

# Criação e sentido nos Retratos de Vik Muniz

Joyce Brandão

Lincoln G. Dias

Maria Auxiliadora C. Corassa

Nelma Pezzin

Neste estudo, tomamos para análise algumas obras do artista plástico Vik Muniz. São fotografias de grandes dimensões que se enquadram no gênero “retratos”. Em cada uma delas vemos um homem, mulher ou criança em close. Os títulos fazem alusão às suas identidades, embora alguns sejam notoriamente conhecidos, como por exemplo, Marilyn Monroe, Pelé e Luiz Inácio Lula da Silva. Outros são pessoas comuns, destituídas de fama, como por exemplo, uma criança negra chamada Valentina.

O que nos chamou a atenção nesses retratos, e que nos motivou a tomá-los como objeto de estudo, é o fato de serem construídos com materiais inusuais como açúcar, diamantes, pimenta em pó, sangue cenográfico e confetes produzidos com papéis de revistas. A nossa análise tem um duplo objetivo: em primeiro lugar, busca mostrar o modo como os materiais participam da construção dos significados dessas obras e, em segundo, evidencia as relações existentes entre estes significados e os procedimentos criativos adotados pelo artista. Entendemos que a significação nas obras de arte emerge na experiência da recepção, quando espectador e obra estão postos em presença um do outro. Em Muniz, o ato de recepção exige que o espectador recupere, pelos traços presentes nas obras, as etapas do processo de sua produção. Daí a relação que verificamos entre

processo criativo e significação.

Adotamos, como perspectiva teórica, a chamada *semiótica discursiva*, ou gerativa, surgida na França nos anos de 1960 a partir de *Semântica estrutural*<sup>1</sup>, obra fundadora de A.J.Greimas. Nela, o autor criou modelos que permitem estruturar a dimensão semântica das línguas naturais – assim como F. de Saussure o fez com relação à dimensão sintática<sup>2</sup> – tornando possível um estudo sistemático da *significação* nos textos verbais. No entanto, a principal contribuição de sua obra é apontar o fato de que os modelos da lingüística estrutural podem fornecer matrizes para o estudo da *significação* também nas linguagens não verbais.

Greimas inaugura, assim, o empreendimento de construir, com o nome de *semiótica*, uma teoria que busca identificar e descrever toda e qualquer forma de produção e apreensão do *sentido* no âmbito dos fenômenos humanos, com vistas à construção a longo prazo, de uma teoria geral da significação<sup>3</sup>. Desde então, pesquisadores situados em diversas partes do mundo se esforçam para fazer avançar essa proposição fundadora, confrontando-a com as mais diversas manifestações de linguagem, desde as verbais até as visuais e sonoras, das artísticas às midiáticas, dos objetos concretos às práticas sociais.

O problema da abrangência do *sentido* como

objeto geral de estudo começa na própria diversidade do significado desta palavra, tal como aparece nos diferentes usos lexicais do termo e nas diferentes acepções filosóficas do conceito. Para afastar-se de concepções ontológicas, psicológicas ou metafísicas, a semiótica trata o sentido como um *conceito não-definido*<sup>4</sup>, porém estruturável. Ela considera que os significados dos mais diversos objetos e acontecimentos sociais se dão em *imanência*<sup>5</sup>, quer dizer, constroem-se no interior desses mesmos objetos e acontecimentos na medida em que esses se manifestam como discursos enunciados<sup>6</sup>. Em síntese, sobre o sentido é possível afirmar que ele não se manifesta em si e por si, mas somente por meio de aparições acústicas ou gráficas, gestuais ou fisionômicas, rítmicas ou plásticas, etc, cujos modos de organização manifestos respondem pela sua urdidura e condições de reconhecimento.

A semiótica opera a partir de análises de casos particulares, tomando objetos, acontecimentos e práticas sociais como totalidades relativamente autônomas e dotadas de sentido. Greimas iniciou as suas investigações analisando textos verbais escritos, sendo alguns artísticos e outros não. Entre eles estão, por exemplo, contos e poemas de Tournier, Calvino, Rilke, Tanizaki e Cortázar, um prefácio de Dumézil, um texto jurídico e uma receita de sopa<sup>7</sup>. No entanto, como já dito o *corpus* de análise pode ser não-verbal, como pinturas, performances, filmes, canções<sup>8</sup> e objetos anódinos sem interesse artístico ou estético<sup>9</sup>. Podem ser também acontecimentos ou práticas sociais como uma campanha publicitária ou um ritual de estado<sup>10</sup>.

Uma vez feita esta breve descrição da especificidade de nosso olhar teórico, faz-se necessário re-expor o objetivo deste estudo no tocante à rela-

ção entre os materiais constitutivos dos retratos e os significados das obras. Interessa-nos investigar esta relação na perspectiva de encontrar, nas obras, uni-dades manifestas que nos permitam identificar *categorias semióticas do matérico*. Uma vez identificadas e descritas tais categorias, com o apoio de análises de outros trabalhos artísticos, é possível conceber, pouco a pouco, como parte do corpo conceitual da semiótica, uma *dimensão matérica* que responda pelos efeitos de sentido advindos da materialidade das obras de arte<sup>11</sup>. A análise dos trabalhos de Vik Muniz presente neste texto procura mostrar como se manifesta a dimensão matérica em seus trabalhos.

### Interação e materialidade

As obras que tomamos para análise são *Valentina – a mais veloz*, *Marilyn sangrenta*, *Liz*, *Marlene Dietrich*, *Luiz*, *Edson*, *João II*, *Sr. Francisco* e *João I*. *Valentina* faz parte da série *Crianças de açúcar*, em que cada fotografia mostra uma criança cuja imagem é feita de açúcar. O políptico *Liz* mostra quatro reproduções de uma mesma imagem fotográfica de Elizabeth Taylor, cada uma delas produzida com um tipo diferente de pimenta em pó. Em *Marilyn sangrenta*, vemos uma imagem de Marilyn Monroe feita com um líquido espesso e vermelho escuro. A imagem de Marlene Dietrich, por sua vez, foi configurada a partir da justaposição de centenas de diamantes. Verifica-se que estas três últimas obras foram realizadas a partir de apropriações das famosas serigrafias de Andy Warhol. *Luiz*, *Edson*, *João II*, *Sr. Francisco* e *João I* retratam respectivamente Luiz Inácio Lula da Silva, Pelé, João Ubaldo Ribeiro, um florista de Nova York e Joãozinho Trinta. Fazem parte da série *Retratos de revista*, na qual as

fotografias mostram imagens dos retratados, feitas com confetes obtidos pela perfuração de páginas coloridas de revistas.

Em todas as obras, os rostos estão voltados para o observador e não há detalhamentos de cenário a dar pistas da temporalidade e da espacialidade das imagens. Quanto ao tratamento das cores, algumas são policromáticas, caso dos *Retratos de revista*, e outras monocromáticas, como *Valentina*, *Marilyn sangrenta*, *Marlene Dietrich* e cada um dos retratos de *Liz Taylor* tomados separadamente.

É possível também dividir as obras em função do uso de dois conhecidos procedimentos técnicos da fotografia: o primeiro é o alto-contraste, que consiste em eliminar os meios-tons, reduzindo o cro-

matismo a dois únicos tons homogêneos, como nos retratos de Marilyn e Dietrich. O segundo consiste na multiplicação das gradações tonais, resultando em figuras cromaticamente mais detalhadas, como ocorre em *Valentina* e nos *Retratos de revista*.

Chama a atenção a precisão fotográfica que permite o reconhecimento dos retratados em contraste com a precariedade e impermanência dos materiais utilizados para construir suas imagens. Verifica-se que a produção dos trabalhos consistiu em recobrir fotografias dos retratados – ou projeções destas – com os citados materiais, de maneira a preservar os delineamentos que nos permitem identificar as imagens fotografadas. Essas, assim recobertas, foram novamente fotografadas e ampliadas sendo



Fig. 1: Valentina, Marilyn Sangrenta, Liz Taylor, Marlene Dietrich. Fotomontagem de reproduções do livro "Obra incompleta", Vik Muniz, Fundação Biblioteca Nacional.

as ampliações as obras efetivamente apresentadas a público.

No caso de *Crianças de açúcar*, as imagens surgem da relação entre os grãos de açúcar e o papel escuro que lhe serve de suporte. Os volumes que estruturam nariz, boca e olhos nascem das gradações de cinza produzidas pelo maior ou menor acúmulo

do açúcar sobre o papel escuro. Pela oposição entre concentração e dispersão dos grãos, são criados os efeitos de claro *vs* escuro da *dimensão cromática*, de luz *vs* sombra no nível figurativo e de granulado *vs* liso na dimensão matéria.

A granulação do açúcar pode, num primeiro momento, confundir a percepção do observador e

fazer as fotografias parecerem desenhos a carvão ou a grafite. Os desenhistas sabem que grafite e carvão produzem uma textura granulada quando aplicados sobre papéis ásperos. Mas a granulação que de fato vemos não se apresenta tatilmente no suporte material das obras, mas no grão de açúcar acessível somente ao olhar pela mediação da fotografia.

Na exposição desta série na 24ª Bienal de São Paulo, foi exposto também, em pequenos potes, o açúcar usado para configurá-las, uma maneira de conduzir o fruidor a pensar nas relações entre o retrato e o material que o constrói, bem como entre este material e os sujeitos retratados. As crianças retratadas são completamente desconhecidas, mas os títulos nos fazem saber algo a seu respeito: Valentina, como já dito, é “a mais veloz”. Outras são Calist, que é “pequeno” e “não sabe nadar”, Valícia, que “se banha em roupas de domingo e James, que é “grande” e “sua muito”<sup>12</sup>. O caráter anedótico e circunstancial de tais atributos nos fazem crer que os retratos referem-se a crianças “de verdade”, existentes em algum lugar. Somos informados pelo relato do artista<sup>13</sup> que se tratam de crianças com as quais ele nadava quando passou férias em St. Kitts

na Jamaica.

As obras aludem, portanto, à condição social de crianças negras e pobres do meio rural Jamaicano. As identidades individuais são demarcadas pelo gênero – masculino e feminino –, pelas expressões faciais e pelos predicados nos títulos que aludem ao fazer, ao saber e ao ser destas crianças que, apesar das agruras de sua condição, apresentam-se felizes. Mas há, sobretudo, a construção de uma identidade de grupo, criada pelo material açúcar, a relacioná-las ao principal produto que move a economia do lugar em que vivem.

A partícula “de” indica não só o material de que são feitos os retratos, mas também a procedência e o provável destino dos retratados: “vieram do açúcar e irão para o açúcar”. O “de” indica também o pertencimento a um certo lugar ou condição social, ou seja, essas crianças pertencem ao circuito de atividades econômicas que, na Jamaica, se constituiu em torno do açúcar. Faz remissão à sua origem e destino provável pois, assim como seus pais são trabalhadores na colheita da cana, também elas futuramente tendem a trabalhar nos mesmos canaviais.

Em contraste com estas obras, *Liz, Marilyn*



Figura 2: Luiz, Edson, João II, Francisco e João I da série Retratos de revista, 2003.

Fotomontagem de reproduções do catálogo da exposição Retratos de revista, Vik Muniz, Pinacoteca de São Paulo, 2004.

*sangrenta* e *Marlene Dietrich* foram concebidas a partir de imagens não produzidas por Muniz. Verifica-se que a apropriação de obras de outros artistas e de épocas variadas é recorrente em seu trabalho. Tal escolha demarca uma retomada e reoperacionalização de algumas das estratégias da *pop-art* em sua obra. É sabido que Andy Warhol, além de repropor pinturas históricas em linguagem publicitária, usava os mesmos recursos plásticos para representar mercadorias de grande circulação comercial e celebridades do mundo artístico e político contemporâneo. Suas serigrafias chamam a atenção para o que há de comum entre, por exemplo, a *Mona Lisa*, Marilyn Monroe e a sopa Campbell's: a visibilidade excessiva e banalizadora produzida pelos meios de comunicação de massa. Embora sejam, respectivamente, uma "pintura", uma "atriz" e uma "marca de sopa", são, sobretudo, *imagens*. Diferentemente da arte pré-moderna, que produzia "imagens da natureza" e de "coisas do mundo", a *pop-art* produz "imagens de imagens".

Em *Liz*, como em *Crianças de açúcar*, a aparência granulada das imagens é dada pelo estado pulverizado do material utilizado, no presente caso, pimentas em pó, caiena, do-reino, curry e malaguetta. Nos dois casos, o pó não permite uma demarcação precisa dos contornos. No entanto, em *Liz* há o contraste cromático entre a pimenta e a superfície que serve de fundo, que ora é clara e ora é escura: em duas delas a pimenta aparece nas massas que detalham face e cabelos, deixando o suporte meio descoberto na área da epiderme. Nas outras duas, ao contrário, ela recobre o fundo e a epiderme.

É possível associar o ardor das pimentas ao temperamento notoriamente difícil da atriz. Vemos aqui a relação entre comidas e personalidades públicas,

ambas para serem digeridas, uma organicamente pelo corpo e outra cognitivamente nas experiências cotidianas de recepção. Há também a associação da arte com o consumo rápido, destino geral tanto das comidas quanto das celebridades midiáticas.

Em *Marilyn Sangrenta*, a visão do vermelho parece integrar-se à isotopia do "erotismo", já demonstrado nas suas pálpebras semi-cerradas e lábios entreabertos. Associado ao sangue pelo título, este erotismo se torna letal. O sangue cenográfico tem um brilho, da esfera do cromático, que não se assemelha ao "sangue real", que logo se torna opaco e escuro devido à coagulação. O contraste cromático entre o vermelho e o branco do fundo apresenta também uma constante tensão nos limites que configuram a efígie da retratada, cujo equilíbrio tênue pode ser rompido a qualquer momento e invadir todo o retrato, cobrindo de sangue a face da atriz. Além do cromático, sobressai-se um certo relevo, próprio da concentração do material líquido e que produz um efeito de sentido tátil, constituindo-se desse modo como uma atuação do matérico. Por este, o olhar é convocado a sentir e apreender o "sangue" como se brotasse mesmo na face da retratada.

A opção pelo sangue cenográfico no retrato de Marilyn Monroe reitera significados presentes no título original da obra em inglês: "Bloody Marilyn" em clara referência à bebida Bloody Mary, também de coloração vermelha, muito comum nos EUA. Se *Liz* é para ser comida, Marilyn é para ser bebida.

Verifica-se que os aspectos identitários construídos por esses materiais nestas obras dão conta de fazeres profissionais dos próprios retratados ou de pessoas ligadas a eles, de suas origens ou de seus simulacros veiculados pela mídia. Desse modo, o matérico também se manifesta, ao singularizar os

anônimos e repropor os traços identitários dos famosos.

### Retratos de revista

A série Retratos de revista mostra imagens de Lula, Pelé, João Ubaldo Ribeiro, Sr. Francisco e Joãozinho Trinta confeccionadas com confete de papel de revista. A ampliação dos retratos para o formato 230 x 182cm faz com que os confetes, a princípio de 5mm cada um, passem a ter aproximadamente 2cm de diâmetro. O observador percebe o agrupamento ampliado desses fragmentos de modo diferente conforme esteja próximo ou distante das obras. Na proximidade, os fragmentos são vistos pelo que são: confetes de páginas de revista; à distância, reconstroem os retratos como mosaicos de papel. Há, na visão distanciada, o reconhecimento de figuras-retratos e da construção plástica por meio da junção de inúmeros pontos cromáticos: o mosaico. No entanto, ocorre na visão aproximada uma desconstrução que não permite ver a imagem na sua totalidade. O campo visual se pulveriza e os contornos das formas se dissolvem dando lugar a pontos de luz e cor sem uma configuração reconhecível.

Há uma percepção tátil desses fragmentos e de sua constituição material, que se contrapõe à lisura plana da superfície fotográfica. Paradoxalmente à convocação do observador pelo olhar, a atração exercida pelo aspecto tátil de sua materialidade provoca um efeito disfórico<sup>14</sup> devido à configuração pontilhista que acarreta limitações em sua percepção, fazendo com que o observador tenha que se distanciar para ver as imagens e se aproximar para ver a matéria. A opção de ver simultaneamente imagem e matéria parece não ser dada por essas obras a

não ser à custa desse efeito disfórico.

É que há nesses confetes fragmentos de outras imagens, outras figuras e outros corpos picotados que fazem o olhar se dispersar. O olhar, portanto reconhece outras imagens dentro da imagem, as quais interagem com o fruidor interferindo nos seus movimentos oculares, no seu poder ver, provocando então uma espécie de vertigem focal. As partes representadas das faces não são nítidas o suficiente para estabelecer uma visão precisa do que se reconhece como olhos ou bocas. O fragmento de papel aparece como elemento externo à representação e, pelo modo como sentimos o nosso próprio corpo, causa desconforto físico “sentir” um confete dentro do globo ocular ou sobre os lábios do retratado.

Em termos gerais, há muita regularidade nessas obras: os retratos são homogeneizados pelo formato, pela composição e pela disposição do material. Os retratados, por sua vez, são igualados por meio da frontalidade e enquadramento típicos de retratos 3 x 4. Esses são tidos como demonstrativos de uma “identidade visual verossímil”, ao menos para fins de controle burocrático nos documentos pessoais onde aparecem. No entanto, eles colocam todos em condição de igualdade ao serem mostrados de frente, próximos ao observador e com os olhos abertos.

Os títulos identificam os retratados apenas pelo primeiro nome e, quando dois deles possuem o mesmo prenome, a distinção se faz por uma numeração que os serializa. Assim, Joãozinho Trinta e João Ubaldo Ribeiro são, respectivamente, *João I* e *João II*. Desse modo, ainda que as imagens nos permitam reconhecer os famosos, os títulos os igualam a pessoas quaisquer, pois transformam os seus nomes específicos em nomes genéricos.

Anônimos e célebres encontram-se, portanto,

em um mesmo patamar, com identidades individuais diluídas pelos títulos das obras, pela regularidade do tratamento formal. Entretanto, a impressão inicial de regularidade é superada após uma observação mais acurada que permite perceber roupas diferenciadas por seus modelos e cores, expressões faciais e principalmente olhares que demarcam individualidades específicas no universo colorido e pontilhado destas imagens. Identificamos a utilização do verde e amarelo nas imagens de Lula e Pelé; do preto e branco para o florista Francisco; do azul para João Ubaldo e cores diversas para Joãozinho Trinta; uma atuação da dimensão cromática aludindo às identidades dos retratados.

Fazendo uso do que diz Oliveira<sup>15</sup>, quando fala da “simultaneidade excessiva da visualidade mercantilista da mídia, que não concede tempo na sua programação ao tempo do olhar, dificultando ou impedindo assim o estabelecimento das conexões entre as partes”, constatamos, pela fragmentação presente nesses trabalhos, que ocorre uma dificuldade de acesso pelo olhar, levando pelo efeito disfórico à superficialidade, a qual por sua vez remete à compressão tempo e à massificação, situações que perpassam o conceito de pós-modernidade, reiterando assim a fala da semiótica.

As revistas são produtos culturais que, não raro, dão visibilidade e celebrizam a vida pública e privada de certos indivíduos. “Figurativizam, portanto, o mundo e o contexto cultural, pelos mesmos meios que os formatam.”<sup>16</sup> É a mídia reutilizada, pois as imagens de pessoas que se tornaram conhecidas por meio dela são desconstruídas, fragmentadas e vão contribuir para um novo processo do fazer ver e do mostrar-se para outras pessoas.

Vik Muniz dedica-se a manipular com muitos

meios o jogo da representação nas artes visuais. À primeira vista, as imagens iludem-nos. Mas, quando o espectador percebe que o que está vendo é a fotografia de alguma coisa que realmente existe como objeto, percebe a inabilidade do olho humano para reconhecer diferentes conceitos visuais ao mesmo tempo.

No seu processo de criação, caracterizado por uma intersemiose de linguagens, povoado com esses materiais improváveis com que “desenha” as figuras de suas posteriores impressões fotográficas, o artista questiona a natureza e a tradição da representação visual, provoca, ilude e seduz nosso olhar.

#### Notas

Joyce Brandão - Artista plástica, professora do Centro de Artes da UFES. Graduada em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFMG e Mestre em Comunicação e Semiótica pela COS-PUC/SP. Pesquisadora do CPS - Centro de Pesquisas Sociossemióticas - SP

Lincoln Guimarães Dias - Artista plástico, professor do Centro de Artes da UFES. Graduado em Artes Plásticas pelo Centro de Artes/UFES e Doutor em Comunicação e Semiótica pela COS-PUC/SP. Pesquisador do CPS - Centro de Pesquisas Sociossemióticas - SP

Maria Auxiliadora Corassa - Professora do Centro de Artes da UFES. Graduada em Artes Plásticas pelo Centro de Artes/UFES e Doutora em Comunicação e Semiótica pela COS-PUC/SP. Pesquisadora do CPS - Centro de Pesquisas Sociossemióticas - SP

Nelma Pezzin - Artista plástica, professora do Centro de Artes da UFES. Graduada em Artes Plásticas pelo Centro de Artes/UFES e Mestre em Comunicação e Semiótica pela COS-PUC/SP. Pesquisadora do CPS - Centro de Pesquisas Sociossemióticas - SP

<sup>1</sup>Algirdas Julien GREIMAS. *Semântica estrutural*, trad. H.Osakabe e I.Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1973.

<sup>2</sup>Ferdinand de SAUSSURE. *Curso de linguística geral*, trad. A.Chelini et al., São Paulo, Cultrix, 1988.

<sup>3</sup>A orientação epistemológica mais geral da semiótica advém da linguística estrutural de Ferdinand de Saussure e da glossemática de Louis Hjelmslev. Greimas trabalhou também a partir de contribuições mais situadas como o conceito de enunciação em E.Benveniste, a teoria da narratividade de W. Propp e o dispositivo actancial de Tesnière.

<sup>4</sup>Para Greimas e Courtés, para atender a necessidades de articulação e coerência, toda teoria comporta um corpo de conceitos não-definidos, porém inter-definíveis no quadro de uma axiomática. Como uma primeira aproximação da noção de sentido, os autores apontam que é ele que nos permite as operações de paráfrase e de transcodificação. Algirdas Julien GREIMAS e Joseph COURTÉS, *Dicionário de semiótica*, São Paulo, Cultrix, 1985, pp. 38, 102, 417.

<sup>5</sup>Algirdas Julien GREIMAS e Joseph COURTÉS, *op.cit.*, pp. 226-7.

<sup>6</sup>Algirdas Julien GREIMAS e Joseph COURTÉS. *op.cit.*, pp. 145-47.

<sup>7</sup>As análises dos contos e poemas estão em A.J.GREIMAS, *Da imperfeição*. trad. Ana Claudia de Oliveira, São Paulo, Hacker, 2002; ver a análise do prefácio de Naissance d'Archanges em A.J. GREIMAS e E.LANDOWSKI, *Análise do discurso em ciências sociais*, trad. C.T. Pais, São Paulo, Global, 1986, pp. 35 a 71; ver a análise da lei francesa nº 66-537 de 24 de julho de 1966 sobre as sociedades comerciais em A.J.GREIMAS, *Semiótica e ciências sociais*, trad. A.Lorencini e S.Nitrini, São Paulo, Cultrix, 1981, pp. 67-113; ver a análise da receita de sopa em "A sopa 'au pistou' ou a construção de um objeto de valor", trad. Edith L. Modesto, in *Significação: revista brasileira de semiótica*, 11/12, 1996, pp. 7-21.

<sup>8</sup>No tocante à análises de objetos estéticos planares, ver Jean-Marie FLOCH. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*, Paris/Amsterdã, Hadès/Benjamins, 1985; Ana Cláudia de OLIVEIRA (org.), *Semiótica plástica*, São Paulo, Hacker, 2004; ver análises de canções em Luiz TATIT, *Semiótica da canção: melodia e letra*, São Paulo, Escuta, 1994.

<sup>9</sup>Citamos, por exemplo uma análise de saca-rolhas em Frances-

co MARSCIANI, "Bottiglie, tappi e cavatappi", in *Esercizi di semiotica generativa: dalle parolle alle cose*, Bologna, Progetto Leonardo, 1999, p. 159-176.

<sup>10</sup>Ver E.LANDOWSKI e A.C.OLIVEIRA, "Entre o social e o estético: análise de campanhas publicitárias de cerveja", in A.C.OLIVEIRA (org.) *VIII Caderno de discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, São Paulo, CPS, 2002, pp. 415-44; Ver a análise de uma aparição pública da rainha da Inglaterra em E.LANDOWSKI, "O olhar comprometido", in *Galáxia: revista transdisciplinar de comunicação, semiótica, cultura do Programa de estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, 2, São Paulo, Educ, 2001, pp. 19-56.

<sup>11</sup>São já mais conhecidas e exploradas na semiótica as dimensões eidética, cromática e topológica, relativas respectivamente à organização da forma, da cor e da configuração geral da composição. A esse respeito, consultar A.J.GREIMAS e J.COURTÉS, *Semiótica: dicionário razonado de la teoría del lenguaje*, trad de E.Ballón Aguirre, Madrid, Gredos, 1991, pp 62,63,82 e 263.

<sup>12</sup>As obras citadas são *O pequeno Calist não sabe nadar*, Valícia se banha em roupas de domingo e *O grande James sua muito*, todas cópias fotográficas em gelatina e prata, 35,6 x 28 cm. Vik MUNIZ, *Obra incompleta*, Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, 2004, pp. 191-95.

<sup>13</sup>Vik MUNIZ, *op. cit.* p. 191.

<sup>14</sup>Disforia: "estado caracterizado por ansiedade, depressão e inquietude". In Antônio HOUAISS, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, p. 1.054. Conforme Greimas e Courtés, Disforia é o termo negativo da categoria tímica, que serve para valorizar os microuniversos semânticos – instituindo valores negativos– e para transformá-los em axiologias. A categoria tímica articula-se em euforia/disforia e comporta, como termo neutro, a aforia. A.J.GREIMAS e J.COURTÉS, *op. cit.* p.130.

<sup>15</sup>A.C.Oliveira, "Pós-modernidade, uma escapatória da modernidade", in Ana Claudia OLIVEIRA e Eric LANDOWSKI, *IX Caderno de discussão do Centro de Pesquisas Sociosemióticas*, São Paulo, CPS, 2003, *Ibid.*, pp. 126-127.

<sup>16</sup>*Ibid.*, p. 112.