



RITMOS URBANOS

URBAN RHYTHMS

Lucia TEIXEIRA
UFF – Universidade Federal Fluminense
(CNPq/FAPERJ)

RESUMO: O artigo analisa duas pinturas abstratas: *New York City* (1942), de Mondrian, e *A grande cidade iluminada* (1953), de Antonio Bandeira. Compara os ritmos plásticos de ambas, com base no conceito da semiótica tensiva de ritmo como incidência da tonicidade sobre a temporalidade. O artigo discute, ainda, as tensões entre palavra e pintura, que fazem a interpretação oscilar entre insubordinação e precisão.

PALAVRAS-CHAVE: Ritmo; Semiótica Tensiva; Mondrian; Antonio Bandeira.

ABSTRACT: The article analyses two abstract paintings: *New York City* (1942), by Mondrian and *A grande cidade iluminada* (1953), by Antonio Bandeira. It compares the plastic rhythms in both, based on the concept of tensive semiotics of rhythm as an instance of tonicity over temporality. The paper also discusses the tensions between word and painting, which make interpretation oscillate between insubordination and precision.

KEYWORDS: Rhythm, Tensive Semiotics; Mondrian; Antonio Bandeira.

Ao pensar em homenagear Ignacio Assis Silva no texto que aqui apresento, fui reler passagens do meu todo anotado *Figurativização e Metamorfose: o mito de Narciso* (1994) e me sentia, à medida que reencontrava trechos sublinhados, profundamente emocionada. Percebia quanto das leituras que fiz de Ignacio está hoje em meu trabalho sem que eu disso me tivesse dado conta. Mais ainda, estava ali, naquele meu livro de capa já desbotada, editado há 15 anos, a compreensão lúcida dos caminhos que Greimas propunha em 1987 e que Ignacio assimilava, admirava e indicava como o esboço inicial da semiótica tensiva que Zilberberg, “greimasiano, mas não rigidamente greimasiano”, vem formalizando desde então. E ainda pude admirar como permanece notável a lucidez do pesquisador que se entregava ao prazer dos textos e buscava, para libertar-se da experiência pessoal da fruição, a baliza da teoria, que asseguraria a replicabilidade do fazer científico (SILVA, 1994, p.26).

Nessas 20 páginas iniciais do livro, então, já assegurava a mim mesma não apenas os princípios que poderiam nortear meu trabalho aqui, mas as formulações que desejaria um dia ter organizado com tanta precisão e beleza, com a erudição das citações exatas, algumas sublimes, com a inteligência brilhante das articulações teóricas. No confronto inicial entre Greimas e Barthes, reconhecendo neste o brilho da palavra e a “volúpia da ilusão”, escolhe, no entanto, aquele, o que tem “o impulso para a verdade” (idem, ibidem, p.25). Temos aí a possibilidade de compreender nossa oscilação, nosso deslizamento, não só

teórico, mas também existencial entre dois modos de ser, aquele do “sujeito em grau zero”, que tantas vezes desejaríamos ingenuamente ser para aproveitar do mundo as sensações sem os rumores que as preenchem, e o modo mais próprio dos cientistas que queremos ser, o do “sujeito pleno, oceânico”, repleto de sentidos e certezas.

Ignacio, se toma o rumo da ordem e da disciplina, da busca da verdade e do rigor do método, não deixa escondido seu gosto pelos deslizamentos e pelas oscilações tão mais adequadas à natureza humana. Pois é nesse limite entre certeza e incerteza que pretendo apresentar minha análise, não sem antes convocar aqui, mais uma vez, as orientações do pensador que homenageamos.

Vou tratar de pintura abstrata e tomo de Ignacio a ideia de “realismo plástico”: “aquilo que define uma pintura como pintura, uma escultura como escultura”; as “artes abstratas” “perseguem a plasticidade como princípio fundamental da forma” (idem, ibidem, p. 200). Mondrian e Malevitch são os representantes dessa tendência que Ignacio opõe ao “realismo fundamental” de Picasso, Brancusi e Michaux.

É neste último que o semioticista se detém. Para Michaux, pintar é o escape possível ao dizer, é a libertação das palavras que contêm uma obrigação do sentido; é a redescoberta do “gesto que jorra”, “é caminhar em direção a uma linguagem que não diga nada a não ser a si mesma”, pelo “poder de engendrar formações insignificantes, signos destituídos de passado e sentido prévio, signos à deriva”. Michaux “procura pintar o mundo e o homem despojando-os de tudo aquilo que os torna pesados, espessos e embaraçantes” (idem, ibidem, p. 212). A partir disso, Ignacio conclui, com a ajuda de Loreau, que a pintura, por meio do traço errante, casual e imprevisível, primordial, radical, “é o gesto pelo qual se institui o *logos* vazio e insignificante que é condição das linguagens”.

O esvaziamento do sentido quer dar conta do nascimento do sentido. E é a partir de Michaux que Ignacio aponta o grande salto da semiótica: “a grande lição que a atividade pictórica de Michaux dá para todos os que vimos da linguística, da semiótica dos contos de fada e dos textos literários é que mais do que pensar em haver signos, é imprescindível pensar nas condições de haver signos; é preciso descer ao *logos* vazio e insignificante que é a condição das linguagens” (idem, ibidem, p.214). Ignacio lê essa reativação na linguagem como mergulho na figuratividade.

A obra de Michaux ensinaria que

[...] padecemos de uma alienação fundamental: a confiança incondicional na língua(gem) que herdamos. A circularidade que Michaux procura romper está gravada na palavra, tem sua fonte na língua, mais precisamente na imagem que o pensamento faz de si mesmo a partir do interior da própria língua. (idem, ibidem,p.214).

Desenhar ganha, então, o sentido “de garantir, em face das palavras, a persistência de um gesto em que o pensamento – o Eu – se defende dos perigos que as palavras entendidas como conceitos fazem pesar sobre ele. A essência da linguagem deixa de ser o conceito.” (idem, ibidem, p.215)

Temos sempre a necessidade de garantir o sentido, de tomar poder sobre o mundo e sobre o outro por meio da posse da linguagem, que assegura a ilusão do controle dos sentidos. E analisar poderia ser perder essa garantia? Ser um semioticista poderia aproximar-se da tarefa de um artista que, como Michaux ou Tanahashi, exploram a força pura do gesto? O artista japonês, criador da “pintura de uma só pincelada”, traz para o Ocidente a sabedoria do pincel do Oriente: “ser lento, relaxado e totalmente presente” (TANAHASHI, 2006). É de

Tanahashi a comparação entre a linha da caneta e a do pincel que, apresentada como quadro de oposições, só pode encher de conforto o coração de um semioticista:

LINHA DE CANETA	LINHA DE PINCEL
Definida	Irregular
Geométrica	Flexível
Mecânica	Orgânica
Unidirecional	Multidirecional
Repetível	Única
Analisável	Complexa
Predeterminada	Espontânea
Óbvia	Ambígua
Racional	Misteriosa
Dual	Abrangente
Perfeita	Inteira

Não me interessa aqui semiotizar essa relação entre pincel e caneta, mas pensá-la como problema para o pesquisador, o semioticista que, condenado à caneta, talvez se endureça nas análises e perca o mistério e a multidirecionalidade que o texto como o pincel oferecem. “Quando você se sentir paralisado pelo paradigma da caneta, procure experimentar o paradigma do pincel. E vice-versa.” (TANAHASHI, 2006, p.65), diz o pintor japonês.

É nessa alternância que localizo minha inquietação entre certeza e incerteza e me aproximo de outro texto de Ignacio, para fugir aos desenganos em que posso facilmente deslizar, deixando-me levar pelas palavras, por sua força pura de corrente, correnteza a me puxar e me afastar do que interessa, da análise dos quadros que desejo fazer.

Procuro, na análise exemplar da *Velha fritando ovos*, de Velazquez (SILVA, 2004), um método. Ignacio entende que “o semioticista plástico afirma a não pertinência das figuras como ponto de partida para a construção de uma semiótica da pintura”, devendo procurar as relações subjacentes. Para isso, é preciso que o analista empreenda três movimentos: a desconstrução, a reconstrução e a construção. No primeiro, o analista segmenta, divide, separa, dessemantiza o quadro; no segundo, restitui a figura, refaz as relações e movimentos; no terceiro, define os sentidos do quadro, faz sua leitura simbólica, articula as tensões da leitura (cf. SILVA, 2004).

É desse modo que pretendo aqui me aproximar de duas pinturas, uma de Mondrian, outra de Antonio Bandeira, ambas pinturas abstratas que tematizam a cidade.

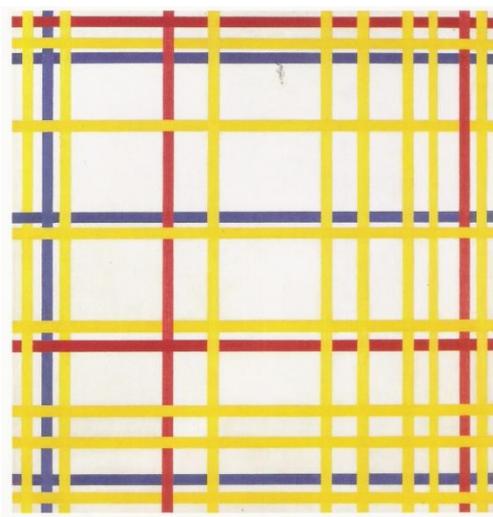
A crítica americana costuma analisar Mondrian em contraste com Pollock, numa comparação que se assenta na oposição entre controle e acaso. Os quadros de Mondrian têm a aparência da racionalidade, contenção e estabilidade que acabaram por consagrá-los

pela aparente facilidade da repetição e sua assimilação pela cultura pop da moda e dos utensílios domésticos.

Na comparação entre o holandês e o brasileiro, creio que posso partir dessa mesma oposição entre controle e acaso, talvez para acabar atribuindo ambos os modos de ser às duas pinturas em que me deterei. Se o sentido se organiza a partir das oposições, poderia pensar que a pintura abstrata se organiza em duas lógicas ou dois movimentos: um presidido pela mancha, domínio do impulso, da sensação, do intenso, do foco. Bandeira parece distribuir manchas de cor ao acaso, de modo intenso e desregrado; o outro movimento da pintura abstrata seria regido pela linha, marcado pela razão, a contenção, o extenso, a apreensão. Parece ser este o modo da pintura de Mondrian, regrada e distensa.

Trata-se de trabalho plástico que tem compromisso com o ângulo reto, com as cores primárias, a repetição de horizontais e verticais; serve-se de elementos da ordem da previsibilidade, da escassez e do controle. Mas, em sua pintura, o equilíbrio se faz da assimetria e de uma escala de forças que põe em tensão linhas, formas e cores em composições assimétricas e desproporcionais. É como se nos entregasse o fundamento do mundo e da linguagem: a partir da oposição fundamental de verticais e horizontais, fundadora do limite entre movimento e repouso, vida e morte, inscrevem-se as dissimetrias e os desarranjos que instauram a complexificação do sentido.

Vou destacar aqui uma das pinturas mais analisadas de Mondrian, *New York City*, óleo sobre tela de 1942:



Mondrian, *New York City I*, óleo sobre tela, 119,3X114,2 cm, 1942, acervo do Musée Nationale d'Art Moderne, Paris. Reproduzido de DEICHER, 1995.

A topologia do quadro se organiza no equilíbrio assimétrico da grade de linhas, que falseia duas ideias: a de plano e a de centro. O entrecruzamento cria a sensível espessura de linhas que se superpõem umas às outras e tensionam o plano. Na irregularidade de intervalos e paralelismos entre as linhas e no preenchimento cromático desigual, desfaz-se a noção de centro: tudo é descentrado e, entretanto, há equilíbrio. Também em relação à densidade de presença das linhas, não há distribuição equitativa, mas há equilíbrio. O acúmulo maior de linhas verticais de um lado poderia criar peso desproporcional, mas a presença, no campo oposto, da linha azul e da linha vermelha mais isolada parece resolver o problema do equilíbrio, temperando, na diversidade das cores, o peso da quantidade de amarelas do lado oposto.

Na composição eidética do quadro, reforça-se a ideia da tensão entre ordem e imprevisibilidade. O arranjo de horizontais e verticais que, embora indicando direções opostas, entrecruzam-se, neutraliza a relação entre repouso e ação e fixa o olhar do observador na superfície que a mão do pintor trabalhou. A grade de linhas, ao mesmo tempo fator construtivo e de tensão, elemento de ordenação e de engano, para além de instituir levíssima profundidade, funciona como a força de concentração que estabelece a interação enunciativa.

As linhas de Mondrian, aparentemente regulares e previsíveis, asseguram tanto a ordem quanto a possibilidade de combinações infinitas e, portanto, inesperadas. Muitos críticos já se deram ao trabalho de contá-las, examinar seu tamanho e espessura, medi-las, compará-las. Fique desses estudos a constatação de que as linhas superam a regularidade do traço pela irregularidade das combinações e que dessas combinações resulta a conclamação de um ritmo, que será preenchido pela intensidade das cores.

Se o conceito mais difundido de ritmo sempre o associa a expectativas, marcações, alternâncias, apoios, cortes e continuidades, de que modo integrar a essa concepção discretizante a relação nem sempre mensurável com a irregularidade, a quebra da expectativa e a surpresa que também constituem o ritmo? Falando em arritmia? Propondo uma oposição entre ritmo e ausência de ritmo?

Zilberberg (2001) vai definir o ritmo como a incidência da tonicidade sobre a temporalidade e afirmou, recentemente, que, na pintura, a tonicidade está na cor: “a tonicidade em pintura é o plano do conteúdo de uma semiose que tem por plano da expressão a cor” (correspondência pessoal entre a autora e o semiótico francês). Fala, então, na oposição entre saturação e gradação e entre claro e escuro. Ora, mas a pintura de Mondrian não tem essa variação da cor e será preciso, então, procurar outras formas de descrever seu ritmo.

No quadro de Mondrian, o branco instaura a superfície contínua, o tempo a ser preenchido de acontecimentos. Os amarelos de NYC são a força da intensidade sobre a extensidade da grade de linhas, mas também creio que se podem considerar os estreitamentos e alargamentos de intervalos entre as linhas e os cruzamentos que sobrepõem o amarelo e o escondem como episódios de intensidade na extensidade do desenho geometrizado. O cromatismo só se equilibra na distribuição topológica e nos contrastes eidéticos, e é isso que marca um ritmo. Não há contraste entre gradação e saturação, mas entre amarelo de um lado e vermelhos e azuis de outro. A maior quantidade de linhas amarelas, traçadas verticalmente em distâncias irregulares, acelera a presença do tempo na tela, e o contraponto dos planos mais largos criados pelo vermelho desacelera o andamento, que parece descansar nos azuis que esfriam a tensão. É esse ritmo que instaura o equilíbrio de um universo sem peso, promessa de infinito que se adivinha na ausência de contornos nas bordas.

Toda essa abstração, generalização e abertura de significados da pintura, entretanto, parecem conter-se na atribuição ao quadro de um título que o associa à possível representação da cidade de Nova York. Voltamos aqui à obrigação do sentido a que Ignacio se referia, ao poder de controle da linguagem verbal.

Mas podemos fazer como Michaux e recusar a “alienação fundamental” da confiança incondicional na linguagem que herdamos, podemos recusar o peso da palavra e tomá-la como gesto de provocação. E se Nova York for o nome da cidade, também o nome de um tempo vivido, o nome de uma sensação, o nome de um modo de estar no mundo? E se Nova York pudesse ser trocada por Araraquara ou por Niterói, e, ainda assim, os movimentos de construir e tensionar, ordenar e desequilibrar, controlar e perder estivessem lá, na pintura?

Seria Nova York a cidade qualquer habitada pelo homem que busca sempre, afinal, o equilíbrio entre movimento e repouso, entre vida e morte?

As perguntas são minha forma de resposta. Nelas está meu atrito com a interpretação, minha impossibilidade de tudo dizer, meu mecanismo passional de desconstruir o sentido trivial da palavra, minha tentativa de explodir a densidade do signo estável e opressor.

A vantagem de encerrar com questões é que se pode transformá-las em novos começos, quem sabe fazendo o que propus e analisando o outro quadro que anunciei, o de Antonio Bandeira, começando, desta vez, pelo título. Bandeira pinta *A grande cidade iluminada* (1953) e, na indeterminação sem nome da cidade, parece tematizar, portanto, generalizar e abrir, a ocupação do espaço urbano.



Antonio Bandeira, *A grande cidade iluminada*, óleo sobre tela, 72,4X91,4 cm, 1953, col. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Reproduzido de NOVIS, 1996.

Sobre um fundo desbotado feito de misturas de cores, instaura-se um mal delineado retângulo vermelho sobre o qual se lançam manchas de cor, com predominância de azuis e amarelos. Os amarelos são linhas que curvam a horizontalidade e a verticalidade e também são pequenos quadrados e retângulos aleatoriamente salpicados na mancha vermelha. A sobreposição de fundos, a aleatoriedade e a diversificação da distribuição e do formato de manchas, figuras e traços, a associação figurativa do amarelo com as luzes da cidade anunciadas no título, tudo faz com que contemplemos esse quadro como uma “vista aérea” de cidade plena de movimento e vida. A partir daí, com a confirmação reiterativa do título, associamos as pequenas figuras irregulares a carros, prédios, pessoas, mas sobretudo a caminhos, direções, desencontros.

Em Bandeira, portanto, o título, que parecia abrir a interpretação, fecha as possibilidades de sentido. Passa-se da tematização da vida urbana ao flagrante da grande cidade, concreta, intensa. No ritmo sempre acelerado, a topologia se desorganiza, as direções se entrecrocavam, as cores se misturam. Não há, como em Mondrian, o domínio impassível da cor, mas a cobertura cromática de figuras; não há o equilíbrio assimétrico, mas o desequilíbrio caótico; não há abertura para o infinito, mas contenção do movimento num espaço delimitado, ainda que os limites sejam mal acabados.

Se em Bandeira a abstração se desestabiliza, a tematização se concretiza em figuras e a abertura de interpretações se condensa na reiteração do título; em Mondrian, reafirma-se o poder da abstração e explode-se o título na sugestão de infinitude.

A palavra verbal – é sempre a ela que retornamos – destitui o analista do conforto e do peso da interpretação bem articulada e precisa, insubordina-se, produz atritos. Mondrian e Bandeira tratam os dois de cidades, diferentes cidades, como será diferente um homem de Amersfoort e outro de Fortaleza. Calvino dizia, na atribuição fantasiosa de beleza e mistérios a suas cidades invisíveis: “a cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente.” É essa imagem na mente, essa memória, que se faz pintura e, passando a existir como linguagem, instaura a existência: “A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir.” (CALVINO, 1990, p.23)

Referências bibliográficas

- ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte como história da cidade*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- ARNHEIM, Rudolf. *O poder do centro*. Lisboa: Edições 70, 2001.
- BOIS, Yve-Alain. *A pintura como modelo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BENTO, Antônio. Antonio Bandeira no MAM. do Rio. Revista *Clã*, 20. Fortaleza, Universidade Federal do Ceará, outubro de 1964, p.95-96.
- CALVINO, Ítalo. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DEICHER, Susanne. *Piet Mondrian (1872-1944); construção sobre o vazio*. Köln: Benedict Taschen, 1995.
- GOODING, Mel. *Arte abstrata*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- MALDONADO, Guitemie. *Mondrian*. Paris: Hazan, 2002.
- MAURÍCIO, Jayme. Bandeira (lírico) fala de sua pintura. *Correio da Manhã*, RJ, 18jan1960.
- NOVIS, Vera. *Antonio Bandeira, um raro*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1996.
- _____. *Exposição retrospectiva Antonio Bandeira*. Catálogo de exposição. MASP, SP/MAM,RJ, 1995.
- PEDROSA, Mário. Pintura de Antonio Bandeira. *Tribuna da Imprensa*, RJ, 11ago1951.
- SCHAPIRO, Meyer. *Mondrian: a dimensão humana da pintura abstrata*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- SILVA, Ignacio Assis. “Uma leitura de *Vieja friendo huevos* de Velásquez”. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker, 2004. p.189-206.
- _____. *Figurativização e metamorfose: o mito de Narciso*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1994.
- TANAHASHI, Kazuaki. *O coração do pincel*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.