



Matéria e expressão no desenho a pastel seco

Fábio Pereira Cerdera*

Resumo: A estrutura material significativa presente em um texto plástico esteve por muito tempo relegada a um segundo plano nas artes plásticas. Mesmo na atualidade, as análises do plano da expressão tendem a privilegiar as categorias eidéticas, cromáticas e topológicas, tradicionalmente responsáveis pela manifestação do discurso plástico. O conceito de categoria matérica, cunhado pela semiótica plástica, prevê uma série de contrastes matéricos, como /empastado/ vs. /diluído/ para uma tinta ou /áspero/ vs. /liso/ para uma superfície, por exemplo. Entretanto, o emprego das oposições matéricas pode ser observado em meios de expressão cuja materialidade é menos evidente: é o caso de trabalhos realizados com pastel seco, um bastão colorido para desenho. Uma análise plástica do plano de expressão de desenhos produzidos na técnica do pastel seco pode sublinhar o papel que as propriedades materiais têm no processo de significação do texto plástico. Por meio da articulação de categorias semânticas do nível fundamental com categorias plásticas do nível de manifestação e conceitos tensivos ligados à noção de ritmo em Zilberberg (2004, 2006), este artigo pretende destacar o valor e a função dos contrastes matéricos na construção do sentido de obras de expoentes universais do desenho e da pintura, como Monet, Redon e Toulouse-Lautrec.

Palavras-chave: pastel seco, matéria, semiótica plástica

Introdução

É através da matéria que o artista toma conhecimento da dureza do pensamento, conforme nos ensina Henri Focillon.
(Edson Motta)

A relação tão essencial, mas às vezes negligenciada, entre os processos, as técnicas e a matéria plástica significativa realizada na sintagmática planar pelos contrastes matéricos, uma das unidades mínimas do texto plástico, será discutida neste artigo sob a perspectiva teórica da semiótica francesa, em particular da semiótica plástica. Fundamentalmente, o emprego de conceitos centrais da semiótica plástica (Greimas, 2004), na análise de categorias do nível semântico fundamental do plano de conteúdo, articuladas a categorias do nível de manifestação plástico do plano de expressão, nos ajudará nas análises. Além dessas ferramentas teóricas, conceitos da semiótica tensiva trabalhados por Zilberberg (2004, 2006), como intensidade, extensidade, andamento e tonicidade servirão de base para uma breve análise do ritmo e do estilo de valores que os contrastes matéricos imprimem em algumas importantes obras produzidas com o pastel

seco¹.

1. Notas sobre a matéria na arte

O desaparecimento do artista artesão de outrora – que dominava o seu ofício por inteiro, desde a escolha de matérias primas até a produção do texto plástico – teve influência determinante na relação dos materiais tradicionais das artes plásticas com a produção da obra e pode ser entendida como uma perda, pois o objeto artístico se priva de laços mais firmes que o conectem à matéria, tendo em vista que ele nasceria “com efeito do manuseio da matéria” (Francastel, 1982, p. 50). Essa cumplicidade entre a matéria e o objeto artístico pode ser verificada ao longo de toda a história da arte. A história dos objetos artísticos a partir de suas propriedades materiais, de seus processos, de seus meios de expressão e de suas técnicas particulares, constitui, sem dúvida, “uma maneira de ver a história da arte, em termos de material” (Oldenburg, 1993, p. 597). Por outro lado, se a matéria é um assunto recorrente na literatura artística, essa presença esteve quase sempre associada a uma função empírica de sustentação, de suporte físico do texto, e pouca atenção foi dispensada à sua função como unidade significativa, passível de

* Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro UFRRJ. Endereço para correspondência: (cerdera@uol.com.br).

¹O pastel seco é um bastão colorido utilizado para desenhar.

articular o sentido.

A compreensão de que a matéria constitui invariavelmente o significante plástico, faz pressupor que a confecção de materiais e a manipulação de suas qualidades sensíveis não se dissociam da construção do enunciado plástico, afetando diretamente o seu plano de expressão. Assim, poderíamos dizer que o significante plástico nasce da matéria. O entendimento dos materiais em geral como meros elementos físicos de sustentação do texto artístico é, em última análise, uma herança platônica e provém do entendimento de que o plano sensível e o trabalho manual – em especial da pintura, “afastada em dois graus da verdade” – pertenciam a uma esfera inferior da atividade humana, “sobretudo todas as artes manuais que não empregassem nem o cálculo nem o raciocínio, a régua e a medida, podendo ser feitas de maneira improvisada” (Cauquelin, 2005, p. 29). A condição contingente da matéria, em oposição à perenidade da substância para a filosofia da Antiguidade, corrobora o pensamento de Cauquelin:

Os termos substância, forma e matéria são conceitos centrais na história da filosofia. Eles foram usados para traduzir os conceitos de *ousía* (“substância”), *eidós* (“forma”, a ideia de Platão) e *hyle* (“matéria”) de Platão e Aristóteles. Tradicionalmente, substância foi definida como a essência de uma coisa que permanece a mesma, enquanto sua aparência, a forma, muda. De acordo com Aristóteles, a substância consiste tanto de matéria como de forma, mas possui uma existência independente da coisa e da sua matéria. Neste sentido, a substância é essencialmente incognoscível. A matéria é a substância básica, o material cru do qual os objetos do mundo são compostos. De acordo com Aristóteles, a matéria, em contraste com a substância, é aquela que possui forma. Todo objeto concreto é composto de forma e matéria. Sem forma, a matéria seria “amorfa”. Forma é o feitiço da matéria de um objeto perceptível (Nöth, 1996, p. 59-60).

O lugar ocupado pela matéria na filosofia de Platão e Aristóteles é claro. Apesar do conceito de substância ser constituído de forma e matéria, as duas últimas têm um modo de existência distinto, marcado pela impermanência. A matéria, na base inferior dessa cadeia, é compreendida pela forma, que denota tudo aquilo que é mais sensível, inconstante e menos inteligível, constante. Essa conceituação estabelece uma relação especular com outros campos do conhecimento, em particular, com a produção artística, na forma como es-

trutura os seus diversos meios de expressão e unidades mínimas do significante.

Mesmo o pensamento de um Leonardo da Vinci ainda refletia essa ideia, à medida que defendia uma escala de importância entre pintura e escultura, considerando a segunda abaixo da primeira por demandar um esforço físico maior: “entre a pintura e a escultura não vejo senão esta diferença: o escultor conclui suas obras com maior esforço físico do que o pintor, enquanto este conclui as suas com maior esforço mental” (Da Vinci, 2000, p. 75). Leonardo da Vinci faz parte de uma geração de artistas e teóricos preocupados com um “processo de retorição da arte para que ela fosse colocada no mesmo plano que a ciência”, tendo em vista que a arte, sua condição “experimental, sempre foi relegada a um plano inferior, a ponto do material e da técnica não serem considerados elementos constitutivos da produção artística” (Caramella, 1998, p. 24).

É evidente que afirmar o texto plástico como produção intelectual e prática construtora de sentido não passa pela negação de sua natureza material. A indissociabilidade entre matéria e significante plástico é condição *sine qua non* para a existência da obra e fica patente na maneira com que um escultor fala de seu processo de produção: “o simples ato pelo qual o *escultor como entalhador* corta a massa, libertando-a da massa interior, foi um movimento vindo de fora no sentido de uma superfície previsível que repousava sobre um núcleo sólido” (Ferber, 1993, p. 563). O texto plástico não se desvincula de suas matérias básicas nem de seu material e muitas vezes o próprio material já indica o ato enunciativo plástico por vir, como a pedra ou a madeira para o escultor, por exemplo. O escultor opera no suporte, que é ao mesmo tempo matéria e um de seus materiais de trabalho. No presente artigo, esse vínculo entre matéria, material, processos técnicos e significante plástico será discutido em relação ao pastel seco, um material tradicional de desenho.

A opção que muitos artistas fazem pelo pastel seco se deve em parte ao fato desse meio de expressão manter a pureza de sua matéria essencial, basicamente, a aspereza do pigmento e do aglutinante² pela ausência do uso de um veículo³ no material final. Portanto, o pastel, como *medium* de desenho, preserva características materiais como aspereza e dissolução porque é quase pigmento puro moldado, mantendo um vínculo direto com a natureza indistinta e constituinte das “categorias cromáticas” (Greimas, 2004, p. 89). O pastel como material que se desmancha facilmente, sendo pouco apropriado na produção de linhas, guarda por isso a maleabilidade que o cromático como unidade mínima da expressão possui no entretencimento das relações plásticas. Esse aspecto está presente no pas-

²Substância que tem a função de unir os componentes na fabricação de um meio de expressão.

³Substância líquida usada como diluente de um meio de expressão.

tel desde a confecção dos seus materiais, que engloba a preparação do suporte (um papel texturizado) e do bastão, até o desenho como produto desse processo.

2. Matéria e expressão

Apesar de ser incomum relacionar desenho e matéria, tendo em vista que o desenho se caracteriza por uma volatilização dos contrastes matéricos – previstos pela semiótica plástica, que trabalha com as “categorias matéricas” como uma série de aspectos “observáveis na pincelada, no tipo de suporte, no emprego da tinta e em outros aspectos materiais” (Teixeira, 2001, p. 304) em conjunto com as categorias eidéticas, cromáticas e topológicas pertencentes ao plano da expressão –, ainda assim, “este estado volátil da matéria ainda é matéria” (Focillon, 2001, p. 59). A matéria do desenho é com certeza rarefeita, “porque o desenho é, por natureza, um fato aberto” plasticamente (Andrade, 1975, p. 72). Falta ao desenho a completude formal e a densidade matéria que é abundante na pintura. É importante ressaltar que a presença da matéria não é determinada no pastel, exclusivamente pela quantidade, pela espessura da superfície à medida que as camadas se sobrepõem, sendo, sobretudo, a qualidade do toque do bastão e da manipulação da superfície, variando de forma sutil, a maior contribuição matéria na produção do sentido. Dependendo da matéria que se utiliza na preparação da superfície e como se utiliza em termos de intensidade e quantidade, pode-se obter diferentes efeitos matéricos resultando em acentos e padrões diversos na superfície. A supervalorização da técnica como demonstração de habilidade manual, às vezes, acaba ocultando a importância dos contrastes matéricos como elementos articuladores de sentido.

O bastão como material artístico é junto da imprimação⁴, o que dá forma à superfície. Em termos técnicos gerais, o bastão é utilizado de duas maneiras: com toques justapostos que valorizam a aspereza do material, num efeito matérico rarefeito, ou com esbatidos (esfumados) sobrepostos, que saturam suavemente a superfície: “o pastel deve ser aplicado em tons não misturados, calcando-se o bastão diretamente sobre o suporte”, e “o esbatido é naturalmente obtido passando-se o dedo ou o esfuminho sobre a pintura” (Motta, 1976, p. 109). Somadas ao pincel ou a um papel macio, essas são as ferramentas e as técnicas mais usadas. Esses dois modos gerais de abordagem da superfície com o pastel, o toque gráfico (por justaposição), em que traços são aplicados lado a lado, e o toque esfumado (por sobreposição), em que os traços são mesclados, variam de acordo com as qualidades ma-

teriais envolvidas. As variações técnicas desses dois modos de aplicação são grandes e dependem de uma intenção plástica a ser atingida: no caso do esbatido, pode-se, por exemplo, “esmagar os bastões e esfregá-los com os dedos” (Mayer, 1996, p. 385).

Se as possibilidades matéricas do bastão são consideráveis, como sua consistência que pode ser mais dura ou mais macia, a imprimação do papel também pode variar em termos de textura, de acordo com o modo de preparação e de aplicação de pó de mármore, pedra pomes ou outra matéria prima similar. Pode-se variar na quantidade ou na espessura dessas matérias (de acordo com a moagem), o que faz variar, também, as possibilidades de relações, de acordo com a distribuição na superfície. Conforme a concentração de goma na mistura com a água, a matéria do bastão pode adquirir, quando modelada e seca, uma maior dureza ou maciez, enfatizando um dos termos da oposição /áspero/ vs. /liso/ na superfície.

Essas relações envolvendo a superfície e o bastão resumem o potencial matérico do pastel. Tais possibilidades estão alicerçadas no caráter de sua matéria: a tendência à dissolução, à pulverização do conjunto dos significantes plásticos. Seja por uma oposição entre as categorias do plano da expressão /áspero/ vs. /liso/, na superfície do suporte, e /rarefeito/ vs. /saturado/, no toque do pastel na superfície? potencializadas pela oposição /duro/ vs. /macio/ na consistência do bastão?, a tendência à desintegração da matéria no pastel é grande, pois esse material nada mais é do que ?pó colorido solidificado⁵? (Musée D’orsay, p. 1)⁶.

Em relação ao caráter de um material, Bachelard nos lembra muito bem que “a matéria especifica a hostilidade. Por exemplo: bater como gesso designa de pronto o ato de uma violência macilenta, sem coragem, pálida embriaguez pulverizada” (Bachelard, 1991, p. 20). Essas palavras descrevem bem o caráter material do pastel seco, em que predomina a dissolução, a suavidade, o imaterial, características que também são suscitadas pelas seguintes ideias de um crítico do século XIX: “o pastel ‘se presta sem esforço à delicadeza das carnações, à malícia dos sorrisos, ele não foi feito para exprimir o peso da idade ou a rigidez da velhice’ ” (Musée d’Orsay, 2008, p. 3)⁷.

Essas características matéricas do pastel se entrelaçam ao conteúdo de várias correntes artísticas do século XIX, como o Impressionismo e o Simbolismo, por exemplo. Nesses movimentos artísticos, podemos verificar o predomínio do valor imaterial sobre o material, porém, de duas maneiras diferentes: um impressionista explora o imaterial em termos plásticos mais por meio de uma oscilação sensorial, como Boudin, para

⁴Camada que separa o suporte da camada de desenho ou pintura.

⁵Todas as traduções são nossas.

⁶[...] le pastel est une poudre colorée solidifiée”.

⁷[...] le pastel ‘se prête sans effort à la délicatesse des chairs, à la malice des sourires, il n’est pas fait pour exprimer la gravité de l’âge mûr ou la rigidité de la vieillesse’ ”.

quem “o pastel, particularmente, lhe permite captar as luzes cambiantes das praias” (Musée d’Orsay, 2008, p. 2) ⁸.

Já um simbolista, explora o imaterial, promovendo um movimento ambíguo na cena, como sugere as palavras de Redon: “meus desenhos inspiram e não se definem (...) eles nos situam, assim como a música, no mundo ambíguo do indeterminado” (Redon In: Musée d’Orsay, 2008, p. 4) ⁹. Nesse caso, o efeito de sentido imaterial é o oposto, como em Parsifal (ver figura 2): somando-se aos intensos contrastes acromáticos de luminosidade que recortam fantasmagoricamente a cabeça da figura humana, as dissoluções materiais ajudam a produzir, a materializar a sensação do insólito, do inesperado.

Surpreendentemente, é pelo uso da aspereza da superfície e do bastão, bem como do recurso gráfico na técnica – que, pela justaposição e fragmentação dos traços, decompõe figurativamente a cena representada –, em contraste com o esfumado – que, pela compactação, pela sobreposição e saturação das camadas, reconstrói figurativamente a cena –, que a desintegração e o vaporoso contribuem para concretizar o efeito de sentido imaterial e absurdo em muitos trabalhos. Sendo assim, podemos estabelecer uma correlação entre as principais categorias do plano de expressão, já mencionadas, e as categorias semânticas /material/ vs. /imaterial/ do plano de conteúdo (ver Quadro 1) dentro de uma relação semissimbólica, “pelo fato de tais correlações parciais entre os planos do significante e do significado se apresentarem como um conjunto de micro-códigos, comparáveis por exemplo ao micro-código gestual do sim/não” (Greimas, 2004, p. 93).

Planos	Categorias
Plano de expressão	Liso vs. Áspero (Suporte) Saturado vs. Rarefeito (Pastel)
Plano de conteúdo	Material vs. Imaterial

Tabela 1
Planos e categorias

Em *Ponte de Waterloo em Londres* (ver Figura 1), Monet estrutura matericamente a composição, intercalando topologicamente a faixa central – dos arcos da ponte –, mais compacta, suave, às partes superior e inferior do plano da imagem, cujas matérias exibem uma textura mais irregular – figurativamente, o céu e a água.



Figura 1

Ponte de Waterloo em Londres, Monet.

A solidez e a integridade da ponte, mantidas em grande parte pela saturação da matéria do pastel nas luzes dos vãos entre os arcos e em outras partes menores, opõem-se à fusão cambiante, à extrema imaterialidade dos reflexos da água e configurações do céu, concretizados pelo uso rarefeito de traços sobre a aspereza da superfície do papel.

Dentro de uma análise tensiva, em que “a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensidade – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma a outra” (Zilberberg, 2006, p. 167), a leitura da temporalidade e da espacialidade é determinada respectivamente pelo andamento e pela tonicidade com que a matéria foi trabalhada. O efeito de sentido mais concreto, mais material dos vãos da ponte de Monet decorre do modo saturado, mais compacto com que a matéria do pastel foi tratada – privilegiando as interrupções dos elementos eidéticos da figura da ponte e conseqüentemente uma “desaceleração” (Zilberberg, 2006, p. 174) da leitura. Esse tratamento, que conduz a uma apreensão mais vagarosa do texto, torna átona e mais inteligível a intensidade com que o enunciatário entra em contato com as propriedades materiais no campo de presença, uma vez “que a lentidão, por sua vocação a alongar-se [...] faz de cada fase um todo que por sua vez se presta à análise” (Zilberberg, 2004, p. 10).

Em contrapartida, as demais áreas aceleram e tonificam a leitura. Os toques rarefeitos de matéria acentuados pela aspereza do papel na parte superior da ponte e na área da água resultam num efeito de sentido imaterial e conduzem o enunciatário a uma leitura inesperada e sintética: “a rapidez contraria a progressividade do aspecto” (Zilberberg, 2004, p. 10). O efeito fugaz das luzes é obtido pela intensa fragmentação do toque na superfície, fragmentação que, tornando mais rápida a apreensão do texto, traduz toda a agitação e a efemeridade de uma cidade.

⁸“Le pastel, notamment, lui permet de capter les lumières changeantes des bords de mer”.

⁹“Mes dessins inspirent et ne se définissent pas. [...] ils nous placent, ainsi que la musique, dans le monde ambigu de l’indéterminé”.

Se no desenho de Monet a relação entre o material e o imaterial ocorre de maneira mais equilibrada, no pastel *Parsifal* (ver Figura 2), de Redon, o interesse não está diretamente ligado à pesquisa óptica da realidade aparente, mas em operar uma verdadeira aparição na cena representada, em estabelecer valores que criem impacto e surpreendam o enunciário, deslocando-o de sua experiência habitual e confortável.



Figura 2
Parsifal, Redon.

Aparição que se realiza pelo contraste da forte presença do aspecto imaterial em relação à exiguidade do aspecto material. Enquanto o imaterial é manifestado em quase todo o plano da imagem, pelo uso acentuado e célere da textura irregular e da justaposição de traços, abstraindo o fundo e parte da figura humana, o termo material é concretizado principalmente por sua cabeça, suavemente modelada pela saturação por sobreposição do pastel. A relação entre um espaço fragmentado e vibrante englobando uma figura humana parcialmente definida no corpo e enquanto representação, fortemente estabilizada na cabeça pela maior quantidade de traços figurativos, o que gera uma maior densidade sêmica, produz impacto e causa estranheza pelo contraste do efeito de sentido mais concreto da cabeça com a desconstrução da realidade do entorno.

A tonicidade da área englobante do fundo tem como ponto de convergência e estabilidade, particularmente, a face da figura, englobada pelos contrastes eidéticos e cromáticos, que criam definição, impondo um momento de leitura mais cadenciado. O efeito de sentido mais material e, portanto, mais átono, mais lento que a face de Parsifal imprime como ritmo de leitura, homologa e concretiza o seu papel narrativo de reden-

tor na ópera de Wagner, responsável pela principal transformação, restaurando a estabilidade e a ordem perdidas.

Um pós-impressionista como Lautrec também explorou essa abordagem fragmentadora de toques rarefeitos em contraste com saturações matéricas quase ao extremo em *Retrato de Vincent Van Gogh* (ver Figura 3), trabalhando as propriedades matéricas em consonância aos contrastes cromáticos. A vibração da aspereza do suporte que se mistura ao grafismo dos traços rarefeitos em quase toda a superfície se opõe ao tratamento matérico na área da cabeça, em que os contrastes de matizes ganham força especial pela saturação matérica e cromática, como o laranja da barba, em contraste simultâneo com a sua complementar, o azul do fundo. A definição eidética da face da figura resulta principalmente da saturação da matéria. Em última análise, a intensa dissolução dos contrastes matéricos somados à vibração cromática manifestam o tema abstrato da visão de mundo expansiva, que tem na figura de Van Gogh a concretização do seu principal ponto de estabilidade referencial.



Figura 3
Retrato de Vincent Van Gogh,
Toulouse-Lautrec.

Nesse trabalho de Lautrec, a imaterialidade também rege a materialidade. Mesmo o palpável, o material, que está como em *Parsifal*, concentrado mais na cabeça da figura, localizada quase no centro do plano, é obtido pela sobreposição de traços leves, que tiram partido da textura irregular da superfície. Por outro lado, a fugacidade, a imaterialidade do contexto, é estabelecida por uma quantidade de hachuras ainda maior, por uma fratura que se dissolve, num efeito cin-

tilante, transitando entre o impressionismo de Monet e o divisionismo de Seurat.

Vimos nesses desenhos que a prevalência do termo imaterial imprime um ritmo de leitura mais acelerado, justamente por desconstruir o universo figurativo. Essa aceleração faz com que haja concentração na extensidade, operada por uma triagem, e impacto na intensidade, operado por um fechamento. Com efeito, o resultado da ação do plástico sobre figurativo nesses textos visuais expressa o que Claude Zilberberg denomina de discurso concessivo, que “tem como pivô o *embora*” (Zilberberg, 2004, p. 18), isto é, manipula o enunciatório por meio da surpresa, do imprevisível, do estranhamento, do desconhecido. Daí a resistência e a aceitação mais vagarosa das correntes artísticas vinculadas a essas obras, por um público não previsto como enunciatório no texto, tendo os contrastes matéricos um papel decisivo no tipo de discurso concessivo proposto. Articulados aos contrastes cromáticos e, por possuírem um elã rápido, os contrastes matéricos, centrados na oposição dos termos /saturado/ vs. /rarefeito/, imprimem um efeito de sentido de aproximação e de subjetividade, semelhante ao efeito que realiza a categoria cromática, “constituente” (Greimas, 2004, p. 89), que tende, antes, mais à homogeneização do que à discretização do material plástico.

3. Matéria, significação e valor

A matéria como estrutura que sustenta fisicamente o texto artístico é para Souriau o nascedouro da obra: “esta corporeidade física é com o que a obra (tal como subsiste) começa a existir, a ter sua existência positiva e real” (Souriau, 1998, p. 59)¹⁰.

Para a teoria semiótica – e nossas breves análises corroboram isso –, em que a significação é “sinônimo de semiose (ou ato de significar) e se interpreta, então [...] como reunião do significante com o significado (constitutiva do signo)” (Greimas; Courtés, 2008, p. 459), isto é, que a significação constitui-se por meio da articulação entre um plano de expressão e um plano de conteúdo, a separação entre matéria como suporte físico e matéria como significante, assim como a separação entre os valores processuais, técnicos e de expressão, não existe, pois, tanto a matéria quanto os procedimentos técnicos empregados são passíveis de significarem. A apreensão de que há uma relação entre essas dimensões da práxis artística deve ser preservada e cultivada, sob pena de se ignorar um elemento cuja participação é intrínseca à produção de sentido, reduzindo, assim, as possibilidades do discurso plástico. Se, de acordo com a semiótica, “para designar a matéria prima graças à qual uma semiótica, enquanto forma imanente, se encontra manifestada, L. Hjelm-slev emprega indiferentemente os termos matéria ou sentido (em inglês: *purport*), aplicando-os, ao mesmo

tempo, aos “manifestantes” do plano de expressão e do plano do conteúdo” (Greimas; Courtés, 2008, p. 304), a matéria significante aqui discutida e realizada nos textos na forma de contrastes matéricos, e que se apresenta como o efeito de sentido superficial, resulta de uma totalidade de dimensões materiais já formadas a partir da descrição e da análise do objeto semiótico. Podemos dizer, então, que há na matéria significante características perceptuais e semânticas, diretamente partícipes da dinâmica visual do objeto plástico. Para Focillon, a matéria também só existe em função de seu potencial para significar:

Assim, a forma [o significante plástico] não funciona como um princípio superior que modela uma massa passiva, dado podermos verificar que a matéria impõe a sua própria forma à forma [...] as matérias comportam um determinado destino, ou se quisermos, uma determinada vocação formal. Possuem uma consistência, uma cor, uma textura. São forma no sentido que assinalamos, e, por isso mesmo, concitam, limitam ou desenvolvem a vida das formas da arte (Focillon, 2001, p. 56).

Sendo a matéria significante “forma”, é também espaço, complementa Focillon: “a interpretação do espaço é função da matéria” (Focillon, 2001, p. 61). Esse espaço é função da “matéria”, pois, como concebeu Hjelm-slev, se no plano de conteúdo, a matéria, “o pensamento [...] apresenta-se [...] como uma massa amorfa, uma grandeza não analisada” (Hjelm-slev, 2003, p. 56), ao contrário, “seria possível falar de um *sentido da expressão*” (Hjelm-slev, 2003, p. 60), que, no sistema verbal, configura-se como “zonas fonéticas de sentido que se formam diferentemente nas línguas [...]” (Hjelm-slev, 2003, p. 60). Essa matéria da expressão opera em várias dimensões da linguagem humana, como descreve Nöth:

No plano de expressão, a matéria de expressão é o potencial fonético da articulação vocal humana, que é usado diferentemente para formar os sistemas fonológicos das línguas naturais do mundo. A matéria de expressão também pode ser o potencial de comunicação gráfica usado para formar sistemas de escrita ou o potencial de comunicação gestual do qual linguagens gestuais fazem uso (Nöth, 1996, p. 62).

Por conseguinte, as possibilidades inerentes à matéria significante do pastel, decorrentes do potencial e do modo de aplicação desse material, não sustentam de forma empírica o texto, assim como não animam um espaço já existente na representação de uma cena,

¹⁰“Con esta corporeidad física es con lo que la obra (tal como subsiste) empieza a existir, a tener su existencia positiva y real”.

mas, antes, são sustentáculos de um conteúdo e inventam, fundam e significam o espaço da cena através da manipulação das dimensões materiais que a formam. Tendo em vista que pelas diversas dimensões materiais envolvidas na confecção e na aplicação técnica do pastel pode-se transitar entre o aspecto áspero, da superfície irregular e do próprio bastão ao tocá-la, e o aspecto suave pelo uso do pincel, do papel ou do dedo para esfumar, esses polos matéricos podem fazer silenciar ou agitar o espaço planar projetado no suporte.

Assim, a matéria, em qualquer dimensão que ela ocupe no processo de criação do texto planar, não pode ser, nem ignorada como elemento constitutivo, como unidade de significação, nem simplesmente relegada a uma função física dentro da produção: a matéria jamais existe de maneira neutra, “passiva”, como expôs Focillon; ela não é um corpo para as demais unidades plásticas mínimas, justamente porque o significante é “sempre encarnação” (Focillon, 2001, p. 60), isto é, forma-se, vive na matéria empregada pelo artista. A matéria significante, por aglutinar diversos sentidos, como: (1) natureza física; (2) função de sustentação; (3) efeito de padronização¹¹, acaba, por vezes, sendo preterida como categoria capaz de estruturar o sentido do texto plástico. Se a matéria significante é constitutiva do espaço e não é uma massa amorfa sobre a qual as categorias plásticas da cor (matiz, luminosidade), da forma (linha, configuração) e da topologia (disposição, orientação) existiriam, ela é categoria a ser operada por meio das mesmas funções de indistinção e de “discreção” (Greimas, 2004, p. 89) que regem respectivamente as categorias cromáticas e eidéticas. Contudo, pela tendência da matéria significante à indistinção, à homogeneização, como dissemos mais acima, seu comportamento se aproximaria mais do modo constituinte como a cor opera.

O eixo tensivo para o qual tende os contrastes matéricos nas obras analisadas, o eixo do sensível, que constitui o discurso concessivo dessas obras, acaba por situar o enunciário “em presença de *valores de absoluto*” (Zilberberg, 2006, p. 195), pois, reduzem a extensão temporal e espacial em detrimento do aumento de intensidades de andamento e de tonicidade, resultando num ritmo de leitura mais forte e em valores mais individuais e excludentes. Nesse caso, a concentração de valores de absoluto decorre diretamente da perda da estabilidade da cena, que tem sua densidade sêmica e sua concretude figurativa reduzidas, quando a ascensão dos contrastes matéricos promove um tumulto na identidade do universo figurativo.

Esse caráter das categorias matéricas pode, em parte, explicar a maior atenção dispensada às categorias discretizantes, como as eidéticas e as topológicas,

que atuam mais no eixo da extensividade, do inteligível, tendo em vista que seus elãs mais lentos, produtos “da maior extensão temporal e da maior extensão espacial tem por resultante necessária a *universalidade*, ou seja [...] *valores de universo*” (Zilberberg, 2006, p. 170). Além disso, em comparação às categorias cromáticas, é possível que as categorias matéricas possuam um fazer persuasivo muito menos intenso, ficando num segundo plano de leitura em relação às categorias cromáticas. As categorias cromáticas saltariam ao primeiro plano por se realizarem por um maior apelo sensível através do caráter, do potencial perceptivo sedutor de cada matiz, da infinidade de possibilidades de gradações de matizes e de tons, que adentram a arena perceptiva do enunciário de forma mais impactante.

Considerações finais

Em todos os trabalhos analisados, fica patente a importância que a categoria matérica possui como unidade do significante plástico, participando de forma contundente da construção do sentido do texto visual. Os contrastes matéricos entretencem as demais categorias plásticas e as relações entre expressão e conteúdo, não sendo possível desvincular os aspectos formais característicos dos estilos, dos aspectos matéricos, semelhante à superfície industriosamente lisa de uma iluminura, que dissimulando o toque, silencia, mas não apaga o significante que subsiste na própria existência material: “quando se apresenta [o toque] uniformemente igual e quase invisível, como nas iluminuras anteriores ao século XV [...] parece destruir-se a si próprio, embora continue a ser definição de forma” (Focillon, 2001, p. 66).

Em última análise, reafirmamos que a consideração da matéria como categoria plástica nos faz refletir sobre o fato de que qualquer produção artística simplesmente inexisteria sem os materiais que as confeccionaram, como afirma Jannuszczak: “é improvável que se David Hockney não tivesse acrílicas à sua disposição, teria podido representar ao Sr. e a Sra. Clark em um interior tão sereno e moderno” (Jannuszczak, 1981, p. 9). Conclui-se, dessa forma, que a obra é uma totalidade e não pode ser reduzida a algumas categorias plásticas em detrimento de outras que seriam consideradas apenas estruturas secundárias ou decorativas, sem nenhum papel na expressão. Sem a presença específica das matérias relacionadas ao pastel, comentadas neste artigo, a saber, a aspereza ou a superfície mais lisa do papel, a dureza ou a maciez do bastão e a matéria fosca, rarefeita ou saturada do pó do pastel ao tocar o suporte, os efeitos analisados nas obras seriam consideravelmente reduzidos ou poderiam simplesmente não existir, modificando sensivelmente a manifestação do conteúdo. ●

¹¹ Como, por exemplo, o pó de mármore ou de pedra pomes que são utilizados para criar aderência no suporte para o pastel, mas também geram um padrão granuloso que interfere no efeito final.

Referências

- Andrade, Mário de. 1975. *Do desenho. Aspectos das artes plásticas no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL.
- Bachelard, Gaston. 1991. *A terra e os devaneios da vontade*. São Paulo: Martins Fontes. Tradução de Paulo Neves da Silva.
- Caramella, Elaine. 1998. *História da arte: fundamentos semióticos, teoria e método em debate*. São Paulo: EDUSC.
- Cauquelin, Anne. 2005. *Teorias da arte*. São Paulo: Martins Fontes. Tradução de Rejane Janowitz.
- Da Vinci, Leonardo. 2000. *Os escritos de Leonardo da Vinci sobre a arte da pintura*. Brasília: Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado. Tradução, organização e notas de Eduardo Carreira.
- Ferber, Herbert. 1993. Sobre a escultura. In: *Teorias da arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes. Tradução de Waltensir Dutra et al. p. 562-564.
- Focillon, Henri. 2001. As formas na matéria. In: *A vida das formas*. Lisboa: Edições 70. Tradução de Ruy Oliveira. p. 55-69.
- Francastel, Pierre. 1982. *A Realidade figurativa*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva. Tradução de Mary Amazonas Leite de Barros.
- Greimas, Algirdas Julien. 2004. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores,. Tradução de Ignacio Assis Silva. p. 75-96.
- Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph. 2008. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Contexto. Tradução de Alceu Dias Lima et al.
- Hjeltmslev, Louis. 2003. Expressão e conteúdo. In: *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva. Tradução de J. Teixeira Coelho Neto. p. 53-64.
- Jannuszcak, Waldemar. 1981. *Técnicas de los grandes pintores*. Madri: Blume. Tradução de Juan Manuel Ibeas.
- Mayer, Ralph. 1996. Pastel. In: *Manual do artista de técnicas e materiais*. São Paulo: Martins Fontes. Tradução de Christine Nazareth. p. 377-388.
- Motta, Edson; Salgado, Maria Luiza Guimarães. 1976. Pastel. In: *Iniciação à pintura*. 4. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. p. 105-110.
- Nöth, Winfried. 1996. *A semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume.
- Oldenburg, Claes. 1993. Discussão. In: *Teorias da arte moderna*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes. Tradução de Waltensir Dutra et al. p. 596-597.
- Redon, Odilon. 1912. *Parsifal*. Pastel sur papier, 64 x 49 cm. Paris, Musée d'Orsay. Musée d'Orsay. Le mystère et l'éclat. Pastels du Musée d'Orsay. Musée d'Orsay (on-line). Paris, outubro de 2008. Disponível em: (www.musee-orsay.fr). Acesso em: 14 de julho de 2009.
- Souriau, Étienne. 1998. *La correspondencia de las artes*. México: Fondo de Cultura Economica.
- Teixeira, Lucia. 2001. Leitura de textos visuais: princípios metodológicos. In: *Língua portuguesa: lusofonia, memória e diversidade cultural*. São Paulo. p. 299-306.
- Zilberberg, Claude. 2004. As condições semióticas da mestiçagem. In: *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume. Tradução de Ivã Carlos Lopes e Luiz Tatit. p. 1-20.
- Zilberberg, Claude. 2006. Síntese da gramática tensiva. *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*, n. 25, p. 163-204. Tradução de Luiz Tatit e Ivã Carlos Lopes.

Dados para indexação em língua estrangeira

Cerdera, Fábio Pereira
Matter and expression in pastel drawings
Estudos Semióticos, vol. 8, n. 2 (2012)
ISSN 1980-4016

Abstract: *The significant material structure of a plastic text has long been left in the background of the fine arts. Even nowadays, analyses of the expression plane tend to focus on eidetic, chromatic and topological categories, which are traditionally responsible for the manifestation of artistic discourse. The concept of materic category, coined by plastic semiotics, provides a series of material contrasts, such as /pasted/ vs. /diluted/ to an ink or /rough/ vs. /smooth/ to a surface, for example. However, the use of materic oppositions can be observed in means of expression whose materiality is less clear; for instance, in the case of work done with pastel crayons. A plastic analysis of the expression plane of pastel drawings can shed light on the role that material properties have in the creation of meaning in plastic texts. Through the articulation of semantic categories on the fundamental level with categories on the plastic level, and tensive concepts related to the notion of rhythm in Zilberberg (2004; 2006), this article aims at highlighting the value and the role of materic contrasts in the construction of meaning in the works of masters of drawing and painting such as Monet, Toulouse-Lautrec and Redon.*

Keywords: pastel, matter, plastic semiotics, ,

Como citar este artigo

Cerdera, Fábio Pereira. Matéria e expressão no desenho a pastel seco. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>). Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 8, Número 2, São Paulo, Novembro de 2012, p. 67-75. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 11/Dezembro/2011

Data de sua aprovação: 27/Agosto/2012
