

O MUNDO ABERTO DE TURNER

Marcelo Peloggio*

Resumo: Tomando a pintura *O incêndio da Casa dos Lordes e dos Comuns*, de Turner, o presente ensaio propõe elucidar o efeito de sentido produzido pelo seu discurso pictórico, observando, ao mesmo tempo, o caráter filosófico de sua figuratividade. Em outras palavras: o texto analisa a qualidade plástica das manifestações verbais que iconizam um sentido para a pintura *e o mundo*.

Palavras-chave: Semiótica, Filosofia, Romantismo.resumos

* Professor substituto de Literatura Brasileira na Universidade Federal Fluminense. Doutorando em Letras (Literatura Brasileira e Teorias da Literatura) na mesma instituição. E-mail: peloggio@bol.com.br.



O incêndio da Casa dos Lordes e dos Comuns¹

*“A memória é soma de
consciência e fantasia.”*

Immanuel Kant

Que efeito de sentido buscava Joseph Mallord William Turner ao pintar seu *O incêndio da Casa dos Lordes e dos Comuns, 16 de Outubro de 1834*? Seria coisa fácil de responder, se acusássemos, de antemão, o rompimento com certa estrutura rígida de linhas e formas, a qual se impunha ao artista como o elemento constitutivo da escola clássica. Mas que o fosse também – e sua organização espacial, num só movimento, desmanchar-se-ia; em verdade, essa “elisão formal” engessarà um estilo, a modo de dar ingresso a outro. A espacialidade em Turner designará essa experiência extraordinária, única, que é

¹ *The Burning of the Houses of Lords and Commons*, 16th October 1834, Exhibited 1835, 92 x 123 cm. Philadelphia Museum of Art. Turner witnessed the burning of Parliament from a boat on the River Thames.

a do mundo *em si e para si mesmo*: com efeito, larga e violenta procela recamada de luzes e cores.

É o quadro, efetivamente, responderá a tudo isso: naquilo que figurativiza ao tematizar um grande incêndio. Mas é preciso buscar na variante de cada pincelada, na profusão de cores e ritmos e nas figuras e objetos “parcialmente identificados” e “carentes de qualquer ponto de referência espacial”, uma e outra expressão de sentido, de maneira a justificar, por conseguinte, uma e outra “unidade de sentido”. A tela, por si só, não esclarece um incêndio à primeira vista. Não fosse seu título, e a pintura comunicaria outras possibilidades de representação: formas que se diluem ao longo de uma superfície vaporosa, uma edificação em arcos, e, no canto superior esquerdo, um vasto clarão; ou quem sabe ainda a própria imaginação romântica, por forte sugestão da vida interior, em luta cega e permanente para escapar às peias do real. Em torno desta última hipótese, é possível depreender a fase em que se achava o universo pictórico de Turner quando este pinta *O Incêndio da Casa dos Lordes e dos Comuns* – até porque Turner:

[...] começava a resistir à tendência geral [...] para a representação realista, que se estava a introduzir na era do realismo e fotografia. Abolir a coerência pictoricamente nítida da estrutura da composição significava, em simultâneo, uma renúncia de todas as tradições artísticas. (BOCKEMÜHL, 1993, p. 46)

E é justamente a partir da nomeação mesma da tela que seus elementos figurativos ganham “forma”, atualizando-se na qualidade de “marcas”, que, uma vez identificadas, passam ao crivo da interpretação. Para entender o que o texto plástico diz, o observador “precisa descobrir as pistas, compará-las com seus conhecimentos e convicções e, finalmente, crer ou não no discurso” (BARROS, 1999, p. 63). Assim é possível uma descrição “objetiva” da tela:

Orientando a visão, [o título] preenche a tela de significados precisos, cria uma rede figurativa fechada num universo semântico determinado e, com isso, desestabiliza a abstração. O nome determina o que se deve ver. (TEIXEIRA, 1998, p. 53)

De fato, a tela cuida de “ilustrar” um grande incêndio. Ao iconizar sua conformação plástica produz-se, antes do mais, um efeito de sentido. O percurso figurativo da obra inscreve o discurso plástico numa rede de significação a qual validará ou não determinado tema. No caso em questão, é bem provável que se

aprenda mais de um percurso temático. Se o “incêndio” de Turner traz algumas “formas” que, com ou sem o título, desmerecem a representação direta das coisas, é porque não tenta senão um efeito outro: o de irrealidade – posto que se valha de uma ancoragem actancial, temporal e espacial, a ser aqui identificada, respectivamente, por uma *multidão*, que, estarecida, assiste à dança convulsa da labareda, por uma data (dia *16 de outubro de 1834*) e por um lugar: às margens do Tâmis, a *Casa dos Lordes e dos Comuns* é consumida, de fio a pavio, pela marcha incansável da combustão violenta.

Na obra, talvez só a grande ponte, toda ela pálida, seja objeto de uma primeira identificação. Por contrapartida, em seu clarão amarelo, laranja e vermelho, está o incêndio, que parece não se restringir a um movimento ascendente: ora à esquerda, e ora mais incisivamente à direita, quando ameaça deitar-lhe sobre aquela as chamas; pode também ser confundido, a um só tempo, com o espelho d’água: daí que mais parece uma extensão do elemento aquoso do que propriamente seu reverso sensível. Turner resolve o problema com uma solução de ordem cromática. Dá mais consistência, e muito que delicadamente, à materialidade do laranja dentro de um tom quase morno, justamente nesse ponto; cria, portanto, a ilusão de uma continuidade orgânica entre a água e o fogo, transformando a chama num “acontecimento plástico” maior do que realmente é. E uma vez feita a conversão do laranja em uma nódoa cor de ouro mais fechada, pode o título da obra operar a conversão da estrutura narrativa em discurso figurativizado (ou as “pistas”), apartando aí, por consequência, o fogo do espelho d’água. – E a figura “fogo” há de “esclarecer”, como em breve veremos, um primeiro tema.

Há mais. No canto superior, à direita, é possível divisar, ao fundo da tela, um “pacífico azul”. Não fossem alguns pontos luminosos (os quais o fumo leitoso quase faz desaparecer), e o céu estrelado do dia 16 de outubro de 1834 passaria, literalmente, “em brancas nuvens”. Turner oferece-nos, assim, “uma zona pequena de céu azul”. E o grande corpo cinzento-esbranquiçado, disforme, a ameaçar a ponte, cumpre aqui uma seguinte função ôntica: a de tornar o ambiente caótico e “provocar uma impressão de mal-estar” na multidão, que assiste com agitado terror ao espetáculo sublime (na estética kantiana).

O aglomerado humano ocupa todo o plano inferior da pintura até coligar-se aos arcos da ponte e, com ela, traçar uma espécie de “U”. A ponte, a seu turno, estende-se, em diagonal, do canto inferior direito ao centro da tela. A princípio,

mostra-se “humanizada”, quer dizer, vê-se tomada por centenas de curiosos. Outra ilusão. Turner utiliza um recurso de iluminação para contrastar o branco e o leve sombreado da ponte à escuridão da turba; esta parece movimentar-se de um lado a outro tencionando a relação com a própria ponte e o azul do céu; a bem dizer, acha-se dividida em razão de dois planos: no primeiro, ainda é possível fazer a distinção de uma e outra fisionomia, naquilo que guarda sob as nódoas frias do preto (pequeno grupo reunido no canto inferior esquerdo), do branco e também do verde-acizentado (as aglomerações do inferior direito); no segundo, em ângulo profundamente inclinado, a assistência se mostra tão disforme quanto “sugeridas” são as embarcações a correr pelo rio “em chamas”. A *desumanização* do ambiente se traduz no “deslocamento” da ponte, que “parece flutuar”. Isso se deve, em outras palavras, “à ausência de uma concepção espacial firme [...], [e] à suave amálgama com as suas cercanias, por baixo de si e para o lado esquerdo” (BOCKEMÜHL, 1993, p. 43).

A estrutura pictórica de *O Incêndio da Casa dos Lordes e dos Comuns* incorpora, pois, uma série de outros movimentos, o que torna ainda mais frágil sua organização espacial. Poder-se-á incluir, preferencialmente, os que dirão respeito à turba ou ao afastamento da ponte em relação ao segmento humano que se lhe adere. Mas também notar-se-á os que deflagram o ir e vir da labareda, cujos borrões quentes do amarelo-vivo, vermelho e laranja opõem-se à “zona pálida”, ou seja, à superfície quase imaterial da ponte, causando aí forte contraste, além de permitir que se erija, ao centro da tela, portanto, uma “linha divisória”.

A última idéia de movimento opera-se, dentro de um padrão mais “formal”, na metade inferior do quadro. Seria o grupo de embarcações, cada qual como um *esboço de forma*, a ganhar terreno sobre o Tâmis. Pode se observar um deslocamento que, aproximando-as umas das outras, sugere uma formação do tipo “três a três” (ou “pentagonal”) – mas para dispersá-la em seguida, tão logo os barcos se vejam ao pé da grande ponte.

No todo ou em parte, a tela apresenta em suas construções figurativas o efêmero das coisas. Os movimentos que implicam tanto a levitação da ponte quanto a agitação da turba – atraída sob forte êxtase e ao mesmo tempo impelida a afastar-se do ambiente convulso –, já permitem indicar, no amplo domínio das “estruturas profundas”, certo dado temático. Este pode ser conhecido na base semântica dos dois movimentos sobre os quais as pinceladas de Turner deitaram luz. Como mostrado anteriormente, um dos movimentos toma vida na condição

de uma labareda, que desafia o céu em seu azul profundo: sem mais, o envolve numa grossa camada de fumaça escura e fuliginosa, dando pois curso livre a uma experiência antitética (mais precisamente entre a fria muralha da ponte e o “calor quase tangível do fogo”, o qual se materializa sob os “contornos” de um “encolerizado” amarelo-vivo e, de igual modo, na grande massa cinzenta-esbranquiçada a marchar por sobre a ponte e o céu noturno: um e outra a replicar o conjunto abrasador à conta de ser-lhe a composição totalmente fria); o outro movimento, simetricamente oposto, aparece com a alternância das embarcações, que “convergem e voltam a espalhar-se” num estado de contração e dilatação, o que lhes explica a natureza transitória das formas. Este princípio – o do “espaço aberto”:

[...] também se mantém para todos os outros pormenores. Só parcialmente se destacam do efêmero contexto que domina o quadro como um todo – algumas cabeças, um candeeiro público, a proa de um barco. Deixa-se à imaginação do observador isolar mais os objetos do seu contexto, tal como se lhe deixa a atribuição de os situar num determinado lugar. (BOCKEMÜHL, 1993, p. 43).

Há, de toda maneira, uma completa falta de orientação espacial.

Ora, uma teoria semiótica do texto – no caso específico, a do texto plástico – “deve ser [...] entendida como a teoria que procura explicar o ou os sentidos do texto pelo exame, em primeiro lugar, de seu *plano do conteúdo*” (BARROS, 1999, p. 8). Daí concebê-lo através da noção de um percurso gerativo, divisando-lhe os elementos de base para a efetiva produção de sentido no texto pictórico. Para o caso das estruturas fundamentais, e é o que realmente nos interessa aqui:

[...] uma sintaxe explica as primeiras articulações da substância semântica e das operações sobre elas efetuadas e uma semântica surge como um inventário de categorias sêmicas com representação sintagmática assegurada pela sintaxe. (BARROS, 1988, p. 16)

Assim, n’*O Incêndio da Casa dos Lordes e dos Comuns*, observa-se, em seu nível fundamental, a presença das seguintes categorias semânticas, tomadas como opostas: a da *redenção* e a da *condenação*. E como a categoria da Redenção, pelo ângulo da cristandade, associa-se à idéia de salvação da alma em face do julgamento último e a da Condenação, na esfera do desvario, à de perdição, tal dualidade acaba por se justificar em virtude de alguns elementos materiais já

claramente expressos no incêndio de Turner. Sem reparo: o “pacífico azul do céu” e a “grande ponte branca” vêm-se ligados à primeira, a “enorme chama amarela, vermelha e laranja”, e a “nuvem de fumo cinzento-esbranquiçado”, à segunda.

Daí se explica a “desumanização” ou “a-historicidade” (divinização) da grande ponte. Temos a impressão de que, a qualquer momento, desvencilhar-se-á do grupo humano que se lhe acha mais próximo; flutuará à semelhança de uma barcaça, ganhando o “eterno céu”. Os barcos, todavia, lançam-se em direção aos seus arcos, escapando à labareda – já que se mostra muito maior do que realmente é: parece faltar-lhe bem pouco ao completo preenchimento da tela; leva a efeito a desorganização de sua estrutura interna, convertendo as figuras numa espécie de “possibilidade material”: as figuras dissolvem-se na confusão dos movimentos que imprimem, o que torna caótico todo o ambiente.

E como não haveria de se propor à obra, ante um tal quadro de tensão e desordem, dado o núcleo íntimo da oposição que sustenta, a mudança do título. Por que não sugerir *O Juízo Final de 16 de Outubro de 1834*? Mas a dicotomia *incêndio/ponte* não esclarecerá, aí e tão-somente, um tema de fundo mítico e religioso. É preciso avançar. Ler o que se acha guardado nas entrelinhas...

Turner, como já fora visto, inconiza seu texto (discurso plástico) mediante o título da obra, cujas figuras dão a cobrir os percursos temáticos expressando um e outro sentido. O observador as identifica como “marcas”, ligando-as a imagens do mundo, de modo que se produz um dado efeito de realidade (ou de irrealidade) tão logo se lhe decodifique os traços definidores: no caso, a multidão, a ponte, a Casa dos Lordes e dos Comuns, as embarcações – marcas traduzíveis à proporção que são “lidas”, aqui e ali, uma a uma. Pode-se dizer, no plano da sintaxe discursiva, que Turner operou a conversão da estrutura narrativa (ou “fazer transformador”) em estrutura discursiva (o efeito de sentido produzido). Na qualidade de sujeito da enunciação, faz aí:

[...] uma série de “escolhas”, de pessoa, de tempo, de espaço, de figuras, e “conta” ou passa a narrativa, transformando-a em discurso. O discurso nada mais é, portanto, que a narrativa “enriquecida” por todas essas opções [...], que marcam os diferentes modos pelos quais a enunciação se relaciona com o discurso que enuncia. (BARROS, 1999, p. 53)

Mas para tornar compreensível, entre outras, a passagem Condenação®não-Condenação®Redenção, é preciso que se busque definir, antes do mais, o papel da labareda, ou melhor, do “fogo”, a partir do percurso narrativo da obra. No plano de uma sintaxe narrativa, graças à qual a teoria semiótica do texto faz por onde “descrever e explicar as relações e funções do espetáculo” do fazer do homem para a transformação do mundo, a figura “fogo”, em seu “fazer transformador”, encarnará justamente esse sujeito “que age no e sobre o mundo em busca de certos valores investidos nos objetos” (BARROS, 1988, p. 28). Dessa forma:

[...] as estruturas narrativas simulam [...] tanto a história do homem em busca de valores ou à procura de sentido quanto a dos contratos e dos conflitos que marcam os relacionamentos humanos. (BARROS, 1999, p. 16)

Há correção em dizer que a labareda “materializa”, com o amarelo-vivo, no efeito de uma rápida pincelada, o modo de ser moderno, entrando aí o problema da precariedade dos valores ou sua fragmentação no devir. Em verdade, é tema que consideramos fundamental à análise das estruturas profundas de *O Incêndio da Casa dos Lordes e dos Comuns*. O que pode ser perfeitamente demonstrado não em razão tão-somente da figura “fogo”, mas de outras que, de agora em diante, são capazes de cobrir um mesmo e único percurso temático: se antes havíamos proposto o percurso do “fim do mundo” no dia do juízo final, agora aventamos o do “desvanecimento da imagem do mundo”, ou, em outras palavras, se se preferir, o da “crise da representação”.

De fato, a grande chama proporciona uma mudança profunda nos estados de alma. Este “sujeito” mantém uma relação de transitividade com vários outros elementos: a ponte, as embarcações, o céu noturno, a turba. A oposição *incêndio/ponte* especifica, de modo até bastante claro, a transformação drástica pela qual passa o mundo. Assim sendo, é possível indicar dois enunciados de estado e fazer em *O Incêndio da Casa dos Lordes e dos Comuns*: no primeiro enunciado, a continuidade mesma do mundo revela-se sob a forma da grande ponte, das embarcações no Tâmis, do céu de “pacífico azul” e da turba aflitiva; no segundo, a labareda, de um só golpe, põe abaixo a “relação de junção” entre cada uma das partes. Verifica-se, assim, uma mudança de estado nos demais sujeitos (ponte, barcos, céu, multidão) por meio do “fazer transformador” do elemento “fogo”. A um tempo, o espaço se “dilui” ante a desorientação primeira das próprias

coisas; pois não buscam mais constituir um todo coeso e coerente numa espécie de unidade relacional. Significa dizer que:

[...] o próprio princípio da composição fechada é posto em questão. A unidade da obra, representada em cada uma das partes como efêmera, já não pode ser entendida como permanência possuidora. (BOCKEMÜHL, 1993, p. 46)

Com efeito, a estrutura da obra abre-se, quer dizer: *a imagem do mundo se desvanece na fragmentação de seus próprios valores*; as coisas não mais designam uma essência vista como “permanente” e “necessária”, e por isso “universal”; é posto de lado um sistema de representação que, no decorrer da Renascença, dobrava-se sobre si mesmo. Desde então, por conseguinte, passou-se a encarar o pensamento filosófico se não a partir dos fundamentos do ente, ao menos do problema do sentido e da significação, o que reservou ao ser do homem “outro” lugar no mundo – ou seja, sua realidade material se configurou trágica. Trata-se, aí e então, do fim de uma metafísica.

De sorte que nesta obra de Turner os caracteres, ao revestirem certo percurso temático, admitem, e cada qual à sua maneira, *um movimento sem direção preestabelecida mas constante*. Daí que contribuem para o amplo reforço do tema “desvanecimento da imagem do mundo” as figuras “ponte” (a levitar), “barcos” (ora agregados, ora repelindo-se), “céu” (que se “abre”) e “multidão” (fremindo, opressa, aqui e ali), além do agente “fogo” (que, sem reservas nem reticências, avança em todas as direções). Com Turner, portanto:

[...] a eliminação gradual de construção da perspectiva [do *Quattrocento*] não é incidente isolado, mas antes um caso especial de banimento do dever para os quadros de categorias que tenham a ver com a representação espacial. (BOCKEMÜHL, 1993, p. 43 e 46)

Seja como for, ainda nos é possível colocar uma seguinte pergunta, a saber: se a estrutura espacial da obra “abre-se” (ou mesmo “dissipa-se”) à medida que a constância dos movimentos se avoluma, a ponto de transformar todo o ambiente pictórico num lugar de forte tensão – o que permite formular um novo conceito de espaço na história da arte –, por que então manter, neste caso, a passagem *Condenação*®*não-Condenação*®*Redenção*?

“Turner assistiu pessoalmente num barco à catástrofe noturna” (BOCKEMÜHL, 1993, p. 43). Enunciou a obra com determinados caracteres que a realidade à sua volta, por si só, não tinha como oferecer. Ora, a categoria semântica básica da exterioridade, sobretudo quando buscamos analisar os textos críticos de um dado período, tem por objeto central os “aspectos externos à produção pictórica concreta” (TEIXEIRA, 1997, p. 30), de vez que é preciso contextualizar a obra, “falar da formação do artista, mostrar sua aceitação pública” (*Idem*, p. 27). Em suma, elementos da própria formação histórica, expressos por fatores sociais, econômicos e políticos, e que habitam, em toda a sua espessura e extensão, o imaginário do artista. Não nos cabe desenvolver, aqui, uma espécie de sociologia da arte, o que, se fosse o caso, levaria em conta as influências e implicações de ordem moral, estética ou ideológica. Basta apenas lembrar que Turner pertence a seu tempo: vivencia, então, o apogeu do movimento romântico.

Longe da noção de “enquadramento”, não haverá qualquer problema em ligar esta obra de Turner a certa corrente espiritual (“escola”) e sua tendência estética. O Romantismo, no caso, é a que melhor se incorpora à natureza plástica de *O Incêndio da Casa dos Lordes e dos Comuns*. Até porque Turner se aplica ao “disforme”, o que não compreende a estética do Belo, bem como sua “promessa de felicidade”. A fragilidade da estrutura pictórica e a pouca densidade dos volumes, dentro da “sugestão material” dos objetos, além da reviravolta das cores, tornam caótica toda a superfície da tela. Isso porque se desorganiza o espaço, tumultuando o ambiente: as figuras, imbricadas umas às outras, são traspassadas a cada instante por uma gama de elementos que lhes são estranhos à materialidade e dimensão; por sua vez, as cores quentes em associação à grande ponte branca (fria) contribuem com o ar fantasmagórico do lugar, chegando a dar a impressão de que se reproduz aí, *grosso modo*, um detalhe da superfície atormentada de Júpiter. Com relação ao “descuido formal”, a análise da *Weltanschauung* **romântica fornece-nos** alguns elementos decisivos:

[...] agora, pelo contrário, espera-se que tudo resulte do *salto mortal* da razão. Onde, a confiança nas experiências diretas e nos estados de espírito, o entregar-se ao momento e à impressão fugaz; donde, também o culto por aquele “acidente de acaso” [...]. Quanto mais confuso é o caos, tanto mais radiante a estrela que se espera que dele surja. Daí, o culto do misterioso e do tenebroso, do fantástico e do grotesco, do horrível e do fantasmagórico, do diabólico e do macabro, do patológico e do perverso. (HAUSER, 1982, p. 834-835)

Há sem dúvida aqui uma correlação básica a ligar a estética romântica (sua própria realização) e a “imagem jupiteriana” de Turner. Em *O Incêndio da Casa dos Lordes e dos Comuns*, o “retorcido”, o “feio” e o “diabólico” surgem como “uma indicação característica da luta de Turner para chegar a uma forma totalmente diferente, para retratar a espacialidade sob uma forma pictórica” (BOCKEMÜHL, 1993, p. 43). A propósito, o Classicismo via no “conceito de beleza” um “conceito de verdade”, isto é, como “padrão universalmente humano”; sua concepção de mundo, portanto, é sistemática e formal, em uma só palavra: “fechada”. A posição estética de Turner, rompendo enfaticamente com o estilo de perspectiva do *Quattrocento* por uma nova representação do espaço na pintura, em pouco ou nada diferirá de toda empresa romântica que se mostrou avessa à monotonia das formas clássicas, à regularidade de seus temas e motivos, bem como a seu racionalismo.

Turner compreendeu o problema – que não era tão-só artístico, mas ontológico: como representar um mundo cujas imagens desvaneceram-se? De que modo recobri-las, a fim de reunir todas as criaturas à volta de um mesmo e único sistema de idéias? Pelo contrário: não há imagens a ser eternizadas, porque, quer queira quer não, o mundo e a vida são governados pelo acaso. Além de tudo:

[...] os representantes intelectuais do século XIX [...] perderam a fé em sistemas e programas, e para eles o significado e o objetivo da arte são uma capitulação passiva perante a vida, um apossar-se do ritmo da própria vida; os conservam zelosamente, bem como à sua atmosfera e natureza; a sua fé consiste numa afirmação de vida irracional, instintiva; a sua moralidade, numa resignada aceitação da realidade. Não os preocupa dominar ou vencer a realidade; querem, sim, ter a experiência dela e reproduzir tal experiência tão diretamente, tão fiel e completamente quanto possível. (HAUSER, 1982, p. 870)

Descrença nos valores fundamentais, celebração da vida no instante arisco, reprodução da experiência tal como se dá à luz dos sentidos, sem no entanto oferecer-lhe a representação como mimese: eis aí, por muitas maneiras, o mundo aberto de Turner.

E opondo-se, em sentido amplo e geral, ao senso do Belo, o disforme em Turner revela-se demasiado poderoso em seu “efeito sublime”. A bem dizer, a estética do sublime tem sua origem “na distensão das formas belas até ao

‘disforme’ e que por isso mesmo conduz ao transtorno, à destruição da estética do belo” (LYOTARD, 1997, p. 42). Mas se integrarmos aquela à esfera do mundano, a partir de como a entende o movimento de vanguarda (sem ascese e materialista, na sua mais alta imanência), a passagem Condenação®não-Condenação®Redenção, ao nível das estruturas fundamentais, sofrerá uma alteração de caráter: não mais na qualidade de um acerto de contas com a Providência ou como luta interior que se trava por causa das imperfeições morais, e sim como o assombro do homem perante a falência de sua imagem universal revelada nos programas e sistemas metafísicos.

Assim, ao invés de termos os olhos voltados para o céu (ou “pacífico azul”), formulando a existência ou propriedades do Ente infinito, deitemos-os encimando os seres frágeis que somos. O que explica a mudança de percurso firmada entre os termos de oposição semântica: não mais a passagem Condenação®não-Condenação®Redenção, mas Redenção®não-Redenção®Condenação. A “visão” de Turner reconhece, pois, no próprio homem o caráter efêmero do mundo e da vida. O homem está *condenado* a ser aquilo que efetivamente é: uma imagem em fratura, um conceito em dispersão (por exemplo: não nos é possível altear, uma vez sequer, em meio à turba, fisionomias livres da distorção ou do mais completo velamento). Todavia, na unidade perdida do ser, a “labareda” prescreve novas possibilidades de experimentação: outro sistema de pensamento, de pleno direito, já se faz anunciar.

O efeito de sentido n’*O Incêndio da Casa dos Lordes e dos Comuns* é também aquele que concerne aos movimentos de ruptura com a tradição artística. Quer dizer: a “grande chama” não apenas “condena”; vai além, de vez que simboliza a “renovação” ou a “purificação”. Daí que não constitui renúncia cega a outros modelos estéticos:

[...] mas a sua reconcepção, a sua assimilação para, pelo desvio e a rebeldia, construir uma nova forma, acolher novos padrões estéticos que começam a se impor, num movimento que faz cada momento de inovação re-significar toda a história da arte, constituindo-se o processo de criação simultaneamente de memória e esquecimento, apagamentos e surpreendentes preenchimentos. (TEIXEIRA, 1999, p. 50)

E o que a obra faz não é outra coisa senão isto: re-significa a materialidade significante. O percurso de produção de sentido em *O Incêndio da Casa dos*

Lordes e dos Comuns acha-se coberto de uma espessa camada signíca que é a todo momento ressemantizada. Isso porque Turner fratura – ou (re)elabora –, com uma nova leitura da imagem do mundo, a continuidade signficante. O mapa que, por assim dizer, nos serve de guia, conduzindo-nos ao longo de uma senda material trançada por uma série de “marcas legíveis” é, com maior razão, o título da obra. E ainda que a concepção tradicional do espaço sofra abandono, é dela que Turner se vale como meio de ressemantização da vida – mas na forma de uma linguagem semi-simbólica, que recupera “esse diálogo do inteligível com o sensível, ao destacar [...] os mecanismos reveladores da transfiguração das sensações em manifestação signíca” (TEIXEIRA, 1998, p. 49).

Turner e sua imagem titânica: ele a apreendeu de um barco para realizar um mundo, ao qual liga suas cores e a pincelada ágil, desarticulando, em sentido pleno, a noção clássica de espaço. Essa significativa viragem no modo de se representar as coisas pode ser vista:

[...] como o indício mais significativo da crise [da representação] ou, ao contrário, como a instauração de sistemas de signos já não deduzidos do modelo da morfologia natural e como libertação da criatividade humana de qualquer condicionante princípio de autoridade. (ARGAN, 1995, p. 105)

A imaginação de Turner funda-se no tema central da re-criação. Proporciona mesmo o fim da distância signficante/significado: aí lança por terra a ditadura do elemento verbal – a linguagem de todos os dias sobre o fazer artístico. Em suma: seu ato criador constitui “evento estético” dos mais notáveis, visto que “metamorfoseia a experiência em significação” (SILVA, 1996, p. 18); e isso para nos revelar, tão-somente e uma vez mais, “a humana falta de jeito diante da existência” (TEIXEIRA, 1998, p. 49).

REFERÊNCIAS

ARGAN, Giulio C. **Arte e crítica de arte**. Lisboa: Estampa, 1995.

BARROS, Diana Luz Pessoa de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.

_____. **Teoria semiótica do texto**. 4ª ed. São Paulo: Ática, 1999.

BOCKEMÜHL, Michael. *J. M. W. Turner: o mundo da luz e da cor*. Colônia: Taschen, 1993.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. 3ª ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982. v. 2.

LYOTARD, Jean-François. **O inumano**: considerações sobre o tempo. 2ª ed. Lisboa: Estampa, 1997.

SILVA, Ignacio Assis. A escuta do sensível. In: _____. (Org.). **Corpo e sentido**: a escuta do sensível. São Paulo: Ed. da UNESP, 1996.

TEIXEIRA, Lucia. A paixão do entusiasmo na crítica de Gonzaga Duque. **Intercâmbio**: Cadernos de Pesquisa do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), Mariana, v. 1, n. 1, p. 27-34, 1997.

_____. Tarsila do Amaral, musa do Modernismo. **Itinerários**, Araraquara, n. 14, p. 43-57, 1999.

_____. Um rinoceronte, uma cidade: relações de produção de sentido entre o verbal e o não-verbal. **Gragoatá**, Niterói, n. 4, p. 47-55, jan.-jun., 1998.

Recebido em 10/03/03. Aprovado em 22/05/03.

TITLE: The open world of Turner

AUTHOR: Marcelo Peloggio

ABSTRACT:

Focusing on Turner's painting *The Burning of the House of Lords and the Commons*, the present essay analyses the effect produced by its pictorial discourse, also discussing the philosophical character of its figurativeness. In other words, this work analyses the plastic quality of verbal manifestations which symbolize a meaning for painting and the world.

KEYWORDS: Semiotics, philosophy, romanticism.

TITRE: Le monde ouvert de Turner

AUTEUR: Marcelo Peloggio

RÉSUMÉ:

En analysant la peinture *L'incendie de la Chambre des Lords et des Communs*, de Turner, cet essai propose d'élucider l'effet de sens produit par son discours pictural, et en même temps, de faire remarquer le caractère philosophique de sa part figurative. Autrement dit, il s'agit d'analyser la qualité plastique des manifestations verbales qui rendent iconique un sens pour la peinture *et le monde*.

MOTS-CLÉS: Sémiotique, Philosophie, Romantisme.

TÍTULO: El mundo abierto de Turner

AUTOR: Marcelo Peloggio

RESUMEN:

Al analizar el lienzo: "El incendio de la casa de los Lores y los Comunes", de Turner, este trabajo se propone aclarar el efecto de sentido originado por su discurso pictórico, observando, al mismo tiempo, el carácter filosófico de su figuratividad.

PALABRAS-CLAVE: Semiótica, Filosofía, Romanticismo.