

LINES: PRELIMINARES DE LEITURA SOBRE A ESCALADA DE UM EVEREST SOLITÁRIO

Fabianne Batista Balvedi (UDESC/PUCPR)¹
Murilo Scóz (UDESC)²

RESUMO

O presente artigo busca identificar através de uma abordagem da Semiótica Greimasiana, mais especificamente da Semiótica Plástica, as possibilidades de leitura relativas aos textos abstratos e sincréticos da série *Lines*, de Norman McLaren. Partindo do pressuposto de que estruturas narrativas se manifestam em qualquer tipo de texto, através da descrição do plano de expressão, propõe-se as bases preliminares de uma análise semiótica para este tipo de objeto, permitindo assim uma compreensão dos objetos semióticos a partir dos efeitos de sentido proporcionados através das manifestações contidas dentro desse plano.

PALAVRAS-CHAVE: Animações Abstratas, Semiótica Plástica, Texto Sincrético, Norman McLaren.

INTRODUÇÃO

*What happens between each frame
is more important than
what happens on each frame.
(Norman McLaren)*

A citação na epígrafe fornece uma pista preciosa sobre a relação de Norman McLaren com as imagens em movimento. Criador escocês multifacetado, interessou-se pela arte ainda na adolescência ao ler um poema moderno que quebrava todas as regras que havia aprendido na escola (MCWILLIAMS, 1991). Começou então a produzir formas abstratas a partir de seus próprios desenhos e pinturas escolares. Ingressou na *Glasgow School of Art*, onde não conseguiu identificar-se com os padrões acadêmicos de desenho e pintura da época e migrou para o Design de Interiores. Posteriormente, descobriu o cinema de Pudovkin e Eisenstein, cujas

¹Arquiteta, especialista em computação gráfica aplicada, mestre em Artes Visuais pela UDESC e professora dos cursos de Design Digital e Gráfico da PUCPR. Trabalha principalmente com *design* de interfaces, cinema de animação e *motion design*.

²Bacharel em Design Gráfico pela UDESC, mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP e doutor em Design pela PUC-Rio. Professor efetivo do departamento de Design da Universidade do Estado de Santa Catarina, tem experiência na área de Desenho Industrial, com ênfase em Programação Visual.

obras o impactaram fortemente e levaram-no a ingressar no cineclube recém formado daquela escola, onde permaneceu por três anos, desenvolvendo inúmeros filmes. Passou a considerar o cinema como sendo a arte do futuro, percebendo nele mais possibilidades de evolução que no desenho e na pintura. Durante sua participação num festival de filmes amadores da Escócia, chamou a atenção de John Grierson, um dos jurados do evento que, atento ao seu talento, levou-o para trabalhar no *British Post Office*. Nesta instituição, foi incentivado a adquirir mais disciplina através da escrita, e estudou edição e direção de documentários. Já em 1935, viajou para a Rússia, onde entrou em contato com o construtivismo através de galerias organizadas em uma lógica que não conhecia. No documentário de McWilliams, McLaren exalta a distribuição das obras em uma das exposições visitadas, que descreviam um percurso da pintura realista ao realismo simplificado, do semiabstrato ao abstrato completo até terminar em um canvas preto ao final do percurso expositivo. Apesar de não identificado nominalmente no documentário, é provável que a referida obra fosse o célebre Quadrado Preto sobre Fundo Branco de Kasimir Malevich (FIGURA 1), fruto da exploração dos limites da abstração estabelecida pelo suprematismo russo, e cuja influência viria a se manifestar na obra de McLaren.

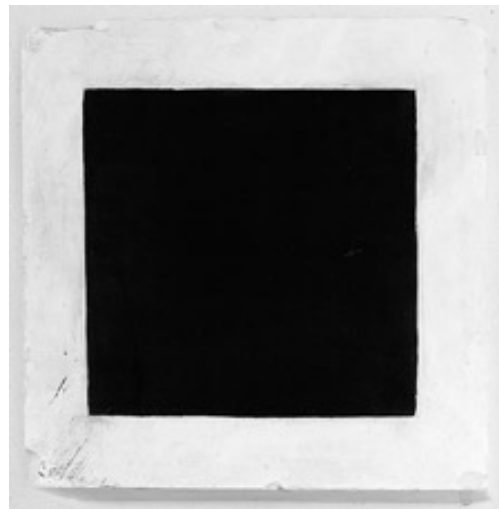


Figura 1 - Quadrado preto sobre fundo branco de Kazimir Malevich (1913)

Fonte: Wikimedia Commons

Em outubro de 1939, McLaren emigrou para os EUA, e em 1941, mudou-se para o Canadá a pedido de Grierson, que fundara a *National Film Board* daquele país, reservando em seu projeto um espaço para o cinema de animação de natureza experimental. McLaren permaneceu na NFB até sua aposentadoria em 1984, e durante estes 43 anos produziu 50 filmes e recebeu cerca de 200 prêmios por suas conquistas (MCWILLIAMS, 1991).

Entre os filmes realizados por Norman McLaren na NFB, estão *Lines Vertical* (FIGURA 2) e *Lines Horizontal* (FIGURA 3), dois curtas de animação produzidos em parceria com Evelyn Lambart antes da popularização do movimento minimalista nas artes gráficas. Os filmes foram exibidos no *Cork Film Festival* da Irlanda, chamando a atenção do matemático britânico Paul

Briggs, que mais tarde descreveria sobre eles a seguinte crítica:

The culmination of Norman McLaren's search for the ultimate in an art that he has made his own. He has stripped the animated film to its barest essentials, in the same way that the more advanced abstract painters have stripped pictorial art. But in his march along the last ridge to the summit, he may have left behind his popular touch. **He is likely to find himself almost alone on Everest.**³ (MCWILLIAMS 1991, timecode 00:59:39,208, grifos nossos).

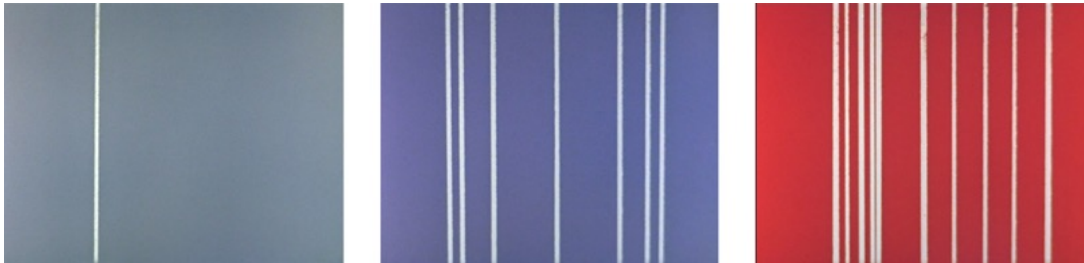


Figura 2 - Quadros do filme *Lines Vertical*
Fonte: National Film Board of Canada



Figura 3 - Quadros do filme *Lines Horizontal*
Fonte: National Film Board of Canada

Quando começou a produzir a série *Lines*, McLaren demonstrou uma certa preocupação com a possibilidade de seu filme estar ficando muito entediante. Não para ele, para quem toda experimentação convertia-se sempre em deleite confesso (MCWILLIAMS, 1991), mas para o público em geral. No documentário de McWilliams, McLaren reflete que este tipo de animação parecia ter um tipo de audiência limitado, “podendo interessar, talvez, a pessoas ligadas à arte” (tradução nossa).

A rigor, esta ressalva assumida pelo próprio McLaren revela a clara noção do cineasta com relação à sua arte e ao ambiente estético em que está inserido. Teixeira (2008), sensível a legitimidade de tal preocupação artística, pondera sobre o papel da arte, caracterizando o artista como alguém que, frente ao conforto e a segurança das soluções consagradas, se aventura entre espaços que lhe causam confusão e penúria em busca de combustível para alimentar

³ “Esses filmes parecem retratar, em muitos dos seus aspectos, o ápice das buscas de Norman McLaren em extrair o máximo de uma arte que ele mesmo produziu. Ele expôs o filme de animação a seus fundamentos mais essenciais, da mesma forma que os pintores abstratos mais avançados têm exposto a arte pictórica. Mas em sua caminhada ao longo do último trecho até o cume, ele pode ter deixado para trás seu toque popular. É muito provável que ele venha a encontrar-se praticamente sozinho no Everest.” (tradução nossa)

sua produção artística. Para a autora, neste processo de busca e de ruptura, cabe ao artista cotejar mundos possíveis a partir dos mundos conhecidos, não apenas tensionando o campo em que opera, mas ressignificando o horizonte estético como um todo e, em consequência, configurando uma nova forma de ver. Ao refletir especificamente sobre o processo de criação de Ítalo Calvino, postula que sua obra tem a capacidade de “mostrar o modo como funciona a produção do sentido. Pois de que mais ele fala senão da necessidade de golpear o contínuo das sensações confusas, atribuindo-lhes a forma de signos inteligíveis?” (TEIXEIRA, 2008, p. 299).

Considerando tal prerrogativa, bem como a evidente busca do autor de *Lines* pelos limites da representação na expressão audiovisual, o presente estudo analisa possíveis percursos de leitura do trabalho inaugural de McLaren, cujo hermetismo (criticado por Briggs) causaria uma diminuição do interesse por sua obra e uma dificuldade insuperável de aceitação tanto por seus pares quanto pelo público. Neste sentido, busca-se discutir não apenas os efeitos de sentido da obra que motivou tal crítica, mas também – e sobretudo – a forma através da qual tais efeitos emergem. Para tanto, o presente estudo parte de pressupostos teóricos da Semiótica Greimasiana, a qual se propõe a “estudar o discurso com base na idéia de que uma estrutura narrativa se manifesta em qualquer tipo de texto” (RAMALHO E OLIVEIRA, 2009, p.46). Nesta acepção, o termo texto não se refere apenas a um enunciado verbal, mas a qualquer manifestação sensível, tal como a música, a pintura e, por conseguinte, também o cinema de animação.

O termo texto, portanto, refere-se a um todo organizado de sentido, formado por partes solidárias que apresentam coesão e coerência, produzidas por um sujeito num determinado tempo e num determinado espaço (FIORIN, 1999). Os textos são definidos por suas estruturas, pelas suas tessituras, e pela comunicação que estabelecem entre eles um destinador e um destinatário.

A SEMIÓTICA GREIMASIANA

Também conhecida como semiótica francesa, esta matriz teórica caracteriza-se pela identificação e análise dos mecanismos da significação e da produção do sentido. Sua origem encontra-se nos postulados teóricos de Ferdinand de Saussure, linguista e filósofo suíço, cuja obra propiciou o desenvolvimento da linguística moderna enquanto ciência, tomando a língua como objeto autônomo. O conceito saussureano de *signo linguístico* – constituído pela pressuposição das dimensões do *significante* e do *significado* – foi retomado pelo dinamarquês Louis Hjelmslev, que propõe uma extrapolação de seu modelo para categorias gerais, designadas *plano de expressão* e *plano de conteúdo*. Para Hjelmslev, a distinção destas duas dimensões – indissociáveis por definição – teria uma função metodológica, servindo à análise de textos de qualquer natureza. Greimas, pesquisador lituano radicado na França, parte então dos desenvolvimentos da teoria propostos por Hjelmslev e desenvolve o que passa a considerar uma semiótica geral. Para esta teoria, a unidade de análise passa a ser o texto, que o autor entende como um todo de sentido, analisável enquanto percurso de geração do sentido. Para o autor, que incorporou ainda contribuições da antropologia estrutural e da fenomenologia, as

linguagens se constituiriam como sistemas ordenados de signos visando a produção do sentido a partir de estruturas hierárquicas análogas à língua.

A abordagem semiótica proposta por Greimas busca na expressão, na manifestação, marcas do processo de construção do sentido. Enquanto modelo de análise, pressupõe portanto, tal como previsto em Hjelmslev, a biplanaridade dos sistemas de linguagem. O primeiro destes é o *plano da expressão*, em que podem ser identificados 4 tipos de formantes: os *formantes eidéticos* – pontos, linhas, paralelas, diagonais, verticais; os *formantes cromáticos* – cor, contraste, brilho, matiz, saturação; os *formantes topológicos* – ocupação do espaço, posição, limites; e os *formantes matéricos* – corporeidade, fisicalidade própria, materiais utilizados (OLIVEIRA, 2004). O segundo, é o chamado *plano do conteúdo*, dimensão dos textos em que o sentido aparece, que pode ser decomposta segundo o chamado *Percurso Gerativo do Sentido*. Segundo Greimas, o PGS é um modelo metodológico baseado no processo de produção do texto, ou seja, no percurso de concepção adotado pelo seu autor. Como tal, prevê 3 níveis entrelaçados de organização, que devem ser descritos em sequência dentro de cada análise. Cada um destes níveis é dotado de um componente sintático e outro semântico, variando do simples e abstrato ao complexo e concreto: *nível fundamental*, *nível narrativo* e *nível discursivo*, respectivamente. No nível discursivo identificam-se os actantes, sujeitos que assumem um discurso em determinado tempo e espaço. Sua sintaxe está na actorialização, temporalização, espacialização. O foco semântico está nos temas e nas figuras. No nível narrativo, identificam-se o estado e as transformações dos sujeitos, suas interações e a forma como são modalizadas. A sintaxe do nível narrativo se organiza no chamado percurso narrativo canônico, composto por quatro fases sequenciais: manipulação, competência, performance e sanção. O foco semântico está nos valores investidos nos objetos. E no nível fundamental identificamos o conflito semântico de fundo, que se expressa nos termos de uma oposição semântica de base. Segundo Fiorin, o significado de um significante emerge da possibilidade de se encontrar um termo oposto, pela diferença, pelo traço semântico que o individualiza (FIORIN, 1999). Na sintaxe deste nível, cumpre reconhecer as chamadas operações de asserção e negação dos termos desta oposição.

A SEMIÓTICA PLÁSTICA

Partindo do princípio de que toda linguagem é, antes de mais nada, uma hierarquia, Greimas (2004) propõe na Semiótica Plástica que o encaminhamento da construção do objeto semiótico se dê através do reconhecimento de unidades mínimas identificadas como formantes plásticos do plano da expressão. Oliveira (2004) assume a autonomia do plano da expressão embasada pelas postulações de Greimas e seus colaboradores, bem como a de inúmeros artistas que se referem às obras plásticas como criações de um novo mundo, numa fala atribuída a Kandinsky; ou que não representam o visível, numa referência ao discurso de Klee; ou que tudo que se vê nos quadros existe, como diria Miró. Para a autora, este plano “edifica seu sistema de referências no interior de sua própria estruturação” (2004, p. 127).

Teixeira aponta que nas leituras de textos visuais é necessário

[...] 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 opere com categorias específicas, cada vez mais bem formuladas pela semiótica plástica, que analisa sistemas semi-simbólicos. (TEIXEIRA, 2008, p. 5).

O conceito do semi-simbolismo foi desenvolvido pela semiótica discursiva para diferenciar certos sistemas de linguagem que se distinguem por um lado tanto dos sistemas simbólicos quanto dos chamados sistemas semióticos.

Sistemas simbólicos são aqueles formados por linguagens onde há uma relação aleatória, porém consensual, entre significante e significado, ou seja, entre plano de expressão e o plano de conteúdo. Essa relação é única, fechada e convencionalizada socialmente. Ou seja, cada elemento ou cada manifestação não é aberta a significações, pois a cada um corresponde um único significado. E como o significado é convencionalizado, sua leitura é possível apenas para quem detém o conhecimento do código. Em relação a estes sistemas Hjelmslev postula que

[...] a palavra “símbolo” só deveria ser utilizada para grandezas que são isomorfas com sua interpretação, tais como representações ou emblemas com o Cristo de Thorvaldsen, símbolo da misericórdia, a foice e o martelo, símbolo do comunismo, os pratos e a balança, símbolo da justiça, ou as onomatopeias do domínio da língua. (HJELMSLEV, 2009, p. 118-119).

Quanto ao sistema semiótico, ele é composto por linguagens nas quais o plano de expressão e o plano de conteúdo não estão em conformidade. Isto quer dizer que um elemento, no plano de expressão pode corresponder a mais de um conteúdo e vice-versa. Nestes sistemas, as relações são inteiramente construídas termo a termo no interior do próprio objeto.

Já nas manifestações semi-simbólicas a relação entre expressão e conteúdo não é direta, imediata e fechada. O conteúdo pode ser induzido, sugerido, mostrado, porque o significante já é o significado; a expressão é o conteúdo. Isto quer dizer também que os aspectos não arbitrários e não convencionalizados do texto são, no plano de expressão, os que definem sua semi-simbolicidade, expressa através do “caráter mostrativo, indicativo e inteiramente presentificativo de si mesmo” (OLIVEIRA, 2004, p. 116). Ao contrário dos sistemas simbólicos, em que existe uma correspondência termo a termo entre os elementos da expressão e do conteúdo, e diferentemente dos sistemas semióticos, em que não há correspondência senão a partir das próprias articulações intratextuais, nos sistemas semi-simbólicos, tal correspondência se dá entre categorias de elementos, ou seja, no jogo entre pares de elementos da expressão organizados em torno de pares semânticos no plano do conteúdo. Em nosso atual sistema social ocidental, por exemplo, podemos encontrar o semi-simbolismo em diversas expressões da categoria de conteúdo “afirmação/negação”, que tanto pode corresponder à “verticalidade/horizontalidade” dos movimentos com a cabeça quanto “polegar para cima/polegar para baixo” dos movimentos com as mãos.

Considerado um dos maiores expoentes no desenvolvimento do conceito de semi-simbolismo e da chamada Semiótica Visual (ou Plástica), o francês Jean-Marie Floch estudou principalmente textos da área da comunicação e do marketing, além de alguns trabalhos

relacionados às artes plásticas, textos fotográficos e histórias em quadrinhos. Floch alavancou o desenvolvimento de análises semi-simbólicas nos textos visuais e sincréticos, propondo categorias do plano da expressão análogas a categorias do plano do conteúdo, ou seja, o conceito clássico de semi-simbolismo: categorias homólogas nos dois planos da linguagem (FECHINE, 2005).

Colocado de lado em um primeiro momento do desenvolvimento teórico da semiótica, o plano da expressão passa a ser tomado como objeto de estudo quando uma categoria do significante se relaciona com uma categoria do significado, ou seja, quando há uma relação entre uma forma da expressão e uma forma do conteúdo. (PIETROFORTE, 2014, p. 8).

As categorias de expressão utilizadas por Floch são as propostas por Greimas (2004) em seu trabalho seminal sobre esta vertente semiótica e publicado sob o título de “Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica”. Também chamadas de “categorias plásticas” e já citadas anteriormente, essas dimensões do texto são aquelas que podem ser depreendidas das unidades mínimas do significante e que formam

[...] as bases taxionômicas capazes de tornar operatória a análise desse plano da linguagem. O encaminhamento da construção do objeto semiótico consistirá em determinar combinações dessas unidades mínimas – a que se chamarão plásticas – para encontrar, a seguir, configurações mais complexas ainda, confirmando desse modo o postulado geral segundo o qual toda linguagem é, antes de mais nada, uma hierarquia. (GREIMAS, 2004, p. 88).

Floch (1987) propõe a homologação destas categorias – topológicas, cromáticas e eidéticas – com as que podem ser encontradas no nível fundamental do plano do conteúdo, tais como vida versus morte, natureza versus cultura, identidade versus alteridade. Como exemplo evoca os painéis medievais com a representação do Juízo Final, onde a categoria topológica direita versus esquerda corresponde à categoria semântica recompensa versus punição.

Ribeiro (2006) aponta que a proposta semi-simbólica de Floch parece funcionar bem para os textos sincréticos que contêm expressão verbal, como por exemplo, peças publicitárias e histórias em quadrinhos. Também se mostra bastante produtiva para a análise de fotografias e pinturas figurativas. No entanto, a pesquisadora percebe que nos textos abstratos por definição, nos quais a expressão parece ser o único plano existente, tais homologações parecem inviáveis, pois não encontramos mais os elementos que Barthes chama de “ancoragem” que “produz o efeito de transformar uma das grandezas em referência contextual, permitindo, assim, desambiguar a outra.” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p. 30). Postula que nos textos sincréticos que envolvem uma manifestação verbal,

[...] identificar a categoria fundamental do plano do conteúdo se torna bem menos arduo – isso porque temos um texto verbal contribuindo para a formação daquele conteúdo e, como sabemos, para o estudo de textos verbais a semiótica possui um método de análise já bastante desenvolvido. (RIBEIRO, 2006, p. 5).

A autora prevê que nos textos plásticos figurativos, esta identificação também seria relativamente simples, uma vez que as figuras, já previstas no modelo do percurso gerativo do

sentido, quando expressas em um texto plástico ganham cor e forma, facilitando a fusão do plano de conteúdo com o plano da expressão.

Ribeiro reconhece a existência de quatro tipos de representação plástica: a figurativa, a abstrata, a não-figurativa e a não-abstrata para demonstrar porque a análise de Floch da “Composição IV” de Kandinsky não deveria ser considerada como a de um texto abstrato, e sim como a de um texto não-figurativo. E levanta a pergunta sobre como se daria a relação semi-simbólica em uma

pintura abstrata, a qual não possui vestígio de figuras e, na maioria das vezes, é acompanhada de um título que descreve suas características plásticas e formais, tal como ‘Composição com vermelho, amarelo e azul’, tela de Mondrian de 1924. (RIBEIRO, 2006, p. 7).

A resposta nos remete a Hjeltmslev, que propõe a análise da expressão por si só quando se encontra um paralelismo causado pelo uso de uma mesma terminologia para descrever expressão e conteúdo. “Seria possível assim falar de um sentido da expressão, e nada impede de fazê-lo, embora isso seja contrário ao habitual.” (HJELMSLEV, 2009, p. 60).

O TEXTO SINCRÉTICO

Greimas e Courtés definem as semióticas sincréticas como aquelas que, num sentido mais amplo:

[...] como a ópera ou o cinema – acionam várias linguagens de manifestação; da mesma forma, a comunicação verbal não é somente de tipo linguístico: inclui igualmente elementos paralinguísticos (como a gestualidade ou a proxêmica), sociolinguísticos, etc. (GREIMAS; COURTES, 2013, p. 467).

A série *Lines* quase não possui componentes verbais, e estes se encontram fora do conteúdo principal, apenas nos créditos. Mas como audiovisual, som e imagem, pode ser considerado sincrético ao acionar pelo menos duas linguagens de diferentes naturezas submetidas, como texto, a uma enunciação única, que confere unidade à variação em uma “sobreposição de funções irradiadas a partir de um mesmo elemento” (TEIXEIRA, 2009, p. 46). A série também não contém narrativas explícitas, o que desencoraja o uso do percurso gerativo do sentido como modelo de leitura, uma vez que suas categorias não foram forjadas para analisar estruturas abstratas. *Lines* parece então se adequar às abordagens semióticas que se ocupam do estudo de textos visuais, ou seja, a Semiótica Plástica ou Visual, onde a descrição do plano de expressão de um objeto abstrato já é a sua análise, permitindo assim “uma compreensão dos objetos semióticos como produtos cuja materialidade também significa.” (TEIXEIRA, 2009, p. 45).

Em *Lines Vertical*, por exemplo, o filme inicia com um som que reverbera a propagar-se pelo espaço e uma linha vertical a deslocar-se pela tela, sem no entanto atingir seus extremos. Os primeiros quadros mostram essa linha branca e vertical centralizada sobre um fundo cinza. No ecoar da primeira nota da música, emitida por um instrumento de cordas, ela passa a mover-se para a direita. Quase no final da tela, pára de repente, como se tivesse atingido algum tipo de

limite invisível, e volta a mover-se já no frame seguinte para a esquerda. Outra nota, volta para a direita, outro som, volta para a esquerda, e então transforma-se em duas. Esta segunda linha segue na direção da linha anterior, movimenta-se também da esquerda para a direita e vice-versa, porém em uma cadência de deslocamento diferente da linha anterior, mas ainda parece sincronizada com o ritmo do som. Então surgem três, depois quatro, depois cinco, depois mais e mais, com a construção dos movimentos entre elas tornando-se cada vez mais complexa e dessincronizada da música. Começam depois a desaparecer do mesmo modo que surgiram até a finalização do filme com a primeira linha ficando novamente sozinha e sincronizada ao som, retornando ao seu ponto inicial.

Da análise acima é possível depreender uma sinopse para o filme que levou Norman McLaren a fincar uma das bandeiras de seu Everest solitário. Última cordada de uma escalada desenvolvida ao longo de anos de experimentação e dedicação de um animador que tem em relação aos seus *frames* a mesma intimidade que um pintor com sua tela. Mas por que esta metáfora de montanha difícil de escalar parece lhe cair tão bem?

POSSÍVEIS PERCURSOS EM *LINES*

Quando começou a produzir *Lines*, Norman McLaren demonstrou uma certa preocupação com a possibilidade de seu filme estar ficando muito entediante. Não para ele, para quem toda experimentação convertia-se em deleite confesso, mas para o público em geral, uma audiência imaginada em sua cabeça. Como colocado, tal preocupação é manifestada pelo autor no documentário de McWilliams (1991).

Como uma árdua trilha rumo ao topo de um Everest, geralmente inexata e constituída ao mesmo tempo em que se avança, não é tarefa trivial identificar um percurso que gere sentido em uma animação abstrata. *Lines Vertical* não tem um tema específico. Não há figuras com alto grau de iconicidade, tampouco se reconhecem sujeitos a assumir algum tipo de papel narrativo dentro do discurso. Não se percebem valores inscritos em objetos, não há manipulações, competências ou performances com objetivo, não há sanções ao final de uma trajetória. Não há características típicas do nível discursivo e narrativo no plano de conteúdo. Superficialmente, parece não haver discurso algum a ser analisado, senão uma dança repetitiva e monótona de formas sem sentido, num ensaio experimental que interessaria apenas ao seu próprio criador. Não há, aparentemente, nenhuma trilha previamente identificável para ser percorrida.

Mas no nível mais simples, porém mais profundo, no nível fundamental, podemos identificar claramente a oposição do branco das linhas contra as cores do fundo do início ao final do filme. É uma oposição que se encontra no plano da expressão, um *contraste plástico*, como diria Greimas.

A hipótese que preside ao conjunto de nossas análises – nisso conforme a constatação intuitiva geralmente aceita – consiste em considerar os objetos plásticos como objetos significantes. O problema não é, portanto, o de proclamar que o significante plástico [...] “significa”, mas é procurar compreender como ele significa o que significa. (GREIMAS, 2004, p. 92)

As formas imprimem descontinuidades que instalam fraturas na continuidade do mundo, convertendo estruturas fundamentais em estruturas narrativas (TEIXEIRA, 2008). Em *Lines Vertical*, a oposição cromática do branco contra o fundo colorido marca os limites da forma, imprimindo uma descontinuidade que instala o primeiro patamar do sentido. Há também formas em ação: linhas indo e vindo sobre a tela a proferir um discurso menos óbvio e afastado de uma lógica logocêntrica, e que se deixa organizar em um primeiro momento em conformidade com as notas musicais, para logo em seguida romper com tal esquematismo. Temos então que os dois sistemas de linguagem operados simultaneamente pelo enunciador (o visual e o sonoro), inicialmente alinhados na simplicidade das formas e sons utilizados, divorciam-se a medida que a animação avança sobre o tempo, fazendo entrever justamente essa dupla materialidade de que o audiovisual depende. E nessa separação, observamos a dimensão metalinguística do texto sincrético de McLaren, que longe de trivial, configura-se como um experimento cinematográfico sobre o conceito mesmo de sincretismo.

Nestes termos, é o ritmo que parece marcar o movimento das linhas, tanto pela distribuição dos *frames* quanto pela música. Ao longo dos quase 6 minutos de filme, as cordas do instrumento musical confundem-se com as linhas brancas em uma dança cuja velocidade varia de acordo com os tons e as cores que se apresentam. Por vezes devagar e suave, outras mais rápidas e pesadas, cores mais escuras nas notas mais baixas, movimentos rápidos nas semibreves. Tudo parece ter sido matematicamente calculado, um dos prováveis motivos para o encantamento de Briggs. Por esta razão, e recuperando a ideia de uma semiótica do sensível, podemos concluir que o sincretismo cinematográfico de McLaren dialoga sobretudo com a possibilidade de um sentido sentido – em oposição ao conceito saussureano de significado – na medida em que convoca seu enunciatário – o público desinteressado e passivo da crítica de Briggs – a experimentar as possibilidades abertas pela arte abstrata, assente sobre a própria plasticidade dos objetos do mundo.

REFERÊNCIAS

FECHINE, Yvana. **Produção de sentido por meio do sincretismo de linguagens: um estudo a partir de um filme de Guel Arraes**. In: XIV Compos – GT Produção de Sentido nas Mídias, 2005. Disponível em <<http://www.unicap.br/gtpsmid/artigos/2005/YvanaFechine.pdf>>. Acessado em: 19 abr. 2015.

FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1999.

FLOCH, Jean Marie. **Semiótica plástica e linguagem publicitária**. In: Significação: Revista Brasileira de Semiótica, nº6. Centro de Estudos Semióticos, 1987, p. 29-50.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semiótica figurativa e semiótica plástica**. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de (org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004, p. 75-96.

_____: COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2013.

McLaren, Norman; LAMBART, Evelyn. **Lines Vertical & Lines Horizontal**. Montreal: National Film Board of Canada, 1960.

McWILLIAMS, Donald. **Norman McLaren on the Creative Process**. Booklet & Documentary. Montreal: National Film Board of Canada, 1991.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. **As semioses pictóricas**. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de (org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker Editores, 2004, p.115-158.

RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra. **Imagem também se lê**. São Paulo: Edições Rosari, 2009.

RIBEIRO, Camilla dos Santos. **Os limites do semi-simbolismo na arte abstrata**. In: Estudos Semióticos, Número 2, São Paulo, 2006. Disponível em <www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es>. Acesso em: 21 de mar. de 2015.

TEIXEIRA, Lucia. **Leitura de textos visuais**: princípios metodológicos. In: BASTOS, Neusa Barbosa (org.). Língua portuguesa: lusofonia – memória e diversidade cultural. São Paulo: EDUC; FAPESP, 2008, p. 299.

_____. **Para uma metodologia de análise de textos verbovisuais**. In: OLIVEIRA, A. C. de; TEIXEIRA, L.(orgs). Linguagens na comunicação: desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das letras e cores, 2009.

