

PARA UMA LEITURA DE TEXTOS VISUAIS

Lucia Teixeira

Ítalo Calvino, numa bela conferência em que falava de seu processo de criação, dizia: “Quando passo do mundo escrito a este outro — este que chamamos atualmente de mundo, fundamentado em três dimensões e cinco sentidos, povoado por 4 bilhões de nossos semelhantes —, isso significa para mim repetir a cada vez o momento de meu nascimento, passar de novo por seu trauma, para criar uma realidade inteligível a partir de um conjunto de sensações confusas, para novamente escolher uma estratégia para enfrentar o inesperado sem ser destruído por ele” (CALVINO, 1996, p. 140). E confessando que sua intimidade era mesmo com os livros e a escrita, explicava porque saía desse mundo seguro e confortável para o outro, confuso e penoso: “para escrever. (...) É para fazer funcionar de novo minha fábrica de palavras que devo extrair novo combustível dos poços do não-escrito” (id., p. 142).

Para um semiótico, o texto de Calvino é néctar, saboroso néctar que permite adoçar certas explicações por vezes tediosas e empoladas, complexas e densas. Se devemos corrigir o número de habitantes do planeta, já agora em 6 bilhões, só podemos acatar com reverência a capacidade do escritor italiano de nos fazer entender o modo como funciona a produção do sentido. Pois de que mais Calvino nos fala senão de nossa necessidade de golpear o contínuo das sensações confusas, atribuindo-lhes a forma de signos inteligíveis? Palavras e desenhos e músicas e gestos e danças e pinturas são o modo de existir do homem. Com tantas formas possíveis de existir, no entanto, somos sempre seres do verbo, habitantes das palavras, num mundo povoado de rumor verbal.

Inventamos teorias para tentar compreender a aventura humana. Falamos e falamos, escrevemos e lemos, quase sempre esquecemos de olhar. Movemos os olhos ocidentalmente da esquerda para a direita e na superfície branca do papel vamos juntando letras, formando palavras, buscando sentidos. Treinados na aventura verbal, não sabemos mais apreender do mundo sua materialidade sensorial, imersos que estamos, para usar ainda uma expressão de Calvino, na “pesada crosta de discurso” que embaça os olhos “saturados da linguagem escrita”.

É então por isso que dizemos, diante de uma pintura abstrata, “meu filho faz melhor”, ou que saímos de um cinema fazendo comentários genéricos e vazios do tipo “que bela fotografia”, ou que precisamos dar a uma escultura como a *Vênus*, de José Resende, refinada concepção pós-moderna da beleza em placa de aço, o apelido de “Negona”, com o qual nos sentimos menos distantes da figura concebida pelo artista.

Dar nome às coisas, entretanto, é apenas uma forma de delas tomarmos posse, sem que isso signifique que as entendemos. Apossamo-nos da visibilidade do mundo rotulando-a, catalogando-a, mecanizando o exercício de olhar. Com isso, perdemos, estejam certos, um pedaço da vida. Perdemos a possibilidade de criar de novo o mundo que as palavras encobriram, desistindo do desafio de enfrentar sentidos inesperados.

Observem, por exemplo, a prancha 1, e tentem imaginar do que se trata. [prancha 1: Picasso, *Touros*] Pensarão, talvez, na mão hesitante de uma criança, tentando desenhar o corpo de um animal. Vemos ali a ansiedade infantil, que repete e repete um traço à exaustão. Comparem a prancha 1 com a 2 [Picasso, *As metamorfoses de um touro*] e encontrarão o trabalho refinado do artista que vai em busca do desnudamento de formas, da destruição do volume, da economia de recursos. Do touro inteiramente preenchido de densidade e peso à leveza mínima do traço que continua a representar um touro, temos, nas duas pranchas, a genialidade de Pablo Picasso, como que a nos dizer, parodiando *avant la lettre* Magritte: isso não é um touro. Representações de um touro que vão apagando os recursos de referencialização do desenho, desnudando-o até chegar a sua estrutura mínima, Picasso buscava nos desenhos reproduzidos na prancha 1, com ansiedade infantil, desfazer-se da iconicidade da representação, buscava o traço capaz de reter do touro apenas sua tauricidade, sua qualidade mais fundamental, mais profunda.

Depois, didaticamente, desenha o percurso do desnudamento da representação icônica, passando do acúmulo de figuras, num mecanismo de saturação figurativa que instala a referencialização, para a rarefação figurativa que chega, na última versão, a uma quase abstração do touro.

Partindo do mais concreto e complexo para o mais simples e abstrato, Picasso junta-se a Calvino para nos ensinar o modo como a semiótica compreende a produção do sentido. Inscrevendo na superfície branca do papel o traço que rompe o contínuo, Picasso opera com o conceito de figuratividade, mostrando os patamares de produção do sentido.

A semiótica considera que a produção de sentido de um texto ocorre como um percurso gerativo, que vai do mais simples e profundo ao mais superficial e complexo. A seqüência dos touros, considerada como um texto, poderia ser analisada, num primeiro nível, o fundamental, a partir de uma oposição profunda entre preto e branco, oposição cromática, portanto da materialidade do desenho, ou do plano da expressão, correspondendo a uma oposição de conteúdo entre descontinuidade e continuidade. O preto que marca os limites, as formas, os volumes, cerca, recorta, incide sobre a continuidade do branco, imprimindo descontinuidades que instalam o primeiro patamar do sentido. Na série metalingüística, a simulação do próprio fazer do homem, que instala fraturas na continuidade do mundo, impulsionado pela necessidade de organizá-lo e compreendê-lo, converte as estruturas fundamentais em estruturas narrativas pela entrada em cena de um sujeito. “É pela mediação do corpo que percebe que o mundo transforma-se em sentido”, afirmam Greimas e Fontanille (1993, p.13), permitindo-nos semiotizar a leitura da seqüência que, na materialidade da gravura, aponta tanto para um percurso narrativo de rarefação matéria do plano da expressão, quanto para as etapas da criação que, no plano do conteúdo, metaforizam a relação do homem com a produção de sentido. A cobertura dessa narrativa pelas figuras que concretizam o tema da criação corresponde ao nível das estruturas discursivas, completando-se o percurso de geração do sentido. Tanto nos recursos de expressão que imprimem direcionalidade às linhas, volume aos corpos e movimento ao conjunto, quanto no plano mais abstrato do conteúdo, que opera com o despojamento das figuras para falar da essencialidade da representação, os procedimentos discursivos instalam um sujeito da enunciação cuja caligrafia rasura a representação convencional, anunciando um tempo de novos procedimentos estéticos.

Ler o texto visual, assim, é sempre considerar que o conteúdo se submete às coerções do material plástico e que essa materialidade também significa. Para além de observar linhas, volumes e cores, será preciso adotar uma metodologia de análise que opera com categorias específicas, cada vez mais bem formuladas pela semiótica plástica, que analisa sistemas semi-simbólicos.

O conceito de linguagem semi-simbólica foi proposto por Greimas e Courtés a partir da noção hjelmsleviana de linguagens monoplanas ou sistemas de símbolos. Os símbolos são estruturas interpretáveis como grandezas isomorfas à interpretação, são portadores de um sentido de conteúdo, são refratários a uma análise em figuras: foice e

martelo, para comunismo, balança, para justiça, são representações indivisíveis em unidades menores, em associações de figuras para construir uma forma de expressão relacionada a uma forma de conteúdo.

Os sistemas simbólicos são, assim, definidos pela semiótica como sistemas em que há conformidade total entre expressão e conteúdo, ao contrário dos sistemas semióticos, definidos pela não conformidade entre os dois planos. Os sistemas semi-simbólicos são então compreendidos como “sistemas significantes caracterizados não pela conformidade entre as unidades do plano do conteúdo e do plano da expressão, mas pela correlação entre categorias dos dois planos” (THURLEMANN, in GREIMAS, COURTÉS, 1986). Greimas utiliza o exemplo da gestualidade que, com o movimento de balançar a cabeça em um ou outro sentido, significa afirmação, concordância, em oposição a negação, discordância.

Segundo Floch, a pesquisa sobre os sistemas semi-simbólicos foi estimulada por aquilo que os pintores chamam contrastes plásticos ou seja, a co-presença, numa mesma superfície, de dois termos contrários de uma categoria. A observação de tais contrastes, que podem tanto realizar-se como simples oposição binária, quanto obedecer a uma série de combinações e superposições, encaminha a análise para uma primeira descrição, que observará sistemas semi-simbólicos realizando-se seja sobre apenas uma categoria da expressão, como no quadro de Rothko, *Vermelho e azul sobre vermelho*, em que “desaparece todo vestígio de figuração e o signo é reabsorvido na calma tranqüila da cor de pouco empaste, sem brilho, apenas levemente movida por breves passagens de tom” (ARGAN, 1992, p.623), criando uma identidade entre espaço e cor, seja sobre uma hierarquia de categorias, por exemplo a tensão entre as zonas lisas de cor e as linhas angulosas que criam a idéia de volume nas *Demoiselles d'Avignon*, de Picasso, seja ainda sobre uma verdadeira redundância do significante, como a saturação da cor, o movimento da pincelada, a dispersão do movimento gestual, a incidência da luz, no *Caminho de ciprestes sob o céu estrelado*, de Van Gogh.

A semiótica plástica, ao prestar atenção à materialidade dos objetos plásticos, recusa a confusão entre o visível e o dizível, evitando uma lexicalização dos textos visuais. Compreendendo embora a natureza discursiva de toda semiose e a “função imaginária crucial” que o verbal tem “na construção da legibilidade, da interpretabilidade das outras linguagens” (ORLANDI, 1995), a semiótica plástica procura operar com a especificidade material do discurso plástico. Realizável por um jogo de linhas e de cores, de volumes e de

luzes sobre um corpo em movimento, ou num espaço construído, o material primeiro dos discursos plásticos é o mundo das qualidades visuais, que tanto pode estar associado ao pictórico como técnica de produção, quanto ao visual como canal sensorial.

Considera-se a semiótica plástica como uma linguagem segunda elaborada a partir da dimensão figurativa de uma primeira linguagem, visual ou não, ou a partir do significante visual da semiótica do mundo natural. Essa construção plástica pode ocorrer, portanto, tanto numa pintura, quanto na dimensão figurativa de um romance ou de uma poesia, e resulta de um duplo desvio em relação à primeira linguagem:

1º.) desvio de certos significados, quando da leitura figurativa ou da percepção do mundo natural (ex: *Demoiselles* de Picasso);

2º.) desvio de certos traços do significante visual, traços que se constituem em formantes plásticos distintos de formantes figurativos (ex: *A metamorfose de um Touro*, Picasso).

Considerando-se que um objeto semiótico “não é senão o resultado de uma leitura que o constrói” (GREIMAS, 1985), a observação dos objetos plásticos poderá selecionar critérios que considerem, hierarquicamente ou isoladamente, ou ainda conjuntamente, as categorias plásticas cromáticas, eidéticas e topológicas. Para as categorias cromáticas serão consideradas as infinitas possibilidades de combinações de cores, como procedimento constitutivo de significantes, observável por meio de oposições do tipo puro/mesclado, brilhante/opaco, saturado/não saturado, que instalam o movimento e o ritmo da cor no espaço da tela. As categorias eidéticas, que constroem as formas, serão examinadas como combinações de linhas, volumes e cores superpostas, concretizando contrastes como côncavo/convexo, curvilíneo/retilíneo, ascendente/descendente. As categorias topológicas levam em conta a posição e a orientação das formas e do movimento no espaço, podendo realizar-se sob a forma dos contrastes englobante/englobado, alto/baixo, central/periférico, esquerdo/direito, etc. Podem-se ainda incluir na análise certas categorias matéricas sobrepostas a estas outras, em que se considerem, por exemplo, as pinceladas, observando-as por meio dos contrastes contidas/soltas, descendentes/ascendentes, diluídas/pastosas.

Essa apresentação geral de alguns critérios de leitura dos textos visuais, que será mais bem desenvolvida em análises concretas de objetos plásticos pelas expositoras que me sucederão, teve o objetivo de demonstrar a necessidade de uma metodologia de análise,

fundamentada numa teoria adequada, de modo a lembrar que a leitura não é “tanto um exercício óptico, e sim um processo que envolve mente e olhos, um processo de abstração, ou melhor é extrair o concreto de operações abstratas, como identificar sinais característicos, reduzir tudo o que vemos a elementos mínimos, reuni-los em segmentos significativos, descobrir ao nosso redor regularidades, diferenças, repetições, exceções, substituições, redundâncias” (CALVINO, 1996, p. 145). Esse embate diário, que Calvino compara à repetição do trauma do nascimento, é o confronto do homem com as camadas de discurso sobrepostas, interpostas ao “mundo mundo vasto mundo” que habitamos. Sair em busca do mistério da vida, desvendando a visualidade encoberta pelas palavras, mas ao mesmo tempo só apreensível por meio delas, é a aventura cotidiana que nos desafia.

Referências bibliográficas:

ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

CALVINO, Italo. A palavra escrita e a não-escrita. In: FERREIRA, M.M., AMADO, J.(org.). *Usos & abusos da história oral*. Rio: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Amsterdam: Hadés-Benjamins, 1985.

_____. Semiótica plástica e linguagem publicitária. In: *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*. São Paulo: Centro de Estudos Semióticos A.J.Greimas, n.6, 1987.

_____. *Sous les signes, les stratégies*. Paris: Presses Universitaires de France, 1990.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. In: *Significação: Revista Brasileira de Semiótica*. Araraquara: Centro de Estudos Semióticos A. J. Greimas, n.4, 1984.

_____. *De l'imperfection*. Périgueux: Pierre Fanlac, 1987.

GREIMAS, COURTES. *Dicionário de semiótica*. São Paulo: Cultrix, s.d.

_____. *Sémiotique 2: dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986.

GREIMAS, A. J., FONTANILLE, J. *Semiótica das paixões*. São Paulo: Ática, 1993.

LEITURA DE TEXTOS VISUAIS

CATEGORIAS DE ANALISE

CROMÁTICAS	<p>infinitas possibilidades de combinações de cores</p> <p>Contrastes:</p> <p>puro vs. mesclado</p> <p>brilhante vs. opaco</p> <p>saturado vs. não saturado</p> <p>etc</p>
EIDÉTICAS	<p>Constroem as formas</p> <p>Contrastes:</p> <p>Côncavo vs. Convexo</p> <p>Curvilíneo vs. retilíneo</p> <p>ascendente vs. descendente</p> <p>etc</p>
TOPOLÓGICAS	<p>posição e orientação das formas e do movimento no espaço</p> <p>Contrastes:</p> <p>englobante vs. englobado</p> <p>alto vs. baixo</p> <p>central vs. periférico</p> <p>esquerdo vs. direito</p> <p>etc</p>

MATÉRICAS	Corporalidade, materialidade Contrastes (para pinceladas): Contidas vs. Soltas Descendentes vs. Ascendentes Diluídas vs. Pastosas Rarefeitas vs. saturadas
-----------	---