

Contratos na pintura: o caso de Volpi

MOEMA MARTINS REBOUÇAS

Resumo Tendo como fundamento a semiótica discursiva, discutiremos as estratégias de manipulação empregadas entre um enunciador e um enunciatário, que definem um *contrato na pintura*. A semiótica ao considerar a pintura como um texto, quando este trata da semelhança com o mundo natural, pressupõe a instalação de um contrato entre enunciador e enunciatário tendo como base um saber do enunciatário sobre o que este considera ser a "realidade" persuadido por um enunciador que o "faz-criar" do "parecido" da pintura com o mundo natural. Realizações deste tipo são chamadas de iconização, que é o "fazer parecer real" assumido pelo nível figurativo de uma obra, não se restringindo, portanto, aos textos imagéticos, mas a todos os textos que produzem efeito de realidade.

Palavras-chave semiótica, enunciação, pintura.

Abstract Having as base the discursive semiotics, we shall discuss the strategies of manipulation used between a pronouncer and a speaker that define an agreement in the painting. The semiotics considering the painting as a text when this one treats the likeness with the natural world presuppose the installation of an agreement between a pronouncer and a speaker having as base a knowledge of the speaker about what this one deems to be the persuaded "reality" by a pronouncer that makes him "believe" in the "likeness" of the painting with the natural world. These types of accomplishments are called iconization, that is to "make something look like real", assumed by the figurative level of a work not restricting, therefore to the texts with icons, but for all the texts that produce a real effect at the painting the creation of effects with a real effect with a real sense.

Key words Semiotics, enunciation, painting.

Quando observamos um texto publicitário, em qualquer mídia, não temos dúvida da existência de estratégias empregadas para valorizar a marca e/ou o produto. Elas algumas vezes são utilizadas para roubar nossa atenção, ou em outras nos convidam sedutoramente a participar como de um jogo, com o intuito de interromper nossas atividades por alguns minutos para olhá-lo e convencer-nos, como consumidores, da eficácia, da beleza, da economia e de outras vantagens do produto e/ou marca anunciado, fazendo-nos acreditar, enfim, no discurso enunciado. Tais estratégias presentes tanto nos textos publicitários, como em outros textos dentro da estrutura da comunicação semiótica, definem um *contrato*. No caso do texto publicitário, temos um contrato fiduciário, quando um destinador-manipulador em seu *fazer persuasivo* busca a adesão do destinatário levando-o a *crer* e a *fazer*. Entretanto, quando se trata de discursos estéticos, como uma pintura, esta relação contratual parece que não é tão direta quanto nos textos publicitários. É sobre o *contrato* nos discursos estéticos, particularmente em algumas pinturas, que iremos nos deter aqui, mas antes vamos explicar um pouco mais como é estabelecida esta relação comunicativa na semiótica.

No *Dicionário de Semiótica* (Greimas e Courtés, 1993: 84), encontramos uma definição geral do contrato que diz que ele é estabelecido por uma “relação intersubjetiva que tem por efeito modificar o estatuto (o ser e/ou o parecer) de cada um dos sujeitos em presença”. O contrato pode ser unilateral ou recíproco. Temos o primeiro caso quando um dos sujeitos emite uma “proposta” que é assumida como um “compromisso” pelo outro; no segundo caso, quando as “propostas” e “compromissos” se cruzam. Retornando ao exemplo do texto publicitário, podemos perceber o caráter modal nesta relação intersubjetiva que o *Dicionário* aponta, ou seja, o destinador em seu fazer persuasivo, *faz crer* ao destinatário da sua “proposta” e este, em seu fazer interpretativo, *crê* ser verdade o discurso apresentado. Para o estabelecimento deste contrato, tem de haver confiança e crença, e, por este motivo, ele é chamado de contrato fiduciário. É através dele que os valores dos objetos comunicados ou trocados são decididos.

No nível discursivo, há a assunção de valores e os esquemas narrativos são assumidos pelo sujeito da enunciação que os converte em discurso. O enunciador e o enunciatário, como desdobramentos do sujeito da enunciação, cumprem papéis actanciais de destinador e destinatário do objeto-discurso. O enunciador coloca-se como destinador-manipulador responsável pelos valores do discurso levando o enunciatário, seu destinatário, a *crer* e a *fazer*. Portanto, no nível discursivo, o contrato fiduciário é um contrato de veridicção, pois está no discurso, na estrutura de comunicação entre enunciador e enunciatário a sua verdade e/ou falsidade, a mentira e/ou o segredo.

Como não se trata da produção de um discurso “verdadeiro” pelo sujeito da enunciação, mas de um discurso que produza um efeito de “verdade”, ele tem de ser construído para *fazer-parecer-verdade*, sendo assim, a sua função não é de *dizer-verdade*, mas de *parecer-verdade*. Desse modo, o discurso constrói sua própria verdade, não existindo uma verdade discursiva mas um *parecer-verdadeiro*. Para que se estabeleça o contrato, o enunciador deverá empregar meios de persuasão para que o enunciatário, em seu fazer interpretativo, encontre as marcas da veridicção e reconheça-as. Nesse movimento, o enunciatário deverá se valer de “contratos de veridicção anteriores, próprios de uma cultura, de uma formação ideológica e da concepção, (...) de um sistema de valores, de discurso e de seus tipos” (Barros, 1988: 94). Desse modo, podemos afirmar que a base de um contrato de veridicção, o *parecer-verdade*, está na relação comunicativa entre os dois actantes, e não numa adequação com um referente.

Tendo explicado abstratamente o contrato, vamos nos deter nas pinturas e em como se dá esta relação comunicativa no discurso mediada pela enunciação. Entretanto, precisamos esclarecer que a criação de efeitos de sentido de realidade é um trabalho tanto da sintaxe discursiva quanto da semântica pela figurativização. A semiótica, ao considerar a pintura como um enunciado concebido em um espaço bidimensional, quando este trata da semelhança com o mundo natural, pressupõe a instalação de um contrato entre enunciador e enunciatário tendo como base “um saber do enunciador sobre um saber do enunciatário, e sobre o que este considera ser a ‘realidade’ e sobre o que este julga ser ‘fiel’ a esta realidade” (Floch, 1987: 75). Situadas na dimensão cognitiva, as realizações deste tipo são chamadas de iconização, que é o “fazer parecer real” assumido pelo nível figurativo de uma obra e que não se restringe somente aos textos imagéticos, mas a todos os textos que produzem efeito de realidade. A pintura naturalista renascentista possui como tradição a figuração provocando a ilusão e a ênfase na tridimensionalidade. Como consequência, um dos valores considerados pelo espectador ao olhar uma pintura naturalista é o reconhecimento de objetos do mundo natural, importando mais o que há nela do que como esses se fazem presentes. Na pintura abstrata, com o não reconhecimento de figuras do mundo natural, há o despojamento da iconicidade, ou seja, o enunciador abandona o “fazer parecer real” explorando os meios plásticos, como as linhas, cores e formas, valorizando assim a bidimensionalidade do espaço pictórico.

Tendo como fundamento este percurso pautado na iconicidade e em seus diferentes graus de figuratividade, escolhemos quatro pinturas do artista Alfredo Volpi para analisarmos. Obedecendo a cronologia em que elas aparecem, temos: *Vista de*

Itanhaém, 45x76 cm, da década de 40; *Sem título*, 46x 64,8cm, passagem da década 40/50; *Casario de Santos*, 116x73cm, de 1952; e *Sem título*, 72x108,3 cm, final da década de 50.

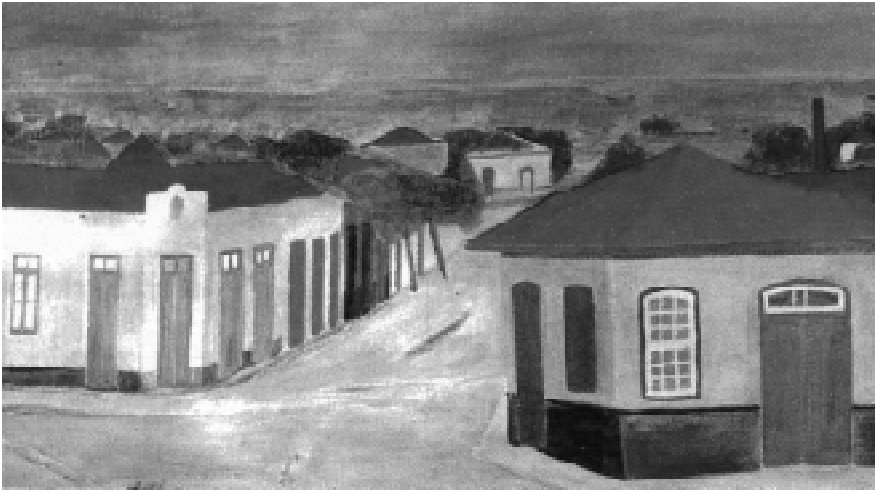
O que nos interessa aprofundar é o *contrato* nestas pinturas: qual o modo específico de dizer delas e quais efeitos de sentido expõem? Temos de considerar que a figuratividade é determinada por um certo modo de leitura e de construção dos objetos planares. Portanto, em algumas obras o artista, sem abandonar o figurativo, utiliza-o não para imitar uma imagem do mundo natural, mas para desconstruí-la na criação de um mundo só seu, concretizado na pintura. A figuratividade, então, estará presente tanto nos textos em que predomina o *fazer crer*, como naqueles em que o enunciador, no caso da pintura, cria, com o seu repertório plástico de formas, linhas e cores, figuras visuais, fazendo da ação pictórica e da pintura o seu próprio modo de significar.

O FAZER CRER E O RECONHECIMENTO

Na década de 40, Volpi, assim como os pintores impressionistas, realiza uma pintura extra-atelier, em contato direto com a temática de suas telas, a paisagem. Sua pintura é icônica na medida em que se volta para a realidade exterior procurando “ser fiel a esta realidade” (Floch, 1987: 77). *Vista de Itanhaém* é a pintura que selecionamos para ilustrar esse percurso artístico de Volpi. Com o ponto de vista distanciado, a paisagem apresenta-se como um recorte do mundo natural, com um enquadramento na horizontal. O espaço pictórico é profundo e nosso olhar é guiado para o fundo da pintura por uma diagonal que corta a superfície pictórica da esquerda para a direita e no canto superior da tela. Essa diagonal, além de guiar o nosso olhar e dar profundidade à pintura, é um dos eixos que compõe um sistema de raios convergentes responsáveis pela criação de um centro focal, caracterizando o emprego da perspectiva central.

Usando o recurso da perspectiva e do enquadramento em um plano geral, o enunciador tem como objetivo construir, por meio de elementos figurativos, condições que são conotadas como “reais” e que se realizam a partir de um único ponto de vista. Por outro lado, o plano geral possui uma focalização total da paisagem, porém, distanciada, caracterizando uma narrativa em terceira pessoa, de um sujeito onisciente, que vê a cena e a mostra ao leitor (Platão e Fiorin, 1998: 180). Nessa narrativa, o enunciador exerce um fazer persuasivo e o enunciatário, manipulado cognitivamente e pragmaticamente, pode ou não aceitar o contrato proposto. No caso

dessa pintura, as estratégias de manipulação fazem parte do acervo cultural ao qual pertencemos, fazendo com que reconheçamos a verdade do discurso proposto.



Alfredo Volpi, *Vista de Itanhaém*, década de 40. Têmpera s/ tela, 45 x 76 cm.

Nele, e por ele, é estabelecido um contrato enunciativo, um *fazer-crer*, cujo objeto de persuasão do destinador é a *fidelidade*, o “parecido” da pintura com o mundo natural e o *crer* como performance do fazer interpretativo do enunciatário (destinatário). O reconhecimento das figuras do mundo natural dá ao discurso, e não a estas figuras isoladamente, o valor de verdade, sendo o contrato estabelecido entre enunciador e enunciatário o do tipo de veridicção.

Os recursos utilizados pelo enunciador para a persuasão se encontram instaurados nesse discurso estético pelo modo como as cores e formas da pintura articulam-se numa composição estruturada pela perspectiva. Dessa maneira, a paisagem que o enquadramento recorta e o uso da perspectiva produzem um efeito realístico de profundidade, direcionando o nosso olhar para determinado ponto focal. Assim, a bidimensionalidade da superfície pictórica é estruturada por um sistema de raios convergentes responsáveis pela criação de um centro focal. Este centro focal — ponto de fuga no qual convergem as linhas que estruturam a composição — é o marco refletido do local — fora da tela — do qual um observador virtual olha a cena que a pintura enquadra, ou seja, instaura o destinatário-enunciatário em seu fazer interpretativo. Sendo assim, a perspectiva é um procedimento sintático de iconização ao espacializar e actorializar, ao mesmo tempo, aquele que olha esse tipo de espaço (Floch, 1987: 55). Instala um enunciatário fora, distanciado, com um olhar

de longe, mas que pode ver de um lugar ideal o desenrolar da cena à sua frente até a linha do horizonte. Os efeitos de sentido de realidade do discurso são produzidos por desembreagens que projetam no enunciado os seus elementos fundadores, pessoa, espaço e tempo. Sendo assim, nesta pintura temos um *ele*, um *lá*, em um tempo de *então*, que marca um discurso indireto e o modo como se dá a relação entre enunciador e enunciatário nesse discurso.

A perspectiva que estrutura a tela *Vista de Itanhaém*, junto com o enquadramento e a focalização total da paisagem, constitui outra relação actancial marcada no discurso, ou seja, a presença de um outro discurso que é o da pintura naturalista renascentista. Como é a perspectiva que estrutura esta tela, seu emprego determina um espaço pictórico composto por vários planos que, à medida que se afastam do observador, distanciam-se da superfície pictórica, acentuando a profundidade e criando um efeito de tridimensionalidade à pintura. A moldura da tela cumpre então um duplo papel: o de limitar e conter esse efeito de tridimensionalidade no espaço bidimensional da pintura e o de separar esse mundo que a tela nos põe a ver daquele em que ela e o observador se encontram. A moldura da tela funciona tal qual uma janela de vidro e através dela podemos ver a cena que é apresentada pela pintura. Desse modo, típico da pintura naturalista, o enunciador vai transpondo para a tela os elementos do mundo natural que compõem aquela paisagem que se descortina diante dele, ao mesmo tempo em que é mantido o contrato de veridificação entre o enunciador e enunciatário. Produz-se aqui uma relação distanciada, que determina um olhar fora, de longe, típico de uma narrativa em terceira pessoa, entre um *eu/ele*.

O CRER VERDADEIRO E O ENCADEAMENTO DAS FIGURAS

Na segunda pintura selecionada, *Sem título*, há, em relação à anterior, um recorte daquela mesma paisagem com uma aproximação, como do recurso fotográfico de uma lente de *zoom*. O plano agora é médio, permitindo-nos a visão do que se desenvolve na cena narrada, mas conservando um tom de objetividade de uma focalização parcial externa. Partir de uma obra para realizar outra é uma característica de Volpi, nas diferentes temáticas que abordou, não só nas *Fachadas*, mas durante toda sua produção, como se cada quadro fosse resultado de um anterior.

A relação de continuidade entre as duas telas é visível quando comparamos uma com a outra, mas ao aproximar e recortar a paisagem são utilizadas estratégias enunciativas que as diferenciam e que apontaremos a seguir.



Alfredo Volpi, *Sem Título*, década de 40. Têmpera s/ tela, 46x64,8 cm, MAC- São Paulo

O enquadramento da cena em um plano médio produz um efeito de neutralidade e de estranhamento, pois a perspectiva não é mais o único sistema espacial empregado na pintura. Como consequência da mudança do sistema de espacialização e desvio das regras da perspectiva, há a eliminação de um ponto de fuga único para onde converge o nosso olhar. Sendo assim, não há mais na pintura um local fixo para um observador virtual olhar a cena. Por outro lado, se nos detivermos na casa que se encontra no primeiro plano, do lado direito, e a compararmos com a mesma casa, do mesmo lado da pintura anterior, buscando em ambas procedimentos de iconização, o efeito de "realidade" será modificado, pois não se trata somente de uma aproximação da mesma, outras estratégias foram empregadas causando-nos essa sensação de estranhamento. Trata-se de outra espacialidade; as casas, ao se aproximarem, perderam o volume de sólidos e transformaram-se em formas geométricas. Os planos que compõem a pintura vão diminuindo na mesma proporção que diminui a profundidade da cena apresentada pela pintura. Como forma geométrica, e não como sólido, o telhado da casa da direita, de piramidal torna-se um polígono e a casa apresenta-se frontalmente ao observador, assim como a superfície da tela.

Se a tela fosse limitada por uma vertical que coincidisse com o lado esquerdo da casa, poderíamos afirmar a eliminação da perspectiva e a substituição pela jus-

taposição de planos. No entanto, há nessa pintura dois tratamentos diferentes para a espacialidade, que é dividida por essa linha vertical imaginária que coincide com o lado esquerdo da casa de parede azul. Do lado direito, temos a justaposição de planos e a exploração da frontalidade pela pintura, enquanto que, no lado esquerdo, a perspectiva presente na casa contida entre eixos convergentes que terminam em um ponto na linha do horizonte. O conflito dos dois sistemas espaciais produz um efeito de irrealidade, de estranheza a essa paisagem, que pode ameaçar o contrato enunciativo que tem como base a veridicção. Sendo assim, a persuasão que tem como base a iconicidade vai cedendo espaço a outras conexões que podem ser estabelecidas entre as figuras. Podemos perceber dois sistemas espaciais, outros discursos marcando a interdiscursividade na pintura, o da pintura naturalista renascentista e outro anterior a ela, marcada pela sobreposição de planos que se interpenetram obliquamente¹.

Nessa pintura, o enunciatário encontra-se ainda longe, fora da tela, mas diante dela, e embora o mundo que é recortado pelo enquadramento da pintura se pareça com aquele do mundo natural, possui uma organização peculiar própria da pintura e dos meios que a constroem. Há numa mesma tela a profundidade sugerida pelo recurso tradicional da perspectiva junto com a busca pela planaridade, do lado direito.

Dessa maneira, se o destinatário-enunciatário, em seu fazer-interpretativo, duvidar da "realidade" apresentada no discurso, vai prevalecer o não-crêr, ou seja, a mentira no quadrado semiótico da veridicção, que, no ponto de vista da interpretação, é a ilusão². Entretanto, o *crer-verdadeiro* do sujeito interpretativo não está pautado num fazer analítico realizado por partes, mas numa avaliação geral, no encadeamento das figuras, procurando homologá-las com o conhecimento que ele possui do mundo (Floch, 1987: 59). Portanto, nesta pintura a iconicidade ainda exerce forte poder persuasivo.

DESVENCILHA-SE DO "FAZER PARECER REAL".

Aos poucos, e sem pressa, o artista procura o que há de essencial nessa semiótica do mundo natural, realçando elementos, suprimindo e repetindo outros, sem

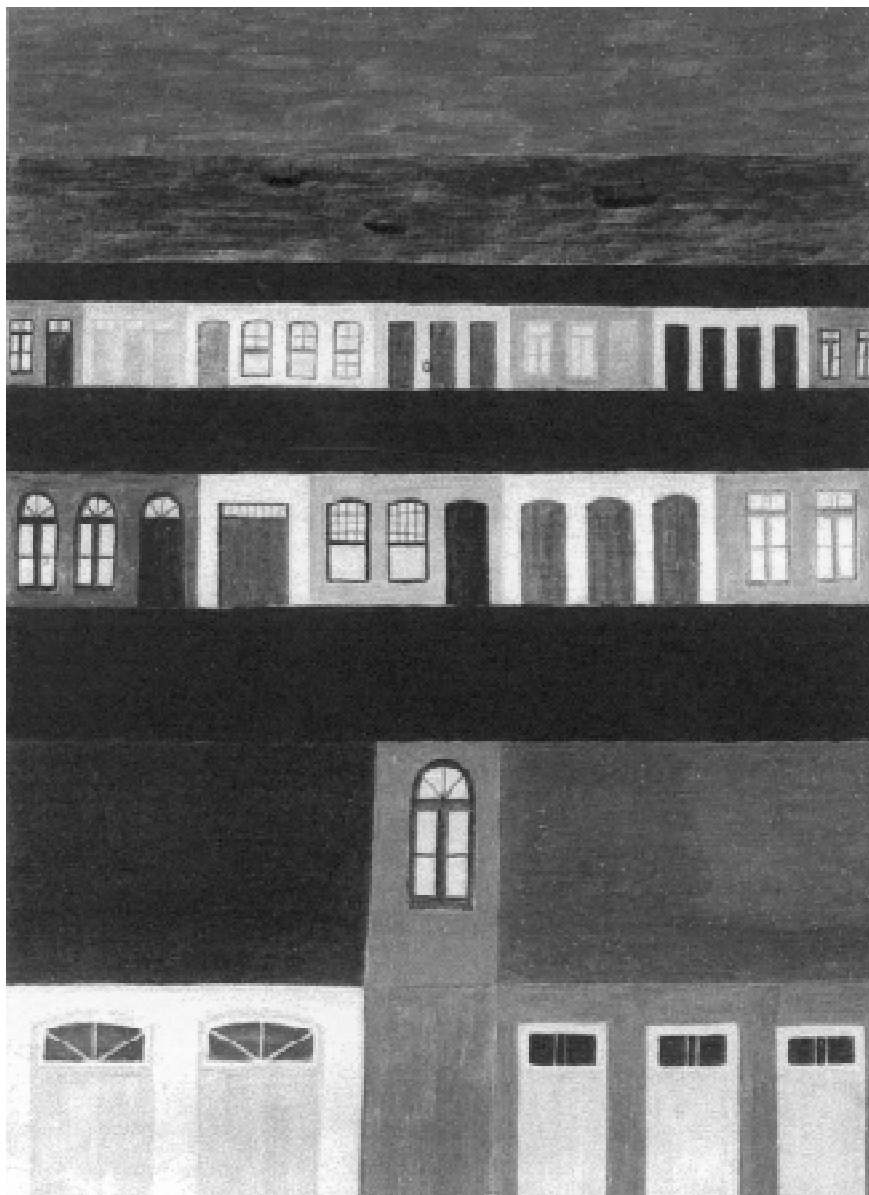
1. A sobreposição é um recurso para criar a dimensão da profundidade sem se basear na perspectiva, esse procedimento pode ser observado na pintura dos pré-renascentistas como Giotto, Piero della Francesca e outros, existindo porém, desde a Antiguidade.
2. Cf. em Greimas, 1983: 77, o quadrado semiótico da veridicção.

a preocupação mimética anterior e sem a necessidade de pintar diante da natureza, já manifestada na pintura anterior. Começa o percurso inter-atelier e intra-subjetivo em que Volpi, aos poucos, vai desvencilhando-se do “fazer parecer real” e servindo-se da realidade como pretexto para o desenvolvimento de sua linguagem pictórica. A terceira pintura que elegemos, *Casario de Santos* (pág. seguinte), de 1952, exemplifica esse percurso volpiano.

O enunciatório está diante de uma tela plana com uma paisagem igualmente plana pintada nela. Se não fosse pelos títulos, poderíamos afirmar que se trata da mesma paisagem da primeira pintura, aplainada na superfície bidimensional da tela. O que era profundidade, agora é verticalidade; o que era oblíquo, agora é frontal; os volumes transformaram-se em formas geométricas. As cores ganharam mais luminosidade, mas o horizonte continua alto, como se sempre tivéssemos de vê-lo de um ponto mais baixo. A perspectiva e o seu efeito de tridimensionalidade na bidimensionalidade da superfície pictórica são substituídos pela concretização da planaridade da pintura. Dessa maneira, tanto os elementos arquitetônicos que compõem a paisagem quanto o céu e o mar são faixas justapostas ou sobrepostas na superfície da tela. O sistema espacial é outro e a relação entre figura e fundo depende do ponto de referência escolhido e da cor. Todas as formas são figuras, encaixadas nessas faixas casas com suas portas e janelas, faixas telhados, mar e céu. Todas as formas são trazidas para a frente e a composição é definida objetivamente num trabalho dentro do atelier, sem a preocupação com o “parecer real”. Em prol de uma composição mais objetiva e precisa, há uma reorganização dos elementos presentes no mundo natural, dos quais o enunciador continua a servir-se, reduzindo-os ao essencial e passando-os de “assunto” à estrutura.

A superfície pictórica é dividida por faixas horizontais com uma vertical que divide a parte de baixo da tela simetricamente e, dentro destas faixas, o enunciador reorganiza os elementos da paisagem, encaixando-os nelas. Nesse proceder, todas as figuras presentes na tela são planas e encontram-se bem na frente do enunciatório e este, para apreender a pintura, acompanha o traçado das faixas contidas nela. Como na primeira pintura analisada neste estudo, em que o traçado da rua guiava o nosso olhar para o fundo da pintura, realçando a sua profundidade, agora a rua está diante de nós e nos guia por sua verticalidade, que coincide com a verticalidade da tela, direcionando o nosso olhar para a parte superior da pintura, novamente para a linha do horizonte. Pode-se observar que, embora com sistemas de espacialidade diferentes, nas três pinturas que elegemos, a linha do horizonte encontra-se acima do ponto de vista do observador.

A planaridade das formas aproxima-as de tal modo da superfície pictórica que



Alfredo Volpi, *Casario de Santos*, de 1952. Têmpera s/tela, 116x73 cm, Coleção particular

cria uma espécie de barreira para o olhar que não as vê como as de uma janela, mas coincidindo com o anteparo da tela. Neste caso, as cores, mais do que as formas, são as responsáveis pela sensação de aproximação e distanciamento dos elementos

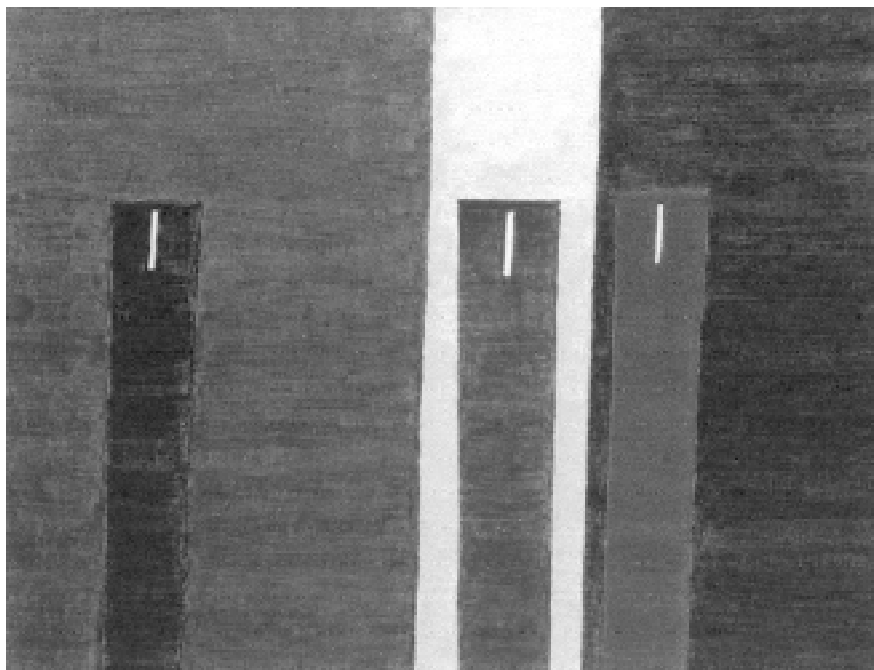
presentes na pintura volpiana. Por outro lado, a planaridade aproxima observador e pintura ao inserir o mundo que a tela nos põe a ver naquele em que ela e nós nos encontramos.

É esse o propósito da pintura moderna, da planaridade, que Volpi nos apresenta em *Casario de Santos*. Desse modo, o enunciador trabalha com objetos reconhecíveis, entretanto, enfatiza e serve-se dos meios da pintura como a materialidade de seu suporte, a densidade da tinta e a distribuição das cores e formas na superfície bidimensional da tela. Nesse movimento, assim como o da arte moderna, o artista rompe com o espaço perspectivista organizando e distribuindo esses mesmos objetos reconhecíveis do mundo natural em uma superfície planar.

QUEBRA DE CONTRATO?

Na tela *Sem Título*, produzida no final da década de 50, podemos perceber um avanço no efeito de *zoom* fotográfico, como um *close*. A focalização é parcial interna nessa pintura, caracterizando a visão de quem está dentro do acontecimento ou pode sofrer suas conseqüências diretas (Platão e Fiorin, 1998: 180). O enunciatário está tão próximo do que vê, que vê parte que o olho recorta. Está frente a frente. A relação agora não é mais de distanciamento, é entre um “eu” e um “tu”, no espaço do “aqui” e no tempo do “agora”, instalados por uma debreagem actorial, espacial e temporal. Portanto, a focalização parcial interna caracteriza uma narrativa em primeira pessoa, de um discurso direto. Esta estratégia aproxima e reforça o jogo actancial estabelecido entre enunciador e enunciatário. Vamos agora nos deter nos outros procedimentos de produção desta pintura.

Poderíamos dizer que ela é composta por formas em que não há, necessariamente, uma identificação com as figuras do mundo real? Para tanto, teríamos que considerar um enunciatário que não conhecesse o repertório volpiano, nem o desenvolvimento de sua pintura, que segue uma mesma temática, seja ela qual for; que visse esta tela num ambiente em que não houvesse nenhuma outra obra do artista, ou ainda, que ela tivesse acompanhada de outras obras de outros artistas em que não existisse a persuasão destes enunciadores com base na iconicidade e que, finalmente, não percebesse as estratégias enunciativas empregadas nesta pintura. Sendo assim, sem uma identificação com as figuras do mundo real, haveria uma quebra do contrato de veridicção estabelecido entre enunciador e enunciatário, que estava presente nas pinturas analisadas anteriormente neste estudo.



Alfredo Volpi, *Sem Título*, década de 50. Têmpera s/ tela, 54,5x72,5cm, Col. Andréa e J. O Pereira.

Como então seria estabelecida essa relação entre “eu” e “tu” se não há mais o apelo do “parecido”, do *fazer-crer*?

Ao observarmos esta pintura, percebemos que o enunciador enfatiza mais os procedimentos de construção discursiva que o apelo ao “parecido”. Isso se dá, pois, como objeto estético, na sua apreensão, considera-se mais a sua forma do conteúdo, ou seja, a sensibilidade à camada figurativa do texto, ao contrário das outras pinturas analisadas que estavam próximas da outra estética, a da substância do conteúdo.

Portanto, a manipulação do enunciador para que o enunciatário entre em junção com a pintura é de outra ordem. Como outras pinturas modernas, essa não contém mais um espaço ilusório escultural tridimensional e, como outras, abdicou das estratégias do *fazer-crer*. O sujeito interpretativo precisará se preocupar com os efeitos de sentido produzidos por ela, e que estão presentes nos elementos visuais atualizados como formantes em seu plano de expressão. Assim, o contrato entre enunciador e enunciatário diz respeito a que objeto a obra formaliza e expõe como efeito de sentido não importando tanto o estado impressivo do sujeito frente ao objeto, mas as propriedades deste. Diz respeito a um “modo de presen-

ça" definido na obra ou a partir da obra. A semiótica discursiva vem tratando dessa noção de presença como um sentido que é sentido, vivido (Cf., por exemplo, Landowski et al., 1999).

Com a planaridade, a pintura aproxima-se do observador que a vê *in loco*, face a face, em sua presença plena com uma dimensão própria. Numa relação eu/tu, num espaço/tempo do aqui e agora, essa pintura qualifica "o sujeito que a vê no ato de sua constituição, que se dá no presente fundado pela dimensão pictórica, desdobrada sem apoio ou referência que não se mostre aí, nesse tempo em que o sentido se define entre outros traços, como efeito imediato na sua produção pelos sentidos" (Costa, 1999: 346).

Estamos tão perto dela, que podemos vivenciá-la, reconstruí-la, seguindo as marcas de sua construção. O diálogo estabelecido com o mundo real é substituído por aquele entre os elementos que a estruturam e que criam um novo repertório de categorias e figuras visuais. O enunciador afasta-se da lógica do *parecer-real* e a partir de elementos retirados do contexto arquitetônico e paisagístico empregados em pinturas anteriores, retoma-os e reorganiza-os criando um novo repertório visual. Serve-se, portanto, de formas retiradas de sua vivência pessoal e visual, reinventando-as e estabelecendo outras relações com essas figuras.

É nesse espaço planar da pintura que o enunciador, distanciado do "fazer-criar", encontra-se com o espaço da pintura moderna. Um espaço de invenções e de experimentação, que conserva a memória de seu tempo vivido e o situa num plano universal da "arte". E nós, olhando esta pintura, nesse ver *in loco*, face a face, podemos reconstruí-la e sentir em ato esse efeito de instabilidade e de inacabado. Como se, a qualquer momento, estas formas que nos remetem a outras pudessem ser recompostas e reorganizadas em novas composições.

Temos, então, no percurso de Volpi, diferentes *contratos* de apreensão da pintura e as marcas do percurso da arte moderna.

No desenvolvimento de sua *Fachadas*, observa-se a redução dos elementos arquitetônicos e das narrativas exteriores a própria pintura. O que era assunto, torna-se estrutura. E, no reconhecimento de uma organização discursiva imanente, de uma narratividade, está o problema da competência discursiva, a narrativa. Na recomposição constante da obra volpiana, estaria um exemplo de narratividade, considerada como um princípio organizador do discurso.

REFERÊNCIAS

- BARROS, Diana Pessoa (1990). *Teoria semiótica do texto*. São Paulo: Ática.
- COSTA, Luis Edegar (1999). A extensão do sentido. *Caderno de discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, São Paulo, Nº5, dezembro, 11-16.
- FLORIN, José Luis e Savioli, Francisco Platão (1998). *Lições de texto: leitura e redação*. São Paulo: Ática.
- FLOCH, Jean Marie(1987). "Semiótica plástica e linguagem publicitária", *Significação: Revista brasileira de semiótica*. São Paulo, nº 6, setembro.
- GREIMAS, Algirdas Julien e Courtés, Joseph (1983). *Dicionário de semiótica* (trad. Alceu Dias Lima et al). São Paulo: Cultrix.
- GREIMAS, Algirdas Julien (1993). *Maupassant a semiótica do texto: exercícios práticos*.(trad. Teresinha Michels e Carmem Lúcia Gerlach), Florianópolis: Ed. da UFSC.
- LANDOWSKI, Eric, Dorra, Raul, Oliveira, Ana Claudia (1999). *Semiótica, estética, estesis*. São Paulo: EDUC/ Puebla.

Moema Rebouças é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, professora adjunta da Universidade Federal do Espírito Santo e pesquisadora do Centro de Pesquisas Sociosemióticas (PUC-SP: COS — USP: FFLCH — CNRS: CEVIPOF).