

A natureza morta na perspectiva da semiótica¹

Iúri Lotman²

Nos trabalhos sobre a história da pintura, a natureza morta tem um papel modesto na periferia do processo artístico. Isso se justifica totalmente: a pintura de enredo histórico e mitológico, o retrato e a paisagem, parecem estar mais diretamente ligados com as tendências magistrais do desenvolvimento da arte. Porém, há épocas, quando a natureza morta passa para o primeiro plano, do ponto de vista da semiótica, elas despertam um interesse especial. Justamente aí torna-se clara a importância dos problemas culturais ligados a esse gênero e a atualidade teórica destes problemas para a arte como tal.

A oposição “palavra – objeto” pertence aos principais formadores semióticos de qualquer cultura. Neste caso, o “objeto” entende-se não em seu sentido linguístico, como detonador do signo, mas em sua realidade que é contraposta ao signo como tal. Não apenas a materialidade que é atribuída ao objeto, mas também a exclusividade, a existência independente, a integridade e a autenticidade especial que é independente do ser humano e de suas ideias. O signo é percebido como algo convencional, criado pela cultura do homem; ao objeto atribui-se a realidade não convencional e sensorial que o faz ultrapassar os limites do mundo de convenções sociais.

A palavra no mundo cultural é percebida como signo de objeto, algo que o substitui no processo de comunicação, mas é incapaz de substituí-lo no uso real. Por isso, ao objeto atribui-se o indício da

¹ Lotman Ю.М. Статьи по семиотике культуры и искусства (Серия «Мир искусств»). – СПб.: Академический проект, 2002. – С. 340–348.

² Tradução de Elena Vássina

realidade, de algo que não pode ser substituído. Tendo como o fundo o objeto, a palavra parece efêmera. Essa convicção foi expressa nas palavras da comédia de Shakespeare, *Como gostais* que chamaram atenção de Púchkin. “Numa das comedias de Shakespeare – escreveu ele – a camponesa Audrey pergunta: “O que é poesia? Será que é uma coisa de verdade?”³

Do ponto de vista comum, não causa dúvidas o fato de que o próprio objeto é algo “verdadeiro”.

Parece que a fidedignidade se refere também às propriedades evidentes dos objetos. A palavra sempre é suspeitosa, do ponto de vista de sua veracidade, enquanto o senso comum não duvida da veracidade do objeto. A percepção sensorial do objeto – a possibilidade de ver e tocá-lo – de certa maneira serve como o critério de fidedignidade. A diferença entre “ouvir”, de um lado, e “ver e tocar” do outro, está ligada com a possibilidade de mediatização do primeiro ato e com o obrigatório imediatismo do segundo. Pode-se ouvir falar de uma pessoa, mas “ver e tocar” só é possível pessoalmente. Por isso a percepção sensorial significa aqui o imediatismo do contato. A palavra funciona distanciada do mundo dos objetos, mas o objeto sempre se apresenta no contato imediato. Por isso entre o objeto e a pessoa ligada com ele surge o relacionamento de “conhecimento pessoal”. O objeto inclui-se na esfera de percepção emocional direta.

Entretanto, todas as qualidades acima enumeradas do objeto manifestam-se apenas no contexto da cultura e a cultura humana é construída na base da palavra. Isso conduz às transformações inesperadas

³ Пушкин Л.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. Л., М., 1949. Т. 12. С. 178. [Púchkin A. Pólnoe sobránie sotchinéni (Coletânea das obras completas). T. XII, 1949, AN SSSR, p.178]

do objeto no processo do funcionamento sociocultural. Se a palavra é o signo do objeto, então o próprio objeto inserido no mundo sótico da cultura torna-se um signo da ausência do signo e torna-se um signo de exclusão das relações sóticas. Isso o insere na longa cadeia das complexas relações semióticas.

De um lado, o objeto, como que estivesse incomodado com sua função cultural “normal”, pode revelar a tendência a mudar sua natureza semiótica e se tornar um objeto.

Tais tendências são notadas nos movimentos religiosos da Idade Média, as mesmas revelaram-se claramente nas teorias dos futuristas russos. A aspiração a transformar a palavra em objeto gerava declarações do tipo “É preciso levantar a questão sobre signos escritos, visíveis ou simplesmente tangíveis, como pela mão do cego”. (V. Khlébnikov, A. Krutchiónykh)⁴. “A palavra poética é sensual – afirmava Nikolai Burliuk. – Nós queremos que a palavra siga firmemente a pintura (Khlébnikov).⁵ E o autor, que em 1913 ficou próximo aos futuristas, escreveu no manifesto “Luva aos cubo-futuristas” (assinado: M Rossiánski, pseudônimo coletivo de V. G. Cherchenévitch e L.S. Zak): “Obra poética é não tanto uma combinação de palavras-sons, quanto de palavras-odores”.⁶

Mas se a palavra procura se tornar objeto, o objeto, em certas situações culturais-semióticas, revela a tendência de se tornar palavra. Ele se cobre de características sóticas e se transforma em emblema.

No cruzamento desses processos semióticos, encontra-se a arte de criação da imagem do objeto, ou seja, a natureza morta.

⁴ Хлебников В. Собр. произведений: В 5 т. Л., 1933. Т. 5. С. 248.

⁵ Хлебников В. Неизданные произведения. Л., 1940. С. 334.

⁶ Литературные манифесты: От символизма к Октябрю. 2-е изд. М., 1929. Т. 1. С. 70.

A representação do objeto em forma de desenho é profundamente dúplice por sua natureza: em relação ao texto verbal e à pintura com enredo literário ele se apresenta como uma revolta contra a “literatura”, um desafio ao mundo dos signos, mas em relação ao próprio objeto (natureza), a natureza-morta se realiza como forma refinada do signo. Isso determina a possibilidade da tipologia dupla da natureza morta.

Em primeiro lugar, a natureza morta pode aspirar à ilusão total de objetos. O pintor tem a meta de insinuar ao espectador que diante dele está o próprio objeto e não sua imagem. A “natureza morta” é... uma intrusão nas áreas do olfato, do tato, do paladar e até dos sons – área dos sentidos que parece ser contraindicada à arte de pintura e que em outros gêneros não costuma ser acentuada e não atrai a atenção especial do pintor.”⁷ Como expressão extrema dessa tendência podem ser consideradas as miniaturas de Fiódor Tolstói que reproduzem as gotas d’água que caíram no desenho e moscas arrastando-se nele, e as naturezas mortas pintadas no gênero *trompe l’oeil*. Tais são os famosos “Armários para adornos” de Georg Hinz, “Tábua com desenho e marca” de M. Ekhardt, as naturezas mortas de G. Téplov, A. Morgdvínov e outros.

À primeira vista essas naturezas mortas ou podem parecer um tributo ao naturalismo primitivo, ou algo que se refere ao ilusionismo extra-artístico, *tour de force*, que demonstra uma hábil maestria e nada mais. Mas essa ideia é errônea: nós vemos um jogo na beira do limite que exige um senso semiótico refinado e demonstra processos dinâmicos

⁷ Кузнецов Ю.И. Социальное содержание натюрморта: Флора и фауна // Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX века. (Выставка картин из музеев СССР и ГДР): Каталог. М., 1984 (страницы не нумерованы). Ср.: Das Stilleben und sein Gegenstand. Dresden, 1983. S. 25.

complexos que, via de regra, ocorrem na periferia da arte antes de ter dominado suas áreas centrais. Justamente a imitação do original faz com que a ideia da convenção se torne um problema conscientizado, as margens e as medidas do qual são tateadas pelo artista e por seu público. Se desse ponto de vista, por exemplo, olharmos para a aquarela de F. Tolstói “A flor, a borboleta e as moscas” (1817, Museu Estatal Russo), não é difícil notar que na folha que está diante nós o artista faz colidir tipos diferentes de convenção: a borboleta e a flor são “como que desenhadas”, mas as gotas d’água no desenho e a moscas que andam pelo desenho e bebem essa água são “como que verdadeiros”. Dessa maneira, a borboleta e a flor tornam-se desenhos no desenho”, imagens da imagem. Para que o espectador perceba este jogo, ele deve ter uma sensação fina de registros semióticos, sentir o desenho como não objeto e o objeto como não desenho.

Os *trompe l’oeil* de G. Téplov e A. Mordvínov são de interesse especial de um outro lado: é uma pintura amadorística que, na arte daquela época, ocupava o lugar periférico. Mas justamente por isso ela não perde, mas ganha em nossos olhos: nós nos convencemos de modo patente de que os processos complicados do desenvolvimento interno da arte surgem em sua periferia, basta colocar lado a lado “Chassi, pasta e baixo-relevo de gesso” de Mordvínov e a colagem de Kurt Teubner “Die angelehnten Abgelehnten”⁸, para se convencer do parentesco entre *trompe l’oeil* e a colagem. Particularmente isso se revela na inclusão quase obrigatória de ambos os gêneros dos textos verbais. “Elogio ao arenque” de Joseph de Braille é um exemplo claro disso. Especialmente

⁸ Cm.: Kurt Teubner: Collagen und Assemblager. Staatliches Lindenau-Museum. Altenburg, 1983. S. 28.

característica é a natureza morta “A parede no atelier do pintor”, de S. Bonnacroix, onde o elemento de engano é a tela da natureza morta do tipo de “Vanitas vanitatis”, esticada no chassi, no quadro foi introduzida a antípoda semiótica de *trompe l’oeil*. Aqui convém lembrar as palavras de I. E. Danílova: “Frequentemente, nas naturezas mortas, são representadas obras de artes aplicadas: vidro artístico, cerâmica, pequenas esculturas, gravuras, pinturas – em outras palavras, arte dentro da arte”.⁹ Justamente o encontro de códigos diferentes e os efeitos semióticos gerados por esse encontro formam a base do efeito do *trompe l’oeil* e das naturezas mortas orientadas nessa direção.

Deve-se assinalar também que o aumento do grau ilusório do *trompe l’oeil* é acompanhado pela elevação do grau de convenção: a realidade do objeto cresce, mas diminui a realidade do espaço. Os *trompe l’oeil* tendem ao espaço plano, de duas dimensões e ao rigorosamente fixado ponto de vista do público. Não é à toa que o objeto ideal da imagem nessa natureza morta é a parede e a folha de papel ou a mesa com a aquarela colocada nela. O olhar do espectador é dirigido perpendicularmente ao plano do desenho – na horizontal ou de cima para baixo.

Somando-se o que foi dito, pode-se deduzir que nesse caso trata-se não tanto da ilusão de naturalidade, quanto da semiótica dessa ilusão. A antípoda dessa ilusão da naturalidade, no aspecto que nos interessa, é a natureza morta alegórica, o cume peculiar da qual chegou a ser o tipo de “Vanitas”. Neste caso os objetos representados têm um significado

⁹ Данилова И.Е. Натюрморт – жанр среди других жанров // Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX века. М., 1984. Ср.: Das Stilleben und sein Gegenstand. S. 23.

alegórico ou significado determinado pela tradição cultural. A introdução da caveira, emblema da morte, do relógio como alusão à efemeridade de tudo que é terrestre, de joias e moedas (que simbolizam a riqueza), dá a naturezas mortas desse tipo o caráter de comunicado cifrado. Essas naturezas mortas não são vistas, senão são lidas. E não são simplesmente lidas, mas decifradas: é uma criptografia para os iniciados e que fala em língua esotérica convencional. A. Maye -Meintschel demonstrou como a introdução da língua de flores transforma a natureza morta em texto complicado que pode ser entendido como uma “imagem natural”, como um comunicado ético religioso ou místico, dependendo do código estabelecido pelo público espectador.¹⁰

A possibilidade de leituras diferentes – desde as superficiais e cotidianas até às ocultas alegóricas, é comum nos textos literários, mas pouco característica para os da pintura. Assim, o poema de Tiútchev “O chafariz”, contém na primeira linha a descrição paisagística do chafariz. Mais adiante ele dá a interpretação simbólica: chafariz é a inteligência humana (“Oh, jato de ideia mortal...”). Mas depois vem a quadra cifrada que parece incompreensível:

“Com que ânsia você aspira aos céus!...

Mas uma mão, fatal e invisível,

Quebrando o seu jato, o precipita

E o transforma em respingos”.¹¹

O sentido do poema torna-se claro, se lembrarmos que sua chave é o emblema que encontramos numa série de edições emblemáticas: o

¹⁰ Майер-Мейнтшел А. Мир на столе: Натюрморт и его предмет // Натюрморт в европейской живописи XVI – начала XX века. Сп.: Das Stilleben und sein Gegenstand. S. 18–19.

¹¹ Тютчев Ф.И. Полн. собр. стихотворений. Л., 1939. С. 68.

chafariz, cujo jato fecha a mão que surge de uma nuvem (sinal comum na emblemática cristã de Deus)". Na coletânea de 1705, *Símbolos e Emblemas* editada em Amsterdam, que provavelmente serviu como fonte para Tiútchev¹², está incluída a legenda: "«Een fontein van een hand gestopt»", e o lema em latim "Vires alit" (na tradução para o russo: "alenta a força"; foram incluídas também as traduções para os idiomas francês, italiano, espanhol, sueco e alemão).¹³

Somente o conhecimento do sentido do emblema permite penetrar até o fundo nesse esboço que parece pictórico-paisagístico de Tiútchev. Isso se aproxima muito das naturezas mortas emblemáticas, cujo sentido oculto um espectador não iniciado pode nem suspeitar. Às vezes, na tela é introduzido apenas um detalhe visivelmente emblemático, mas ele é a chave da leitura e os outros elementos, às vezes "mascarados" como utensílios cotidianos, revelam sua essência simbólica.

O grau da saturação de naturezas-mortas com significados sobretudo se revela nas épocas de atenção maior à análise de sua própria língua, como, por exemplo, na época do Barroco ou no século XX.

Se a palavra poética dos futuristas tendia a parecer um objeto, na pintura do começo do século XX revelou-se nitidamente a tendência de interpretar o objeto como palavra. A consciência linguística penetra nas próprias bases da natureza-morta.

¹² Символы и Эмблемата оуказомъ и благоповеденни Его Освещеннейшаго Величества Высокодержавнейшего Московского Великаго Государя Царя <...> Самодержца и Высочайшею Монарха напечатаны, *Symbola et Emblemata, Jussu atque auspiciis Czaris <...> Petri Alexidis <...> excusa*. Amsterdam, 1705, *Emblema* № 64. P. 22. Ср.: Diego de Saavedra Fajardo. *Ein Abriss eines christlichpolitischen Printzens*. Amsterdam, 1655. S. 701. Поскольку смысла девиза гласит, что отдых заткнутого фонтана обновляет его силы, эта же эмблема, видимо, источник изречения Козьмы Прутковка: «Если у тебя есть фонтан, заткни его, дай отдохнуть и фонтану».

¹³ См.: Schulze A. *Tjatcevs Kurzlyvik: Traditionszusammenhänge und Interpretationen*. München, 1968. S. 76.

No começo do século XX pode-se destacar duas tendências, que se determinam como analítica e sintética. Ambas se caracterizam não apenas pelo tratamento do objeto como palavra, mas revelam claramente a influência do pensamento linguístico nos pintores.

A tendência analítica revelou-se em naturezas-mortas de cubistas. Nesses casos, comumente, acentuam-se a decomposição do objeto numa área plana e as formas geométricas. Porém, dá-se importância a uma outra coisa: o objeto íntegro que possui um único sentido (objeto = palavra) é considerado como composto de unidades mais baixas hierarquicamente (mais elementares) que, em seu nível, possuem seus próprios sentidos dimensionais e, ao mesmo tempo, fazem parte do nível mais alto, como componentes da integridade do sentido do objeto. A analogia com os fonemas é evidente. Esses elementos, por sua vez, se distinguem um do outro pelos indícios diferenciais. Assim como os futuristas nas palavras “feitas” ressuscitavam a perceptividade e a significância do fonema, os cubistas fazem com que as formas espaciais dos objetos tornem-se perceptíveis e significativas.

A tendência sintética que se revelou, por exemplo, nas naturezas-mortas de Cézanne, pode ser comparada com as leis da construção de um texto literário coerente. A repetição de manchas de cor e de formas tridimensionais comparadas com as leis do sinarmonismo ou de concordância gramatical, liga objetos separados numa unidade estruturada. Ao mesmo tempo, os objetos nos quadros de Cézanne são acentuadamente fechados dentro de si e divididos pela sua materialidade. A sua união é alcançada não com aqueles métodos com os quais vários objetos formam um monte, mas, assim como algumas palavras formam uma ou várias frases, ou as frases formam um parágrafo: a expressão

formal da unidade entre eles faz subentender uma ligação de sentido não evidente. Imaginemos uma frase cujo sentido das palavras não é compreensível para nós, mas a estrutura gramatical que expressa a relação entre elas é conhecida. Nesse caso, as palavras vão nos parecer enigmáticas, cheias de sentido oculto. Tal é a natureza de Cézanne: a estrutura da relação entre os objetos é expressa claramente para nós, mas os próprios objetos são “palavras numa língua desconhecida”. Eles são significativos, porque são incompreensíveis.

Todo o dito nos leva a mais uma posição. No trabalho já citado, I.E. Danilova pergunta: “No quadro alegórico de Giovanni Bellini, que condicionalmente chamam de “Madonna Lacustre”, bem no centro da composição, no chão de mármore do terraço, está uma laranja. O que é isso, é uma natureza-morta? Não. Mas porque as laranjas iguais que estão na tampa da mesa de mármore ou numa prateleira de pedra na cozinha tornam-se natureza morta nas telas de mestres do séc. XVII?”

Nós não pretendemos responder essa pergunta porque a resposta foi dada pelo próprio autor do artigo citado. Porém, neste caso, seria conveniente fazer uma comparação: o objeto, num quadro temático, se comporta como um objeto no teatro; o objeto numa natureza morta se comporta como um objeto no cinema. No primeiro caso, representam com ele, no segundo, ele é que representa o papel. No primeiro caso ele não tem significado independente, mas o recebe do sentido do ato cênico, ele é um pronome. No segundo, ele é nome próprio, tem seu próprio sentido e como que está incluído no mundo íntimo do espectador.

A natureza morta costuma ser considerada como o tipo menos “literário” de pintura. Poderia dizer-se que é o seu tipo mais linguístico. Não é por acaso que, via de regra, o interesse pela natureza morta coincide

com os períodos em que a questão do estudo de sua própria língua pela arte, torna-se um problema conscientizado.