



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 29 - dezembro de 2022

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2022i29p52-73>

**O ‘momento do riso’ dos modernistas: acontecimento e estesia em *O
Homem Amarelo*, de Anita Malfatti**

**The ‘moment of laughter’ of the modernists: event and esthesia in *The
Yellow Man*, by Anita Malfatti**

Nayara Christina Herminia Carrijo¹

RESUMO

A pintura *O Homem Amarelo*, de Anita Malfatti, exibida na *Exposição de Arte Moderna de 1917* e na *Semana de Arte Moderna de 1922*, arrancou risos descontrolados do escritor e modernista Mário de Andrade. Obra icônica do Modernismo brasileiro, a pintura é considerada divisora de águas nas artes plásticas, rompendo com o fazer-pictórico da época. Para tanto, pretendemos analisá-la à luz da semiótica plástica e figurativa (FLOCH, 1985; THURLEMANN, 1982-86; GREIMAS, 2004), observando também o sensível e o inteligível no fazer estético e examinando-a como ‘acontecimento’ de Zilberberg, levando em consideração a tensiva (ZILBERBERG, 2011; FONTANILLE, 2005). A principal conjectura é de que *O Homem Amarelo*, remodelando conceitos estético-culturais do fazer pictórico da doxa da época, forneceu à *hexis* corporal da *Semana de Arte Moderna de 1922*, de maneira estética e ética, efeitos de sentido de identidade e estilo.

PALAVRAS-CHAVE: *A Semana de Arte Moderna de 1922; O Homem Amarelo; Semiótica figurativa e plástica; Semiótica tensiva; Acontecimento*

ABSTRACT

The painting *The Yellow Man*, by Anita Malfatti, exhibited at the 1917 *Modern Art Exhibition* and at the 1922 *Modern Art Week*, drew uncontrolled laughter from the writer and modernist Mário de Andrade. An iconic work of Brazilian Modernism, the painting is considered a watershed in the visual arts, breaking with the pictorial-making of the time. In order to do so, we intend to analyze it in the light of plastic and figurative semiotics (FLOCH, 1985; THURLEMANN, 1982-86; GREIMAS, 2004), also observing the sensitive and the intelligible in aesthetic making and examining it as an ‘event’ by Zilberberg, taking into account the tensive (ZILBERBERG, 2011; FONTANILLE, 2005). The main conjecture is that *The Yellow Man*, remodeling aesthetic-cultural concepts of the pictorial work of the doxa of the time, provided the

¹ Universidade de Franca – Unifran; Programa de Pós-Graduação em Linguística – Franca – SP – Brasil – chrystina_13@hotmail.com.



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 29 - dezembro de 2022

corporal hexis of the 1922 Modern Art Week, in an aesthetic and ethical way, with effects of a sense of identity and style.

KEYWORDS: The Week of Modern Art, 1922; The Yellow Man; Figurative and plastic semiotics; Tensive Semiotics; Event

1 A Semana e os sentidos²

A figuratividade não é uma simples ornamentação das coisas, ela é esta tela do parecer cuja virtude consiste em entreabrir, em deixar entrever, graças ou por causa de sua imperfeição, como que uma possibilidade do (além) sentido. Os humores do sujeito reencontram então, a imanência do sensível.
(GREIMAS, 2002, p. 74).

A pintura *O Homem Amarelo*, da artista plástica Anita Malfatti, “interposta à visão, ao corpo apreciador” (OLIVEIRA, 2013, p. 9), irrompe no campo de presença do sujeito-enunciatário e, dessa maneira, expõe-se, articulando sentidos expressos por uma experiência sinestésica visual de tensão cromática e eidética.

A tensão no quadro de Malfatti é gerada especialmente pela pregnância do ator, conferida pelas categorias cromáticas e eidéticas da pintura, que nos conduzem por uma trilha analítica, em que se pode contemplar o *acontecimento* de Zilberberg (2011), exposto pelo paroxismo do sensível que provoca, logo após um êxtase estésico, um choque desmedido.

Esse raptó sensível e imprevisível do enunciatário-espectador, aponta para os processos de significação que procuram “[...] o ritmo, o tempo, o afeto, o acento e demais concepções tensivas no âmago da própria estrutura [...]” (TATIT, 2019, p. 12), e bebe no *acontecimento estésico* de Greimas (2002) para conjecturar, em seguida, esse objeto cognoscível, ou seu surgir no campo de presença do sujeito cognoscente.

Posto isso, em nosso auxílio, iremos utilizar os alargamentos epistemológicos oferecidos por Zilberberg (2011), que disponibiliza ferramentas e instrumentos de análise para a compreensão dos modos de contato entre o sujeito e o objeto, aplicados aqui ao texto plástico, além da semiótica plástica e figurativa propostas por Greimas (1984), Floch (1985) e Thürlemann (1986).

Thürlemann e Floch contribuíam enormemente com a Semiótica do Visual, dedicando-se às linguagens visuais, tais como a pintura, por meio do semissimbolismo, que homologa categorias do plano do conteúdo e do plano da expressão³, chamado por Floch de semiótica poética.

² O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

³ Formantes eidéticos, topológicos, cromáticos, matérico. E, mais recentemente, os formantes estésico e rítmico. O primeiro diz respeito ao sentir do sujeito, aos sentidos físicos, já o segundo refere-se ao ritmo do corpo do sujeito diante do objeto, sua gesticulação corpórea.

Para contextualizar a análise d'*O Homem Amarelo*, bem como sua reputação e notoriedade para o desenrolar do Modernismo brasileiro, salienta-se que, neste ano de 2022, comemora-se a efeméride da *Semana de Arte Moderna de 1922*, evento em que o quadro foi exposto pela segunda vez e que envolve as significações do recorte analítico⁴, que se constitui de textos apresentados na *Semana de Arte Moderna de 1922*.

2 *O homem amarelo*: o riso do modernista Mário de Andrade

Segundo a biografia e estudo de obra de Malfatti, escrita por Marta Batista e publicada em 2006, *O homem amarelo*, sua obra mais célebre, era “[...] resolvida em planos chapados de amarelos, vermelhos e marrons, com algumas delimitações de verde”. Teve como modelo um imigrante italiano pobre e nas palavras da própria Malfatti: “Era um que entrou para posar. Tinha uma expressão tão desesperada”. (BATISTA, 2006, p. 159).

A título de contextualização, em 1917, especificamente num sábado, *O homem amarelo*⁵ recebe a visita de Mário Sobral, nome sob o qual o escritor Mário de Andrade se apresentava. Estava aberta, então, a segunda exposição de Anita Malfatti.

Um sábado apareceu na exposição um rapaz macilento de luto fechado. Vinha com um companheiro, era Mário de Andrade; começou a rir e não podia parar. Ria alto, descontroladamente. Eu, que já andava com raiva, fui tomar satisfações. Perguntei: ‘o que está tão engraçado aqui?’ E quanto mais eu me enfurecia, mas ele ria. (BATISTA, 2006, p. 219).

O “momento do riso” possuiu, para Mário, simulacro do enunciatório de 1922, um sentido único, já que o autor tinha uma relação bem peculiar com o riso livre⁶. Desse modo, tomado de êxtase, ele percebe a quebra na monotonia artística que embalava os preconceitos⁷ culturais da época, e tinha plena noção de que a renovação começada ali um dia seria substituída por outras ‘modernidades’.

⁴ Recorte para a tese de doutorado em Linguística desta pesquisadora.

⁵ *O Homem Amarelo*, 1915/16, óleo s/ tela, 61x51 cm, coleção Mário de Andrade/Instituto de Estudos Brasileiros, USP, São Paulo. (BATISTA, 2006, p. VII). A primeira versão foi pintada a carvão e pastel, em 1915/16, óleo s/ tela, 61x45,5 cm, coleção Mário de Andrade/Instituto de Estudos Brasileiros, USP, São Paulo. (BATISTA, 2006, p. VI).

⁶ Texto de Mário de Andrade encontrado no livro *22 por 22*: A semana de arte moderna vista pelos contemporâneos, de Maria Eugenia Boaventura.

⁷ Termo utilizado por Mário de Andrade para se referir ao estilo/gosto acadêmico da doxa da época. (ANDRADE, Mário. *Arte Moderna I – terno idílio*. A gazeta do povo, 3 de fevereiro de 1922, p. 1

É dessa forma que a pintora conhece o poeta, e *O homem amarelo* dá início ao rebuliço na concepção de arte que vigorava até então.

O texto pictórico/plástico de Malfatti integra os textos da *Semana de Arte Moderna de 1922*, acontecida anos depois do pitoresco encontro entre Malfatti e Mário (e Mário e o quadro). É aclamado como um divisor de águas para o Modernismo no Brasil, o que o tornou de grande valor histórico e cultural para o patrimônio artístico brasileiro, durando e articulando sentidos até a contemporaneidade.

3 *O homem amarelo*: na trilha da expressão

Percorrendo o caminho do plano da expressão, “[...] instâncias de exteriorização do conteúdo, onde se manifestam qualidades concretas das linguagens e os estímulos apreendidos por nossos órgãos sensoriais [...]” (TATIT, 2018, p. 5), estamos diante da forma do significante, articulando aqui as bases taxionômicas para uma análise desse plano da linguagem de uma pintura. (GREIMAS, 2004).

Para uma organização da expressão, Thürlemann (1982), Floch (1995) e Greimas (2004) ressaltam a análise de manifestações topológica, eidéticas e cromáticas e matéricas.

Na superfície bidimensional do quadro, as categorias topológicas podem ser retilíneas como alto/baixo, direito/esquerdo, ou curvilíneas, como periférico/central, circunscrite/circunscrito. Elas compõem o texto pictórico, considerado não linear, ou seja, que oferece múltiplos caminhos para o olhar e traça a superfície, enquadrando os eixos e/ou delimitando suas regiões, e dessa maneira, seccionando o conjunto em partes discretas, e orientando percursos sobre os quais se assentam os diversos elementos de leitura (GREIMAS, 2004).

Na distribuição linear, temos o intercalante e o intercalado, com a figura central do homem, configurando, assim, o marginal (circundante) vs central (circundado). Há também esquerda vs direita, em que a figura central se desloca, mas ainda permanece englobada, configurando o englobante (circundante) vs englobado (circundado). A disposição planar é dividida em distribuição planar total e distribuição planar parcial. As duas distribuições possuem uma figura central, com classificação circundante vs circundado. O que muda é o deslocamento da figura central, que na distribuição planar

(coluna “Notas da Arte”), no livro *22 por 22: A semana de arte moderna vista pelos contemporâneos*, de Maria Eugenia Boaventura, p. 38.

pode ser marginal vs central, em que o centro é circundado por todos os lados; e englobante vs englobado, em que o centro aparece deslocado. Já na distribuição planar parcial, temos a classificação cercante vs cercado, em que parte da figura central toca as margens da imagem, como o *homem amarelo*.

Figura 1 – *O homem amarelo*⁸, Anita Malfatti



Fonte: Itaú Cultural on-line, 2021.

O retrato do homem amarelo é constituído de uma explosão das cores amarela, laranja, avermelhado, marrom e branco delimitadas por traços geométricos em preto e verde. Por conseguinte, como ponto central da imagem, esses contornos, em que identificamos a configuração (ícone) do rosto e do tronco, se manifestam como ‘cercado’ vs ‘cercante’, pois as unidades do significante, ou seja, do plano da expressão, ocupam uma grande extensão do quadro, não totalmente englobado por outras unidades, como a figura cadeira e o próprio fundo (FLOCH, 1985; GREIMAS, 2004).

As categorias eidéticas do quadro se organizam ao estabelecer pinceladas bem-marcadas, violentas e aceleradas, com traços grossos, mais curtos, angulosos (geométricos) e discretos na parte superior, já no centro do quadro e na parte inferior há pinceladas mais longas, um pouco arredondadas e mais contínuas, contudo ainda nítidas, em contraste com linhas mais suaves e orgânicas utilizadas na pintura acadêmica.

As pinceladas espessas, com textura, figurativizam o corpo, caracterizando novos parâmetros plásticos, que conforme Keane (1991) se referem a certas tendências

⁸ *O Homem Amarelo*, 1915, Anita Malfatti, óleo sobre tela, c.i.d. 51,00 cm x 61,00 cm Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (SP).

modernas na pintura, em busca de renovar o estoque de categorias eidéticas, além de apelar para as propriedades sensíveis dessas ondulações e sinuosidades. Dessa forma, as escolhas eidéticas e cromáticas determinam um momento histórico, pessoas (cenas, objetos), manchas em geometrismo, que evidenciam a “[...] constituição de um estilo, de uma assinatura, de uma subjetividade.” (TEIXEIRA, 2005, p. 125).

Na parte superior, as pinceladas pretas e verdes com formas oblíquas, curtas e descontínuas delimitam as cores saturadas do amarelo, laranja e vermelho. Já no centro e na parte inferior do quadro, as formas sinuosas e contínuas em cor preta demarcam gradientes da cor marrom e da cor branca, bem como manchas alaranjadas que se misturam.

Nas categorias cromáticas, a pintura se assenta em uma série de cores análogas, com o uso do ocre, sépia, magenta, preto e branco, tons de amarelo, avermelhados, alaranjados, marrons e verdes, em combinações saturadas que reiteram o amarelo que predomina na pintura e cria uma ‘harmonia’ plástica, luminosidade e uma exacerbação da linguagem plástica cromática e eidética. Os vazios preenchidos pelos alaranjados do lado do rosto realçam as linhas pretas, grossas e geométricas, que por sua vez, destacam os contornos que compõe o rosto do homem amarelo, contrários também a uma construção acadêmica, que guardaria as recomendações de praxe, sendo mais orgânica, ou seja, com linhas mais arredondadas, suaves e naturais, com gradações amenas e homogêneas, com sombras em locais específicos, a fim de evidenciar efeitos de profundidade.

A combinação cromática do amarelo, laranja e marrom, delineada pelo preto e pelo verde, acentua a cor amarela, que compõe a maior parte da figura do homem, ancorado pelo título da pintura, que lhe confere local de destaque (BARTHES, 1982). De acordo com Teixeira, o título surge para identificar o sujeito da enunciação, estabelecendo uma “comunhão fática inicial” (1996, p. 98) que cria um elo entre enunciador e enunciatário, gerando, portanto, o diálogo.

A presença desses traços cromáticos na superfície da tela, no eixo paradigmático, pressupõe a ausência do seu(s) contrário(s), e indica a escolha de paleta da pintora-enunciadora Malfatti. Por consequência, o amarelo e suas cores análogas, junto aos traços grossos e geométricos, estabelecem uma relação de oposição às cores utilizadas em quadros acadêmicos e aos traços orgânicos que criariam, assim, um efeito de sentido de realidade da figura de um ser humano, tal qual no mundo natural, com

uma representação em que imperava a construção da natureza obedecendo a conceitos técnicos de caráter estético e ético, de forma a minimizar a importância da criação livre.

Dessa forma, de acordo com Fiorin (2003):

Há, portanto, duas maneiras de manifestação das relações semi-simbólicas: presença vs presença dos elementos correlacionados ou presença vs ausência dos elementos correlacionados. Na análise de uma categoria do plano da expressão e de sua correlação com uma categoria do plano do conteúdo não é preciso que os dois termos estejam manifestados, porque a manifestação de um pressupõe a presença do outro. (p. 83).

A natureza do elemento que entra em oposição no quadro pouco importa, pois o que conta é a presença ou ausência dos elementos que engendram valores no sistema (GRUPO μ , 1993, tradução nossa). Dessa maneira, as cores do homem – o amarelo, em específico –, no plano do conteúdo, o axiologiza ao conceder-lhe a posição de relevo (FONTANILLE, 2005), e assim, ressaltam aspectos expressivos pela sensação visual da explosão de cores.

A planicidade do homem amarelo, com as cores e traços bem demarcados, rompe ligeiramente com o efeito de profundidade e, dessa forma, acentua o efeito chapado, incita a curiosidade do enunciatário-espectador em entendê-lo e reforça a exacerbação das rupturas ali demonstradas, ao se distanciar levemente, da figurativização e se aproximar, ainda que de maneira parcial, do abstrato.

Será preciso desacelerar o tempo para, então, observar o quadro, de modo a compreender a ruptura daquele momento, a sua força transgressora e inovadora, pois, conforme Teixeira, pensar o tempo da pintura é compreender que ela possui dois tempos, um que indica sua criação, sua construção, o tempo da feitura das pinceladas, em seus movimentos violentos e grossos, dos sulcos e espessuras e o tempo que passa, e um tempo de surpresa e de busca sobre o conhecimento e entendimento que surge dali.

Essa instalação de uma quebra, acentuando qualidades plásticas do homem amarelo, cria uma tonicidade nesse processo, ao recair sobre as categorias da temporalidade, atribuindo a ele qualidade nas linhas, nas cores, em sua disposição na tela, utilizando para tanto, a capacidade que a arte possui de surpreender, desorganizar e reorganizar o mundo.

4 Do sensível e do Acontecimento: na trilha do plano do conteúdo

No plano do conteúdo, o ator homem amarelo surge no plano de frente da tela como o ator do texto. Visualiza-se apenas seu tronco até a cintura, que ocupa quase toda a tela, ao passo que sua face se volta para o seu lado direito e seu olhar, contemplativo e avermelhado, observa algo além do que nos mostra a cena pictórica. Logo atrás dele, do seu lado direito, há o encosto da cadeira, e do seu lado esquerdo, o braço da cadeira, pintados em tons escuros de marrom, em oposição a um ‘vazio’ de onde parece incidir uma luz alaranjada sobre o homem, vindo do lado esquerdo e criando um efeito de luminosidade. Esse efeito de sentido de ‘luz’ parece ‘marcar’ parte de seu rosto, desvanecendo-se ao longo da pintura.

Como figura do plano de conteúdo visual, é um simulacro de um sujeito que ganha corpo por meio de um cenário eidético e cromático, o que nos permite delinear suas formas e cores e sua disposição no espaço branco da tela, instalando-se no tempo e no espaço da história do Modernismo brasileiro, por meio do gesto plástico da pintora-enunciadora Anita Malfatti.

Segmentado em quatro partes iguais – parte de cima, parte de baixo, esquerda e direita –, no alto da pintura, a figura do homem possui o rosto ornamentado por pinceladas verdes e pretas que o demarcam, formando as sobrancelhas, início de calvície, a barba por fazer e o maxilar. É preenchido, de maneira brusca e matizada por pinceladas amarelas e alaranjadas que constituem o seu nariz, a boca, retesada, em um tom forte de carmim, o lábio inferior cheio, os olhos avermelhados que podem manifestar efeito de sentido de tristeza, desalento. Na parte de baixo da pintura, impera o marrom, sobretudo na vestimenta, interpenetrado pelas figuras que compõem as mãos do homem, em tons de amarelo e verde, retomando as cores do rosto. No centro do quadro, há uma extensão branca que o ‘divide’, aparentemente manchada, que dá forma à figura de sua camisa.

Em um nível figurativo, alguns elementos se destacam: a figura do homem, do terno, e partes do assento. Pode-se considerar, dessa maneira, que as três figuras, num formante figurativo amalgamado, compõem o signo-objeto. A tensão cromática entre pinceladas do marrom, do amarelo e do laranja, ao ocuparem o mesmo espaço, a extensão do quadro, provoca uma descontinuidade no tom do tecido do terno, conferindo-lhe um aspecto de velho, puído, amarrotado, com vincos que envolvem o corpo, diretamente virado para a esquerda, em oposição à face.

Ultrapassando algumas coerções técnicas da pintura acadêmica, o grau de figurativização do homem evidencia os braços e as mãos abarcados, cortados, pelos limites do suporte, criando também um efeito de descontinuidade. Isso liberta a figura de ser a representação ‘ideal’ de um homem do mundo natural, pois não está preso às regras de representação acadêmica, inovando nas artes daquele tempo.

A posição de destaque dada ao amarelo, salientada pelas cores análogas e pelo título que ancora o quadro, é maior e mais valiosa para que seja simplesmente reduzida às “associações” de caráter icônico, como nos diz Kandinsky (1989). Sua força expressiva – cromatismo intenso na extensidade do quadro – advém da impressão puramente sensível e visual que acontece ao sujeito, e confere certa tensão às cores que criam a fisionomia do homem. Ela é autônoma e vale por si só, “[...] é verdadeira, realista, emocional em si mesma, sem se encontrar na obrigação de estar estritamente ligada [...]” a uma reprodução de homem, como nos poetiza Léger (1965, p. 111).

A reiteração das cores reforça a percepção e a intenção do amarelo ali exposto, com a recorrência da categoria plástica cromática e, dessa forma, o uso contínuo da cor primária amarela (e cores secundárias) configura uma *repetição plástica*, em que a cor assume uma posição de destaque. Essa recorrência do semelhante constitui, para Greimas (2004), uma trama que reveste a superfície e forma eixos de tensão e isotopias de expectativa.

Tratando-se de um trabalho pictórico, *O homem amarelo* é contemplado e o resultado é o compromissado com a ruptura, com a quebra do esperado. À vista disso, ele vai relacionar expressão e conteúdo, constituindo, destarte, um sistema semissimbólico, em que há homologação entre elementos do plano da expressão e elementos do plano do conteúdo. Portanto, o que fica marcado nas categorias cromáticas e eidéticas é a manifestação da ruptura nos traços grossos, curtos, discretos e nas cores saturadas. A descontinuidade, que emerge euforicamente, evidencia a quebra de paradigmas do novo, inovador, do movimento Modernismo em oposição ao vetusto e já estafado Academicismo.

O sujeito parece ter sido manipulado pelo querer se postar como sujeito que posa para ser pintado, conforme Barthes (1984, p. 22) discorre: “[...] a partir do momento que me sinto olhado [...], ponho-me a ‘posar’, fabrico-me instantaneamente um outro corpo, metamorfoseio-me antecipadamente em imagem [...]”, numa clara alusão metapictórica. Já Teixeira (2004) nos mostra como o sujeito que posa torna-se assujeitado pelo

discurso do pintor-enunciador e transforma-se, desse modo, em *objeto*, com o qual um outro ser, o espectador-enunciatário, entrará em conjunção.

Isso posto, a pintura, ao tornar-se figura-objeto, “[...] sobrevém no campo de presença do sujeito [...]” (TATIT, 2019, p. 36), produzindo uma narrativa que brinca com a figuratividade para criar uma cena e a preenche com um fazer-sentir o incômodo do olhar sobre uma imagem de um ‘não mundo’, ou seja, criando um entrave no reconhecimento daquele objeto.

Keane (1991) discorre sobre o encontro sensível do sujeito e do objeto, ao ponderar sobre como se manifesta a percepção da forma, o que nos auxilia a analisar em que medida é possível reconhecer as qualidades sensíveis do mundo, que na pintura do homem amarelo, advêm da saturação das cores, intensificada pelo amarelo (como luz), e pelos traços marcados e espontâneos reformulados em traços pertinentes.

Consequentemente, o quadro, submetido à percepção visual do enunciatário, é visto em suas concentrações cromáticas e pelo cenário eidético das pinceladas, marcadas em *sua gestalt* (forma) pela força dos traços, que surpreende e cria efeitos visuais acentuados e vívidos, em que “[...] o ato perceptivo do sujeito constituirá um campo de presença, cujo alcance se exprime em termos da extensão dos objetos percebidos e da intensidade das percepções.” (TEIXEIRA, 2010, n.p.).

Dessa maneira, podemos, então, compreender que Malfatti, rompendo com questões artísticas que ditavam regras plásticas na doxa da época, construiu “[...] signos que transformaram o olhar em gesto, para preencher de formas e cores tornadas linguagem a superfície branca [...]” do quadro (TEIXEIRA, 2004, p. 231-232).

A pintora-enunciadora revela seu espetáculo como um fazer que fragmenta o ser-pintura, por meio do aspecto e do cromatismo que substancializam o homem, não para fazer-criar na *hexis* do homem como pintura, mas para fazer-sentir toda a pregnância que lhe dá um aspecto grosseiro, fazer-sentir a iteração e o avivamento das cores que lhe atribuem sentidos, bem como sua disposição no espaço da tela (suporte), que foge ao Academicismo.

Com essa transformação de sujeito em objeto, estabelece-se o campo de presença do enunciatário que é invadido pelo quadro. O perceber do enunciatário, simulacro de um observador-espectador, sobre esse sujeito-objeto, torna-o observável pela dimensão sensível e pela grandeza intelectual, racional (GREIMAS, 2002).

Dessa maneira, ao criar tensão na densidade sêmica com as formas em as cores, ou seja, inserir o quadro *O homem amarelo* alguns graus longe da iconização e um

pouco mais perto da abstração, o artista leva o espectador-enunciatário a apreender o sensível que emana da gestualidade do sujeito-objeto. Aqui, a experiência do sensível rege o inteligível, ao guiar o olhar do enunciatário pelas pinceladas grossas e revoltas, pelo torso tenso, pelos braços em níveis diferentes, pelas cores quentes e avermelhadas que o compõem e envolvem, por suas feições angulosas e, por fim, pelo fato de não ser contido pelo quadro que o representaria como numa fotografia, relacionado ao ideal do mimetismo do Academicismo, extrapolando, destarte, seus ‘limites’, tendo em vista sua adesão ao expressionismo.

Logo, *O homem amarelo* possui uma leve perda de valor referencial, ao se observar a correspondência entre os termos clássicos da equivalência entre figuras discursivas e figuras do mundo, o que de certo modo instala “uma comunhão estética de ordem puramente ritma e plástica” (TEIXEIRA, 2013, p. 853), pois, por mais que haja uma inegável operação de abstração, ainda se reconhece a figura de um homem, ou seja, ainda há figuratividade, mesmo com as escolhas cromáticas e eidéticas da enunciadora.

Zilberberg (2011) nos fala sobre o calor do acontecimento, algo que remete ao ápice da intensidade de um encontro, deixando a afetividade no auge, por conta das deformações e cores do homem amarelo. Logo em seguida, após saturar o campo de presença do sujeito, as modulações tendem a se acalmar, momento em que o conteúdo semântico do acontecimento é transformado em estado, para tomar seu lugar na memória e no tempo do enunciatário.

Desse modo, o enunciatário-leitor da doxa da época se vê tomado em seu campo de presença pelo quadro, pois, quando o admira, o sentido primeiro que se esperava, para ser considerado “arte”, seria o de “imitar” um homem do mundo real, em suas formas, profundidade, cores e feições, de forma intelectual, como ditava a escola Acadêmica. O que se depreende da pintura, porém, é a quebra, a fratura dos aspectos esperados do padrão artístico, das regras que determinavam como se deveria representar.

Destarte, de acordo com Greimas, “[...] o objeto estésico se transforma em ator sintático que, manifestando de tal modo sua ‘pregnância’, avança sobre o sujeito-observador” (2002, p. 33), ou seja, o quadro, objeto artístico que surge no campo de visão do enunciatário de modo inovador, rompe com o belo artístico esperado.

A forma como *O homem amarelo* adentra o campo de presença do enunciatário, no tempo e no espaço da *Semana de Arte Moderna de 1922*, com uma pregnância do

sobrevir, causa o espanto, e por isso, gera sensações visuais ao atingir o sensível, e, logo após, age sobre o inteligível, demonstrando sua sobrepujança.

Descartes nos fala dessa sobrepujança, quando analisa a admiração:

Assim que o primeiro encontro de algum objeto nos surpreende e que o julgamos novo e muito diferente do que conhecíamos até então ou do que supúnhamos que deveria ser, esse fato nos faz admirá-lo e ficamos espantados. Como isso pode nos acontecer antes que saibamos se esse objeto nos é conveniente ou se não o é, parece-me que a Admiração é a primeira de todas as paixões. (DESCARTES, 1991, p. 108-9).

Descartes faz refletir sobre a paixão da admiração, uma das paixões primitivas (DITCE; FONTANILLE; LOMBARDO, 1784), por uma nova estética que, após surpreender o sujeito-enunciatário, colocando-se em seu campo presença, transforma-se, pelo inteligível, em fato a ser admirado. De imediato, após surpreso, admirado, alterado, esse objeto, sob o olhar do inteligível, é eufórico ou não, mas, inegavelmente feito para “reter as escolhas importantes, raras e extraordinárias”⁹. (DITCE; FONTANILLE; LOMBARDO, 1784, p. 17, tradução nossa).

Esse momento, esse evento, é o acontecimento que, conforme o autor, é um fato em que não é possível uma antecipação, causando uma suspensão brusca e breve na sequência discursiva. Dessa forma, *O homem amarelo* surge com cores e formas excessivas, opondo-se às conhecidas formas orgânicas e contidas, sendo, portanto, portador de um impacto, que “[...] manifesta [...] que o sujeito trocou o universo da medida pelo da desmedida.” (ZILBERBERG, 2011, p. 163).

O acontecimento estésico, promovido pela pintura em sua alta pregnância cromática e eidética, irrompe no campo de presença do sujeito e está presente e apreensível por ele, por meio de seus sentimentos, pela estesia provocada pela reiteração das cores quentes, pelo sensível emanado pelo sujeito-objeto, provocando sensações visuais intensas e táteis nas texturas, como uma “revelação da intimidade do ser” (GREIMAS, 2002, p. 51-52). Portanto, a configuração do homem cria uma assimetria que deforma o seu corpo, rosto e entorno, ao mesmo tempo em que ordena essa mesma corpulência eidética e cromática que estabelece, para o espectador-enunciatário, a dinâmica enunciativa dessa cena.

⁹ “retenir les choses importantes, rares et extraordinaires”.

A pintora-enunciadora, simulacro de Malfatti, rompe com as normas acadêmicas ao estabelecer uma figura que exhibe sua cor, uma figura que é parte do mundo como quadro, como pintura, como texto pictórico, figura a ser contemplada pela cor e pelas formas que a compõem, de forma que a compreensão do sujeito-objeto ocorre pelo sensível que envolve o enunciatário e a pintura se transforma de modo a convidar à interação.

Considerações finais

O Homem amarelo demonstra uma ruptura com o fazer pictórico da época e integra-se aos textos da *Semana de Arte Moderna de 1922* como propagador de um novo olhar sobre as artes, de forma a evidenciar a liberdade criativa e temática tão intencionada por seus propagadores.

Isso ocorre devido ao nível de figuratividade utilizado por Malfatti que, como modo de leitura, incide sobre seu desejo de fazer-sentir por meio da superfície construída, e não fazer-criar, pois a pintura manifesta-se em traços visuais mais despojados de iconicidade, ainda que parcialmente, e, por conseguinte, quebra a arte acadêmica da época.

Na pintura, o ator homem amarelo mostra-se em sua pregnância e recorre a procedimentos retóricos, como a iteração das cores e a utilização de formas geométricas que delineiam seu rosto numa recorrência que conduz à significação, primeiro pelo sensível, para logo após dar lugar ao inteligível.

A recorrência nas categorias cromáticas, e até eidéticas, dá vazão à tensão homologada à significação. Dessa forma, o sujeito-objeto, ao avançar sobre o campo de presença do enunciatário-espectador, lhe possibilita apreender um acontecimento estético visual.

Por ser um acontecimento plástico, ele remodela conceitos estéticos e, junto a todos os outros textos do evento, como parte do todo, *O homem amarelo* produz efeitos de sentido de identidade e estilo do Modernismo, compondo uma maneira específica de estar no mundo, uma *hexis* corporal.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Trad. Isabel Pascoal. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

BARTHES, R. **A câmara clara**. Trad. Júlio Castañon Guimarães. 5. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BATISTA, M. R. **Anita Malfatti no tempo e no espaço**: Biografia e estudo de obra. São Paulo: Ed. 34; Edusp, 2006.

BOAVENTURA, M. E. **22 por 22**: A semana de arte moderna vista pelos contemporâneos. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.

DESCARTES, R. **Les Passions de l'âme**. Paris: Vrin, 1991.

DITCE, E. R.; FONTANILLE, .; LOMBARDO, P.. **Dictionnaire des passionns littéraires**. Paris: Belin, 1784.

FLOCH, J.-M. **Petite mythologie de l'œil et de l'esprit pour une sémiotique plastique**. Éditions Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam, 1985.

FONTANILLE, J. **Significação e visualidade**: exercícios. Porto Alegre: Sulina, 2005.

GREIMAS, A. J. **Da Imperfeição**. Trad. Ana Cláudia Oliveira. São Paulo: Hacker Editores, 2002.

GREIMAS, A. J. Semiótica plástica e semiótica figurativa. *In*: OLIVEIRA, A. C. (org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

GRUPO μ . **Tratado del signo visual**: para una retórica de la imagen. Madrid: Catedra, signo e imagen, 1993.

KANDINSKY, W. **Du spirituel dans l'art et dans la peinture em particulier**. Paris: Denoel, 1989. (Coleção Folio Essai).

KEANE, T. **Figurativité et perception**. v. 17. Pulim: Université de Limoges, 1991.

LANDOWSKI, E. Modos de presença do visível. *In*: OLIVEIRA, A. C. (org.). **Semiótica Plástica**. São Paulo: Hacker, 2004, p. 97-112.

LÉGER, F. **Fonctions de la peinture**. Paris: Gonthier, 1965.

MALFATTI, A. O homem amarelo. 1915. óleo sobre tela, c.i.d. 51,00 cm x 61,00 cm. Coleção Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (SP). *In*: **Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira**. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra2054/o-homem-amarelo>. Acesso em: 19 out. 2022.

OLIVEIRA, A. C. (ed.). **As interações sensíveis**: ensaios de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

TATIT, L. **Passos da Semiótica Tensiva**. Cotia/SP: Ateliê Editorial, 2019.

TATIT, L. Retorno e em torno do plano da expressão. *In*: LOPES, I. C.; SOUZA, P. M. (org.). **Estudos semióticos do plano da expressão**. [recurso eletrônico]. São Paulo: FFLCH/USP, 2018. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/download/314/275/1175?inline=1>. Acesso em: 19 out. 2022.

TEIXEIRA, L. **As cores do discurso**: análise do discurso da crítica de arte. Niterói: Eduff, 1996.

TEIXEIRA, L. A práxis enunciativa num auto-retrato de Tarsila de Amaral. *In*: OLIVEIRA, A. C. (org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker, 2004.

TEIXEIRA, L. Sou, então, pintura: em torno de auto-retratos de Iberê Camargo. *Alea*, n. 7, v. 1, Jun. 2005. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1517-106X2005000100008>. Acesso em: 19 out. 2022.

TEIXEIRA, L. Do lírico ao pop: imagens do futebol na pintura brasileira. **Nouveaux Actes Sémiotiques**, Niterói, n. 113, 2010. Disponível em: <https://www.unilim.fr/actes-semiotiques/1960>. Acesso em: 19 out. 2022.

TEIXEIRA, L. Arte em movimento. *In*: OLIVEIRA, A. C. (org.). **As interações sensíveis**: ensaios de sociosemiótica a partir da obra de Eric Landowski. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.

THÜRLERMANN, F. **Paul Klee**. Analyse sémiotique de trois peintures. Lausanne: L'Age de l'homme, 1982.

ZILBERBERG, C. **Elementos de semiótica tensiva**. Trad. I. C. Lopes, L. Tatit e W. Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Data de submissão: 10/06/2022

Data de aprovação: 18/10/2022