaïque de leurs sèmes ou \_\_\_\_\_ de leurs parties:



Et si cette partie commune est nécessaire comme base probante pour fonder l'identité prétendue, la partie non commun n'est pas moins indispensable pour créer l'originalité de l'image \_\_\_\_\_ et déclenche!<sup>1</sup> le mécanisme de réduction. La métaphore extrapole, elle se base sur une identité réelle manifestée par l'intersec - tion de deux termes pour affirmer l'identité des termes entiers. Elle étend à la -éunion des deux termes une propriété qui n\* appartient qu' à leur intersection:



Fica evidente, assim, que a reversibilidade das imagens aponta da por Roland Barthes não exprime simbolicamente essa forma do conteúdo definida pela combinatória de semas que engendra o processo metafórico: não se observa, no texto visual, nenhum mecanismo de extrapolação e, em consequência disso, resulta-me difícil compreender o que o pensador francês quer significar com ? expressão "devient folie". Inclino-me a admitir que a identidade de imagens, tal qual reconhecida pelo famoso semiótico, não

ê, precisamente, uma identidade apresentada mediante a utilização de funções signílicas ou seja: uma identidade nascida do isomorfismo entre o plano da expressão pictórica e o plano do conteúdo instituído pela combinatória de semas que delimita o semema da intersecção. Em suma, parece-me que essa identidade somente se legitima na metalinguagem descritiva de que se vale o autor de Le Plaisir du Texte para tecer seus engenhosos aomentários sobre o texto visual de Arcimboldo.

Apesar dos riscos, tenho de admitir que os conflitos de correntes do constante confronto entre a metalinguagem da disciplina e a da descrição são, para o discurso do comentário<sup>7</sup>, altamente produtivos: deles emergem dados com os quais é viável alterar, em certas ocasiões, tanto pressupostos teóricos quanto rumos da análise concreta do texto artístico. Assim, por exemplo, minhas intuições estão a me insinuar que os processos expressivos desencadeados pela obra de Picasso deixam em evidência dados suficientes para considerar que a metáfora não constitui propriamente um mecanismo de substituição. Basta observar com cuidado o itinerário traçado pela extrapolarão efetuada pelos sememas da intersecção para se convencer de que, nesse percurso, se realiza efetivamente um processo de deslocamento, processo este anterior, a meu ver, aos mecanismos de substituição: as imagens pintadas por Picasso configuram formas expressivas cujos traços remetem a figuras nucleares que se definem no âmbito de uma oposição do tipo

contacto agressivo vs reação convulsiva.

A imagem das /lágrimas-alfinetes/ representa pictoricamente a intersecção de um grupo de semas procedentes do pranto enquanto agressão que convulsiona e convulsão que agride. Parece-me, por conseguinte, que o deslocamento de semas se situa na raiz da metáfora construída, sendo a substituição um processo posterior, verificável ao nível dos componentes discursivos, isto é, nos lexemas.

Em Psicopatologia da Vida Ootidiana, Freud mostra, através do estudo das chamadas lembranças encobridoras, como o des-

locamento revela a existência da formação de substitutos, o que, independentemente do psicologismo da teoria freudiana, me faz pensar nos processos de substituição como sendo mecanismos que se reportam a operações que, no espaço do texto, se dão ao nível das estruturas de superfície. Tudo indica, nessa linha de raciocínio, que o deslocamento remete a leituras cuja solução depende do jogo de articulações sêmicas propiciadas pelas relações que a estrutura profunda institui. Desse ângulo, convém orientar minhas observações, mesmo reconhecendo que tais relações pertencem ao domínio da lógica, para as características dos semas nucleares, principalmente para aquilo que eles têm de corporalidade, já que na condição de figuras do conteúdo correspondem, segundo Greimas, a traços da expressão dos chamados signos naturais. Além disso, o próprio semanticista, em "Conditions d'une sémiotique du monde naturel", assinala: "Il va sans dire que l'homme, à l'intérieur d'un tel corpus, n'est qu'une figure parmi d'autres, un volume qui, situé à l'horizon spatial, s'y déplace en traçant sur son parcours un certain nombre de configurations. On voit aussi que c'est dans le corps humain considéré comme objet perçu, situé à côté d'autres objets, que prend sa source la gestualité mimétique qu'elle soit communicative, expressive ou ludique."<sup>9</sup> Convenço-me, pois, que o deslocamento faz com as raízes da metáfora e, no caso da metáfora pictórica, trabalha com configurações da gestualidade que me dizem mais do que qualquer troca de lexemas, porque nesse intercâmbio a substituição de um termo por outro pressupõe a existência de paradigmas constituídos por unidades semióticas fortemente codificadas.

Talvez, em razão do modelo lingüístico, a metáfora de Arcimboldo comentada por Roland Barthes atinja certas margens do poético. Mas de uma poesia pautada nas criações classemáticas típicas do signo linguístico. Creio que a metáfora pictórica não pode enquadrar-se nos moldes da tradição retórica praticada pela literatura e, por isso, as metáforas de "Cabeza llorando" me atraem, já que nelas o pictórico prevalece sobre o lingüístico: Picaso não traduz a maneira do literário, ele procura uma função

sígnica capaz de representar isomorficamente os processos de deslocamento das figuras nucleares através de planos expressivos adequados. Claro que a intenção de Picasso não se exprime nessas palavras: elas são a minha maneira de denominar a originalidade das imagens deste artista, o meu modo de construir um discurso descritivo comprometido com a teoria semiótica. Um discurso que, de um lado, funciona como instrumento que me permite captar elementos da especificidade do texto visual e, de outro, com uma forma metalinguística que se opõe aos princípios em que se inspiram as teorias retóricas quando insistem em definir a metáfora como um processo de substituição. Em suma, o que me interessa destacar, porque é isso o que meu contacto com o texto visual de Picasso captou, é que a metáfora pictórica se apresenta como uma condensação do plano da expressão e como um deslocamento do plano do conteúdo:

/ lagrimalfinetes /

---

"agressão convulsionante + convulsão agressiva"

Tal modelo alivia, agora, meu desconcerto; já sei, pelo menos, onde encontrar, no espaço do texto visual, lugares para viver intensamente minha aventura. Lugares feitos de gestos que se reforçam e atentam contra a estabilidade da iconicidade dos signos plásticos e, em luta magistral, rompem as camadas mais aparentes da gestualidade e penetram no grande cenário humano do nosso corpo até tocar com dedos coloridos as margens de nosso imenso pesadelo. Essa metáfora da pintura de Picasso semeia a linguagem "de trous par ou le regard peut se glisser, l'oeil voir au dehors et s'y ancrer, mais cet "au-dehors" renvoie lui-même à l'intimité première du corps et de son espace ( et de son temps ), intimité corporante-spatialisante ou le haut, l'avant, la droite invoqués par Hegel et qui pourront être reportés sur le corps lui-même s'engendrent dans les gestes qui les place en les parcourant."

NOTAS

1. Obra pintada por Picasso durante o período em que preparava o grande mural de Guemica.
2. Barthes, R. - L'obvie et l'obtus, Paris, Seuil, 1982, p. 123.
3. São numerosas as Cabezas llorando pintadas por Picasso nessa época e mesmo em períodos posteriores. Pretendo conviver com elas de maneira mais demorada em livro que venho preparando.
4. já falei um pouco sobre as raízes oníricas desse procedimento expressivo em meu ensaio Guemica, publicado in Cultura, n.º 72, outubro de 1981.
5. Greimas, A.J. - Notes sur le metalangage, Bulletin, 13, 1980, p. 49.
6. Vários autores - Rhétorique Générale, Paris, Larousse, 1970, p. 107.
7. Denis Bertrand equaciona adequadamente o problema dos embaraços provocados pelo confronto entre os discursos da disciplina e os do comentário. Mas diz que "e "... dans le dépassement de cette double contrainte que se situe la finalité d'une telle analyse. Si elle réussit, en effet, elle va dans le sens de l'intelligibilité accrue d'un texte dans le champ des textes et, simultanément, elle éclaire les raisons mêmes de sa démarche; elle correspond à ce que Lévi-Strauss entend lorsqu'il définit l'intention structuraliste: l'intention structuraliste, écrit-il dans le Finale des Mythologiques, "est de découvrir pourquoi des oeuvres nous captivent...". Du figuratif à l'abstrait, Actes Sémiotiques, IV, 39, 1982, p. 7.
8. Tenho consciência que, apesar dos progressos da semântica e da semiótica, o terreno do figurativo é bastante movediço. Creio que ainda persistem algumas das dúvidas levantadas por Greimas na Sémantique Structurale quando diz que o modo de existência "du niveau sémiologique se trouve, nous semble-t-il, quelque peu précisé...". Sémantique Structurale, Paris.



Larousse, 1966, p. 64. Por outro lado, não me parecera convincentes as razões alegadas por Greiraas nessa mesma obra - cf. p. 99 - para dizer que suas idéias sobre o texto e o raetatexto se afastara dos conceitos freudianos de latente e manifesto.

9\* Greimas, A.J. - Du Sens, Essais Seraiotigues, Paris, Seuil, 1970, p. 55.

10. Aproveito estas palavras de Lyotard porque elas dizem aquilo que sinto em meus contactos com as imagens de Ficasso. Cf. Discours, Figure, Paris, Editions Klincksieck, 1974, p. 39.

Eduardo Peñuela Cañizal  
Escola de Comunicações e "rtes  
Universidade de S.Paule