
Incursões preliminares pela obra de Guayasamin

*FLOR MARLENE ENRÍQUEZ LÓPEZ
E PAULO EDUARDO LOPES
(Alunos do Curso de Mestrado
da Escola de Comunicações e Artes da USP)*

Guayasamin

Um dos mais proeminentes pintores equatorianos contemporâneos, Oswaldo Guayasamin (Quito, 1.919 -) é autor de vasta obra em que se reconhecem, de um lado, fortes influências dos muralistas mexicanos, de Picasso, Portinari, Mondrian e mesmo Velázquez e, de outro, uma personalidade marcante, fruto, talvez, da reiteratividade figurativa e da tensividade passional de suas telas.

A escolha de alguns de seus trabalhos para objeto dos comentários que seguem pareceu apropriada, na medida em que tenha logrado impulsionar a reflexão sobre as virtudes e as limitações da análise semiótica da pintura. Fica, também, como a consignação de uma sincera homenagem, no contexto de uma coletânea dedicada aos autores hispano-americanos.

Panorâmica

Os trabalhos desenvolvidos a partir de meados da década passada por um grupo de semioticistas franceses interessados nas especificidades caracterizadoras dos discursos visuais fixos de significante bidimensional acabaram por demonstrar a necessidade da construção de uma metalinguagem própria, que por um lado fosse capaz de instrumentalizar a análise e, por outro, permitisse a integração dos resultados ao corpo teórico de base.

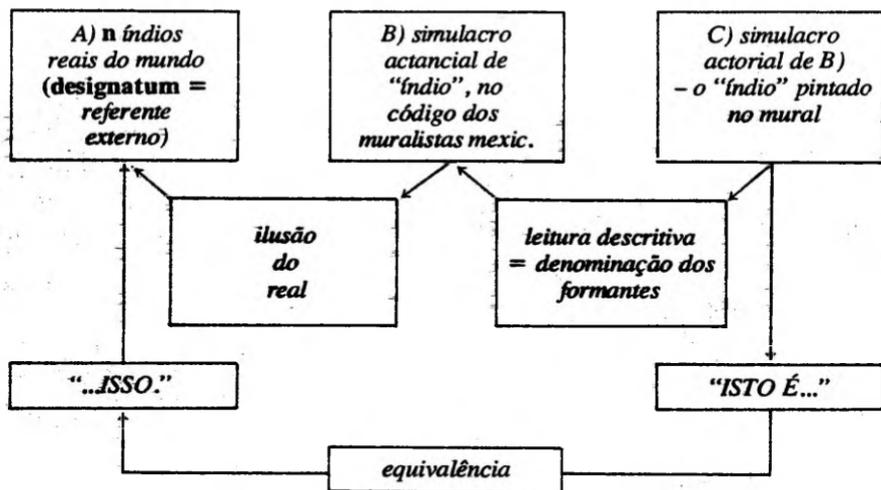
É exatamente esse o projeto da semiótica planar. Trabalhando com a pintura, a fotografia, a história em quadrinhos ou a publicidade, os semioticistas adotaram como ponto de partida os pressupostos do modelo semiótico geral, o que bem os distancia dos que praticam uma semiologia da imagem ou uma semiótica de inspiração peirceana, por exemplo – para ficar somente no âmbito dos modelos de análise interna do discurso.

Em linhas gerais, a principal distinção entre a semiótica planar e os demais modelos consiste em que ela considera o sentido como uma construção discursiva e nunca como um dado a priori. As conseqüências dessa tomada de posição foram múltiplas. Uma delas foi que a semiótica planar tomou por tarefa escapar ao imperialismo do pensamento verbal na decupagem das imagens; outra, foi que ela descartou a idéia de referente externo como ponto de chegada da “leitura” da imagem.

Construir o objeto visual

Diante de uma tela, uma leitura baseada no senso comum – isto é, o processo de interpretação que o enunciatário realiza quando se coloca diante de um quadro pictórico figurativo – recorta a imagem pintada, através de uma descrição de base onomástica da figuratividade nela inscrita. Essa descrição consiste em atribuir à imagem da tela – formante constituinte do discurso – o nome do *designatum* correspondente estocado na competência imagética do enunciatário, do qual a imagem é o simulacro “analogico” ocorrencial (na pintura). A decupagem descritiva do quadro é operada, assim, por uma referencialidade “realista”, ou seja, guiada pela ilusão do real, pela maior ou menor equivalência entre a representação e aquilo que ela representa. Se se considera, agora, que os formantes-tipo presentes na competência do enunciatário (= classe) e os formantes-ocorrência presentes no discurso (= membros da classe) correspondem, respectivamente, a actantes e atores, na metalinguagem greimasiana, tem-se que a primeira interpretação que se realiza é uma denominação actorializante de actantes. (V. LOPES, 1986).

Num mural como *El incario y la conquista*, de Oswaldo Guayasamin (fig. 1), a figura central será então reconhecida como “índio”, por exemplo, num processo que pode ser assim esquematizado:



Duas sortes de reflexões se impõem sobre o gráfico.

- Na medida em que a relação real de equivalência se estabelece entre o ator (ocorrência e o simulacro actancial (tipo), o semiótico irá absterse de tratar do referente externo;
- Ao mesmo tempo, a semiótica planar não concebe analisar do quê o discurso “fala” sem proceder ao estudo de como o discurso constrói o

que ele “fala”; por isso, não lhe é útil o conceito de signo (enquanto dado), substituído então pelo de **formante**, segmento complexo do plano da expressão a que corresponde uma unidade do plano do conteúdo. A diferença é que, na acepção dada pelos semioticistas que estudam a pintura, o formante é pensado sempre como uma unidade sintagmática superior na hierarquia da expressão. No exemplo acima, o formante lido como “índio” é o resultado de uma estratégia enunciativa que o constrói, numa manipulação veridictória, levando em conta o crivo de leitura de uma determinada competência.

A semiótica planar atém-se, firmemente, à concretude discursiva.

- A análise do plano da expressão opera horizontalmente, localizando os **contrastes** em que se articula o quadro – etapa descritiva de grande importância quando se evita utilizar o recorte figurativo verbal – e verticalmente, reconhecendo **categorias visuais abstratas** (nível profundo da expressão), **figuras da expressão** (nível de superfície) e **sintagmas** (nível de manifestação) (cfe. SILVA, 1985).

O modelo é gerativo: combinações das categorias compõem as figuras, cuja distribuição e reiteração no espaço caracteriza os sintagmas.

- Cada um desses elementos será utilizado na análise de três grandes componentes da expressão: o **topológico** (articulações espaciais), o **eidético** (articulações das linhas, traços e pontos) e o **cromático** (articulações das cores e valores).

Somente após a decupagem e o exame exaustivo dos elementos da expressão é que o semioticista procederá à passagem ao plano do conteúdo do seu objeto. Entre a polissemia do signo e a determinação convencional unitária do símbolo, postula-se para os discursos visuais planares uma relação semi-simbólica entre expressão e conteúdo: haverá, então, a homologação categoria a categoria entre os dois planos. No mural de Guayasamin, por exemplo, pode-se por em evidência a seguinte relação:

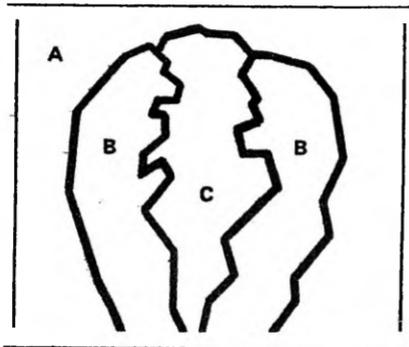


Mãos e rostos

Da mesma maneira, a incrível série de “rostos” e “mãos” do pintor equatoriano, notável no conjunto de sua obra (figs. 2, 3, 4), destaca, pela simplicidade estrutural, alguns elementos bem definidos que podem ilustrar quanto se disse até aqui.

Nos três quadros tomados para exemplo, distinguir-se-ão, grosso modo, três grandes campos pictóricos:

- a) um campo escuro em azul ou preto, de maior homogeneidade, delimitador global do espaço da tela;
- b) um campo em cinza-claro ou verde, fortemente trabalhado, intermediário entre o campo A e o campo C;
- c) um campo em marrom-escuro ou cinza-esverdeado, medianamente complexo, que ocupa em todos os casos a região central da tela.



O exame dos componentes topológico, cromático e eidético de cada campo e suas relações com os outros irá valer-se da terminologia e das distribuições hierárquicas adotadas por FLOCH (1985).

No âmbito do componente **topológico**, verifica-se que a principal estruturação espacial das telas edifica-se, a nível profundo, sobre a categoria /envolvente/ vs /envolvido/ – que subsume as variantes ocorrentes: na maior parte dos quadros observa-se uma organização do tipo /periférico/ vs /central/ (envolvimento concêntrico total), só havendo uma ocorrência da organização /englobante/ vs /englobado/ (envolvimento concêntrico parcial). No nível da manifestação, essas categorias vão realizar-se, em linhas gerais, pela distribuição: campos A, /envolventes/; campos C, /envolvidos/; campos B, /envolvidos/ em relação aos campos A e /envolventes/ em relação aos campos C.

Para a análise do componente **cromático**, as telas podem ser divididas em dois grupos básicos, segundo a distribuição das cores pelos campos: no primeiro, os campos A, B e C são constituídos de uma cor diferente para cada um; no segundo grupo, há uma só cor para os campos B e C e outra cor para os campos A. Todos os quadros da série têm em comum, não obstante, uma outra espécie de articulação cromática: as regiões coloridas correspondentes aos campos do tipo A caracterizam-se pelo **espraiamento** cromático (homogêneo ou nuançado gradualmente), enquanto que os campos B e C são marcados pelo **esparsamento**; no primeiro grupo de telas (3 cores para 3 campos), os campos B definem uma região cromática mista, que intercala as cores de B e de C; no segundo grupo de telas (1 cor para A e 1 cor para B e C), os campos B definem a intercalação cromática de A e de B/C. No nível **sintagmático**, portanto, os campos B são definíveis como zonas de contraste cromático; no nível intermediário ou superficial da expressão, eles correspondem a combinações da categoria /contínuo/ vs. /descontínuo/: os campos A são /contínuos/, os campos C são /descontínuos/ e os campos B são /contínuos/ + /descontínuos/ (contrastes).

A função **eidética** dos campos B é também complexa. Globalmente, eles articulam tanto os campos A quanto os campos C, estabelecendo entre eles conjunções e disjunções; as variações recombinantes das categorias /longo/ vs. /curto/ e /segmentado/ vs. /não-segmentado/, correspondentes no nível profundo a recortes significativos da manifes-

tação, compõem sintagmas designáveis como “arborescências” ou “denteaduras” (campos B) que, relacionados aos contrastes cromáticos e topológicos, definem igual número de “anti-arborescências” ou “anti-denteaduras” (campos A e C).

Em resumo:

CAMPOS COMPONENTES	A	B	C
TOPOLÓGICO	/envolvente/	/envolvente/ + /envolvido/	/envolvido/
CROMÁTICO	/contínuo/	/contínuo/ + /descontínuo/	/descontínuo/
EIDÉTICO	/longo/ /não-segmentado/	/longo/ + /curto/ /segmentado/ + /não segmentado/	/curto/ /segmentado/

Assim, pode-se definir o plano da expressão dos objetos da análise como uma construção articulada de três grandes campos, em que:

- os campos do tipo A realizam as categorias profundas /envolvente/ + /contínuo/ + /longo/ + /não-segmentado/;
- os campos do tipo C realizam as categorias profundas /envolvido/ + /descontínuo/ + /curto/ + /segmentado/;
- os campos do tipo B realizam contrastes entre as categorias realizadas em A e C.

Essas provisórias análises da expressão das obras de Guayasamin possibilitaram, apesar de pouco aprofundadas, ao menos a explicitação do caráter complexo e mediador dos campos B em relação ao caráter mais simples e polar dos campos A e C, pelo inventário das categorias expressivas pertinentes. O que se quis demonstrar, basicamente, é a maneira pela qual o modelo de análise semiótico efetua a descrição do objeto visual sem recorrer a um recorte “analgico” figurativo. O semioticista trabalha com as categorias, o que lhe permite explicitar a cada passo o processo gerativo da construção do discurso.

“Isto é isso”

Para alcançar o plano do conteúdo, a análise vai-se valer do conceito de formante figurativo, quer dizer, parte constituinte do sintagma global que, como se viu acima, é passível de homologação, no plano do conteúdo, com categorias figurativas fornecidas pelo mundo natural. Os campos A, B e C serão associados, pela homologia entre as categorias de cada plano, às figuras semênicas definidas pelos lexemas “fundo”,

“mãos” e “rostos”, nesta ordem. Reiteram-se tais figuras como uma espécie de marca registrada da obra de Guayasamin.

As relações entre os formantes figurativos complexos podem ser recolocadas, reconhecendo-se, inicialmente, a oposição que as combinações de sintagmas estabelecem entre um espaço externo e um espaço interno, mediatizados pelo formante “mãos” (= /envolvido/ + /envolvente/); tomando-se o conjunto “rostos” e “mãos” como lugar de instauração metonímica de qualificações (o ser) e de funções (o fazer) definidoras de um estatuto “actorial”, obtém-se, aproximadamente:

<i>espaço interno</i>	∴	<i>interoceptividade</i>
<hr/>		<hr/>
<i>espaço externo</i>		<i>exteroceptividade</i>

responsável, assim, por mecanismos de embreagem enunciativa, ou, mais especificamente, pela passagem de uma estrutura actancial transitiva a uma estrutura actancial reflexiva, no ato da enunciação.

Essa passagem é marcada pela introdução de uma reversão entre categorias espaciais e temporais: a especialidade exteroceptiva será assumida como /espaço/, enquanto que a espacialidade interoceptiva será assumida como /tempo/. A uma reversão semântica dessa ordem corresponde, como foi visto na análise preliminar, a dicotomia expressiva /contínuo/ vs. /descontínuo/.

Uma série de pontos de equivalência entre o plano do conteúdo e o plano da expressão pode ser, enfim, levantada, para chegar a identificar, nessas obras de Guayasamin, a constante retomada do tema do relacionamento do homem com o mundo que o circunda, cujo fundamento é mítico. Tem-se, assim, que o caráter contrastivo e complexo dos formantes “mãos”, no plano da expressão, encontra correspondência com a estrutura mítica do conteúdo, em que o conflito “homem”/“mundo” é resolvido por um instrumento mediador. Paradigmaticamente, as mãos surgiram como operadoras da derrubada da intransponibilidade dessa dicotomia, pela afirmação do caráter transformador do fazer humano. No contexto das telas estudadas, porém, realiza-se a potencialidade contrária: as “mãos” de Guayasamin têm função disjuntiva, protetora; o tema da intermediação é representado na figura discursiva das “mãos-escudos”.

Para concluir

Sendo muito recente, a linha de estudos aberta pela semiótica planar tem por preocupação, até os dias de hoje, levantar os elementos segmentais próprios à pintura, procurando compatibilizar as análises com um modelo teórico proveniente, fundamentalmente, da lingüística. Os trabalhos dessa fase inaugural, por esse motivo, realizam a tarefa de integrar a análise do discurso visual planar no âmbito de uma teoria geral do discurso, obtendo resultados generalizantes.

No caso específico da pintura esse tipo de abordagem parece, no entanto, insuficiente. A obra de pintores como Oswaldo Guayasamin não

se resume às linhas gerais definidas pela figurativização mais ou menos esquemática de temas tão amplos quanto os que a análise ensaiou detectar; pouco se pode assim apreender da carga emotiva intensa que escapa por entre as malhas da rede lançada pelo descritor, mas que o apreciador da pintura não deixa de fruir. De fato, uma análise do discurso pictórico que o considere simplesmente como outro discurso visual qualquer não pode dar conta da poeticidade a ele inerente. A proposta que aqui parece cristalizar é de que, a partir dos estudos já realizados até agora, a semiótica planar se lance a uma outra exploração, paralelamente, da pintura enquanto discurso poético. Talvez essa nova empreitada já se possa contemplar, por exemplo, na formulação do conceito de semiótica plástica, que seria “uma linguagem segunda elaborada a partir da dimensão figurativa de um primeira linguagem, visual ou não, ou a partir do significante visual da semiótica do mundo natural” (GREIMAS et COURTÉS, 1986, pág. 169); de qualquer modo, o que aqui se gostaria de ressaltar são as possibilidades de um estudo que enverede, por exemplo, pela análise de elementos supra-segmentais (quem sabe: prosódicos) em pintura.

Os obstáculos são muitos, no momento. Os elementos supra-segmentais não são mensuráveis na pintura certamente, do mesmo modo que na fala; como trabalhar concretamente com as sobredeterminações que sobre o enunciado pictórico faz incidir uma enunciação “muda”? Torna-se necessário, antes de tudo, desenvolver instrumentos de recuperação das marcas da enunciação enunciada no plano da tela. Por ora, finalizam estas observações pela instalação da falta. O próximo passo da narrativa é programa para um outro trabalho.

OBRAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS/CONSULTADAS

- FLOCH, J.-M. 1985. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*. Paris-Amsterdam, Hadès-Benjamins.
- GREIMAS, A.J. et COURTÉS, J. (org.). 1986. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, II. Paris, Hachette.
- LOPES, E. 1978. *Discurso, texto e significação. Uma teoria do interpretante*. São Paulo, Cultrix.
1986. *Metáfora. Da retórica à semiótica*. São Paulo, Atual.
- SILVA, I.A. 1985. “O Projeto da Semiótica Planar (Semiótica da Imagem Fixa)”. Araraquara, fotocópia do original datilografado.

As fotos que reproduzem as telas de Guayasamin analisadas são de autoria de EDUARDO PEÑUELA, a quem registramos nosso agradecimento. Agradecemos também à Fundação Guayasamin do Equador que autorizou a reprodução das obras do pintor.

RESUMEN

Los autores sintetizan, con ejemplo práctico, los resultados alcanzados por la semiótica planar en la construcción de un modelo para el análisis de los discursos visuales planos, de un modo general, y del discurso pictórico, en particular. Para eso, válese de las obras del maestro ecuatoriano Oswaldo Guayasamin, a quien desean rendir homenaje.



FIG 1

FIG 2



FIG 3



FIG 4