

ENTRE DISPERSÃO E ACÚMULO:  
PARA UMA METODOLOGIA DE ANÁLISE DE TEXTOS SINCRÉTICOS<sup>1</sup>

Lucia Teixeira

Resumo

O ensaio propõe uma metodologia de análise semiótica de textos sincréticos. Após examinar alguns exemplos de modos de relação e integração de linguagens, com o instrumental teórico da semiótica francesa, define objetos sincréticos *stricto sensu* e faz a análise do catálogo de exposição de Beatriz Milhazes (Rio de Janeiro, 2002).

**Preliminares**

Entre novembro de 2003 e março de 2004, o Centro Pompidou, em Paris, realizou uma exposição de obras de Sophie Calle, em exibição que, a começar pelo título, instigava o espectador a exercitar uma espécie de busca da visibilidade da artista: *M'as-tu vue* (você me viu) era o desafio-convite para um percurso de construção de sentido de uma obra curiosa e múltipla. Instalações, narrativas escritas, fotografias, vídeos e filmes movimentavam uma espécie de autobiografia de Calle, assim resumida pela curadora da exposição, Christine Macel: “um ritual autobiográfico, que tenta exorcizar a angústia da falta, criando uma relação com o outro controlada pela artista”.<sup>2</sup>

Nesse percurso de exibicionismo da dor existencial, a linha divisória entre arte e vida tornava-se fluida, o processo criativo se fazendo da própria experiência vivida, recontada em cenas que compunham narrativas. As imagens não bastavam à artista e ela

escrevia a narrativa do que dava a ver. Esse excesso fragmentado de linguagens, reiterativo e polissêmico, fala não só de uma impossibilidade da representação, mas também de uma necessidade de controle e poder sobre o que se mostra ao público. Trajeto da dispersão e da errância, a vida presa nas imagens e nas palavras não é mais a vida, é um jogo de simulacros a ser recomposto pelo leitor atento, que tenta recriar uma unidade, uma coerência, um sentido, a partir das indicações que a própria obra oferece.

Passageira do acaso, é a própria artista quem conta como começou a trabalhar: seguindo passantes na rua, acompanhando seu trajeto, fotografando, sem saber exatamente para quê. Depois, serviu-se de sua cama, convidava pessoas a deitarem-se nela, por algumas horas, e as fotografava. Uma dessas hóspedes de seu leito, mulher de um crítico de arte, contou ao marido a experiência, ele foi conhecer o trabalho de Calle: “foi assim que me tornei artista”, ela simplifica. É de acasos e dispersão que se faz também sua obra, o espectador se perde entre fotografias e histórias, circula entre linguagens, monta seu próprio quebra-cabeças.

As linguagens estão aqui em contato articulado, mas ao mesmo tempo convidam a uma certa desordem de leitura, a uma indisciplina da montagem do sentido da exposição. Trata-se fundamentalmente de imergir nesse mundo de signos e compreender que a vida se vive na linguagem e se conta nas memórias entretecidas de palavras, imagens, traços, movimentos. Como acúmulo ou como dispersão, os sistemas simbólicos tanto podem manifestar o apelo a outros sistemas por meio de textos que dialogam, se fragmentam, se completam (a completude podendo ser também falta), quanto por meio de textos sincréticos, em que uma unidade formal de sentido integra diferentes linguagens.

Nas manifestações da arte contemporânea, uma instalação, por exemplo, será compreendida com mais integridade com a leitura do catálogo que a apresenta, ou do texto

da curadoria que aparece nas paredes dos espaços de exposição, acompanhando e instruindo o percurso do espectador. Por outro lado, podemos lembrar que os objetos artísticos sempre provocaram e exigiram textos que os criticassem, explicassem e valorizassem e uma relação simples como a que ocorre entre um quadro e seu título já é um começo de indicação de caminhos de leitura. A série de pinturas de Mondrian sobre a cidade de Nova Iorque tem nos títulos (*New York, New York; New York City I; New York City II; Broadway Boogie-Woogie*) a referência mais concreta ao motivo da pintura, em tudo semelhante aos jogos geométricos de cores fundamentais e espaços brancos que celebrizaram a obra do pintor holandês e a tornaram popular nas reproduções em vestidos, acessórios de moda e decoração, sapatos e objetos para o lar.

A pintura tem qualidades próprias que operam sobre uma materialidade específica e singular, caracterizada pelos modos de ocupação de um espaço plano por meio de cores e formas. E ainda que o acúmulo de qualidades matéricas (combinações cromáticas e utilização de diferentes técnicas, por exemplo), ou que a diversidade de intervenções na tela (a figura da maçã e a frase “Ceci n’est pas une pomme”, de Magritte, ou as colagens de Matisse com guaches recortados sobre tela, por exemplo) possam sugerir uma sobreposição de recursos de linguagem, a pintura se afirma como unidade formal e íntegra, submetida a um código próprio de ocupação do espaço da tela.

Pensemos, no entanto, nos modos de apresentação de uma pintura. Em grandes museus tradicionais, que expõem a pintura de diferentes períodos históricos, é comum que, ao lado das telas estejam etiquetas com legenda, da qual tanto podem constar apenas as informações básicas (nome do pintor, título da obra, data, dimensões, técnica etc.), quanto um texto em que se faça a apresentação histórica da obra, com seu valor anedótico, ou uma apreciação da qualidade estética que tornou tal obra representativa de um momento da

história da arte. Quadro / legenda é um conjunto que representa uma relação entre linguagens, não chegando a constituir uma unidade sincrética. O espectador poderá — e quase sempre fará isso — associar mentalmente pintura e texto verbal, sincretizando as informações de tal modo que a pintura passe a incorporar os dados verbais, passe a significar não só pelo que lhe é próprio e particular, mas também pelo que a envolve, pelo sentido a mais que o texto verbal lhe confere. Uso sincretizar aqui em seu sentido corrente, dicionarizado, que tanto se associa a síntese quanto a combinação e conciliação. A pintura pode ser observada e analisada sem o acréscimo do verbal e a legenda poderia ser um verbete de dicionário que não necessitasse da reprodução da pintura.

Um outro exemplo de modo de apresentação de uma pintura é o dos catálogos de exposições. Às vezes produzidos como belíssimos livros que se incorporam às bibliotecas de arte para oferecer o registro bem produzido de uma obra ou um movimento, os catálogos podem também apresentar-se em versão simplificada e de maior circulação, sob a forma de *folders* distribuídos antes ou durante a exposição, para servir de convite, registro e divulgação do evento, atribuindo-lhe valores. Há, nesse caso, um padrão mais ou menos fixo de textualização, que inclui a reprodução de algumas obras, um texto de apresentação, geralmente escrito por um curador ou crítico, alguns dados sobre o artista, bem como sobre o espaço de exposição. Esses elementos constantes se organizam num *folder* que se apresenta seja em seu aspecto mais comum de dobradura, seja em páginas sucessivas. A qualidade do papel, das reproduções, da diagramação, a importância do crítico que apresenta a obra, a produção mais ou menos refinada do material, tudo isso conta decididamente para qualificar a exposição.

Há, em relação a esse tipo mais comum de catálogo, uma práxis enunciativa instituída, que fixa determinados padrões de produção e recepção e congrega várias

substâncias da expressão num único texto-objeto com formato próprio. Há uma certa autonomia dos elementos, que poderiam estar em outros suportes, construindo outros tipos de textos, como reportagens, convites, críticas especializadas etc. No entanto, a autonomia de cada parte se perde na afirmação de unidade do conjunto, ainda que se preserve quer a força de reiteração obtida pela repetição de procedimentos formais ou de conteúdos, quer a possibilidade de confronto discursivo, pelos eventuais choques e contestações que uma manifestação faça à outra. Em qualquer dos casos, há um texto reconhecido como tal a partir de sua qualidade de unidade de sentido expresso numa forma própria.

É um desses catálogos de exposição, a de Beatriz Milhazes, no CCBB do Rio de Janeiro, realizada de 29 de outubro de 2002 a 26 de janeiro de 2003, que se analisará aqui, depois da apresentação de alguns conceitos fundamentais para o exercício de leitura que se pretende empreender.

### **Conceitos**

Se na obra de Sophie Calle os sentidos se espalham na dispersão dos meios disponíveis, num catálogo de exposição observa-se a operação inversa: tudo se diferencia para, por meio de um ato enunciativo, juntar-se numa unidade expressiva. Entre uma e outro, pinturas que agregam colagens ou que constroem uma referência icônica por meio de um sintagma verbal agregado representam manifestações de utilização múltipla de linguagens, fazendo pensar em graus de integração, que provocam diferentes modos de olhar e diversas formas de compreender e analisar.

A semiótica francesa, originária da semântica estrutural de Greimas, da qual herdou o gosto pelo rigor e o método, e hoje empenhada em desenvolver análises e teorizações que envolvam os afetos e as paixões, expandindo-se, portanto, numa direção que acolhe a contribuição da filosofia e de outras áreas humanas que lidam com o incontrolável e o

inesperado na linguagem, dispõe de um aparato teórico sólido, testado em análises de textos de diferentes materialidades significantes. Buscando, nas relações entre os planos da expressão e do conteúdo, as especificidades que impõem a construção de categorias de análise para cada diferente modo de expressão, mas filiada a um modelo geral que compreende o sentido de um texto como um percurso gerativo, em diferentes graus de profundidade, a semiótica tem hoje como um de seus desafios a construção de uma metodologia de análise de textos em que diferentes linguagens estabelecem relação.

Antes de pensar nos textos em que essa integração atinge seu grau mais elevado e orgânico, os objetos sincréticos, seria interessante discutir, de modo mais geral, o que significa pensar em discursos manifestados por mais de uma linguagem. Klinkenberg (2000, p. 234) afirma que “uma das primeiras funções semânticas possíveis do discurso *pluricódigo* é a de elevar o nível de redundância global do enunciado”, redundância, entretanto, que não é mera repetição, mas acúmulo, adensamento de sentidos, como explica o autor:

[Isso] não significa necessariamente que uma mesma informação é repetida duas vezes no discurso, uma vez graças às unidades do código *a* e uma segunda vez graças a unidades do código *b*. Melhor dizer que as informações veiculadas pelo enunciado de *a* e pelo enunciado de *b* se completam de modo a assegurar um sentido coerente ao conjunto do discurso *ab*, sentido que não será obtido pela presença apenas de um dos dois enunciados (KLINKENBERG, 2000, p. 234-235).

Em seguida, vai explicar que a redundância pode causar interações originais, como a síntese e a discordância, ou introduzir nuances ou correções, de modo a chegar a uma taxa mínima de redundância, como no caso da ironia. Essa gradação da taxa de redundância me faz retomar a oposição entre reiteração e contraponto, com a qual venho trabalhando para explicar o modo de produção de sentido nas situações de relação entre o verbal e o não-verbal (cf. TEIXEIRA, 2001).

Associar o já conhecido ao surpreendente é o exercício mais corriqueiro de dar sentido às coisas, às pessoas, às paisagens. Ao que já se conhece, ao que se repete, acrescenta-se a novidade, a desarmonia, o estranhamento, fazendo-se contraponto, aqui compreendido no sentido que tem na música: “combinação de duas ou várias linhas melódicas independentes e similares a partir de um tema escolhido” (TRANCHEFORT, 1990, p.938). Trata-se, pois, da técnica de composição em que os elementos são simultaneamente independentes e integrados.

Essa relação sofrerá gradação e será mais intensa quanto mais se acentuarem os contrastes e menos intensa quanto mais diluídos forem. Neste último caso, pode aproximar-se da reiteração; no anterior, da ironia ou da polêmica. Se tomarmos a oposição entre extensidade e intensidade proposta pela semiótica tensiva (cf. TATIT, 2001), a reiteração é o extenso e o contraponto, o intenso. Zilberberg (2002) explica que, ao incorporar a afetividade ao percurso de produção do sentido dos textos, a semiótica a integra sob a denominação de intensidade, grandeza oposta à extensidade, para formar o par designado pelo termo tensividade, lugar imaginário em que a intensidade (os estados de alma) e a extensidade (os estados de coisas) se juntam. Essa junção define um espaço tensivo de acolhimento das grandezas do campo da presença: por causa de sua imersão nesse espaço, toda grandeza discursiva se acha qualificada como intensidade e extensidade. Incorpora-se,

assim, a questão da mobilidade do sentido, afetado sempre pelo instável e o imprevisível. Pensa-se numa espécie de tonicidade a marcar o ritmo linear da cadeia dos acontecimentos.

A produção do sentido pode então ser pensada não só como um processo de cortes e rupturas, mas como uma gradação entre dois pólos que acolhem as idéias de força e de extensão, aos quais associo as noções de contraponto e reiteração. A escultura *O beijo*, de Rodin, satura de formas curvilíneas e sinuosidades a representação do enlace do casal, com isso reiterando a idéia do amor sensual. Ao mesmo tempo, surpreende pela leveza dos movimentos, pela delicadeza dos traços, contraponto da saturação que, em geral, cria peso, exagero, excesso. Produz sentido pela reiteração, pela extensidade do procedimento formal escolhido, e pelo contraponto, que ressalta, nos cortes sobre a massa sinuosa, a leveza e a intensidade da cena. Como se, trabalhando a pedra bruta, uma primeira intervenção moldasse a cena e, em seguida, uma outra, mais minuciosa, a burilasse, retocasse, refinasse. Comparada a uma cena amorosa de Brancusi, pode-se bem entender a diferença de intensidade dos movimentos que golpeiam a matéria bruta. Em Brancusi, a contenção parece oferecer a própria matéria à contemplação, quase imperceptivelmente transformando-a em anedota. É na extensidade do material que Brancusi trabalha, enquanto Rodin busca a intensificação dos movimentos pelo desenho que ressalta do matérico.

Pensar em contraponto e reiteração significa, portanto, incluir a intensidade e a gradação na teorização sobre o modo de produção do sentido. Se o contraponto supõe a simultaneidade de contraste e identidade, ele pode variar numa escala que vai do máximo de identidade ao máximo de contraste. O sentido não advém, nesse caso, de uma ruptura constante, mas de uma extensidade sobressaltada, intensificada aqui e ali, podendo ora retomar o extenso, ora constituir nova extensão.



Greimas, em *Da imperfeição* (1987, 2002), obra em que aponta para a necessidade de incluir os afetos na análise semiótica dos textos, especialmente os estéticos, propõe dois modos de apreensão e produção do sentido: fraturas e escapatórias. A fratura é a ruptura súbita por meio da qual o sujeito penetra na experiência estética: um ruído que cessa, uma visão que se perde, uma luz que incomoda, um deslumbramento. As escapatórias estão no mundo prosaico cotidiano, nas pequenas coisas que perderam o sentido e podem ser re-significadas pela ação do sujeito. Como se propusesse uma relação entre semiótica e ética, como bem analisam Eric Landowski e Ana Cláudia Oliveira, nos textos que acompanham a edição brasileira (GREIMAS, 2002), o autor mostra a possibilidade de re-significar o cotidiano, de escapar da reiteração, da ordem, do esperado, por meio de uma fuga, de um abandono, de um gesto que represente uma ruptura, mas que pode ser feito de adensamento, não necessariamente de rompimento. Tomando como exemplo a cerimônia do chá, introduz a idéia de que se pode submeter a iteração a um “aprofundamento gradual e contínuo”, por meio do qual o sentido estético se produzirá. Da mesma maneira, nos rituais da cozinha francesa, “a apresentação visual ostentatória de um prato, a protensão e a apreciação olfativas constituem (...) uma espera exaltante e adiada da consumação” (GREIMAS, 2002, p.72), indicando que o acúmulo pode, conferindo espessura ao cotidiano, atribuir-lhe um salto para fora de sua dimensão denotativa e aplanada.

Fraturas e escapatórias sendo termos pouco precisos para a descrição de mecanismos discursivos, proponho considerar que a tensão fundadora e fundamental representada nas categorias extensidade e intensidade manifesta-se, na superfície do discurso, como uma articulação entre reiteração e contraponto. É a partir dessa formulação de base que pretendo analisar um objeto sincrético, oferecendo um princípio metodológico de leitura.

O conceito de sincretismo, em semiótica, tem origem em Hjelmslev, que o associava ao conceito de neutralização em fonologia. Definia sincretismo como a categoria resultante de uma superposição entre dois fonemas, ou seja, de uma comutação suspensa entre dois termos em determinado contexto. Duas grandezas são definidas como invariantes quando submetidas à prova da comutação (teve / tive, por exemplo, é um par que mostra a existência de dois fonemas vocálicos, nas primeiras sílabas, obtidos como tais por comutação em contextos semelhantes). Em outra situação, ou contexto lingüístico, as duas unidades podem contrair-se numa superposição, em que elas passam a ser variantes, e o seu sincretismo produz uma invariante (em posição átona final, por exemplo, desfaz-se a oposição e / i).

Aplicando a noção à análise das narrativas e dos discursos, a semiótica passa a considerar que há sincretismo quando dois ou mais termos ou categorias são manifestados por uma única categoria semiótica. Na complexa terminologia de análise das narrativas, por exemplo, o sujeito da frase pode apresentar-se como o destinador da comunicação. Um exemplo meta-semiótico ensina a definição dos termos, ilustra o sincretismo das posições e ainda apresenta ao leitor alguma coisa do humor e das preocupações de Greimas:

Nos anos 1980, A . J. Greimas tinha o hábito de dizer, em tom meio sério, meio jocoso, com uma certa auto-ironia na voz, que a semiótica era aquilo que nos impede de sair dizendo qualquer disparate. Em seu laconismo, a definição em negativo trazida nessas poucas palavras mostrava, todavia, que para o fundador da semiótica francesa já se tratava não somente de um projeto científico, na acepção estrita do termo, mas também de um tipo de

mirada marcada por um duplo compromisso, ao mesmo tempo estético e ético. O lado ético já vinha sinalizado na carga modal desse enunciado: a semiótica está posta em cena aí como um tipo peculiar de sujeito, a saber, um sujeito que faz outro sujeito (nós) não fazer alguma coisa (dizer qualquer disparate). A esse tipo de sujeito se chama Destinador, no jargão dos semioticistas; um sujeito que faz fazer ou deixar de fazer algo (LOPES, 2003).

Preservando dessa origem na lingüística e na análise das narrativas as noções de superposição e de contração, o conceito se amplia, para designar como sincrético um objeto que, acionando várias linguagens de manifestação, está submetido, como texto, a uma enunciação única que confere unidade à variação. Objetos sincréticos, para dizer com mais rigor, são aqueles em que o plano de expressão se caracteriza por uma pluralidade de substâncias mobilizadas por uma única enunciação cuja competência de textualizar supõe o domínio de várias linguagens para a formalização de uma outra que as organize num todo de significação.

Na análise de um objeto sincrético, portanto, será fundamental considerar a estratégia enunciativa que sincretiza as diferentes linguagens numa totalidade significativa, o que pode ser feito de modo contratual ou polêmico. Numa página de jornal, por exemplo, a diagramação que põe em relação um editorial, cartas de leitores e uma charge pode justamente estar mostrando um choque de pontos de vista; numa página em que fotografias, legendas, títulos e reportagens narram um acontecimento, pode-se estar reiterando um sentido factual qualquer. Nos dois casos, uma enunciação única confere ao arranjo das partes e às múltiplas manifestações de linguagem um caráter de unidade. Rejeita-se,

preliminarmente, a idéia de que, num texto sincrético, haveria uma enunciação para cada sistema envolvido; o que se considera é a estratégia global de comunicação sincrética que gera o discurso manifestado.

Devem ser lembradas aqui, como expansões do conceito de sincretismo, certas manifestações que ampliam o sentido do termo, fazendo com que alcance, por exemplo, semióticas que mobilizam associações entre linguagens, a partir das qualidades referentes à natureza de uma delas. É o caso das associações da linguagem verbal às linguagens visual ou sonora, quando se adensa ou amplia ao máximo a própria qualidade material do verbal. Numa descrição naturalista, por exemplo, a visibilidade da cena é produzida pela qualidade plástica da linguagem verbal, que adensa o conteúdo pela iconização dos motivos e ações; numa poesia, o ritmo, as aliteraões e efeitos imitativos icônicos exploram a qualidade material sonora do significante; já numa poesia que desenha figuras na página branca, é a qualidade material gráfica da linguagem verbal que se exacerba. Em nenhuma dessas manifestações se tem a integração de linguagens diferentes num único todo de sentido, mas a exploração máxima das qualidades de visibilidade e sonoridade da própria linguagem verbal.

Floch (1985), analisando a obra de Barthes, faz uma distinção entre um modo sintagmático e um modo paradigmático de fazer sincretismo. A relação entre os quadros de Magritte que se referem a obras literárias — *Afinidades eletivas* (1933), *As flores do mal* (1946), *A página em branco* (1967), *O domínio de Arnheim* (1938), referências [respectivamente] às obras de Goethe, Baudelaire, Mallarmé ou Poe) — associa diferentes materialidades, por meio de uma relação *in absentia*, num mecanismo de intertextualidade, em que o segundo texto retoma o primeiro, para produzir um novo sentido, a partir das qualidades materiais de outra forma de expressão. O recurso à sinestesia é outro exemplo

de sincretismo paradigmático, que apela para as associações de sensações, manifestando-se, num plano de expressão dado, a sugestão de diferentes matérias a partir de uma materialidade significativa de base.

Num nível sintagmático, seria preciso estabelecer diferença entre técnicas de colagem de materiais e um texto sincrético. Na colagem, cada elemento material se apresenta como acréscimo, superposição, e as relações se fazem por adição de sentidos em reiteração ou em contraponto. Os jornais colados nas telas pintadas de Braque incorporavam-se à pintura, traziam a ela nova aparência, incorporavam técnica que criava outra textura na tela, ainda, entretanto, considerada uma pintura. Ponto de intensidade na extensidade da pintura, a colagem aqui incorpora também ao conteúdo da obra o sentido da efemeridade, do acontecimento re-significado, sobreposto como novidade formal. Também as *assemblages* que prendem num suporte matérias orgânicas, como as cascas de legumes de Philippe Dereux, conferem à sua *art brut* descoberta por Dubuffet um caráter vivo e original, para além de uma textura bruta surpreendente, pela mistura de cascas e pedaços de legumes, sementes, guache e óleo sobre suportes de papel, tela ou madeira, em que tomam forma personagens e cenas impactantes.

Será diferente a metodologia da análise, em cada caso, porque, quando se está diante de uma semiótica sincrética *stricto sensu*, a investigação pode deter-se em cada unidade ou grandeza em sua especificidade — e terá, obrigatoriamente, de conhecer seu funcionamento particular — mas deve analisar, fundamentalmente, a estratégia enunciativa que sincretiza as linguagens numa unidade formal de sentido. Nos outros casos de sincretismo em sentido lato, a análise supõe o conhecimento de uma linguagem cuja natureza significativa pode mobilizar diferentes canais sensoriais, pela referência a um outro código a partir da exploração das potencialidades expressivas de um código de base, ou pode acolher a

colagem de materiais. Trabalha-se, então, com a idéia de um sincretismo de sensações ou com a perspectiva de relações entre linguagens que, mesmo se sobrepostas, chamam a atenção para seu caráter de acréscimo ou justaposição, jogam com a adição de elementos.

Ignacio Assis Silva (1985) dizia que o que se opõe ao sincretismo é o discretismo, mas, entre um pólo e outro, poderíamos pensar em manifestações com maior ou menor grau de integração de linguagens, ou poderíamos discutir a construção do próprio objeto pelo analista. Assim, por exemplo, a relação entre quadro e legenda, num museu, não caracteriza um sincretismo de linguagens, mas, se considerarmos o espaço do museu como um texto, a pluralidade de códigos em jogo nesse espaço, desde o que está nas paredes até o movimento do espectador pelas salas, toma a forma de um texto em que convivem diferentes linguagens, em torno de um modo de organização próprio. No limite, dizia Silva (1985, p.74), “todo ato de comunicação é sincrético”. Tal ampliação do conceito leva ao risco de que cada objeto se torne de tal modo especial e único que a análise se inviabiliza. Afinal, o texto que interessa a uma teoria geral da significação, como ponto de chegada ou de partida, é aquele que se apresenta como manifestação concreta de um gênero ou tipo.

Sem buscar estabelecer, nos limites desse artigo, uma tipologia dos modos de integração de linguagens nos textos, tarefa, entretanto, necessária, tomo um exemplo de objeto sincrético em sentido estrito, para, a partir dele, indicar algumas orientações de análise, com a ressalva de que, do mesmo modo que, para os textos em geral, a semiótica oferece um modelo de análise que oferece balizas gerais de abordagem, mas acaba sempre se dobrando às particularidades de cada texto, também em relação aos objetos sincréticos propõem-se instrumentos metodológicos e formas de olhar, sempre considerando que ênfases, cortes, atalhos e percursos diferenciados de leitura serão sempre possíveis e desejáveis, de acordo com a natureza do objeto analisado.

## **Análise**

Não se pode escapar de uma análise que comece pela identificação dos diferentes códigos utilizados no texto sincrético, para, em seguida, tratar de suas formas de interação e descrever o efeito de unidade alcançado pela estratégia enunciativa de criação do objeto.

No caso do catálogo da exposição de Beatriz Milhazes, a interação se dá entre o texto verbal e a reprodução fotográfica das pinturas, que se harmonizam por meio dos procedimentos de diagramação, composição e preenchimento do espaço do suporte, ele mesmo também um elemento a ser inicialmente considerado.

Fig. 1 catálogo desdobrado

Fig. 2 catálogo desdobrado

Papel que se desdobra em três partes, com frente e verso, o catálogo se estende, constitui uma extensidade, portanto, com seis unidades que mantêm uma integridade mas que se apresentam como partes de um todo; a dobradura impõe uma ordem de leitura que destaca unidades, mas que também junta, integra as partes. Essa característica do suporte estende-se ao que nele está textualizado: o papel se desdobra na mão do espectador, cada dobra reitera o sentido da outra, mas cada uma também é diferente da outra; da mesma maneira, a relação do visual com o verbal se faz pela redundância e a aparente autonomia de cada código.

Em relação ao modo de ocupação e manuseio do suporte, poderíamos identificar, logo de início, algumas correspondências opositivas, que se fixam no eixo expansão *vs.* contenção. A possibilidade de desdobramento do suporte, a vivacidade cromática das reproduções, o efeito explosivo da representação visual da pintura caracterizam

possibilidades de expansão, enquanto a dobra que impõe ordem à leitura, o arranjo diagramático que alterna textos e fotografias, a discrição das fontes pretas que deixam margens e vazios no espaço branco constituem o eixo da contenção. Se seguirmos a análise na ordem proposta pelo suporte, veremos que tais oposições serão reiteradas.

Na primeira capa, dois elementos visuais de naturezas diferentes chamam imediatamente a atenção: a reprodução do quadro que dá nome à exposição e o próprio nome da exposição, em fonte de tamanho maior que o resto do texto, em itálico e em negrito, três destaques que realçam o título em relação às outras informações escritas. Ao cromatismo vivo da pintura reproduzida opõe-se o preto das letras e a sobriedade da fonte, num jogo que acaba por conferir elegância ao arranjo *kitsch* da hiperfiguração pictórica; o contraste acaba por criar harmonia.

Da mesma maneira que as fontes gráficas repetem o tipo, mas diferenciam-se no tamanho e destaques, na pintura reproduzida, as formas circulares se parecem e se distinguem: as cores vivas constroem círculos concêntricos que desenham flores, contas e arabescos em superposições; as cores pastéis expandem a sinuosidade das formas em ondas verticais, alongando-se na altura da tela, como se a explosão cromática pudesse conter-se pelo efeito da ordem sinuosa dos pastéis. Planos horizontais e diagonais escuros, como fundo da pintura quase chapada, ora repetem em contraponto de cor os motivos florais e circulares, ora despem-se de figuras, sempre realçando a exuberância do conjunto colorido. O ângulo que marca o encontro desses planos e contornos centraliza e aglomera a massa cromática e circular e faz explodir, no canto inferior esquerdo, a flor multicolorida com predomínio das cores primárias, já sobre as ondas, em belo efeito que dilui, pela reiteração eidética (formas arredondadas e linhas curvas) e os contrastes cromático (cores vivas vs tons pastéis) e topológico (horizontalidade vs verticalidade), a definição das figuras (ondas



e flor) na abstração das linhas sinuosas. Repetem-se na pintura, assim, os eixos da contenção e da expansão, o que é intenso — as figuras coloridas — ressaltando da extensidade em que se perdem contornos e cores, para deixar ressoar ecos, sombras ou apagamentos dos motivos principais. Em todas as reproduções de pinturas, as mesmas características de explosão intensa e reiteraões e esmaecimentos extensos estarão presentes.

Abaixo das fotografias das pinturas, uma legenda com o nome da obra, data, técnica, dimensões e acervo a que pertencem. Todas as legendas conterão as mesmas informações, repetindo-se a técnica de acrílica sobre tela, as grandes dimensões, e acentuando-se a particularidade de uma obra que circula entre um colecionador de Portugal, o acervo pessoal da artista, um colecionador paulista, um museu espanhol e um casal carioca, colecionadores marcados por um certo charme *cult*, não fossem eles o casal Caetano Veloso-Paula Lavigne. São dados que reafirmam a qualidade de expansão, já dada pelo suporte que se desdobra, pelas curvas que se repetem, pelas figuras que se reduplicam e pelas fontes gráficas que se harmonizam. São dados ainda que reiteram a informação dos textos escritos, sobre a exuberância e a circulação da obra.

Os textos de apresentação, um institucional, do CCBB, outro do crítico Adriano Pedrosa, estabelecem não só com as reproduções visuais e legendas, mas também entre si, reiteração e contraponto: insistem na relação entre motivos nacionais da pintura e carreira internacional da artista, em seu percurso de sucesso no exterior. Se o texto institucional acolhe o estereótipo da exuberância da fauna e da flora tropicais, o texto crítico procura desfazê-la, já que, embora enumerando os motivos brasileiros — o paisagismo de Burle Marx, o chitão, as alegorias de carnaval —, aponta várias influências internacionais — a joalheria de Miriam Haskell, os padrões de tecido de Emilio Pucci, os ornamentos *art déco*,

a geometria de Bridget Riley — e explica o título do quadro e da exposição como uma “referência” ao universo de Paul Gauguin. São textos predominantemente figurativos, com excesso de enumerações das figuras presentes nas telas, especialmente o texto crítico, que conclui classificando *Mares do sul* como um “junkyard hiperfigurativo, pleno de elementos estrangeiros, exóticos, genéricos, derivativos e bastardos”, num excesso de palavras que substitui o cromatismo vivo pela adjetivação rebarbativa e, mais uma vez, harmoniza o verbal e o visual, marcado também pelo excesso. Mais que isso, os textos, contidos pelo espaço e a própria natureza de breve apresentação, limitam a apreciação ao essencial e buscam a essência na exuberância, deixando submetida ao formato e à enumeração dos motivos a força provocativa e exibicionista da pintura.

Mostrar as relações entre as partes constantes das dobras do catálogo e entre as linguagens utilizadas é uma espécie de método caprichoso, que precisa de cortes e segmentações para observar minúcias, e, em seguida, deve registrar as reiteraões e os contrapontos, abrindo-se para o mais geral, o princípio de organização, o arranjo enunciativo que confere às partes um sentido global. A intervenção da instância enunciativa que organiza as linguagens e as informações produz um objeto sincrético que se manifesta sob a forma de um catálogo convencional e ordenado, de apurada qualidade material, composto sob o princípio da contenção mais que da expansão, ainda que a visibilidade das pinturas e os derramamentos dos textos críticos pareçam falar de um universo indisciplinado e explosivo. Podemos pensar numa síntese:

Procedimentos do plano da expressão	Suporte	Pintura	Textos	Efeitos no plano da expressão
Expansão	Dobraduras	Cromatismo vivo sobreposição de figuras	Adjetivação excessiva	Exuberância
Contenção	Linearidade	Pastéis e ocres Arranjo topológico	Essencialidade das informações	Discrição

Na organização visual desse conjunto de procedimentos e efeitos prevalecem a harmonia entre espaços preenchidos e brancos e a definição de margens, limites bem marcados da ocupação do papel. Criam-se, assim, efeitos de ordem e elegância, que se transferem para a pintura exposta, pronta para o reconhecimento.

Pintura decorativa, de gosto *kitsch* e grande refinamento, uma das expressões mais bem aceitas da arte contemporânea brasileira, a obra de Beatriz Milhazes é representada no catálogo em suas contradições, mas o arranjo textual como que “limpa” a visão do espectador do que possa haver de aparente desordem, sobreposição, excesso, mistura. A inquietação e o processamento caótico aparente da mistura de referências da artista diluem-se. De volta à ordem e ao bom gosto, a pintura cabe bem no catálogo limpo e convencional, em que tudo se submete, afinal, à boa lógica do mercado.

## Referências bibliográficas

- COMODO, Roberto. Explosão de cores e arabescos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Caderno B, p. 7, 10 nov. 1993.
- CROCHÊS colorem o planalto. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Caderno B, p. 6, 23 maio 1995.
- DEREUX, Philippe. *Journal des épluchures*. Paris: Halle Saint Pierre, 2002.
- FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit; pour une sémiotique plastique*. Amsterdam: Hadès-Benjamins, 1985.
- . *Sous les signes, les stratégies*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.
- FONTANILLE, J. & ZILBERBERG, C. *Tensão e significação*. São Paulo: Humanitas, 2001.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Da imperfeição*. São Paulo: Hacker, 2002 .
- GREIMAS, A . J. & COURTÉS, J.. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, s. d.
- . *Sémiotique 2 ; dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986.
- K.C. Appetite de pobre. *Isto é*, São Paulo. p. 96-97, 17 nov. 1993.
- KLINKENBERG, Jean-Marie. *Précis de sémiotique générale*. Paris : Seuil, 2000.
- LOPES, Ivã Carlos. Entre expressão e conteúdo: movimentos de expansão e condensação. *Itinerários*, Araraquara. Nº especial: p.59-64, 2003.
- MILHAZES, Beatriz. *Mares do sul*. Rio de Janeiro: CCBB, 2002. Catálogo de exposição.
- MORAIS, Frederico. Beatriz Milhazes: decor não é crime. *Galeria*, São Paulo. 25, maio / jun. 1991.
- TATIT, Luiz. *Análise semiótica através das letras*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- TEIXEIRA, Lucia. Relações entre o verbal e o não-verbal: pressupostos teóricos. *Cadernos de discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, São Paulo. p.415-426, 2001.

-----. Copo, gaveta, memória e sentido: análise semiótica da função da crônica nos cadernos de cultura de jornais cariocas. In: CAETANO, Kati & CAÑIZAL, Eduardo Peñuela. *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Anna Blume, 2003. p.149-168.

SILVA, Ignacio Assis. Sincretismo e comunicação visual. *Significação*, Araraquara. 10,1985.

TRANCHEFORT, F.-R.. *Guia da música sinfônica*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

ZILBERBERG, Claude. Précis de grammaire tensive. *Tangence*; la science des écrivains, Paris. 70, p.111-143, automne 2002.

#### Abstract

This essay presents a methodology for the semiotical analysis of syncretic texts. Using the theoretical apparatus of French semiotics, we first study several examples of how languages relate and interact. Then we define syncretic objects as such and close with the analysis of the catalog of Beatriz Milhezes' art show held in Rio de Janeiro, 2002.

In *Gragoatá*: revista do Programa de Pós-graduação em Letras da UFF, n.16, Niterói, EdUFF, 2004 (no prelo).

---

<sup>1</sup> Apresentei, na VIII Jornada do Centro de Estudos Sociosemióticos da PUC-SP, Semiótica Sincrética II, em outubro de 2003, uma análise preliminar do catálogo de exposição de Beatriz Milhazes. Este ensaio tem essa apresentação como ponto de partida,

---

incorporando aprofundamento metodológico à análise, e acrescenta considerações preliminares e conceituação teórica.

<sup>2</sup> Os depoimentos de Sophie Calle e de Christine Macel estão no endereço:

<http://www.cnac.gp.fr/Pompidou/Pedagogie.nsf/Docs>