

RAZÃO E AFETO: A ARGUMENTAÇÃO NA CRÍTICA DE ARTE

Lucia TEIXEIRA¹

- RESUMO: O artigo analisa a argumentação em textos de crítica de arte, tomando como exemplos um texto de Ferreira Gullar e outro de Luiz Camillo Osório, a respeito da obra de Lygia Clark. Com a fundamentação teórica da semiótica francesa, mostra que a argumentação se desenvolve como uma praxis enunciativa constituída tanto de um programa de manipulação que usa recursos de persuasão fundamentados na descrição e explicação de procedimentos e efeitos estéticos quanto de um mecanismo de sensibilização do discurso por meio dos afetos que advêm do contato do corpo do sujeito com a obra de arte.
- PALAVRAS-CHAVE: Argumentação; crítica de arte; manipulação; contágio; afeto no discurso.

O homem só inventou a pintura porque existe uma parte da experiência humana que não se traduz em palavras.

Ferreira Gullar, 2003, p.78

A epígrafe de Ferreira Gullar serve-me aqui de ponto de partida para refletir sobre a relação de produção de sentido que se estabelece entre arte e crítica de arte. Numa espécie de percurso experimental, em que o ensaio parte da contemplação de um trabalho plástico, reúno a constatação de Gullar de que linguagens diferentes expressam experiências humanas diferentes à minha visita à exposição “Abrigo poético – Diálogos com Lygia Clark” (MAC, Niterói, setembro a dezembro/2006). Para bem realizar tal percurso, passei antes por dois textos críticos – um do próprio Gullar, publicado no belo livro *Relâmpagos*, outro de Luiz Camillo Osório, crítico de arte do jornal *O Globo* –, que indicam, ambos, possibilidades estimulantes de leitura da obra de Lygia.

¹ Universidade Federal Fluminense – Instituto de Letras – Departamento de Ciências da Linguagem – 24210-200 – Niterói – RJ – Brasil. CNPq. Endereço eletrônico: luciat@bn.microlink.com.br

São dois os problemas a tratar: de que modo a crítica orienta o olhar do espectador e de que modo essa orientação não é inteiramente capaz de afastar a surpresa do deslumbramento, o relâmpago que, segundo Gullar, transforma um objeto do mundo em acontecimento estético. Pretendo mostrar justamente que um problema não anula o outro, mas, ao contrário, um ilumina o outro, só podendo a crítica cumprir sua função se for capaz de explicar as relações da obra com a linguagem e com a história e ao mesmo tempo preencher o estado de espera do leitor e potencial espectador com o prenúncio da emoção que advirá do contato de seu corpo com a obra.

Percorre-se uma exposição como se entra num texto: de início, sensações ainda sem discurso, a pulsação de materialidades significantes, o sujeito imerso na inquietação da ausência de sentido; em meio a isso, uma repetição, uma ruptura, uma intensidade, um descompasso – e o sentido começa a tomar forma. Numa exposição, como num texto, é preciso selecionar, associar, imprimir descontinuidades, para compreender. Há uma ordem para o percurso, há seqüências e interrupções, o tempo do movimento marcado no espaço dividido em salas, núcleos, temas. Nas paredes curvas do MAC pulsam as telas de onde saem as dobras, os encaixes, a superação do suporte já anunciada. Jogam-se ao chão, sobre pequenos pedestais e ganham a forma de objetos, esculturas, novas formas dobradas, encaracoladas, prateadas, douradas, brancas – e da cor volto às paredes, vejo mais cores, meu olhar vagueia, Maria Leontina, Samsor Flexor estão ao lado, e Amílcar de Castro e Hélio Oiticica e mais tantos, todos submetidos ali, naquela sala, à influência de Lygia, a seu poder formal, à sua reflexão vigorosa. Meu olhar vagueia ainda, meu corpo se move e vejo entrarem os meninos da escola, no dia de ingresso gratuito, bendito dia de formar novos olhares, fico observando o barulho que fazem, os risos da incompreensão, a curiosidade do olhar. Mexem-se, sobem e descem rampas, olham-se de pequenos balcões, riem de tudo, de vez em quando voltam às obras, sentam-se para brincar, agora que os museus descobriram que são espaços vivos e transformaram a arte em jogo ninguém escapa de um quebra-cabeças com peças “tiradas” dos quadros. Pois os meninos estão ali, comigo, e mais um sujeito que explica em inglês a duas senhoras que é preciso olhar de lugares diferentes para o desenho de Hélio Oiticica para ver o movimento das peças coloridas, e mais casais de namorados desatentos, e mais os turistas de sempre com seus mágicos celulares transformados em câmeras. Tudo isso vai formando um turbilhão de imagens e palavras e vai me ajudando a construir o sentido da exposição. Tantas vezes já vira as peças de Lygia Clark e nunca as vira desse modo!

Os movimentos do corpo vão fazendo com que eu veja o que não havia antes visto e que sempre havia estado lá, coisa do mundo, à espera da contemplação. Já Merleau-Ponty (2004) observava essa relação, quando dizia que o mundo visível

se associa ao mundo dos movimentos motores, para mostrar que a visão não é uma operação do pensamento, mas uma relação direta do corpo com o mundo.

Vou e volto, primeiro andar, segundo andar, primeiro de novo, movimento agora os olhos, enquadro de várias maneiras o que vejo, observo os tamanhos, as cores, os movimentos. Direita, esquerda, para cima, para baixo, concentração, dispersão. Perco-me de Lygia e recordo Merleau-Ponty: a visão não é um certo modo do pensamento ou presença em si, é o meio que me é dado de estar ausente de mim mesmo, de assistir de dentro à fissura do ser. É nesse movimento de sair e retornar que o sentido toma forma, vira discurso.

Mas o sentido, esse do verbo, já me havia sido dado antes, no livro, no jornal, na explicação. De que modo então eu me esquecera dele, desse sentido renunciado, nesse turbilhão de movimentos? Não, não me esquecera, estava lá, dentro de mim, em minha cabeça que é também meu corpo, estavam lá a palavra de Gullar e o texto de Osório.

Junto comigo, os espectadores que não leram, talvez, nem Gullar nem Osório, descobrem também eles sentidos para aquela obra, para aquele museu. E aquelas janelas, aquele mar, os visitantes atentos ou dispersivos, tudo me leva de volta à fenomenologia. O que buscam tantos espectadores? De que modo cada um percorre a exposição, o que pode ver e o que retém do que vê quando sai dessa sala quase cheia? E como sai esse espectador, o que leva com ele e de que modo passa a olhar o mundo?

Penso nesse espectador – em mim mesma – como o ser fissurado de Merleau-Ponty, que sai de si pelo olhar e retorna a si pela memória do que viu, organizada como sentido, como ordem do mundo. O corpo que vê e se movimenta percebe do mundo as sensações, mas as sensações já se manifestam recobertas de discurso, a percepção do mundo estando sempre submetida à semiotização da experiência. Não há pureza, não há estado original possível e toda filosofia, toda semiótica, toda ciência, afinal, precisa enfrentar essa espécie de pecado original da existência na linguagem.

Para enfrentá-lo é que criamos teorias, nomenclaturas, modelos. É pela via da semiótica francesa que começo, então, a pensar na função da crítica, em seu poder de convencimento, de persuasão e no modo como pode transformar aquilo que o senso comum chamaria “sensibilidade” em carga afetiva do discurso, de modo a associar a explicação e a descrição à paixão e aos efeitos de atração e repulsão experimentados pelo sujeito diante do objeto.

Giulio Carlo Argan, grande crítico de arte italiano, comentando os enganos históricos da crítica, defende a necessidade de aliar à atividade crítica o conhecimento da história da arte, a partir de comentário sobre o engano de avaliação que fez consagrar Cabanel em vez de Cézanne:

O pequeno-burguês que admirava Cabanel e desprezava Cézanne julgava certamente mal (como um juiz que ignorando a jurisprudência erra a sentença), mas ainda assim julgava; se tivesse conhecido a história da arte, teria entendido que a arte de Cézanne, não a de Cabanel, podia enquadrar-se num discurso histórico coerente. A função do método é justamente fornecer ao juízo um fundamento de experiência que reduza ao mínimo a margem de arbítrio, o risco de introduzir um não-valor numa série de valores e de construir, assim, uma falsa história. (ARGAN, 1992, p.17)

Argan introduz, nessa passagem, ao falar de jurisprudência, sentença, juízo e arbítrio, um esboço da rede figurativa que enquadra a crítica numa função de julgamento. Também aí a oposição entre ignorância e conhecimento aponta para determinadas competências que atribuem ao enunciador de textos de crítica de arte autoridade para proceder ao julgamento. As análises de textos de crítica de arte que empreendo já há algum tempo me mostram que se constitui na crítica uma práxis enunciativa que deve ir além da racionalidade da explicação, para enfrentar os afetos e sensibilizar o espectador.

Para explicar o conceito de práxis enunciativa, Schulz (1995) recorre a Denis Bertrand e fala em formas discursivas que o uso das comunidades sócio-culturais fixa sob a forma de tipos, de estereótipos ou de esquemas. Retomando o que chama de “orientação recente da semiótica greimasiana”, o autor propõe uma concepção da enunciação que articule as formas discursivas resultantes do ato individual de enunciação com as organizações culturais, mais ou menos congeladas, da significação que, situadas acima da iniciativa do sujeito enunciador, dependem da práxis enunciativa e constituem o que chama de “o impessoal da enunciação”. Para Schulz, o discurso é tanto uma criação como o resultado de uma *bricolage* que reutiliza os materiais de criações anteriores. A originalidade do discurso vai depender dos modos como reage ou responde à exploração dos resíduos discursivos que acolhe. Propõe-se, em conseqüência, uma concepção de enunciação que articule as formas discursivas resultantes do ato enunciativo individual com o que o autor chama de “organizações culturais, mais ou menos congeladas, da significação”, que independem da iniciativa particular do sujeito enunciador, mas que o incluem numa práxis enunciativa que, garantindo a previsibilidade, atua como força coesiva do discurso e assegura sua força argumentativa pela naturalização que confere a determinados materiais discursivos.

Segundo Greimas e Fontanille (1993), essa práxis caracteriza o modo de constituição semiótica de culturas. Assim, por exemplo, espera-se, num texto de crítica de arte, a debreagem de vozes que confirmem a palavra do enunciador, a referência a recursos técnicos da obra de arte analisada e aos efeitos que

produzem, como demonstração da competência do crítico, a valorização do percurso de aprendizagem do artista e o reconhecimento de seu trabalho; espera-se, enfim, um movimento discursivo que, ao mesmo tempo em que fala da obra e do artista, instala a autoridade do crítico.

Nas pesquisas que empreendi com *corpora* de textos de crítica de arte do pré-modernismo, do modernismo e do momento contemporâneo, observei a reiteração desse esquema discursivo, bem como a possibilidade de ir além dele, em textos que associam à racionalidade da explicação e descrição a disseminação, no discurso, dos impactos da obra apreciada sobre o sujeito crítico. Há no crítico, assim, tanto um sujeito dotado de saber quanto um espectador afetado pelo acontecimento estético.

Esses dois aspectos da crítica de arte passam a ser agora desenvolvidos: sua configuração como um programa de manipulação que obedece a um esquema próprio de sanção fundamentada em aspectos objetivos, mensuráveis, descritíveis, e sua qualidade de discurso de sensibilização dos afetos do leitor, capaz de oferecer à contemplação e usufruto do espectador o “sentido sentido” de que fala Landowski (1999) em seu texto sobre o contágio.

Argumentação como programa de manipulação

As bases para o estudo da argumentação como um programa de manipulação foram sistematizadas por Diana Luz Pessoa de Barros, em seu fundamental *Teoria do discurso* (1988). Já ali, a autora mostrava que a argumentação precisava ser revista e considerada como uma estrutura de “programas narrativos de busca ou de construção do saber ou de procura de adesão e de confiança” (BARROS, 1988, p.111) e considerava três procedimentos utilizados pelo enunciador para influenciar o enunciatário: a implicitação ou explicitação de conteúdos, a prática de atos ilocucionais para atingir fins perlocucionais e a argumentação em sentido restrito. Os três procedimentos apresentam-se confundidos no fazer persuasivo do enunciador e constituem a argumentação em sentido lato (BARROS, 1988, p.98-113).

É justamente essa idéia de “confusão”, a idéia de que vários procedimentos e mecanismos sintáticos e semânticos estão envolvidos na argumentação, que me leva a considerar a relação entre os níveis narrativo e discursivo do percurso de sentido como uma outra “confusão” a ser levada em conta, também esta assinalada por Barros, que vai mostrar, com exemplos, o modo como esquemas argumentativos se explicam narrativamente.

Estão em jogo, portanto, dois níveis do percurso gerativo de sentido: o narrativo e o discursivo. O primeiro é mais abstrato que o segundo; nele se articulam relações

entre sujeitos e objetos, num nível esquemático, que se manifesta em estados e transformações redutíveis a operações de conjunção ou de disjunção entre sujeitos e objetos. O segundo nível, o discursivo, recobre o anterior, por meio da intervenção de um sujeito da enunciação que projeta as categorias de tempo, espaço e pessoa, além de selecionar temas e figuras. Assim, por exemplo, a narrativa da trajetória profissional de um pintor, redutível a um esquema de passagem de um estado inicial disjunto para um estado final conjunto, considerando como os dois pólos da operação de junção um sujeito /pintor/ e um objeto-valor /reconhecimento/, pode ser discursivizada num verbete de dicionário, num texto crítico, numa louvação, num poema, numa pintura. Cada uma dessas manifestações discursivas dá forma textual a uma narrativa em que um pintor, em estado inicial de disjunção com o reconhecimento, termina por sofrer uma transformação que o leva a um estado final de conjunção com esse valor.

Há ainda um primeiro nível do percurso, mais abstrato que o narrativo, o nível fundamental, em que estão em jogo as oposições semânticas fundamentais geradoras do sentido do texto. A análise do percurso, considerando didaticamente a existência dos três níveis, cada um com uma sintaxe e uma semântica próprias, é o caminho mais interessante para observar a construção do sentido como um mecanismo de reiterações e transbordamentos, marcado por previsibilidade e surpresa. É também por meio da análise de cada nível que se pode perceber a operacionalidade da utilização de categorias de um nível de análise para compreender procedimentos de outro nível.

É essa possibilidade de articulação entre os níveis do percurso que permite o tratamento da argumentação, que é um mecanismo discursivo, como um programa de manipulação.

Um programa de manipulação, tal como o concebe a semiótica, não se reduz ao sentido corrente da palavra manipulação, muito gasta em tempos de juízos simplificados, concretizados, por exemplo, em pesquisas de opinião ligeiras, do tipo “a televisão manipula o comportamento das pessoas?”, “a propaganda eleitoral consegue manipular a vontade do eleitor?” etc. Não é essa a manipulação de que fala a semiótica, não um mero ato mecânico comunicacional de imposição de vontade de um locutor sobre um ouvinte apático e amorfo.

A relevância da abordagem semiótica da narrativa prende-se à sua articulação com o espetáculo do homem no mundo, querendo isso dizer que a semiótica pretende, ao analisar os textos, analisar o modo de o homem existir no mundo. Compreendendo a existência humana na linguagem, não mediada pela linguagem, não possível através da linguagem, mas na linguagem, a semiótica recupera, na metodologia de análise, as coerções, as impossibilidades, as obrigatoriedades, bem como a possibilidade da rebeldia e da recusa que caracterizam a vida social.

Impulsionados por tentações e provocações, seduções e intimidações, vamos aceitando ou recusando os contratos que definem nosso caminho e nossas ações, moldam nossas vontades e dirigem nossos gostos, ainda que precisemos da ilusão de que mantemos a vida sob controle. Quase nunca somos capazes de perceber a inclusão de nossa rebeldia em um sistema de valores aceitos, em que o rebelde perde a causa, porque ali a rebeldia é a regra e por isso mesmo já não é mais contestação, nem coragem, nem desafio, é a normalidade de um outro sistema de valores. Oscilamos entre manipulações de diferentes ordens, e nossa luta não é entre o bem e o mal, o certo e o errado, como escolhas possíveis e objetivas, mas é a luta de estar imerso em linguagem e viver no entrechoque de redes discursivas.

É essa mesma aventura humana que se realiza nos textos e que a semiótica formula como um programa de manipulação. Originalmente a primeira etapa da seqüência canônica da narrativa, a manipulação argumentativa realiza-se no discurso, mediante a ação de um enunciador que pretende conquistar a adesão de um enunciatário. Para analisar esse programa, marcado não só pela relação entre dois sujeitos em torno de valores, mas também pelas modalizações das ações persuasiva e interpretativa, será necessário observar esses dois sujeitos envolvidos e seu modo de constituição narrativo-discursiva. Para isso, a metodologia de análise não poderá fixar-se em distinções canônicas nem entre níveis nem entre componentes. Quero dizer que só se pode dar conta dos mecanismos argumentativos considerando-se, ao lado das projeções de pessoa, tempo e espaço, relativas ao componente sintático, as coberturas figurativas que as transformam em atores, locais e marcos temporais, relativas ao componente semântico. E para tratar a argumentação como programa de manipulação, será necessário narrativizar o percurso do sujeito que enuncia.

A metodologia de análise, portanto, consistirá em, tomando como núcleo da análise a observação das projeções de pessoa, tempo e espaço (e para isso será fundamental a contribuição de Fiorin, 1996), analisar essas três categorias considerando que a relação entre enunciador e enunciatário, vale dizer, a argumentação, se constrói nas relações sintático-semânticas que, historicizando o discurso, nele inscrevem os modos de persuadir e convencer.

Criando ora os efeitos de enunciação enunciada, ora os de enunciado enunciado, a estratégia argumentativa pode tanto aproximar os dois actantes do discurso quanto simular o distanciamento deles em relação ao que se diz. Teoricamente, temos, no primeiro caso, o efeito de aproximação entre enunciador e enunciatário, obtido pela projeção da primeira pessoa, do tempo do agora e do espaço do aqui, e no segundo, o efeito de distanciamento do enunciado enunciado, por meio da projeção da terceira pessoa, do tempo do então, do espaço do lá. A aproximação cria efeito de subjetividade, o afastamento, de objetividade. No

entanto, entre um pólo e outro, há uma gradação que não é mensurável, mas que pode ser identificada nas escolhas figurativas e temáticas, e uma dispersão de vozes.

A projeção de pessoa não se refere apenas à escolha básica entre projetar no discurso um eu ou um ele. Trata-se de examinar o jogo de vozes presente na cena discursiva, observando as marcas da heterogeneidade que criam efeitos de verdade, de autoridade, de consenso, etc. Afirmar a qualidade da obra de um artista e trazer para o texto o julgamento de um *marchand*, de um outro artista, de um colecionador, com isso reforçando o juízo do enunciador e construindo sua autoridade, é uma forma de fazer com que o enunciatário reconheça e aceite a verdade do discurso. Dessa forma, dissimula-se a subjetividade do julgamento, criando-se o efeito de imparcialidade, garantido pela projeção, no discurso, de outras vozes autorizadas.

Constituem também recursos que esgarçam as fronteiras entre objetividade e subjetividade alguns procedimentos como os utilizados por Luiz Camillo Osório, na crítica publicada na *O Globo*, que inscrevem, em textos escritos geralmente em 3ª pessoa, excessos e arrebatamentos do enunciador, tais como a inserção de lexemas que condensam juízos de valor (“Foi um gol de placa comemorar os dez anos do MAC com uma exposição em torno de Lygia Clark.”), as retomadas anafóricas por meio de sintagmas que recuperam tais juízos (“...exposição em torno de Lygia Clark. É uma artista da maior relevância para a arte contemporânea brasileira”), as referências que cortejam o potencial espectador (“...roupas-esculturas que podem ser vestidas pelo público”, “...o público se diverte”, “capacidade de atrair um público diferenciado...”). Tais recursos atraem o leitor/espectador, já então pronto a crer na verdade do crítico.

Mas por que o leitor/espectador aceita ou por que pode recusar essa verdade? De que modo se produz a crença que leva à adesão? Parece-me que só se pode responder a essas questões observando os procedimentos semânticos que transformam as posições actanciais de enunciador e enunciatário nos atores / crítico/ e /leitor/. Pois se a relação entre ambos se estabelece sintaticamente, por conexões e relações sintagmáticas propostas no discurso, por um jogo de vozes que põe em contato um e outro, a transformação desse contato, desse enlace, em troca, intercâmbio, confronto ou acordo se dá nas escolhas temáticas e figurativas que preenchem os papéis de um e de outro e que produzem sua ancoragem num determinado espaço e num determinado tempo.

Saímos, então, de um esquema geral de previsibilidade (esse de um enunciador/destinador que manipula um enunciatário/destinatário, levando-o a aderir ao que afirma ser verdadeiro), para entrar numa espécie de deriva, que é o território das especificidades. Mesmo considerando as diferenças, é possível

estabelecer um modelo esquemático geral, em que o enunciador, projetado em 3ª pessoa, recorrendo ao tempo passado e ao espaço do lá, deixa no discurso as pistas de seu percurso e constrói sua autoridade por meio dos preenchimentos figurativos que o transfiguram em crítico. Esses preenchimentos referem-se tanto às suas competências (olhar, acompanhar, examinar, contemplar), quanto aos espaços concretos em que o discurso está ancorado (ateliers, museus, salas de exposição, escolas de arte) e às referências a fatos da história da arte, que inscrevem o acontecimento no tempo. Do mesmo modo, é possível identificar um leitor, potencial espectador de obras de arte, valorizado como integrante de um mundo especial e refinado, freqüentador de museus e galerias, leitor de biografias e conhecedor da história da arte, homem de seu tempo, aberto às inovações e às rebeldias estéticas. Tem-se aqui o preenchimento figurativo e temático que transforma actantes em atores, garantindo a possibilidade de descrição de um programa de narrativização da enunciação, produzido no discurso.

Ao lado do preenchimento dos actantes com seus papéis temáticos e figurativos, completa-se a análise com a observação da construção sintática e figurativa do tempo e do espaço, obtendo-se uma espécie de cenário integrador da relação entre enunciador e enunciatário.

A relação entre esse enunciador/crítico e esse enunciatário/leitor tanto transita por um universo discursivo previsível, uma práxis enunciativa, quanto por um excesso passional que, em princípio, desestabiliza a previsibilidade.

Corpo e afeto no discurso

O contrato proposto pelo crítico ao leitor não se completa se a crítica não acolher uma certa sensibilização do discurso, imposta pela obra de arte que a provoca. Garantindo ao senso comum a manutenção da arte na esfera das coisas superiores do espírito, mesmo a crítica mais atenta com o mercado permite que certas escolhas lexicais, certos índices de subjetividade, certas opiniões citadas introduzam no discurso ondulações passionais. Seria pouco produtivo, em termos argumentativos, dissimular inteiramente a subjetividade que permite a irrupção, no discurso, da paixão. Efeito de sentido de arranjos modais, a paixão permite a entrada, na cena discursiva, das desestabilizações, deslizamentos e ondulações que, teoricamente, tensionam a previsibilidade. Pensando de forma oposta, diríamos que também a paixão é previsível, também se pode falar numa práxis passional que, por exemplo, no caso da crítica de arte, se concentra no entusiasmo ou na rejeição.

Entre um e outra, entretanto, há uma gradação que dispersa o discurso da sua previsibilidade. Há, ainda, a possibilidade de paixões diversas e mesmo

conflitantes aparecerem, seja nas vozes em confronto, seja na estrutura polêmica de uma manipulação que passa por desacordos, rompimentos e novos acordos, tudo isso a provocar as ondulações da narrativa e do discurso.

E que força argumentativa tem a paixão no discurso? A força de sensibilizar o outro, a força de estabelecer comunhão com o leitor. Mas é diferente a força da paixão nos discursos. Num editorial de jornal, por exemplo, o efeito de verdade causado pela citação de fatos, dados numéricos, nomes de pessoas e lugares é mais eficaz do que, por exemplo, a desqualificação dos opositores e o engrandecimento dos adeptos. O mal da argumentação apaixonada, já alertou Perelman (1996), não é a falta de argumentos, mas a má seleção de argumentos, e desse mal procuram fugir os que pretendem criar o efeito de imparcialidade e objetividade em seus discursos. Já na crítica de arte, a paixão é bem-vinda em textos do pré-modernismo e do modernismo brasileiro, mas é dissimulada nas críticas contemporâneas.

Há uma crítica antológica de Sérgio Milliet, escrita em 1ª pessoa, a respeito de Tarsila do Amaral, em que ele narra suas diferentes reações em relação à obra da artista. Num primeiro momento, vê a pintura e não gosta. Num segundo momento, levado por Oswald de Andrade ao ateliê da artista em Paris, compreende e admira a obra de Tarsila, depois de ouvi-la falar. A paixão da rejeição sucede-se a do entusiasmo, num percurso narrado ao leitor. O efeito de sinceridade obtido pode ser muito mais produtivo para validar a palavra do crítico do que a objetividade de uma descrição ou mesmo a admiração testemunhada em depoimentos inscritos no discurso.

Corpo, contágio e relâmpago

Se o crítico não é capaz de se colocar diante da obra, inicialmente, como um sujeito em estado de espera, um sujeito pronto a ser preenchido de sentidos, se o crítico não compreende a necessidade de, em primeira instância, se deixar dominar pela obra, para só depois buscar compreender os mecanismos de produção de sentido, então a crítica estará fadada a preencher previamente a obra dos significados que já estão dados pela experiência anterior, pelos fragmentos de discursos incorporados, pela necessidade de se adequar a determinados padrões de gosto e de julgamento em voga.

Na introdução do livro *Relâmpagos*, Gullar afirma: “Toda obra de arte atinge nosso olhar como uma inesperada fulguração, um relâmpago” (GULLAR, 2003, p.11). No dicionário, relâmpago é luz intensa de curta duração. Em semiótica, é a figura que fala do deslumbramento que, precedido de uma espera tensa e sucedido por um comentário pensado e nostálgico,

representa o acontecimento estético (GREIMAS, 2002, p.26-27). Em qualquer das definições, a palavra associa-se a três traços semânticos: luz, efemeridade e intensidade.

Em pintura, costuma-se associar a luz ao mais profundo dos efeitos visuais, aquele que está na base do reconhecimento das cores, do traçado das formas, da organização topológica da tela, para além de significar nele mesmo o domínio do grau de refinamento e complexidade no manejo das tintas e pincéis, de modo a criar determinados efeitos que podem ir da atmosfera onírica dos quadros de Turner, por exemplo, ao efeito de harmonia e vivacidade dos quadros de Renoir. Mas o lampejo de que fala Gullar não é essa qualidade própria da pintura, é a fulguração repentina que funde obra e espectador num novo modo de estar no mundo, oferecendo a dose necessária de sentido e de valores por meio da qual sobrevivemos – e só assim...

Diante de uma obra de arte, então, haveria uma espécie de efeito sem causa, efeito que não depende de uma explicação lógica nem de uma preparação intelectual, mas que irrompe na duratividade dos acontecimentos do mundo como um susto, uma suspensão, uma ruptura cuja razão de ser não está nem no sujeito nem no objeto, mas na modalidade desse encontro, para usar a formulação de Landowski, em texto em que estuda isso que chama de contágio e que se refere justamente à experiência da captação do sentido em sua emergência como pura presença. É ele quem alerta para a precariedade desse momento: “momento tão delicado que deve ser constantemente convocado e revivido como experiência viva se o que se deseja é convertê-lo em objeto de análise” (LANDOWSKI, 1999, p.273).

Com isso, chegamos ao mundo da palavra, aquele em que nos movemos diariamente quase sem esforço, mas também aquele que pode exigir muito empenho e trabalho, se estamos à procura da palavra exata, do sentido mais bem formulado, das sutilezas de significação que podem dar conta dos matizes, das gradações, das intensidades da existência humana. O livro em que Ferreira Gullar reúne textos críticos dedicados a obras de todos os tempos, suportes e formatos, apresenta, já no título, *Relâmpagos*, e no subtítulo, “dizer o ver”, valor poético. Não se trata de dizer o visto, o visível, o visual, o que se vê. Trata-se de dizer o ato de ver e então será preciso conferir à palavra um certo poder de movimento, que não seja apenas o movimento de ir-e-vir entre a obra de arte e o papel, mas que incorpore também o próprio movimento de fazer significar, de soprar na palavra o sopro da vida.

Tomo o poema por meio do qual Gullar fala da *Madona do cravo*, de Leonardo da Vinci, pelo que contém de exemplar a respeito da relação entre palavra e pintura:

MANCHA
Em que parte de mim ficou
aquela mancha azul?
 Ou melhor, esta
 mancha
de um azul que nenhum céu teria
 ou teve ou mar?
 Um azul
que a mão de Leonardo achou
ao acaso e inevitavelmente
 e não só:
um azul
que há séculos
 numa tarde talvez
feito um lampejo surgiu no mundo
 essa cor
essa mancha
 que a mim chegou
de detrás de dezenas de milhares de manhãs
e noites estreladas
 como um puído
 aceno humano.
Mancha azul
que carrego comigo como carrego meus cabelos
ou uma lesão
oculta onde ninguém sabe.

(GULLAR, 2003, p.47)

O poema começa com uma pergunta: “Em que parte de mim ficou/aquela mancha azul?”, já acenando para o lugar do corpo na percepção da pintura. A pintura fica no corpo, em alguma parte de mim e a carrego, “como carrego meus cabelos ou uma lesão”, como carrego meus pés e mãos, meus olhos. E o lampejo que me faz ver a pintura como um novo modo de significar o mundo recupera o lampejo que fez “surgir no mundo a cor”, o azul que “a mão de Leonardo achou”. O poema trata, assim, dessa sucessão de lampejos, de reconhecimentos do que na vida pode ser sentido. Seu ritmo irregular, seu desenho de longas idas e breves retornos fala de um sujeito que se dispersa para encontrar a concentração. Seus cabelos compartilham o sentido da pintura, no entanto, com a dor, pois também na lesão escondida pode estar a pintura que carrego comigo.

Conclusão

A beleza da poesia que fala da pintura tem aqui um sentido mais além, porque não é apenas a beleza da superfície, aquela da junção de palavras que se combinam com harmonia e de modo surpreendente, mas é a beleza de fazer ver, de tornar possível a contemplação, de lhe conferir seu sentido mais intenso, por meio de um olhar amoroso da palavra sobre a tela. Não se trata de misturar crítica com poesia, trata-se de fazer a crítica de modo poético, porque só assim será possível dar conta da obra de arte. Na análise do quadro de Degas, o crítico diz: “Impossível descrevê-lo e impossível não tentar descrevê-lo” (GULLAR, 2003, p.33); resume-se aqui, nessa angústia entre /não poder fazer/ e /não poder não fazer/ a provocação da pintura à palavra. Se não é possível jamais decodificar uma linguagem em outra, de modo a dizer a mesma coisa, sendo sempre impossível dizer a mesma coisa – tudo que se diz é já outra coisa –, como então e para que estar nessa corda bamba da crítica e falar daquilo que é indizível? Porque talvez não o seja, porque talvez seja necessário explorar o signo verbal em profundidade, mas também em lateralidade, expandindo e forçando seus limites de significação. E isso só se fará conferindo também a esse signo, a seu arranjo num texto, a qualidade da surpresa estética, do relâmpago, do claro.

TEIXEIRA, L. Reason and affect: argumentation in art criticism. *Alfa*, São Paulo, v.50, n.1, p.145-158, 2006.

- **ABSTRACT:** *The paper analyzes argumentation in art criticism texts, taking, as examples, an article by Ferreira Gullar and another by Luiz Camillo Osório, both focusing on the work of Lygia Clark. Drawing on French semiotics, it argues that argumentation is developed as enunciative praxis, both as a program of manipulation which uses persuasive resources based on description and explanation, and as a mechanism of discourse sensitization by means of the affects which emerge from the contact of the subject's body with the work of art.*
- **KEYWORDS:** *Argumentation; art criticism; manipulation; affect in discourse*

Referências bibliográficas

ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992a.

BARROS, D. L. P. de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. São Paulo: Atual, 1988.

FIORIN, J. L. *As astúcias da enunciação: as projeções de pessoa, tempo e espaço no discurso*. São Paulo: Ática, 1996.

GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002.

- GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.
- GULLAR, F. *Relâmpagos: dizer o ver*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- LANDOWSKI, E. Sobre el contagio. In: LANDOWSKI, E., DORRA, R., OLIVEIRA, A.C. (Ed.). *Semiótica, estesis, estética*. São Paulo: EdUC; Puebla: UAP, 1999. p.269-278.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- OSÓRIO, L. C. Uma obra de paradoxos e estímulos criativos. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 set. 2006, Caderno 2, p.6.
- PERELMAN, C.; OLBRECHTS-TYTECA, L. *Tratado da argumentação: a nova retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SCHULZ, M. Enonciation et discours esthétique. Analyser le Serial Project N° 1 (Set A) de Sol LeWitt. In: NOUVEAUX actes sémiotiques, 41-42. Université de Limoges, 1995.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- ARGAN, G. C. *Arte e crítica de arte*. Lisboa: Estampa, 1988.
- _____. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992b.
- MERLEAU-PONTY, M. *Textos escolhidos*. Seleção, tradução e notas de Marilena Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores)
- TEIXEIRA, L. *As cores do discurso: análise do discurso da crítica de arte*. Niterói: EdUFF, 1996.
- _____. Um rinoceronte, uma cidade: relações de produção de sentido entre o verbal e o não-verbal. *Gragoatá*, Niterói, n. 4, p.47-56, 109-11, 1998.
- _____. Pintura y crítica de arte: un caso de pasión. In: MACCHIAVELLO, O. *Fronteras de la semiótica*. Lima: Fondo de Cultura Económica, 1999.
- _____. Station Bourse: o que os olhos não viram. In: CORTINA, A., MARCHEZAN, R. (Org.). *Razões e sensibilidades: a semiótica em foco*. Araraquara: FCL/UNESP, 2004.
- _____. O que existe para mim: fichas, cores, fragmentos. In: MELLO, M. E. C. de; MOISÉS, L. P. (Org.). *De volta a Roland Barthes*. Niterói: EdUFF, 2005. p.113-129.