
MODOS DE VER, MODOS DE DIZER TITULAÇÃO DA PINTURA E DISCURSIVIDADE

*Bernard Bosredon**

Resumo

Este artigo propõe uma análise dos títulos de quadros enquanto discurso, apresentando suas principais propriedades lingüísticas e sua constituição histórica. A análise mostra, de um lado, que essas propriedades estão amplamente condicionadas pela natureza dos referentes em questão, as telas, enquanto objetos fabricados para serem vistos, o que configura a titulação como um modo discursivo particular, com um funcionamento diferenciado daquele do discurso ordinário. De outro lado, postula-se que sua constituição é o resultado de um processo histórico de mudança no paradigma estético: a titulação de quadros propriamente dita nasce com a pintura moderna, quando a imagem se descola da referência extrapictórica e a tela se torna um objeto de arte autônomo; o aparecimento da fotografia desempenha talvez aí um papel decisivo. Quando *Le Christ en croix* [O Cristo na Cruz] se torna em Gauguin *Le Christ jaune* [O Cristo Amarelo], observa-se um deslocamento determinante: passa-se da identificação do tema ao título da pintura, isto é, ao nome do quadro. É, portanto, num intervalo entre a maneira de designar o modelo (ou o tema) e a designação da figuração pictórica que emerge o título, estabelecendo um modo particular de ver a pintura.

Os títulos de pintura dizem a pintura de uma certa maneira. A questão é saber o que opera nessa maneira de dizer. Poderíamos pensar que a causa advém inicialmente dos locutores, isto é, dos atribuidores de títulos. Contrariamente aos nomes efetivamente próprios (nomes de pessoas, nomes de lugares, etc.), os títulos dos quadros são livremente construídos pelos usuários da linguagem, de forma que o modo pelo qual cada um pode

* Professor da Universidade “Sorbonne Nouvelle” (Paris III).

referir a uma tela corresponde a uma escolha individual, a esse modo muito pessoal de dizer o que se vê “em pintura”.

Proponho-me a mostrar neste artigo que essas produções lingüísticas tiram efetivamente sua originalidade da relação que elas mantêm com um certo tipo de imagens. Mas sustentarei igualmente que essas produções não são totalmente livres, apesar das aparências e, em particular, apesar da intuição que os locutores têm de sua capacidade de intitular. Essas produções estão amplamente condicionadas pela natureza dos referentes em questão, as telas. Nesse aspecto, elas constituem fatos de discurso. Com efeito, as representações que os locutores constroem e manipulam no discurso estão sempre articuladas ao estado dos conhecimentos e ao modo pelo qual eles “estocam” em pacotes as propriedades estabelecidas pela experiência individual e, sobretudo, coletiva. Ao objeto pintura é portanto associado um conjunto de determinações ao mesmo tempo históricas e práticas, um conjunto de determinações “físico-culturais” (o museu, a galeria, a obrigação de indicar uma tela por uma designação única...), que constituem a verdadeira fonte da titulação e, em conseqüência, “o que opera” nesse tipo de regime discursivo. Dessa ação, vemos o traço nas configurações lingüísticas constituídas pelos títulos.

A titulação das pinturas segue, com efeito, um programa específico que privilegia a escolha de certas formas de designações em detrimento de outras. Por exemplo, a determinação mais representada é \emptyset ou *LE* [O], enquanto *UN* [UM] é raro, *DES* [\emptyset]* raríssimo, *CE* [ESTE] impossível. Restrições análogas caracterizam também – sob formas diversas – todas as nomeações construídas no discurso a partir do momento em que essas formas são afetadas respectivamente pelos domínios específicos de referência. Assim, *Le retour des goélettes* [O Retorno das Goletas] parece mais um título de quadro do que o título *Quand les goélettes rentraient au port* [Quando as Goletas Voltavam ao Porto], seqüência que corresponderia mais a um título de romance ou de filme. As nomeações construídas pelos usuários não estão jamais isoladas mas se constituem em *famílias de nomeações*, cada uma caracterizando suas formas por um “ar de família”.

* N.T.: em francês, *des* pode corresponder, também, à contração da preposição *de* e do artigo determinado plural *les/las* (*dos/das* em português), mas neste caso trata-se preferentemente do partitivo, artigo indeterminado que não tem correspondente direto em português.

Chamamos *signalética* o conjunto das marcas lingüísticas que assinalam a ligação de uma nomeação a um domínio específico de nomeações. A *signalética* contribui, assim, de maneira decisiva, para construir um “real” por efeito de evidência. *Le retour des goélettes* [O Retorno das Goletas] está, então, como que predestinado a ser um título de quadro...

Procederei em duas etapas. Começarei por apresentar as principais características lingüísticas da *signalética* dos títulos de quadros; em seguida, verei como essa *signalética* pôde se constituir na História. Essas mudanças registradas no material lingüístico da titulação indicam uma evolução correlativa do estatuto da pintura¹.

1. Propriedades lingüísticas dos títulos de quadros

Estabeleceremos a *signalética* dos títulos de quadros a partir de três ordens de características: as estruturas morfossintáticas, o funcionamento semântico, as restrições pragmáticas.

1.1. Características morfossintáticas

Os títulos de quadros têm formas diversas, mas a grande maioria deles entra na categoria nominal.

Tipologia

Encontramos inicialmente *nomes próprios*: nome de pessoa, como *Célestine* (Picasso); nome de lugar, como *Sacré-Cœur* (*id.*). Encontramos também *nomes comuns* sem expansão, como *Montagne* [Montanha] (Kandinsky), *Les repasseuses* [As Passadeiras] (Degas), ou com expansão, como *Paysage avec vaches* [Paisagem com Vacas] (Rousseau), *Jeune fille en blanc dans un bois* [Moça de Branco num Bosque] (Van Gogh), *Deux blanchisseuses portant du linge* [Duas Lavadeiras Levando Roupa] (Degas). O grupo nominal é às vezes duplo: *Printemps; Argenteuil* [Primavera; Argenteuil] (Monet). Uma lista pode inclusive constituir um título: *Escargot, femme, fleur, étoile* [Caramujo, Mulher,

¹ O estudo dirá respeito à titulação em francês mas a problemática que sustenta este estudo não está restrita a essa língua.

Flor, Estrela] (Miró). Notamos igualmente estruturas nominais dotadas de uma função sintática implícita sob a forma de sintagmas proposicionais: *Sans titre* [Sem Título] (Kandinsky); *Dans le bois* [No Bosque] (Van Gogh); *Chez la modiste* [Na Modista] (Degas). Às vezes, a caracterização do núcleo nominal passa por outros meios de expressão que não formas estritamente lingüísticas, como *T. 1973-E.3. 111 X 180 cm.* de Hartung, que parecem as designações de uma linguagem técnica documentária. Alguns títulos, finalmente, constituem jogos de linguagem que os afastam ainda mais das estruturas morfossintáticas padrão, como este estranho *Galacidalacidisoxxyribonucléidacide* de Salvador Dalí. Todos esses títulos, à exceção das estruturas Preposição + N e os últimos exemplos, entram na categoria nominal, entendida num sentido amplo.

A outra família muito mais reduzida está composta de proposições e de frases: *Ils sont de retour* [Eles Estão de Volta] (Artistas Franceses²); *C'est encore un Cubas Glaser! Refusé* [É Ainda um Cubas Glaser! Recusado] (Artistas Franceses); *Bonjour, Monsieur Courbet!* [Bom dia, Senhor Courbet!] (Courbet); *Bonjour, Monsieur Gauguin!* [Bom dia, Senhor Gauguin!] (Gauguin).

Observações

A amostra apresentada fornece a quase totalidade das estruturas formais correspondentes à titulação da pintura tal como pude descrevê-la num *corpus* de 3.000 títulos que vão do século XVII ao século XX³. Destacam-se seis sistemas que são – não igualmente – utilizados: a estrutura GN, SP (sintagma preposicional), JUST-COORD (justaposição e coordenação) sem elemento nominal dominante que possa servir de centro de coesão, F (frases), ECD (estruturas codificadas documentárias).

A estrutura GN é estatisticamente a mais difundida. Todavia, esses GN possuem propriedades específicas. A oposição $\emptyset + N/\text{Det} + N$, e, em particular, a oposição $\emptyset + N/LE [O] + N$, não permite distinguir, no sítio da titulação, seqüências agramaticais e seqüências gramaticais, de modo que, por exemplo, o título precedentemente citado de

² Os títulos dados como exemplos e precedidos da menção Artistas Franceses correspondem a títulos de telas expostas por ocasião da Bienal de Artistas Franceses, que reúne numa exposição aberta a pintura amadora e não-amadora. Os títulos dados aqui pertencem ao catálogo de 1992 do Salão de Artistas Franceses.

³ Cf. Bernard Bosredon (1997).

Kandinsky poderia ser tanto *La montagne* [A Montanha] como *Montagne* [Montanha]. Essa determinação zero aproxima os títulos de quadros dos nomes próprios. Observe-se, de outro lado, a ausência notável de outras formas de determinantes, como o demonstrativo (**Cette Montagne* [Esta Montanha]) ou ainda certos indefinidos (**Beaucoup de Montagnes*, **Certaines Montagnes* [Muitas Montanhas, Certas Montanhas]). *Quelque* [algum] é, todavia, disponível (*Quelques Cercles* [Alguns Círculos] de Kandinsky). Enfim, certas determinações, sem serem proibidas, são entretanto muito raras e essa raridade deve ser compreendida como uma restrição do sítio dos títulos de quadros. É o caso do artigo indefinido que encontramos, por exemplo, em *Un enterrement à Ornans* [Um Enterro em Ornans] (Courbet) ou *Des Glaïeuls* [Gladíolos] (Millet). Além disso, no que diz respeito aos sintagmas preposicionais, observamos que nem todas as preposições são possíveis: **Comme les repasseuses* [Como as Passadeiras], **Au sujet des repasseuses* [A Propósito das Passadeiras]. A relativa, geralmente considerada como equivalente no plano semântico a uma estrutura com participio, pertence entretanto, ela também, a esse conjunto de estruturas raras*. A titulação privilegia sistematicamente o participio presente, mesmo que a relativa não esteja totalmente excluída (cf. de Picasso *La femme qui pleure* [A Mulher que Chora]/*Femme dessinant entourée de ses enfants* [Mulher Desenhando Rodeada de seus Filhos]). Observaremos finalmente, para fechar este capítulo morfossintático, que os títulos dos quadros são relativamente curtos. Sejam por exemplo:

(1) *Le retour des goélettes* [O Retorno das Goletas];

(2) *Le retour des goélettes, le soir, à la tombée du jour, quand les goélands jettent leurs derniers cris et que les familles de marins se préparent à accueillir les équipages* [O retorno das goletas, à tarde, ao pôr-do-sol, quando as gaivotas lançam seus últimos gritos e as famílias dos marinheiros se preparam para acolher os tripulantes].

(1) é uma seqüência designativa que pode desempenhar o papel de um título, enquanto (2) está visivelmente desprovida dessa capacidade. Podemos pensar que uma seqüência designativa do tipo (2) é um sistema de predicções encadeadas relativamente rico que reorganiza no curso de seu desenvolvimento a orientação temática baseada, no início, no

* N.T.: em português, essa equivalência existe apenas em um número restrito de casos.

nome-cabeçalho. Esse processo impede de interpretar a seqüência como um bloco designativo. As restrições de comprimento devem, em consequência, ser levadas em conta.

Balanço

Um rápido balanço pode ser feito. O que se observa é que os GN constituem uma forma preponderante, mas que as outras construções podem ir até a frase. De outro lado, por mais diferentes que elas sejam, essas seqüências estão todas caracterizadas pela mesma propriedade semântico-referencial. Essas seqüências podem validar um *predicado de nominação* realizável lingüisticamente da seguinte maneira: *Esta tela tem por nome/título X*, onde *X* é o título, o nome da tela⁴. *É necessário, portanto, separar dois elementos que a análise lingüística habitualmente confunde*: a função de nominação e, de uma maneira mais geral, a categoria sintática da forma associada à operação de nominação. Considera-se habitualmente que os valores de *X* que validam naturalmente um predicado de nominação são substantivos, nomes comuns ou nomes próprios: *Qual é o nome deste objeto? É uma árvore; Qual é o nome deste indivíduo? É Jean*. Ora, certos títulos são frases. Eles nos convidam, portanto, explicitamente, a operar esse recorte, já que eles respondem a esse tipo de questão sem serem nomes. Isso nos leva, em consequência, a examinar de mais perto a natureza semântico-referencial dos títulos de quadros.

1.2. Características semânticas: o título entre a denominação e a legenda

Um título de quadro tem duas funções semânticas gerais. A primeira manifesta-se na resposta à questão: *Qual é o nome deste quadro?* A resposta tem a forma de uma denominação que se refere a um objeto único já que, de um lado, ela valida o predicado da nominação: *Este quadro tem por nome Te*, de outro lado, o suporte desse nome é um objeto único. Diremos, portanto, que um título de quadro é uma forma particular de denominação única (D.U.), como os nomes próprios de pessoas, de lugares, de animais,

⁴ Podemos alternar em francês *título* e *nome*, na titulação de objetos pictóricos.

⁵ O que não quer dizer que os títulos de quadros sejam Npr; títulos de quadros e Npr constituem conjuntos de D.U., tendo cada um sua característica própria.

de objetos singulares fabricados pelo homem (navio, arma, etc.), que designam e nomeiam eles também objetos singulares⁵. Entretanto, a segunda função pode ser evidenciada na resposta à questão: *O que representa este quadro?* Chamaremos essa função de *função de legenda*. Uma tela é, com efeito, um objeto singular de uma natureza particular: enquanto diz respeito a uma forma de expressão plástica, ele é fabricado para ser visto. É enquanto um objeto visto que ele é designado pelo seu título. É, portanto, de se esperar que esse estatuto de objeto-para-ser-visto seja registrado na sinalética do título. Mas veremos que essa função de legenda pode sofrer variações que a primeira função, a função de denominação, não conhece desde que existe, isto é, desde que é possível falar, na História, de títulos de quadros. A primeira constitui um imperativo incontornável sem o qual não há mais títulos; a segunda é evolutiva, às vezes facultativa, como no exemplo dado acima: *Sans titre* [Sem Título]. O que muda efetivamente na História é precisamente o que significa a expressão objeto-para-ser-visto, o “modo de ver a pintura”, sendo este o produto de uma historicidade⁶.

Função de denominação única

Enquanto formas de denominação única, os títulos de quadros são designações monorreferenciais qualquer que seja seu sítio de emprego: colados à tela como uma etiqueta ou constituindo listas nos catálogos ou, ainda, empregados em contexto lingüístico sempre numa relação referencial à pintura mas de maneira não-contígua. Essas seqüências têm um papel de designação única mas excluem toda permuta com sinônimos ou paráfrases sinonímicas. Num papel de título, a seqüência *Les repasseuses* [As Passadeiras] não pode ser colocada em equivalência com *Les femmes... Les ouvrières qui repassent* [As Mulheres... As Operárias que Passam Roupa] ou com outras descrições que seriam semanticamente equivalentes.

Essa propriedade implica uma espécie de *indeforabilidade formal* dos títulos, de tal maneira que uma transformação da cadeia lingüística produz um outro título. O estatuto designativo dos títulos está evidentemente na origem dessa rigidez formal da

⁶ Encontraremos aí o efeito da dimensão “físico-cultural” à qual fiz alusão acima. A pintura, enquanto objeto de exposição num museu, é “legendada”; enquanto é manipulada pelo historiador, o museu, o comércio, etc., ela deve ser igualmente nomeada.

designação e podemos verificar a existência desse estatuto por meio de glosas metadiscursivas (de função designativa) que são expressas no momento em que os títulos são utilizados num contexto lingüístico: “*Les repasseuses* [As Passadeiras], título de (...)/ dita ainda/como foi intitulado este quadro, etc.”. O emprego do itálico nos títulos utilizados num contexto lingüístico escrito pode também aparecer como uma forma de marcação desse estatuto designativo, do mesmo modo que o emprego, no início, da maiúscula*.

Função de legenda

Enquanto legendas, isto é, enquanto simples designações descritivas que respondem à questão: *O que representa este quadro?*, os títulos não têm a mesma rigidez. Eles se prestam à tradução segundo fórmulas diversas; seja por adaptação de um formulário de titulação relativo a uma língua em outro formulário: *Princess Sabra/La princesse Sabra* [Princesa Sabra/A Princesa Sabra], seja por re-denominação: *Princess Sabra/La fille du Roi* [Princesa Sabra/A Filha do Rei]⁷. Enquanto legendas, os títulos estão também submetidos à variação na História, segundo os autores ou as escolas. Sabemos que os surrealistas procuraram renovar as “fórmulas” da titulação pictórica até dar às vezes soluções elaboradas segundo o princípio da denegação como, por exemplo, *Ceci n’est pas une pipe* [Isto Não É um Cachimbo], que é, certamente, na titulação magrittiana, o título que mais impressionou as imaginações. Pelo contrário, como formas designativas, os títulos fixam sua referência de maneira rígida, à maneira dos nomes próprios⁸.

Assim, os títulos constituem designações de natureza híbrida. Denominações de objetos únicos, eles realizam como todas as designações rígidas um modo de atribuição da referência no qual o sentido não participa diretamente; legendas, eles referem de maneira “descritiva” à pintura e estão, portanto, pragmaticamente condicionados pela natureza do domínio referencial ao qual eles se aplicam.

* N.T.: em português, o uso da maiúscula inicial nos títulos se estende, por regra, a todos os termos, à exceção de partículas monossilábicas que se encontram no interior de vocábulos compostos ou de locuções ou expressões que têm iniciais maiúsculas (cf. Aurélio Buarque de Holanda, *Novo Dicionário Aurélio*, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1ª ed., p. XII).

⁷ Cf. *Monalisa* ou *La Gioconda*; sobrenomear é sempre re-denominar.

⁸ Retomamos aqui a posição sustentada por Kripke no que diz respeito aos nomes próprios em “Naming and Necessity”.

1.3. Impactos extralingüísticos na titulação

Os títulos de quadros designam e nomeiam ao mesmo tempo, na grande maioria dos casos (sobretudo nos séculos XIX e XX), um referente enquanto este se trata de um objeto visto. Essa propriedade é assinalada logo de início por meio de expressões que remetem muito explicitamente à pintura: *Autoportrait*, *Nature morte*, *Nu...* [Auto-Retrato, Natureza Morta, Nu...], (*Nature morte au bouquet de maïs*, *Nu de dos* [Natureza Morta com Espigas de Milho, Nu de Costas], etc.). Mas a visualização do referente através da titulação é também conferida por outros elementos. O primeiro diz respeito ao privilégio concedido à localização visual e à seleção de pontos de vista. Certos títulos opõem, por exemplo, como faria uma imagem, um primeiro plano e um segundo plano ou um detalhe a um fundo: *Le printemps à travers les branches: l'Île de la grande Jatte* [A Primavera através dos Ramos: A Ilha da Grande Jatte] (Monet)... Outros exprimem relações espaciais que organizam as relações espaciais dos elementos figurados: *Pin devant l'asile Saint Paul* [Pinheiro diante do Hospício Saint Paul] (Van Gogh). Essa construção do espaço é feita ora a partir do objeto, como em *Statuette en plâtre: torse d'homme de trois quarts* [Estatueta em Gesso: Torso de Homem de Três Quartos] (Van Gogh); ora a orientação parte do observador: *Le tisserand, vu de trois quarts vers la gauche avec un rouet* [O Tecelão, Visto de Três Quartos para a Esquerda com uma Roda] (*id.*). A pintura pode ou bem ser apresentada a partir de um olhar situado sem que seja dada a fonte deste, como em *Vue d'Anvers* [Vista de Antuérpia], ou bem pode ser intitulada com a menção da fonte de visão, como em *Vue de l'Île Saint-Louis prise du quai Henry IV* [Vista da Ilha Saint-Louis Tomada do Cais Henry IV] (*id.*).

O segundo elemento que constitui uma sinalética da visualização é produzido pela presença massiva de rodeios que exprimem uma relação de tipo *avoir* marcada pelas estruturas preposicionais em *à + le/la/les* [com, de, em]* e *avec* [com]. Ora, essa relação diz sempre respeito às características visíveis, isto é, às propriedades da figuração:

Nature morte au bouquet de maïs [Natureza Morta com Espigas de Milho] (Artistas Franceses);

* N.T.: a tradução direta para o português dessas estruturas preposicionais (ao/à/aos/às) não é possível nesses casos, sendo traduzidas na maioria das vezes por *com* e, em algumas, por *em* ou *de*.

Dame à la fleur [Dama com Flor] (Delvaux);
L'enfant aux rochers [A Criança nos Rochedos] (Douanier Rousseau).

Esse último título significa, por exemplo: “Este quadro mostra uma criança entre os rochedos”. Como nos outros títulos da lista precedente, a relação de dependência exprime a atribuição de um caráter a um objeto ou a um indivíduo na própria pintura. A atribuição é estipulada para descrever a representação pictórica e “visualizar” o referente; ela não é empregada para exprimir uma propriedade necessariamente permanente do referente extrapictórico, como é indicado pela impossibilidade de $\dot{A} + \emptyset$ [com, de, em]: **Dame à fleurs... La vierge au chardonneret* [Dama com Flores... A Virgem com Pintassilgo] nomeia uma tela de Rafael e não uma virgem que não seria a Virgem. $\dot{A} + LE$ [com, de, em] indica, então, neste último caso, uma característica permanente da pintura e não um atributo propriamente dito do referente extrapictórico. Direi que a titulação pictórica traz às vezes à tona um sistema de caracterizações que valem pelo que elas representam. A tela representa a fugacidade e é essa fugacidade que o título fixa garantindo-a. Segue-se que não há nenhum “acordo prévio” entre o objeto e o indivíduo que serviu de modelo, dizendo a caracterização em face exclusivamente da pintura. Eis por que a titulação não pode exprimir nenhuma propriedade atribuível *a priori* (*Nus à la statue* [Nus com Estátua], Delvaux); eis também por que a titulação pode exprimir a atribuição de propriedades totalmente contingentes (*Vénus aux oignons* [Vênus com Cebolas], Artistas Franceses; *Le squelette à la coquille* [O Esqueleto com Concha], Delvaux). Por razões idênticas, a caracterização pode enunciar um atributo pertencente normalmente ao objeto representado sem que essa atribuição apareça como redundante: ela diz respeito a um outro objeto, aquele da representação (*Champ de blé au faucheur* [Campo de Trigo com Segador], Van Gogh; *Vieux souliers aux lacets* [Velhos Sapatos com Laços], *id.*). Finalmente, como a caracterização diz respeito à imagem e não ao modelo ou tema, um nome próprio pode ser qualificado sem que essa qualificação implique uma modificação do nome. Assim, *Fernande à la mantille* [Fernande com Mantilha], (Picasso)⁹, não é o codinome do modelo mas o próprio nome da pintura.

Avec [com] marca, como $\dot{A} + LE$ [com, de, em], uma caracterização do nome que

⁹ Sobre a modificação dos nomes próprios, cf. M.-N. Gary-Prieur (1991), “Syntaxe et sémantique des nomes propres”, em *Langue Française*.

encabeça o título, mas enquanto *À + LE* [com, de, em] marca uma relação de dependência a toda a situação representada pela imagem e nomeada pelo nome-cabeçalho (tipo: *Fernande à la mantille, Tableau au bord blanc* [Fernande com Mantilha, Quadro com Borda Branca], esse emprego de *avec* [com] não diz respeito a uma situação de conjunto nomeada pelo nome-cabeçalho. Em *Paysage avec vaches* [Paisagem com Vacas] (Rousseau), *avec* [com] não marca, com efeito, uma relação atributiva do tipo *À* [com, de, em], de forma que não podemos substituir uma preposição pela outra como nos outros exemplos a seguir:

*Fillette aux/*avec pieds nus* [Mocinha de Pés Descalços];
*Nature morte au/*avec le violon* [Natureza Morta com o Violino];
*Autoportrait à/*avec la palette* [Auto-Retrato com a Palheta];
*Tableau au/*avec le tireur à l'arc* [Quadro com o Arqueiro].

É preciso, portanto, considerar que *avec* [com] assinala a representação de toda uma “situação” composta de elementos visuais. Eis por que esses títulos que seriam semanticamente estranhos ante o discurso descritivo ordinário são no sítio da titulação pictórica particularmente adaptados. Não diríamos, com efeito, no uso ordinário que percebemos, atrás de um talude, *une tête de paysan avec une casquette* [uma cabeça de camponês com um boné]. O que diríamos ver é um *paysan* [camponês], eventualmente *une casquette* [um boné] ou *la casquette d'un paysan dissimulé par un talus* [o boné de um camponês dissimulado por um talude]. E se víssemos a cabeça do mesmo camponês coberta por um boné, poderíamos dizer que vimos *une tête coiffée d'une casquette* [uma cabeça coberta por um boné] ou *la casquette d'un paysan caché derrière un fourré* [o boné de um camponês oculto atrás de arbustos]. Mas há pouca chance de dizermos que vimos (?) *une tête de paysan avec une casquette* [uma cabeça de camponês com um boné] e ainda menos (??) *une tête de paysan avec casquette* [uma cabeça de camponês com boné]. Assim, as diferentes designações contidas no título *tête de paysan* [cabeça de camponês], *casquette* [boné], etc., recortam imagens que não associamos necessariamente a uma pessoa mas a fragmentos. Ora, uma pintura é feita, justamente, de fragmentos que são unidos convencionalmente a um mesmo referente sintético. Ao romper na expressão lingüística a síntese convencional do modelo, a titulação permite referir à figuração e não mais ao modelo em si. Observaremos na passagem que essas

seqüências designativas não deixam de ser semanticamente validadas quando a figuração não serve mais de garantia representativa, como é o caso, por exemplo, na pintura surrealista: os títulos da pintura referem inicialmente, com efeito, à figuração antes de referirem eventualmente a um “antes”, um “tema”, um “modelo”, aquilo que chamamos de *referente extrapictórico*.

Finalmente, existe um outro conjunto de marcadores de visualização, mas não posso estudar todos eles nos limites deste artigo e contentar-me-ei em mencioná-los. Certos marcadores de enumeração (a coordenativa *et* [e], a vírgula e o ponto-e-vírgula) que detalham a visão pictórica aos olhos do observador:

Mères et enfants [Mães e Filhos] (Delvaux);
Escargot, femme, fleur, étoile [Caramujo, Mulher, Flor, Estrela] (Miró);
Homme, femme et enfant [Homem, Mulher e Criança] (Picasso);
Montmartre: la carrière, les moulins [Montmartre: a Ladeira, os Moinhos] (Van Gogh).

Ressaltaremos também uma tendência da titulação para utilizar a caracterização pela cor (*La ville rouge* [A Cidade Vermelha], Delvaux; *Le Christ jaune* [O Cristo Amarelo], Gauguin; *La vie en couleurs* [A Vida em Cores], Kandinsky), pela posição dos elementos da pintura (*Nu couché* [Nu Deitado], Bacon; *Paysanne debout* [Camponesa em Pé], Van Gogh), pela expressão de formas geométricas (*Traits noirs, Quelques cercles* [Traços Pretos, Alguns Círculos] de Kandinsky), a expressão, finalmente, do estado que resulta compatível com uma figuração (*Après le bain* [Após o Banho], Delvaux; *Bohémienne endormie* [Boêmia Adormecida], Rousseau; *Le champ labouré* [O Campo Cultivado], Van Gogh).

1.4. Combinatória e sinalética

Observa-se, portanto, que a titulação das telas segue – no essencial, a partir dos séculos XIX e XX e tendencialmente em todos os casos – um programa específico de designação que junta, de um lado, as propriedades semântico-referenciais da legenda fundadas num princípio de visualização; de outro lado, as restrições específicas que afetam as seqüências designativas, que excluem, por exemplo, o emprego de um determinante demonstrativo e favorecem, pelo contrário, a alternância Ø/LE [O] em

posição inicial, bem como o emprego de outros elementos compatíveis com esse estatuto de denominação. Explicaremos a partir disso a preferência concedida aos títulos que comportam um participio presente em relação àqueles que contêm relativas e que, em conseqüência, introduzem uma dimensão temporal. No que diz respeito à restrição ligada ao princípio de visualização, observamos a existência de uma combinatória de caracterizações “visualizantes”. Um título é, com efeito, freqüentemente construído por composição seguida de linearização das relações de visualização estudadas acima:

avoir [com]+ cor:	Tableau au bord blanc [Quadro com Borda Branca] (Kandinsky);
cor + cor:	Bleus et mauves [Azuis e Lilases] (Artistas Franceses);
termo de pintura + avec [com]:	Autoportrait à la palette [Auto-Retrato com a Palheta] (Picasso);
forma + cor:	Profil féminin sur fond rouge [Perfil Feminino sobre Fundo Vermelho] (Picasso);
forma + termo de pintura + avec [com]:	Grand nu à la draperie [Grande Nu com Panos] (Picasso)
etc....	

Constata-se que os títulos de pinturas aparecem como que defasados em relação à sua sinalética quando esse princípio de visualização não é mais respeitado. É o caso, por exemplo, deste título de Magritte dado a uma tela que representa pequenos coelhos tocando tambor: *Pom'po pom'po pom po pom po*.

2. Mudança histórica do modo de designação

Os títulos não acompanharam sempre as pinturas. Antes do Renascimento, a tela não era ainda conhecida como um objeto único dotado de uma nomeação própria. Por outro lado, antes mesmo do pré-renascimento italiano, as imagens pictóricas são de alguma maneira autodefinidas e concorrem por elas mesmas, diretamente, à informação dos temas, sem que seja necessário acompanhá-las de uma legenda explicativa. A função de denominação e a função de legenda nessa época são, portanto, sem objeto.

2.1. A era pré-titular

A pintura medieval é um instrumento privilegiado da edificação religiosa e o poder das imagens traduz-se na época por uma dupla função: didatismo, de um lado, emanação do divino, de outro¹⁰. Essa dupla capacidade se exerce diretamente sem reforço lingüístico, título ou legenda, porque nessa época a imagem é mensagem por ela mesma e constitui um livro. Ela é para os iletrados – são os mais numerosos – o que a Escritura é para os clérigos (isto é, para os eruditos): o Evangelho do pobre. Jean de Gênes estabelece em seu *Catholicon*, dicionário ainda em uso no *Quattrocento*, a missão fixada à iconografia religiosa a partir do Concílio de Trento:

Em primeiro lugar, para a instrução das pessoas simples, pois estas são ensinadas por elas [as imagens] como por livros. Em segundo lugar, para que o mistério da Encarnação e o exemplo dos santos possam melhor agir em nossa memória estando expostos cotidianamente ao nosso olhar. Em terceiro lugar, para suscitar um sentimento de devoção, que é mais eficazmente excitado por meio de coisas vistas do que de coisas entendidas”¹¹.

O poder da imagem religiosa exerce-se, em conseqüência, segundo uma tripla função: formadora, mnemotécnica e incitativa.

Incitativa, a pintura é, com efeito, em razão de sua natureza verdadeiramente passional. Sabemos que para a teologia medieval a idolatria é uma preocupação permanente: o povo confunde freqüentemente, na época, a imagem e o que ela representa. A representação de uma cena religiosa, portanto, é *ipso facto* tingida de uma forte religiosidade e convém dar ao termo de pintura sacra, que designa a quase totalidade da produção pictórica da época, um senso absoluto, já que a representação do divino tem, em si mesma, algo de divino. *Em tal espaço de representação não há lugar para os títulos*. Esses implicam, com efeito, a existência de uma distância virtual entre a imagem e seu referente, já que eles estipulam precisamente qual referente convém ver na imagem. Ora, as imagens antigas aderem, de alguma maneira, ao que elas figuram; elas não representam um fragmento da realidade, elas o apresentam. Um título, pelo contrário,

¹⁰ Cf. David Freedberg, *The Power of Images* (1989).

¹¹ Cf. M. Baxandall, *op. cit.*, p. 62.

constitui sempre, com efeito, uma forma de duplicação do sentido da imagem que pressupõe que a imagem está lá por outra coisa além dela mesma. Esse não é o caso na Idade Média, época na qual a imagem exprime com força o que ela contém e não precisa ser acompanhada por texto.

Ao lado da função incitativa das imagens, a função didática evocada pelo *Catholicon* permite compreender igualmente que era inútil dar títulos às pinturas religiosas. Esses ícones são, na época, perfeitamente “enquadrados” por uma codificação precisa sustentada por juízes extremamente minuciosos. A heresia deve ser levada em conta. Acrescenta-se à exigência da codificação um certo número de condicionamentos relativos às determinações históricas. A percepção que temos dos quadros ou, mais exatamente, daquilo que os quadros representam só é possível, em grande parte, pela intermediação de categorias e de modelos culturais. Se não conhecemos nada da Anunciação, o afresco de Piero della Francesca em Arezzo (1455) ou o retábulo pintado por Domenico Veneziano (ca 1455) mostrariam uma cena totalmente incompreensível. “...*Se toda a história cristã fosse um dia perdida, poderíamos facilmente supor que os dois personagens, o anjo Gabriel e Maria, prestam uma piedosa atenção à coluna que os separa*”, escreve M. Baxandall a propósito dessa obra¹². Ora, o detalhe da encenação, a postura de Maria são claramente percebidas como aquilo que caracteriza convencionalmente esse ponto da história sacra.

Assim, os temas tradicional ou convencionalmente expressos e reconhecidos constituem objetos imediatamente reconhecíveis e não têm que estar dotados de uma designação própria para serem identificados. De outro lado, as pinturas não circulam ainda e só muito raramente são reunidas em lugares de coleção. Elas aderem ao sítio de instalação onde elas asseguram, como os ex-voto, uma função devocionária direta¹³. Não há necessidade de etiquetagem em espaços codificados. As pinturas aderem ao imaginário coletivo de modo que os artistas não fazem senão alternar os processos de visualização operados pelos expectadores sobre o mesmo tema¹⁴. Em conseqüência, a designação da pintura, quando é exigida por razões práticas como, por exemplo, na correspondência dos

¹² Cf. M. Baxandall, 1972, p. 57.

¹³ Cf. L. Hauteceœur, *Architecture et aménagement des musées*, pp. 18-19.

¹⁴ Um pouco como hoje as esculturas que enfeitam certos edifícios ou certos monumentos.

pintores, não pode ser senão a designação dos temas religiosos em si, dos quais eles são uma representação sempre codificada. Assim, Dürer, em suas cartas, fala principalmente de retrato de “Virgem” (ou de “Nossa Senhora”), de representações de “Apocalipse”, de “Paixão”¹⁵. Essas designações não exprimem nenhuma falta de correspondência entre o que conhecemos do referente e o que a pintura mostra dele. A designação redobra do modo mais próximo o que ela designa e se vela – em caso de dúvida sobre a qualidade da designação – para que a designação (que não é ainda o título) se cole de maneira adequada àquilo que a academia ou os poderes religiosos estimam ser uma representação legítima.

Assim, os pintores extraem comumente sua inspiração num fundo de temas fixos e não designam diferentemente suas obras¹⁶. Essa sujeição da designação a temas impostos corresponde a uma estética da “Harmonia preestabelecida” entre um conjunto de “motivos” representáveis na pintura e a produção dos pintores. A existência desse sistema restritivo de produção pictórica é atestada, no vazio, pela ausência da nomenclatura da pintura em si mesma. A serviço de uma ordem superior e cumprindo de maneira auxiliar um ofício religioso, a pintura não tem existência autônoma e não exige, em consequência, que suas produções sejam denominadas, como posteriormente serão denominadas as telas. Basta que a pintura seja designada pelos referentes religiosos e mitológicos.

2.2. A emergência dos títulos

Como todos os agentes implicados na economia da pintura antiga, os pintores não podem – sem correrem o risco de passar por heréticos ou de se arrogar um direito sobre sua pintura que é inconcebível na época – nomear as realidades histórico-religiosas que são o objeto de seu trabalho a não ser por uma designação num discurso pré-construído e convencional. Um pintor não poderia designar uma de suas Anunciações por *La Nouvelle* [A Notícia] ou *Tu seras mère* [Tu Serás Mãe] ou *Naissance d'un dieu fait homme*

¹⁵ Cf. Dürer, *Lettres, écrits théologiques et traité des proportions*, Paris, Miroirs de l'art, Hermann (pp. 88, 91, 114...).

¹⁶ Em sua *Vie des peintres illustres*, Vasari não distingue entre a designação dos temas tratados e a designação das obras.

¹⁷ Pequenas faltas de correspondência muito interessantes manifestam-se, todavia, entre a designação clássica

[Nascimento de um Deus Feito Homem] ou, ainda, *Le mystère de l'Incarnation révélé* [O Mistério da Encarnação Revelado]... sem introduzir uma subjetividade totalmente estranha, incongruente no sistema de uma criação artística que a rejeita. A subjetividade do pintor resta, portanto, confinada num espaço convencional de imagens pictóricas onde encontra para ser empregado um conjunto de índices iconográficos socioculturalmente compartilhados na época. O pintor não sabe ainda que ele pode inventar seu tema ou que a pintura pode produzir seu tema.

Com o desenvolvimento da pintura de cavalete, cada vez mais motivada por uma inspiração profana, os “temas” multiplicam-se. Mas os artistas permanecem fiéis à “verdade” da pintura em relação ao modelo. Essa estética da representação que redobra a relação “natural” entre um objeto e um olhar é assinalada no plano lingüístico pelo desenvolvimento de legendas atribuídas às pinturas. Essas legendas atravessam a forma pictórica para designar, para além dela, aquilo que essa forma indica: um tema, um modelo... Eis por que não podemos ainda falar de títulos mas de simples legendas que designam objetos, acontecimentos, personagens extrapictóricos representados na pintura. O título-legenda é, nessas condições, apenas o mero desdobramento lingüístico da matéria visível oferecida ao olhar do admirador de pinturas. Até os séculos XVI e XVII, os títulos retomam as designações ou denominações de entidades que pertencem a um repertório conhecido de natureza mitológica, religiosa, histórica. No século XVII, na França, começam a aparecer, entretanto, alguns títulos que correspondem a temas menos tradicionais: *L'atelier* [O Ateliê] (Le Nain, Vermeer), *La charrette du boulanger* [A Charrete do Padeiro] (Michelin), *Voyageurs dans une auberge* [Viajantes num Albergue] (Le Nain), *La Bonne Aventure* [A Boa Aventura] (Le Tour), etc. Mas esses títulos continuam a exprimir uma lógica da adequação referente extrapictórico/pintura/título. Entretanto, o repertório de temas convencionais não pára de se enriquecer e perde progressivamente seu estatuto de catálogo limitado, de modo que no século XIX, com a diversificação dos temas, os títulos não guardam senão como eco alguns traços dos repertórios anteriores: *Jeune berger* [Jovem Pastor] (Giorgione) / *La bergère* [A Pastora] (Van Gogh); *La déploration du Christ* [A Lamentação do Cristo] (Bellini) / *Le Christ au* do tema e o título da tela. Essas ligeiras deformações atestam um deslocamento na própria ordem da pintura enquanto prática artística historicamente determinada.

mont des oliviers [O Cristo no Monte das Oliveiras] (Gauguin)¹⁷; *L'atelier* [O Ateliê] (Le Nain) / *L'atelier* [O Ateliê] (Courbet). Títulos de telas e designações de referentes extrapictóricos não podem, portanto, ser distintos e inscrevem-se numa estética da Harmonia preestabelecida Mundo/Imagens/Nomes. A ampliação do repertório não muda suas características fundamentais: ele registra títulos que duplicam de alguma forma a designação de um referente que serviu de tema para a pintura. É preciso esperar, talvez, que a pintura pretenda finalmente criar suas próprias formas para que a equação Mundo/Imagens/Nomes não seja mais validada. Então, a era do título começa propriamente a falar.

2.3. Intitular a pintura

O desaparecimento da Harmonia preestabelecida Mundo/Imagens/Nomes, que pode ainda ser formulada pela seguinte tríade: coisas/imagens pintadas das coisas/títulos ou nomes das imagens pintadas das coisas, implica uma nova relação entre esses três planos. Os títulos podem, com efeito, designar as imagens sem designar necessariamente um “antes” da imagem; as imagens não emanam diretamente das coisas, não são mais imagens-de-coisas. Os títulos não estão mais ontologicamente garantidos por uma ancoragem naquilo que eles designam num mundo extrapictórico. Eles já não designam mais do que a representação pictórica em si, adequando-se nisso ao princípio da visualização acima analisado. Assim, quando Gauguin dá como título a uma de suas telas *Le Christ jaune* [O Cristo Amarelo], ele produz um sintagma totalmente impossível na antiga época dos repertórios. Pelo contrário, o título que ele confere à sua tela se molda em um sintagma nominal designativo, seguindo nisso o modo permanente de titulação que permanece, precisamente, aquele da designação. Vemos, portanto, aparecer no século XIX uma sensibilidade nova a propósito da pintura. O aparecimento da fotografia desempenha talvez aqui um papel decisivo.

Com o nascimento dessa nova arte da representação, a pintura torna-se puro objeto de arte. A “pictorialidade” da pintura, então, faz da tela um objeto verdadeiramente autônomo. Essa autonomia, a fotografia jamais adquiriu completamente e os “títulos” dados pelos fotógrafos permanecem sempre como simples legendas que identificam o objeto da fotografia por meio da data, do lugar da tomada, do nome do fotógrafo, o que

preenche os lugares actanciais do seguinte esquema: a imagem de alguma coisa, produzida por alguém, num ponto do espaço-tempo¹⁸. Pelo contrário, no século XIX, a pintura acede a uma autonomia que lhe faz perder progressivamente o vínculo de representação mantido até então com os objetos extrapictóricos (os temas, os modelos). Essa mudança de paradigma estético é formalmente registrada na titulação: passa-se da identificação do tema ao título da pintura, isto é, ao nome do quadro.

Entretanto, essa mudança de objetivo não se atém ao princípio de adequação acima lembrado: título/referente extrapictórico. E quando a tela parece afastar-se, nos impressionistas, de um certo realismo, os títulos reconduzem-nos a ele, indicando sempre o que convém ver na ou por trás da imagem. Títulos-caução, eles lançam uma dúvida sobre a autonomia da expressão pictórica – autonomia no entanto progressivamente afirmada no curso do desenvolvimento da pintura na História. A tela não se bastaria por si só? Deve estar necessariamente unida a um título que lhe estipule a identidade? Na época contemporânea, essa relação com a linguagem aparece para muitos artistas como sendo a causa de um opacamento possível da pintura. Eles vêem, com efeito, na obrigação de dar títulos, uma espécie de concorrência entre a pintura e o que não é a pintura: a imposição de um “suplemento de sentido” que introduz uma difração parasita no que convém ver na tela.

Em suma, temos que a titulação das telas registra no plano lingüístico as diferentes fases históricas da representação pictórica. A mudança do paradigma estético, com efeito, condicionou paralelamente a mudança da titulação. Num primeiro período, a pintura preenchia uma função didática e religiosa. A imitação tem ainda um papel menor, bem longe da ortodoxia das imagens convencionais. A pintura é nessa época um reforço do discurso religioso; ela o completa em sua ordem com seus repertórios de imagens e de símbolos. Com a *mimesis* generalizada da idade clássica, um novo paradigma impõe a dominação de uma relação de imitação entre o tema e o tratamento pictórico. As telas são ainda objetos heterogêneos como o são hoje as fotografias: simulações de objetos que lhe são exteriores, elas se constituem numa relação com um referente apreendido

¹⁸Notamos, entretanto, que as primeiras fotos de Nadar têm verdadeiros títulos; a fotografia contemporânea retoma às vezes essa maneira de designar e ressalta, assim, uma forma de ligação estética à pintura (*Exposição Nadar*, Musée d'Orsay, 1994, Paris).

numa posição de exterioridade em relação a elas, como hoje as fotografias mantêm à distância um *já-lá* que não pode ser confundido com elas. A pintura moderna começa no momento em que o quadro não é mais a representação de uma realidade exógena mas uma tela e que a tela não representa mais senão ela mesma. Objeto não-relacional mas objeto fechado em si mesmo, ele é por si só uma realidade autônoma capaz, a partir de então, de levar – ele próprio – seu nome.

Conclusão

Procurei mostrar que a titulação da pintura moderna estava condicionada por um duplo sistema de restrições feito de visualização, de um lado, e de nomenclatura, de outro lado. Esse sistema define parcialmente a sinalética dos títulos de quadros, isto é, o modo discursivo específico de um tipo de nomenclatura. Construídos, na aparência, livremente no discurso, esses títulos constituem, contudo, segundo as épocas, conjuntos relativamente estáveis no formulário recorrente. Eles são produzidos segundo esquemas prontos para o emprego, de modo que os usuários da linguagem são, sem saber, submetidos a formas *a priori* de denominações que condicionam esse “*prêt-à-titrer*”. Tais esquemas implicam a atuação de *formantes discursivos* de títulos, como a determinação em Ø e LE [O], o emprego estereotipado de certas preposições, a presença de participios presentes no lugar de relativas, a tendência à rejeição de estruturas de frases. No plano semântico-lexical, pudemos ver que na época moderna a identidade lingüística construída pelo título acaba por intercalar-se entre o referente extrapictórico e a própria pintura como um “modo de ver”. Tanto que os títulos se contentam, efetivamente, em legendar a figuração por meio do que ela figura, e do modo mais próximo da própria denominação do modelo ou do tema, os títulos mantêm-se em seu grau zero. Quando *Le Christ en croix* [O Cristo na Cruz] se torna em Gauguin *Le Christ jaune* [O Cristo Amarelo], observamos um deslocamento determinante na titulação, que diz respeito então não mais ao exterior da pintura mas, explicitamente, à própria pintura. É portanto num intervalo entre a maneira de designar o modelo (ou o tema) e a designação da figuração pictórica que emerge o título. Ainda seria necessário para que isso fosse possível que a tela fosse pensada como um objeto de contemplação singular e, em conseqüência, como uma forma de excesso

em relação ao modelo. É sob essa condição que as palavras do título fazem mais do que designar separadamente os diferentes componentes da tela: elas nomeiam a própria tela compondo uma representação de uma outra ordem, uma representação autônoma que se intercala entre a simples legenda e os referentes que ela identifica. Ao ligar a unidade de um referente a uma representação lingüística única deste, o discurso, o próprio discurso da titulação, está na origem desse deslocamento.

Tradução: Carolina Rodríguez-Alcalá

Résumé

Dans cet article on propose une analyse des titres de tableaux en tant que discours, en présentant leurs principales propriétés linguistiques et leur constitution historique. L'analyse montre, d'une part, que ces propriétés sont largement conditionnées par la nature des référents concernés, les toiles, en tant que objets fabriqués pour être vus, ce qui configure la titulation comme un mode discursif particulier, avec un fonctionnement distinct de celui du discours ordinaire. D'autre part, on postule que leur constitution est le résultat d'un processus historique de changement dans le paradigme esthétique: la titulation de tableaux proprement dite naît avec la peinture moderne, quand l'image se détache de la référence extra-picturale et la toile devient un objet d'art autonome; l'apparition de la photographie joue peut-être ici un rôle décisif. Lorsque *Le Christ en croix* devient chez Gauguin *Le Christ jaune*, nous observons un déplacement déterminant: on passe de l'identification du sujet au titre de la peinture, c'est-à-dire, au nom du tableau. C'est donc dans un décalage entre la façon de désigner le modèle (ou le sujet) et la désignation de la figuration picturale qu'émerge le titre, en établissant une manière particulière de voir la peinture.

BIBLIOGRAFIA

- Armengaud, F. (1988) *Titres*. Paris, Klincksieck.
- Baxandall, M. (1972) *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy*. Oxford University Press.
- Bosredon, B. (1986) *De l'image au titre*. RABANAM, XIX, pp. 49-61. Estrasburgo, Université des Sciences Humaines.
- Bosredon, B. (1991) "Étiquetage et objets de représentation ou 'CE N impossible'". *La deixis*. Paris, PUF.
- Bosredon, B. (1997) *Les titres des tableaux: une pragmatique de l'identification*. Paris, PUF.

- Butor, M. (1969) *Les mots dans la peinture*. Paris, Champs, Flammarion.
- Dürer, A. (1964) *Lettres, écrits théoriques et traité des proportions*. Paris, Miroirs de l'art, Hermann.
- Foucault, M. (1973) *Ceci n'est pas une pipe*. Paris, Fata Morgana.
- Freedberg, D. (1989) *The Power of Images*. Chicago e Londres, The University of Chicago Press.
- Gary-Prieur, M.-N. (et alii) (1991) "Syntaxe et sémantique des nomes propres". *Langue Française*.
- Hauteceœur, L. (1993) *Architecture et aménagement des musées*. Paris, Réunion des Musées Nationaux (1ª edição: 1934).
- Hoek, L.O. (1981) *La marque du titre*. Haia - Paris - Nova York, Mouton.
- Kripke, S. (1972) "Naming and Necessity". In Davidson, D. & G. Harman (orgs.), *Semantics of Natural Language*. Dordrecht, pp. 253-355.
- Magritte, R. (1979) *Ecrits complets*. Paris, Flammarion.