

A estética intersemiótica de Alexandre Orion*

Ana Claudia de Oliveira

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PEPG em Comunicação e Semiótica
Centro de Pesquisas Sociosemióticas

Àqueles que, porventura, estiverem perguntando que tipo de montagem é essa, respondo: nenhuma! Essas pinturas estavam realmente nas paredes das ruas, foram pensadas para se instalar onde as vemos agora, dentro do quadro fotográfico. Concebidas para ameaçar com sua carga de ficção e com suas falhas representacionais a credibilidade que a fotografia, em geral, sugere. Atreveria-me a dizer que essas fotografias compõem não apenas um ensaio fotográfico, artístico, mas são antes um registro, quase fotojornalístico, do (du) elo entre linguagens. O (du) elo interminável entre pintura e fotografia que, no tempo da informação, nos faz pensar em quão frágeis são as imagens.

*Alexandre Orion*¹

* Essa é uma versão revista da conferência realizada em 29 de novembro de 2017, na PUC-Minas, durante o II CONEC – Congresso Nacional de Estudos Comunicacionais: interação e midiaticização.

¹ <https://www.alexandreorion.com/1815958-conceito-metabiologica>

Resumo: Tratando os encadeamentos dos enunciados de estados movidos pelos enunciados de transformação, A. J. Greimas estatuiu a narrativa como um universal de todos os tipos de manifestações humanas e elaborou uma gramática narrativa baseada na lógica da junção com os estados de conjunção vs. disjunção, desenvolvendo uma teoria das modalidades do ser e do fazer principalmente voltada aos discursos manipulatórios, da ação dos homens sobre os homens, e aos discursos de regulação das coisas, objetos e dos próprios homens. Apoiado nesse quadro conceitual E. Landowski conceituou a lógica da união em complementariedade à da junção para dar conta das afetações sensíveis, assim como do imponderável dos acidentes imprevisíveis. Em um atuar articulado esse último postulou a homologação entre regimes de interação, risco e sentido que aborda a dinâmica da circulação dos vários procedimentos estruturantes das manifestações de linguagens. Com esses subsídios teórico-metodológicos é que me lanço na análise da problemática da infância na cidade grande nos termos que o paulistano Alexandre Orion, artista intervencionista, propõe em suas obras intersemióticas na cidade de São Paulo. As linguagens em articulação mostram em sua explicitação do funcionamento das várias semióticas convocadas na configuração da obra de Orion como cabe ao homem, ser de linguagem, promover uma outra construção do social mostrando como essa é obra da interação entre os viventes que têm a força de ruptura do status quo.

Palavras-chave: Semiótica greimasiana; Estética; Intersemioticidade; Alexandre Orion.

Title: Alexandre Orion's intersemiotic aesthetics

Abstract: Approaching the threads of state utterances affected by transformation utterances, A. J. Greimas assigned to narrativity the statute a universal of all types of human manifestations and developed a narrative grammar based on the logic of junction, with the states of conjunction vs. disjunction, proposing a theory of modalities of being and doing mainly aiming specially manipulatory discourses, of humans' actions on humans, and discourse which regulate things, objects and of humans. Based on this conceptual frame, E. Landowski described the logic of union, complementary to the logic of junction, to account for sensible affectations, as well as imprevisible accidents' imponderability. In a articulated agency, this latter postulated the homologation among interaction, risk and sense regimes which approach the dynamics of

circulation of the several language manifestations structuring procedures. Having these theoretical-methodological bases, I turn my attention to the analysis of the problematics of childhood in big cities such as São Paulo-born Alexandre Orion, interventionist artist proposes in his intersemiotic works in the city of São Paulo. The languages in articulation show in their expliciting the functioning of several semiotics mobilized by the configuration of Orion's work how humans, being of language, must promote another construction of the social, showing that this is a work of the interaction among all t living beings that has the force of a *status quo* disrupting.

Keywords: Greimasian Semiotics; Aesthetics; Intersemioticity; Alexandre Orion.

Fotografias de interações sociais com as cenas-pinturas no espaço público

Proposição teórica e corpus de estudo

A centralidade da interação na abordagem dos fenômenos e práticas sociais tem sido uma das vertentes mais fecundas da teoria semiótica na linhagem edificada por Algirdas Julien Greimas (1917-1992) e seu grupo de pesquisa em semiolinguística. Estudioso da mitologia do seu país de origem, a Lituânia, da literatura, pintura, discurso científico, leis, entre outros objetos de estudo, Greimas concebia a teoria semiótica como uma disciplina com rigor metodológico para estudo da significação. Em especial, a significação da ação humana. Tratando os encadeamentos dos enunciados de estados movidos pelos enunciados de transformação, ele estatuiu a narratividade como um universal de todos os tipos de manifestações humanas e elaborou uma gramática narrativa baseada na lógica da junção com os estados de conjunção vs. disjunção, desenvolvendo uma teoria das modalidades do ser e do fazer principalmente voltada aos discursos manipulatórios, da ação dos homens sobre os homens, e aos discursos de regulação das coisas, objetos e dos próprios homens.

Um dos seus colaboradores desde os primeiros anos, Eric Landowski, vai cunhar com seus trabalhos de semiótica do social (ou sociossemiótica) a teoria semiótica enquanto ação de construção do sentido por meio da inter-ação, o que o levou a desenvolver uma complementação da gramática narrativa de Greimas baseada em uma outra lógica, a da união, com procedimentos em oposição à lógica da junção. Ao invés de mediar as interações entre sujeito e objeto pelo valor que se deseja ou necessita e desenvolver um conjunto de competências para o sujeito adquirir condições para ter desempenho nas situações de trocas de bens, nos quais são investidos semantismos que tanto caracterizam o objeto como o sujeito que o possui, Landowski acresce em oposição ao cálculo da intencionalidade, um tipo de interação que se realizaria sem qualquer tipo de mediação, mas pelo contato direto entre dois sujeitos, ambos com competências desenvolvidas para as performances.

Em oposição à ação de um destinador sobre objetos e coisas, mesmo humanos que atuam como objetos, ao seguir uma regulação que, pela repetição, torna a ordenação previsível, Landowski propõe a ação do acidente, que ocasiona uma descontinuidade imprevisível, ou originária do acaso, ou do destino, entre outros tipos de destinadores, cuja intervenção ocasiona a quebra de um papel temático pela ocorrência de um imponderável, que exerce um papel catastrófico. Assim, o modelo da gramática narrativa de Greimas é expandido com esses dois novos tipos de interação na construção do sentido. No seu escopo teórico, Landowski vincula ainda os tipos de construção do sentido aos tipos de riscos que o sujeito assume na interação.

No curso dessa estruturação teórica, com largo exame nas práticas e manifestações sociais dos já estabelecidos contratos de fidedignidade e veridicidade, o semioticista adiciona os contatos intersubjetivos. Se no primeiro intervêm os procedimentos de intencionalidade visando o convencimento pelas estratégias e negociações, no segundo, os procedimentos de sensibilidade atuam no desenrolar dos contatos que fazem sentir o sentido no seu processamento com os sujeitos deles

participando. O fazer do destinador dá-se assim em termos de um “fazer fazer” e de um “fazer sentir” com procedimentos distintos.

A abordagem do “social” pela semiótica das interações, que complementa e crítica o modelo *standard* da semiótica que vigorava, propõe-se como uma teoria geral em que os tipos de risco e sentido se enlaçam constitutivamente pelos tipos de processos interativos entre sujeito e objeto, sujeito e coisa, sujeito e sujeito enquanto regimes. A proposta de uma teoria geral do sentido faz entrever o sociossemiotista colocar-se com o mestre na visada de um modelo epistemológico de maior abrangência² para as Ciências Sociais³.

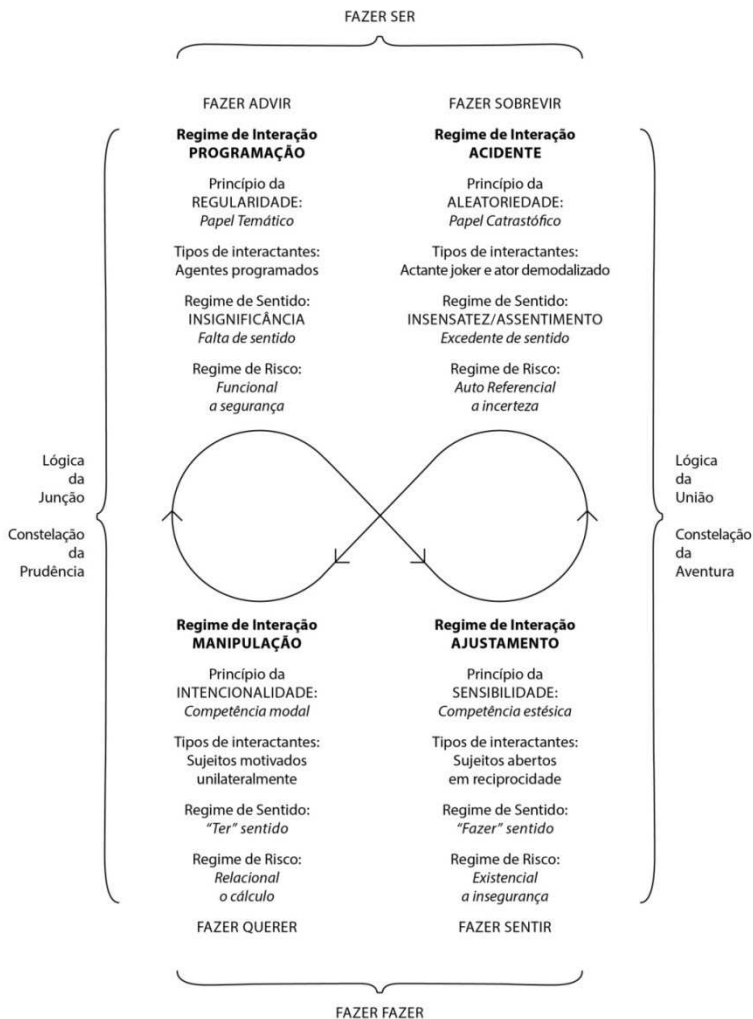
Com a retomada das duas lógicas regentes dos modos processuais com trânsito aberto entre procedimentos do sensível e do inteligível, Landowski propõe ainda uma mudança teórica de efeitos significativos no conceito do quadrado semiótico. A diagramação das posições dos valores na figura do quadrado passa de estática a dinâmica, e na figura da elipse é sistematizado como os valores circulam na manifestação. Essas distinções diagramáticas dos valores evidenciam o alcance da teoria semiótica para dar conta de descrever e analisar a dinâmica entre os regimes de sentido, interação e risco. Para visualizá-la trazemos uma proposta sintética a partir de várias proposições esquemáticas de Landowski que podem apresentar na sua reunião os conceitos centrais de interação, risco e sentido enquanto regimes tratados em suas correlações⁴:

² Para um aprofundamento consultar: LANDOWSKI, Eric. *Com Greimas. Interações semióticas*. Trad. de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Estação das Letras e Cores/Editora do CPS, 2017.

³ Retoma-se, sem dúvida, o desenrolar propositivo da teoria semiótica nas obras GREIMAS, Algirdas-Julien. *Semiótica e Ciências Sociais*. Trad. de Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix, 1981. GREIMAS, Algirdas-Julien; LANDOWSKI, Eric. *Análise do discurso em ciências sociais*. Trad. de Cidmar T. Paes. São Paulo: Ed. Global, 1986.

⁴ Essa diagramação das proposições de Eric Landowski serve-se de várias etapas das conceituações do autor em *Passion sans nom* (2004) e *Les interactions risquées* (2005) [*Interações arriscadas*. Trad. de Luisa Helena O. da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014, p.80 e 100]. “Sociossemiótica: uma teoria geral do sentido”. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.), *Semiótica e interação nas práticas*. São Paulo: Estação das Letras e Cores/CPS Editora, 2016, p.467-481. “Populisme et esthésie”, *Revue Actes sémiotique*, n.121, 2018, p.10.

A estética intersemiótica de Alexandre Orion



Fonte: Esse esquematismo de minha autoria foi diagramado por Marc Barreto Bogo, especialmente para essa publicação.

Apoiada nesse quadro conceitual, é que me lanço na análise da problemática da infância na cidade grande nos termos que o paulistano Alexandre Orion, artista intervencionista, propõe em suas obras intersemióticas na cidade de São Paulo. Ele situa no espaço público cenas pintadas com a própria fuligem paulistana que é especialmente coletada nas ruas diretamente dos escapamentos de caminhões. A fuligem transforma-se em pigmento que é diluído com verniz sintético, na operação de diluição na qual obtém-se as graduações que vão produzir matericamente o cromatismo do preto ao branco, passando por uma gama de cinzas.

Nessas cores, a pintura vai ser alocada em pontos escolhidos do contexto social das ruas de São Paulo, onde os problemas com a infância ocorrem, sendo assim indicados ao público. O posicionamento das cenas pintadas mostra-se fruto de atenta observação da localidade com um estudo do que aí se passa cotidianamente. A partir da regularidade é que Orion intervém com o cálculo de interações possíveis e, intencionalmente, aguarda a ocorrência para captá-la pelas lentes de sua câmera fotográfica. À la Greimas pode-se afirmar que Orion se põe à *espera do esperado*⁵ a fim de que a cena seja terminada justamente pelos comportamentos, gestos, movimentos e ações de uma população alvo que, concretizando a intencionalidade da montagem, interage com a pintura fazendo a terminação da ação com as interações almejadas para a sua completude. Cada fotografia é, então, a captura do momento calculado de interação deixado intencionalmente na contextualização pintada como cena que é recorrente no espaço público para essa se dar como na programação rotineira da urbe.

Cada pintura com pigmentos obtidos da fuligem coletada está alocada nos desbotados muros da arquitetura da São Paulo desfavorecida, nos viadutos enegrecidos pela poluição, entre outros lugares, que são por si lugares de visibilidade. Assim disposta, ela chama a ocorrência de comportamentos e ações humanas no cinetismo que as caracterizam no

⁵ Expressão que retoma a empregada por A. J. Greimas em *Da imperfeição* (2ª edição, Trad. port. de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Estação das Letras e Cores/CPS Editora, 2017) para as ações rotineiras que, pela repetição, desgastam o sentido.

uso do referido lugar no urbanismo metropolitano. Todas essas linguagens estão orquestradas em sincretismo no arranjo plástico de cada composição estética da série *Metabiótica*⁶ que nos traz um conjunto de problemáticas dos modos de vida na urbe, em particular, do modo de vida da criança.

Entre distância e contato, modos de interação com a cidade

Andando pelas ruas do centro antigo, nas de bairros distintos e nas da periferia de São Paulo, somos levados enquanto caminhantes a sentir como se vive na megalópole de perspectivas bastante diferentes quando nos locomovemos de ônibus, de carro, de moto, de bicicleta, de metrô ou à pé. Por qualquer um desses meios uma maior ou menor distância nos afasta mais ou menos das ocorrências. A altura do ônibus faz ver o que se passa além do prisma /distanciamento vs. proximidade/, abrangendo também a posição /de cima para baixo/, o que produz um efeito de sentido de ser superior à ocorrência percebida da qual se encontra afastado e sem envolvimento. Quando do interior do carro, pela maior ou menor transparência da janela, olha-se algo no exterior, encontra-se na altura da cena observada, mas dela separado e sem contato corpóreo direto. Somente por meio da transparência do vidro, é que a cena atinge aquele que a vê sem afetá-lo inteiramente pois tudo é processado pela visão que promove um estado de alerta mas não de envolvimento afetivo. O contato com o corpo situado no equilíbrio do mover-se de motocicleta orienta a integralidade corpórea para frente e nos raios das laterais do alcance da visão, fazendo com que mesmo as ocorrências mais próximas fisicamente, mantenham-se a um distanciamento considerável que não as fazem ser apreendidas. Sem a velocidade da motocicleta, as sensações apreensivas no mover-se em bicicleta são similares mas em ritmo menos acelerado. Tudo se passa evidenciando que as distinções entre os meios de locomoção atuam enquanto diferentes mediadores entre o sujeito passante e o que ocorre na cidade e impõem respectivamente nas variações rítmicas, da hiperaceleração do metrô à mais lenta do andar a pé

⁶ As imagens das instalações de Orion citadas podem ser encontradas no site: <https://www.alexandreorion.com/1813942-metabiótica#no4>.

ou do estar parado nas estações, no ponto de ônibus, no farol, no engarrafamento distintas variações do ponto de vista que se forma na duração da vivência interceptada por aspectualizações pontuais e que anima a expectativa de estar junto à cidade.

Assim, quando se está sem nenhuma mediação, e se encontra corpo a corpo com as ocorrências, sente-se a especificidade do que se opera no corpo sensiente ao sentir o processamento dinâmico do social que esse integra, o qual não está jamais pronto e selado, mas em contínuo andamento. Esses contatos com os seus impactos são sentidos e, afetando o sujeito, eles fazem sentido.

O mundo em que existimos o tempo todo instiga os sujeitos a contatá-lo diretamente e, sem mediações, entra-se em contato com as coisas, objetos, outras pessoas em um corpo a corpo que tanto faz construir o sentido quanto faz significar o sensiente.

Com um agir próprio, essa ocorrência em ato nos conduz a estabelecer uma particular interação com a cena-pintura fotografada de Orion. Justamente essa inter-ação dá-se pelo re-estabelecer o fato social corriqueiro das ruas que somente nos afeta quando assumimos ser colocados partícipes de seu desenrolar. Se a cena social pintada nos desperta a observá-la como uma cena cotidiana, ela nos faz por nossos movimentos, atitudes, gestos e comportamentos a integrar o enunciado e dele ser partícipe para a sua completude.

É sobre essa relação de encontros, desencontros e reencontros com fatos e ocorrências na urbe que gostaria de me aprofundar e explorar como se dá essa interação entre o que nos deparamos ao circular pelas ruas. Para esse tratamento sirvo-me das montagens visuais do interventor paulista Alexandre Orion que, em sua obra estética, reflete sobre as condições de vida da população na São Paulo poluída. Entre uma dessas condições de vida por ele eleita está a vida social da criança.

Da megalópole São Paulo são os seus gritantes contrastes sociais que Orion pinta que vão nos sensibilizar ao sermos transladados aos locais nos quais os problemas da infância estão instalados. É uma proposta

intencional que é programada para vivermos os problemas pelas cenas recortadas que nos mostram três dos embates da infância que, normalmente, nós não refletimos sobre eles em busca de solucioná-los pois nem sequer temos deles consciência. Assim, Orion nos propõe caminhar por esses lugares a partir de interações tramadas por sua atenta observação da rotina da população que evidencia a sua profunda compreensão do desenrolar das práticas dos viventes que ocorrem nos locais específicos do espaço público em que ele monta a instalação para nos tornar conscientes.

Destacado o objeto de estudo, ressaltamos a concepção da teoria semiótica de que o sentido é uma construção que empreendemos ao participar de uma manifestação, assumindo por nossa própria conta e risco as ações que vão articular as suas relações significantes, depreendendo delas e por elas a significação. Cada uma dessas instalações são, pois, como que incitações lançadas à nossa apreensão para que entremos em contato com o social ressaltado. Despertados pela visão, os sentidos do corpo movente encaminham um específico sujeito alvo a se colocar enquanto destinatário da situação interativa montada a partir dos mecanismos da enunciação que o conduz a adentrar o enunciado e nele atuar.

Envolvido na trama, esse actante vive a experiência de sair da posição de observador para posicionar-se no particular encontro estrategicamente montado para ser flagrado pela câmera de Orion. Assim, em ato, no aqui e agora do encontro com a cena pintada, o sujeito que vai dela participar realiza um ato que faz sentido. Como define Eric Landowski, a enunciação é: “o que faz ser o sentido em ato” (*A sociedade refletida*, p.102), e é justamente esse ato da testemunha que se torna participante com a definição dos seus marcadores de espacialidade, temporalidade e actorialidade, o que Orion registra exatamente marcando que é o assumir um ponto de vista que constrói a manifestação que ele torna visível.

Com o intuito de explicitar esse comprometimento do passante observador tornado actante-testemunha do enunciado nas pinturas fotografadas, partimos para a desmontagem do plano da expressão,

observando a articulação de relação entre os formantes, a reunião de feixes de formantes compondo as figuras da expressão e como essas resultam em uma categoria da expressão homologável à categoria do conteúdo. Com esse procedimento de descrição e análise semiótica abordamos os chamados de três pintura-fotografias com as demais linguagens: a da escrita parietal na arquitetura e no urbanismo, o cinetismo, o gestual, os comportamentos que compõem o sincretismo do social.

Solto nas ruas, o bicho papão pega as criancinhas

Do nosso cancionero, não há pai ou mãe que não tenha embalado os filhos ao som do acalanto *Bicho-papão* que recordamos abaixo:

Nana, nenê

Que a cuca vem pegar

Papai foi pra roça

Mamãe foi trabalhar

Bicho papão sai de cima do telhado

Deixa (o nome da criança) dormir sossegado(a).

Em palavras bem próximas na versão lusitana, o acalanto diz:

Vai-te papão, vai-te embora

de cima desse telhado,

deixa dormir o menino

um soninho descansado.

Como é esse bicho papão que espreita e papa as crianças? Ele ocupa o imaginário dos brasileiros em variantes que percorrem gerações e o de Orion é assim:



Figura 1: Alexandre Orion. Série *Metabiótica*, nº 3, 2002

Com o trabalho dos pais por longas horas, face à ausência de escola integral e creches em número suficiente na pauliceia, a criança assume desde pequena a tarefa de cuidar-se e locomover-se sozinha, aprendendo os cuidados que deve cultivar para se proteger do bicho papão que é considerado uma ameaça permanente. Esse ser imaginário da mitologia portuguesa transladado à brasileira pode inesperadamente surpreender e agarrar as crianças, o que instala um contínuo estado de alerta e o domínio do medo. O acalanto desse devorador de crianças cantado pelos pais funciona como tranquilizador desses que, ao cantar, exteriorizam as suas preocupações com a proteção dos filhos. Por outro lado, nos pequenos ouvintes que clamam aos pais pela repetição do canto, o acalanto nutre o medo do bicho monstruoso e lembra-os de suas necessidades de seguir as regras e conselhos para se salvar das atrocidades do papão.

Orion seleciona um muro pixado para pintar a cena do agir do bicho papão. Concebe o seu bicho papão de estatura alta, posicionado na estreita calçada com o corpo curvado para frente, em cromatismo preto fechado dos pés à cabeça. Pela posição e gesticulações, vê-se que ele executa exatamente o ato de agarrar um menino que anda sozinho na calçada. A cena pixada acrescida da pintura de Orion é completada quando o bicho papão agarra a criança que é a figura humana que o artista esperava passar pelo lugar escolhido. Ao ocupar o lugar esperado no enunciado, a cena se completa e Orion fotografa essa ação rotineira de roubo infantil cujos índices na capital paulista são alarmantes.

O corpo do bicho papão contendo o corpo da criança deixa ver as várias pixações inscritas no muro com as quais a cena pintada de Orion entra em interação montando a narrativa do acalanto atualizada para as ruas da São Paulo de hoje. O braço direito do bicho papão está levantado e ele ergue uma garrafa como se essa fosse uma arma pronta para o ataque (ou indicaria que ele está agindo sob os efeitos do álcool um vício bastante difundido?). A posição inclinada da garrafa orienta o nosso olhar para o alto, à direita, onde está situada a palavra “sombra” pichada. O gesto com o braço erguido atravessa a palavra ao meio, quebrando-a em “SOM” e na sílaba formada por “BrRA”, sendo a letra “A” apenas intuída. A alternância das maiúsculas e minúsculas do “r/R”, compõe o “Br”, indicativo de Brasil

que está contido na palavra “sombra”. O lançador desses golpes opressores com o braço esquerdo já agarrou o pequenino indefeso que, pela larga passada dos seus pezinhos, estava tentando rapidamente escapular das garras do monstro. Em contraste com o preto do bicho papão, a criança veste uma camisa branca, short claro, meias brancas e sapatos escuros. Assim, olha-se a figura centralizada de alto a baixo, o jogo /claro vs. escuro/ dos actantes bicho papão e criança; o jogo entre esses actantes e a escrita parietal em cinza com seus traços semicurvados em consonância com o dos demais actantes; traços mais retos e agudizados nas demais letras da escrita caligráfica. A mancha preta detém o menino de roupas claras. Do braço com a garrafa que toca a letra B, ambas em traços pretos, em um ângulo agudo aberto para o alto, o olhar é conduzido a seguir descendentemente pela haste acinzentada do A, letra executada com uma tinta já degastada como a pintura do muro. Os olhos fazem o percurso pelo muro gasto até passar no baixo inferior pela figura que rouba o menino. Da altura da cabeça do menino, se é conduzido a seguir para o alto pelo cromatismo preto de sua imensa mão direita espalmada. O olhar sobe por um traçado em semicurva cinza que dá uma laçada bem na altura da mediana superior junto à lateral esquerda para a qual o traçado descendentemente se dirige. Aí estão posicionados os seguintes números escritos em oblíqua: “1 + 2” e, abaixo desses, localizado na laçada do traço cinza, o número “98”. Essa montagem é como se esse índice de “1 + 2” fosse uma anotação contabilizando que uma criança somada a mais 2 totalizam a quantidade de “98” crianças que o bicho papão fez desaparecer dessa localidade escolhida pelo destinador da pintura para mostrar esse tipo de violência.

Crianças desaparecem e o bicho papão, jamais aprisionado, anda solto no espaço público e no do nosso imaginário. Vívido nas ruas e na nossa imaginação, ele é uma permanente possibilidade de produzir, em qualquer hora do dia ou da noite, sua descida do telhado ao espaço público ou do privado para papar as criancinhas. Amedrontados, as crianças e os pais encontram-se ameaçados por essa espreita devoradora que traz com ela insegurança e medo. O estado de alma de expectativa e

amedrontamento conjugados caracteriza o viver metropolitano das famílias.

Na parede pixada, um menino pintado balança

A pixação volta a ocupar o cenário da pintura das instalações de Orion como pano de fundo da ocorrência que o artista destaca. A reiteração da escrita caligráfica no cromatismo preto sobre o muro claro desbotado faz ver com a sua presença o desgaste da construção arquitetônica no urbanismo paulistano. As paredes com acabamento em pastilhas são marcas de uma época da cidade paulistana — o início da segunda metade do século XX — em que esse material era bastante empregado como acabamento na construção civil. As pastilhas que vemos soltas mostram o desgaste do tempo que incidiu sobre elas e a falta de qualquer manutenção para conservá-las. Nesse fundo arquitetônico está também a pintura de um menino sentado em um balanço. Com os pés descalços, ele traça uma camiseta regata branca e short escuro, e está a balançar na estaticidade biplanar da parede. Do lado esquerdo, no meio do dia, a porta metálica está fechada e, do lado direito, há uma entrada retangular que aparece escurecida. O lugar tem inscrições caligráficas do pixo que fazem ver que podemos estar em um dos tantos recantos do centro antigo em que abundam esse modelo de arquitetura. O conjunto é explorado em uma pintura em preto e branco que dá forte cunho realístico à cena apresentada. A iluminação incide na verticalidade de duas das três partes: parte esquerda da vertical da porta de ferro e a totalidade central da parede de pastilhas. A terceira parte, a da vertical de uma abertura como se fosse uma porta de entrada, é mantida na obscuridade.

Eis a pintura de base que Orion deixa instalada em um lugar como tantos dos existentes na pauliceia e o artista fica à espera do que vai dar completude a esse enunciado instalado, no caso, que ele registra em fotografia em tons de sépia produzindo um efeito de sentido de envelhecimento, reforçado pela moldura e legenda sob a foto. O enunciado durativo só é terminado quando a cena pintada atua sobre o destinatário alvo incitando-o à interação. A partir de movimentos,

comportamentos e gestos interativos com a pintura parietal é que se concretiza a ação destacada que Orion fotografa para que seja vista por nós, não apenas enquanto observadores mas participantes, uma vez que somos nela posicionados como interactantes.

O encontro dos dois meninos capturados na fotografia



Figura 2: Alexandre Orion. Série *Metabiótica*, nº 25, 2013

Um outro menino qualquer da rua, com um pouco de anos a mais do que o que foi desenhado parietalmente, é apanhado de costas justamente na vertical do vazio da entrada escurecida. Estabelece-se entre eles uma oblíqua pelo posicionamento dos corpos que se postam direcionados um para o outro e, pela posição das duas cabeças infantis voltadas uma para a outra, trocando olhares e expressões fisionômicas em uma interação corpo a corpo. Ou seja, um está a se mostrar ao outro enquanto balança na parede; estão se olhando e conversando pelas expressões faciais. Olhando para a criança que balança, o menino que caminha na rua e parou ao vê-lo vislumbra o possível lugar em que ele pode balançar e é como se os dois se olhando se imaginassem balançando juntos, é como se eles nos mostrassem no seu diálogo que a força da imaginação concretiza sonhos de um balanço aí posicionado para entretê-los.

Assim, a cena fotografada parece nos mostrar a partilha do sonho infantil que somos levados como observadores a acompanhar e, talvez, também balançando junto com os nossos sonhos de um lugar nesta São Paulo para a ludicidade que toda criança necessita ter.

A mensuração das três partes em que a topologia do retângulo é usada na vertical mostra as duas crianças em conversação: a do enunciado pictórico dialoga com a segunda criança do espaço público quando Orion as fotografa no cenário e nós a contemplamos de um posto de testemunha. Ao assim fazer, é que o artista instala aquele que olha a também entrar no diálogo das duas crianças enquanto um participante que justamente apreende com a vivência delas a falta de espaço físico na urbe para a criança brincar. No diálogo imaginário que o menino fotografado tem com o menino pintado que balança, somos levados a perguntar com eles: onde se encontraria esse lugar parietal em que se poderia realizar o seu desejo de balançar? Como as nossas cidades não preveem parques, praças, áreas de lazer para a criança e seu corpo distender-se com exercícios que a faixa etária exige para o desenvolvimento infantil?

A sociabilidade e a ludicidade do balançar permanecem na imaginação de um sonho sonhado que a fotografia nos põe interrogativamente a nos perguntar que cidade é essa na qual vivemos em que as crianças sonham com as necessidades primárias do viver para ser. Mais parece que as crianças de São Paulo estão desprovidas de hora e lugar no espaço público e privado e que não podemos mais não ver esse descaso e a ausência de políticas públicas para a infância na megalópole.

Do balanço virtualizado ao futebol realizado

Se o balanço é imaginário e vive-se sonhando com um na infância, as partidas de futebol que antes eram jogadas nas várzeas hoje ocupadas por edificações ainda resistem e estão espalhadas pelos cantos de rua. Os campos improvisados pouco requerem de arranjos fixos para as partidas serem jogadas pelas camadas de menor renda da população que transformam os cantos em campos.

Ao olharmos atentamente a cena da pintura mural de Orion, vê-se como ele nos dá a ver essas realizações de partidas de futebol. O goleiro pintado diferencia-se da dupla de garotos que entram em interação com ele trocando passes de bola que batem para o gol.

A parede de tijolos, sem acabamento de tinta, tem nela um traçado improvisado que atua como espaço das redes do gol no qual se posta o goleiro. Há um quadro no qual a cabeça do menino negro está dentro e seu corpo está posicionado abaixo dele. A camiseta escura ressalta a posição dos braços abertos em alerta e o menino se posta com as pernas distanciadas calcadas no solo, que lhes dão equilíbrio. De chuteira, meias altas até os joelhos, protegidos por joelheiras, enfim, ele é um goleiro inteiramente equipado em contraste com os garotos da rua que estão sem camisa, de shorts quaisquer e de pés descalços.



Figura 3: Alexandre Orion, *Série Metabiótica*, nº 20, 2009

Duas linhas de força em oblíqua saem de cada ângulo da margem inferior e encontram-se na bola situada no centro do campo, logo após a zona iluminada do primeiro plano, e, no posicionamento frontal ao do goleiro, fora da pintura, o observador encontra-se postado. Na posição de defesa, o goleiro está pronto para evitar a entrada da bola que os pés descalços estão prestes a chutar a gol. Os garotos à direita se movem e há, no centro, um vazio. Não estaríamos nós aí postados pelo enunciador também prontos para receber um passe de bola e entrar no enunciado? Do papel actancial de quem observa a cena, passamos a ter nela um outro fazer. Corpo a corpo com o goleiro, nos tornamos prontos para receber o passe e chutar a bola ao gol. Defesa da bola ou marcação do gol? A cena fotografada capta além da interação das crianças participando da cena pintada também a nossa presença em campo. Do olhar apreensivo, passamos a partícipes da jogada como as demais crianças. A fotografia capta essa ambiguidade de sentido que não permite conhecer o desfecho

final, pois não é esse o que importa mas sim a instalação do observador que se transforma em uma criança que experiencia jogar a partida de futebol no espaço público.

A intersemioticidade na construção do social de *Metabiótica*

Construída intersemioticamente no espaço público a cena fotografada dessa partida de futebol traz à nossa ponderação qual é o lugar da infância na cidade grande. Como as demais cenas que Orion fotografa há uma reafirmação de denuncia das condições de vida da criança, o adulto de amanhã, que, na cidade grande, está sem lugar para brincar, exercitar-se, sociabilizar-se, escolarizar-se sem arriscar a sua segurança. As cenas pintadas reconfiguram uma parte das batalhas diárias da criança que, ao serem instaladas na rua, o público alvo, a população infantil que circula pelo lugar, é levada a interatuar com a figuratividade da pintura e, com o seu agir proxêmico, postural, cinético e gestual, o corpo instalado pela enunciação no enunciado completa as atividades infantis corriqueiras. Esse enredamento de linguagens por seguidos encaixes atuando em complementariedade vai montar o enunciado global no qual articuladas em sincretismo os usos das linguagens presentificam a falta de condições apropriadas para o que é figurativizado ocorrer de fato no espaço social da cidade. Nessa relação de complementariedade entre as linguagens evidencia-se o dizer verdadeiro do interventor que, como cronista da vida diária da megalópole, fotografa a denúncia do que falta ocorrer. O que ocorre na fotografia montagem é justamente o que de fato falta ocorrer no espaço público.

Ao instalar nos lugares específicos escolhidos aquele que de fora observa o acontecimento linguajeiro presentificante do acontecimento desejado nas práticas urbanas da vida em São Paulo, o enunciador lança primeiro um enunciatário alvo fisgado para entrar no desenrolar da cena na qual ele exerce um papel actancial que o coloca como actante na cena pintada. Pelo seu fazer comportamental de múltiplas linguagens é dado a ver essa complementação do enunciado por esses integrantes do enunciado que a fotografia flagra, a cena rotineira.

Todo esse procedimento integra um projeto de Orion denominado *Metabiótica*, iniciado em 2002. Cada intervenção recebe a data e a numeração sequencial da ação que aparece na parte inferior da fotografia como uma moldura. Assim, cada uma das fotografias é uma cena pontuada na sequência temporal de longa duração que Orion acompanha desde o início do século XXI.

Examinando a formação do vocábulo da série ele é composto pelo prefixo grego “meta” que indica uma ação com meta, um objetivo. No centro da formação o prefixo latino “bi” indica uma ação que marca algo que se repete na manifestação ao re-apresentar a partir da articulação sincrética de várias linguagens concretizando uma “ótica”, ou seja, um ponto de vista plasmado no arranjo plástico e rítmico. É, pois, a visão do mundo social que a manifestação de Orion presentifica como seguimos na análise. O alvo é fazer a cena cotidiana do social acontecer de novo para ser capturada pelo projeto *Metabiótica* para que o destinatário alvo tenha uma apreensão estética e a perceba não só pela visão (ótica) e audição (ótica), mas com o seu corpo todo como evidenciado no curso das análises⁷.

Em cada uma das três montagens localizamos em nossas análises a dinâmica de regimes descrita por Landowski no esquema geral da teoria semiótica dos regimes de sentido, interação e risco. Com a explicitação da programação do social e seu operar automatizado como se ele fosse separado das ações dos membros do agrupamento humano é que Orion parte em sua intervenção e, intencionalmente, o artista instala suas obras em exibição para elas serem vistas pelos que circulam pelos distintos modos de locomoção pela cidade. A densidade sensível da manifestação parietal desperta a apreensão estética do passante e a visão, sentido de captação primeira da cena plasmada nessa situação do espaço público, se

⁷ No desenvolvimento de como a estesia constrói os sentidos remeto aqui a vários trabalhos em que tratei como o sensível entra em ação: “Estesia e experiência do sentido”. Revista CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada, v.8, n.2, dez. 2010. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/3376>. “O sabor de Sabor Pão de Açúcar”. In: LEMOS, André *et al.* (Org.). *Mídia Br*. Porto Alegre: Sulina, 2004, p.145-178. “A estesia como condição da estética”. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; LANDOWSKI, Eric. *Do inteligível ao sensível*. Em torno da obra de A. J. Greimas. São Paulo: Educ, 1995, p.227-236.

encadeia com os outros sentidos acionados em uma ação participativa em que o corpo entra em atuação. Ativada as competências estéticas para sentir, a interação interlocutiva promove uma experiência que é da ordem do vivido. Pelos gestos, atitudes, movimentos e ações, no corpo a corpo, o interagente com o seu fazer constrói o sentido, sentindo os seus efeitos somáticos e completa a obra.

Assim, a cena vivida na instalação pode desencadear rupturas no ciclo vicioso da rotina programada e, essas descontinuidades do contínuo ocasionam o deixar de outorgar ao outro, à sociedade, aos governantes a responsabilidade pelas ocorrências que as intervenções denunciam. O sujeito destinatário sensibilizado pelo vivido assume para si o papel de construir um mundo mais justo, de rever suas posições e de atuar exigindo outros posicionamentos dos governantes. Comprometido com a situação em que se encontra implicado, o sujeito da vivência arrisca-se e parte para ações de transformação do *status quo*.

A esquematização dos regimes acionados pela intervenção estética intersemiótica de Orion evidencia assim a compreensão de como a “constelação da aventura” com o maior risco do sujeito opera uma possibilidade de transformação da “constelação da prudência” que consolida o estabelecido.

Diante das condições de vida da infância paulistana que Orion nos fez reestabelecer o contato, é como cidadão comum que somos levados às suas convocações interlocutórias. A partir da visão e do que se ouve nos locais destacados, esses sentidos mais distanciados conduzem a uma aproximação e entrada na cena com o atuar com gestos, posturas, posições e cinetismo do corpo que concretizam as ações na cena sendo dela co-participante.

Somos assim implicados a visualizar essa linguagem primeira da pintura parietal que é o princípio de toda a expressão do mesmo modo que as primeiras manifestações pictóricas da humanidade. Corpo a corpo com essas pinturas de cenário do social somos nós que fazemos essas situações pintadas ocorrerem, sensibilizados que somos a nos posicionar junto a elas, nelas exercemos um papel actancial. No percurso de nossas

ações e no ritmo delas, nós construímos juntos os sentidos que as coisas, os objetos, as pessoas, a sociedade e nós mesmos como dela integrantes produzem. A ação e, principalmente na postulação de Landowski a interação é, portanto, o que nos qualifica como sujeito social. Fazendo-nos sentir a repercussão dos nossos atos é que essas intervenções nos arremessam da alienada insensibilidade a assumir um comprometimento com a construção partilhada do sentido. A disponibilidade para a interação de risco é, então, a que nos faz descobrir novos modos de ser no mundo com mais abertura e assumindo que é uma tarefa interminável essa que, como cidadão, cabe ao sujeito desempenhar. Superada uma batalha outra se arma e, assim, em um contínuo ininterrupto, nos é mostrado a força de nossa ação para fazer ser a si próprio e ao mundo.

A linguagem da pintura é completada pelas linguagens cinética de nossos comportamentos no espaço, também outra linguagem, em aliança com a proxêmica, posições, distâncias, movimentos e gestos que nos põem em atuação na cena-mundo. Assim se por um lado na pintura o enunciador instala o lugar da ação do público alvo que circula nas ruas, a partir da afetação dos sentidos pela montagem que desencadeia o executar nela um percurso narrativo, por outro lado, na articulação de linguagens que funcionam em um sincretismo⁸ por encaixe, uma complementando a outra com o seu bloco de ação até formar a cena total, vamos ter a instalação do destinatário como enunciatário. A linguagem da fotografia reúne no seu registro último o encadeamento dos usos de linguagens em sincretismo pelos acréscimos de fazeres dos distintos sujeitos actantes, nos usos das linguagens do corpo com cinetismo, proxêmica, distância, posição e gestos e sujeitos atores que é instalado para ter um fazer enunciativo. A totalidade de sentido que cada fotografia plasma tem a sua identificação na parte inferior como se essa margem atuasse como a moldura do retratado, com o título comum que nomeia o conjunto de intervenção, tendo cada uma delas um número que marca o lugar que ela ocupa na série, o ano em que foi realizada e a assinatura do artista multimídia.

⁸ Sobre os tipos de sincretismo de linguagens remeto ao capítulo: "A plástica sensível da expressão sincrética e enunciação global". In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia (Orgs.). *Linguagens na comunicação*. Desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores/CPS Editora, 2009, p.79-140.

A linguagem da fotografia flagra e fixa o sentido de uma enunciação global concretizada na manifestação totalizante das articulações sincréticas que se encadeiam na alocação delas no próprio *locus* das ocorrências sociais, e mostram que é como seres de linguagens que somos que estamos nos construindo e construindo o mundo, assim como assumindo uma condição de ser e de pertencer à sociedade. Essa condição de ser social é que nos leva à superação das adversidades e à luta por uma existência com mais sentido e mais significativa de nós mesmos, das coisas, objetos, da vida social.

As linguagens em articulação mostram em sua explicitação do funcionamento das várias semióticas convocadas na configuração da obra de Orion como cabe ao homem, ser de linguagem, promover uma outra construção do social mostrando como essa é obra da interação entre todos os viventes. A luta por uma vida digna na sociedade depende de nós e de como garantimos a vida infantil com qualidade a fim de que essa promova o desenvolvimento do ser humano.

Referências

- GREIMAS, Algirdas-Julien. *Da imperfeição*. Trad. de Ana Claudia de Oliveira. 2ªed. São Paulo: Estação das Letras e Cores/CPS Editora, 2017.
- _____. *Semiótica e Ciências Sociais*. Trad. de Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1981.
- GREIMAS, Algirdas-Julien; LANDOWSKI, Eric. *Análise do discurso em ciências sociais*. Trad. de Cidmar T. Paes. São Paulo, Ed. Global, 1986.
- LANDOWSKI, Eric. "Populisme et esthésie", *Revue Actes sémiotique*, n.121, p.10. 2018. Disponível em: <<http://epublications.unilim.fr/revues/as/6021>> Acesso em: 05 jul. 2018.
- _____. *Com Greimas. Interações semióticas*. Trad. de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Estação das Letras e Cores/CPS Editora, 2017.
- _____. *Passion sans nom*. Paris: P.U.F., 2004.
- _____. *Les interactions risquées*. Limoges: UNILIN, 2005. [*Interações arriscadas*. Trad. de Luisa Helena O. da Silva. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2014, p.80 e 100].

_____. “Sociossemiótica: uma teoria geral do sentido”. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *Semiótica e interação nas práticas*. São Paulo: Estação das Letras e Cores/CPS Editora, 2016, p.467-481.

_____. “As interações discursivas”. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (Org.). *As interações sensíveis*. São Paulo: Estação das Letras e Cores/CPS Editora, 2013, p.235-249.

_____. “Estesia e experiência do sentido”. Revista CASA: Cadernos de Semiótica Aplicada, v.8, n.2, dez. 2010. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/casa/article/view/3376>

_____. “A plástica sensível da expressão sincrética e enunciação global”. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de; TEIXEIRA, Lucia (Orgs.). *Linguagens na comunicação*. Desenvolvimentos de semiótica sincrética. São Paulo: Estação das Letras e Cores/CPS Editora, 2009, p.79-140.

_____. “O sabor de Sabor Pão de Açúcar”. In: LEMOS, André *et al.* (Org.). *Mídia Br*. Porto Alegre: Sulina, 2004, p.145-178.

_____. “A estesia como condição da estética”. In: OLIVEIRA, Ana Claudia; LANDOWSKI, Eric. *Do inteligível ao sensível*. Em torno da obra de A. J. Greimas. São Paulo, Educ, 1995, p.227-236.

ORION, Alexandre. Disponível em:

<https://www.alexandreorion.com/1815958-conceito-metabiotica/>

ORION, Alexandre. Disponível em:

<https://www.alexandreorion.com/1813942-metabiotica#no4>.