CURADORIA, HETEROGENEIDADE E SUBJETIVIDADE

Elisa de Souza Martínez - UnB

RESUMO

A exposição de arte em espaços museológicos é um texto sincrético. As marcas deixadas no discurso institucional, que se configura na expografia e nas publicações que registram a realização do evento, traduzem a voz de uma instância curatorial e determinam a apreensão do sentido do evento. Destacamos em nosso texto uma contraposição de opções discursivas, adotadas pelo Museu de Arte de São Paulo (Masp) e pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, na reorganização recente de suas respectivas coleções permanentes, bem como as implicações que os formatos adotados trazem para a interpretação de um conjunto de valores museológicos em relação à história da arte.

Palavras-chave: heterogeneidade. discurso museológico. ethos.

ABSTRACT

The art exhibition in museum spaces is a syncretic text. Individual signs form the institutional discourse, expressed through the expography as well as the publications that record the event. Both forms of the exhibit reflect the curatorial voice and determine the apprehension of the meaning of the event. In this essay, the contrast in discursive options adopted by the Art Museum of São Paulo (MASP) and the Pinacoteca do Estado de São Paulo, in the recent reorganization of their permanent collections is in the core of the analysis. Also, it identifies some of the implications the choice of formats in expography may have in the interpretation of a set of values in art history.

Key words: *heterogeneity. museological discourse. ethos*

A abordagem da exposição de obras de arte na contemporaneidade como um fenômeno de comunicação tem sido realizada em nossa pesquisa a partir de alguns pressupostos de análise fundamentados na semiótica discursiva.

A partir do texto Semiótica e Comunicação, de José Luiz Fiorin (2004) e do livro *Linguística e Comunicação*, de Roman Jakobson (2003), iremos elencar neste trabalho algumas das indagações que têm permeado nossa abordagem interdisciplinar. A primeira indagação permeia as demais: seria a exposição de obras de arte em espaços institucionais um objeto de pesquisa do campo da Comunicação? Poderíamos também indagar, em decorrência da questão mais abrangente, se há verdadeiramente uma pesquisa interdisciplinar a ser construída a

partir de nosso objeto de análise em que possamos articular abordagens teóricas, conceitos e metodologias de dois campos distintos: Arte e Comunicação?

Se algumas exposições de artes no Brasil são eventos midiáticos de grandes proporções, como têm ocorrido desde a realização da exposição de um conjunto de obras do escultor francês Auguste Rodin (1840-1917) em 1995, seria pertinente inseri-las no elenco de manifestações de grande impacto sobre os modos de significação no amplo contexto dos sistemas culturais? A exposição *blockbuster* é construída a partir de uma estratégia de marketing, e conquistou um espaço permanente na agenda de instituições que incorporam novas estratégias para ampliar o público visitante e, também, contabilizam visibilidade na mídia como índice de reconhecimento de sua missão social de popularização de modelos de apreciação do patrimônio cultural.

Em que medida a constituição de um destinatário para os eventos artísticos em grande escala é um procedimento diferente da que instaura um destinatário na produção de um texto em outro sistema comunicacional? Ainda que para analisar uma exposição de arte como um texto não tenhamos que considerar a precedência de um tema gerador, de uma narrativa ou de um sistema lingüístico verbal, como ocorre na análise dos roteiros de programas veiculados pela televisão, a análise dos constituintes plásticos e figurativos que os procedimentos de produção de um texto televisual devem articular podem ser de grande relevância se quisermos apresentar uma contribuição para a pesquisa da linguagem visual.

Segundo Fiorin (2004, p. 14) os “textos criados pelos meios de comunicação são produtos de linguagem e, por conseguinte, podem ser examinados pelas teorias lingüísticas e semióticas”. A essa afirmação acrescentamos a necessidade de compreender as estratégias de produção de sentido que caracterizam os textos visuais. Sabemos que outros sistemas semióticos, como o sonoro e o gestual, também podem fazer parte de um objeto de estudo e, consequentemente, ter um papel fundamental na análise de um fenômeno comunicacional. Tanto quanto a trilha sonora na publicidade, a música ambiente que modaliza o percurso do visitante no espaço expositivo tendo em vista um determinado modo de realizar a leitura do conjunto em um sentido que pode ou não ser unidirecional, em que se sentirá ou

não imerso em uma atmosfera que não possui semelhanças com a configuração de seu ambiente cotidiano ou do conjunto de sinais que marcam a época em que vive, desempenha um papel primordial no processo de significação. A apreensão do significado em qualquer um dos casos citados – diante da publicidade ou da exposição – não é acidental.

Sobre a necessidade de considerar que a cientificidade das teorias lingüísticas e semióticas reside no fato de que estas são, de fato, aplicáveis a todos os textos já que "não há uma teoria para cada uma das linguagens" (Ibid., p. 14), afirmamos que é necessário incluir no rol das teorias estudadas as que proporcionam ao pesquisador competência razoável para analisar os modos de produção de sentido por meio de procedimentos de linguagem visual. Esses podem ser analisados conforme a predominância de um dos elementos da linguagem ou pelo modo no qual não seja possível hierarquizá-los na estrutura geradora de sentido; em uma dimensão plástica, se nos restringimos ao plano da expressão, ou figurativa, se nos restringimos ao plano do conteúdo, ou ambas simultaneamente, indissociáveis. Em geral, o que vemos é a associação de cada um dos elementos do texto visual a um conteúdo simbólico, que reduz a abordagem do texto visual a um conjunto de interpretações estereotipadas ou a uma correlação verbo-visual que encobre, reduz e empobrece o processo comunicacional interdisciplinar a uma mera atribuição de valor acessório, e supérfluo, aos constituintes da dimensão visual de um texto. Desde a publicação de *Arte e Percepção Visual,* de Rudolf Arnhein (1904-2004) em 1954, muitas obras de referência têm sido escritas para proporcionar fundamentos científicos ao estudo dos procedimentos em que se articulam os elementos da linguagem visual em diversas formas de manifestação.

Se considerarmos que há uma interdependência entre componentes visuais e verbais de um texto sincrético, como é o caso das exposições de arte em que objetos gerados em diferentes sistemas semióticos compõem a totalidade expressiva, constatamos que a análise deste tipo de evento artístico nos pode oferecer algumas referências para analisar também os eventos produzidos com os meios de comunicação de massa. Isso não implica em afirmar que os sentidos gerados a partir de diferentes meios sejam equivalentes. A manifestação do significado, o plano da expressão na análise semiótica não é um componente

acidental ou indiferente. Os modos de manifestação, de expressão, produzem no destinatário modos diferentes de sentir o sentido, podendo até mesmo ter um papel fundamental nas relações polêmicas que instauram um sentido geral ambíguo e, também, poético. Para considerar a condição sincrética do objeto de análise em que interagem, na constituição intratextual, componentes indissociáveis e não apenas uma "explosão de discretismos"[1], citamos o modo como o sincretismo é identificado na situação teatral:

> Tratando-se de um ator de teatro, dos recursos da linguagem teatral, a semiótica sincrética por excelência, o sincretismo de base "voz-e-língua" fica como que sufocado, sob o peso das demais semióticas. O que está bem de acordo com o modo de ver do senso comum que esquece, ignora, os sincretismos implicados o "mero" ato de fala. Por incrível que pareça, esse é o preço que se paga por acreditar que a semiótica verbal é um sistema modelizante primário. Modelização que se torna tão primária que não se presta atenção na voz, na materialidade enformada que é o significante verbal. Esquece-se que, antes de ser mensagem, enunciado, frase, proposição, a fala é voz, é corpo, ou melhor, tem corpo (...) (ASSIS-SILVA, 1994, p. 75).

Ou, ainda, como afirma Fiorin (Ibid., p. 15): "O problema real é como se processa a enunciação nas linguagens sincréticas, como as diferentes linguagens que a constituem manifestam um tipo organizado de sentido". Esse aspecto é o mais evidente quando constatamos ser impossível dissociar, ao assistir a programação de um canal de televisão ou ao visitar um museu, as cores utilizadas na cenografia da interpretação global dos eventos. O componente cromático é concebido para manifestar um determinado modo de abordar um tema e o conjunto de valores que este expressa para um determinado destinatário coletivo, pressuposto a partir da mera constatação de que existe um evento, ou um texto, a ser analisado.

Também pressuposto na análise semiótica é o sujeito que produz o texto. Diferenciam-se o enunciador, cujo *ethos* é analisado a partir das marcas que determinam a configuração de um texto, do sujeito que, historicamente, é seu autor. O *ethos* é, portanto, explicitado "na enunciação enunciada, ou seja, nas marcas da enunciação deixadas no enunciado (Ibid., p. 18). Desse modo:

---

[1] Com esta expressão, Ignácio Assis-Silva (1994, p. 79) diferencia a situação sincrética per se de um tipo de situação multimídia em que "frequantemente, não só não sincretizam, mas nem mesmo des-sincretizam; soam como verdadeiras *explosões de discretismos*" (grifo nosso).

> (...) a análise do ethos do enunciador nada tem do psicologismo que, muitas vezes, pretende infiltrar-se nos estudos discursivos. Trata-se de apreender um sujeito constituído pelo discurso e não uma subjetividade que seria a fonte de onde emanaria o enunciado e de um psiquismo responsável pelo discurso. O ethos é uma imagem do autor, não é o autor real; é um autor discursivo, um autor implícito (FIORIN, loc. cit.).

Em nossa análise dos eventos em espaços museológicos, das curadorias da Bienal de São Paulo às curadorias de eventos no exterior que têm como tema central a produção artística nas Américas, a definição de um enunciador coletivo é necessária. A coesão atribuída ao evento, ao texto, bem como a operação sincrética em que a compreensão do significado emerge da identificação das diversas linguagens utilizadas na sua materialização e, também, a experiência global proporcionada ao destinatário, não nos permitem isolar as marcas de individualidade que poderiam ser a mola propulsora de seu desmembramento e a discretização de suas vozes autorais.

Os eventos

Para exemplificar a impossibilidade de tomar a diferenciação de estratégias curatoriais individualizadas na constituição de um texto integrado, em que relações intratextuais conferem coesão ao evento, podemos citar a Bienal de São Paulo. A orquestração de um time de curadores é uma atribuição do curador geral que, além disso, delega tarefas curatoriais específicas que englobam aspectos da produção artística em que admitem a necessidade de oferecer um panorama contundente. Desse modo surgem curadorias que, conforme temos analisado, não são necessariamente desdobramentos unidirecionais de uma narrativa curatorial única, mas podem ser o elemento de tensão, de instauração de uma plurivocalidade explícita marcada pela coexistência de vários enunciados subordinados a uma instância que os engloba. Ou seja, embora haja um discurso curatorial geral, as várias vozes delegadas internamente para a produção de segmentos de relativa autonomia garantem muitas vezes ao texto curatorial uma aparência mais democrática, pois “traduzem visões de mundo que permeiam uma formação social (FIORIN, 1999, p. 35)”.

Tratando-se de um modo específico de abordar o tema que é proposto para todo o evento, recorre-se muitas vezes à alusão. Nos eventos artísticos isso ocorre tanto quando a abordagem central tem por objeto implícito o resgate de valores consagrados pela história da arte quanto na situação em que a interpretação do sentido geral é fundamentalmente interdiscursiva: a alusão é a incorporação de "temas e/ou figuras de um discurso que vai servir ao contexto (unidade maior) para a compreensão do que foi incorporado (Ibid., p. 34)". O contexto maior é, nesse caso, a história da arte ou a história da produção de bens artísticos. A interdiscursividade que se estabelece tanto na Bienal de São Paulo quando no telejornal não é uma condição para que a existência textual seja constatada, mas sim para que possamos analisar cada evento não como um sistema fechado mas sim que "discursa outros discursos" (Ibid., p. 35), seja de modo conflitante ou contratual. Com essa perspectiva, decorrente da heterogeneidade constitutiva dos discursos, é necessário distinguir as vozes do discurso e a apresentação de um *ethos* do enunciador, das pessoas às quais atribuímos papeis autorais definidores de uma personalidade histórica.

Em alguns casos, que podem ser tanto objetos midiáticos quanto objetos artísticos, o enunciado parece enunciar-se a si mesmo. Seja porque a voz da autoridade institucional deve ser manifestada como verdade universal e a-histórica, seja porque a aproximação a ser estabelecida entre destinatário e texto faz com que este se apresente como um evento a ser apreendido sem a atuação de agentes intermediários cuja presença não é neutra, o enunciado é percebido com um fato em si, ainda que sua ocorrência se repita indefinidamente. Nesses casos, de enunciados que parecem menos permeáveis à análise de um ethos do enunciador, das marcas na totalidade do discurso são identificadas nas recorrências de elementos que caracterizam a escolha do tema, as figuras que expressam uma perspectiva de abordagem deste tema em um contexto cultural amplo, as estratégias de linguagem que caracterizam um estilo, entre tantas outras possibilidades ao alcance do enunciador e que conferem ao texto um modo de coesão único.

Tanto a objetividade do texto que parece ter uma existência a-histórica e universal quanto o que contrapõe duas ou mais perspectivas para a abordagem de um mesmo tema devem produzir um efeito de sentido de verdade. No objeto midiático esse

efeito é obtido quando o texto apresenta, com equidade, abordagens que se contrapõem e abre para o destinatário a possibilidade de escolher a perspectiva que lhe parecer melhor. Ou, ao menos, é assim que o destinatário deve crer que pode agir. O que ocorre de fato nesses casos é a delegação de voz aos interlocutores que passam a disputar a adesão dos interlocutários ao sistema de valores que seu texto carrega. Essa situação, em que lados opostos ou divergentes sobre um mesmo assunto são oferecidos ao destinatário como se, falsamente, traduzissem todas as suas possíveis abordagens produzem um "simulacro de isenção" (FIORIN, 2004, p. 21). Talvez os exemplos extraídos do universo midiático sejam mais didáticos, entretanto nos dedicaremos aos eventos do campo das artes ou, especificamente, às exposições de arte.

Voltamos nossa atenção para o enunciatário, definido por Greimas como co-enunciador:

> A estrutura da enunciação, considerada como quadro implícito e logicamente pressuposto pela existência do enunciado, comporta duas instâncias: a do enunciador e a do enunciatário. Denominar-se-á enunciador o destinador implícito na enunciação (ou da "comunicação"), distinguindo-o assim do narrador – como o "eu", por exemplo – que é um actante obtido pelo procedimento de debreagem, e instalado explicitamente no discurso. Paralelamente, o enunciatário corresponderá ao destinatário implícito da enunciação , diferenciando-se, portanto, do narratário (por exemplo, "o leitor compreenderá que..."), reconhecível como tal no interior do enunciado. Assim compreendido, o enunciatário não é apenas destinatário da comunicação, mas também sujeito produtor do discurso, por ser a "leitura" um ato de linguagem (um ato de significar) da mesma maneira que a produção do discurso propriamente dito. O termo "sujeito da enunciação", cobre de fato duas posições actanciais de enunciador e de enunciatário (GREIMAS e COURTÉS, 1983, p. 150).

A co-participação do enunciatário na instância de produção do discurso, na enunciação, é constatada por meio das marcas que imprime na produção do discurso. A pressuposição de um destinatário dotado de um sistema de valores no qual o processo interpretativo deverá ocorrer faz com que a escolha de um conjunto de estratégias discursivas e meios de materialização do texto seja específica.

Um exemplo recente sobre o qual vamos nos deter é a organização do acervo permanente do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em exposições temporárias. Nas palavras do curador-coordenador das exposições:

> Para marcar a comemoração dos 60 anos do MASP ao longo de 2007-2008, desenharam-se quatro exposições que reformulam o modo de apresentar a coleção do museu ali onde ela é permanentemente exibida. Antes, as obras estavam dispostas por lugar de origem (arte italiana, arte francesa etc.) e por etapas cronológicas (século XV, século XIX etc.). Ambas distinções, em vigor durante longo tempo (e ainda hoje) nos melhores museus do mundo, revelam-se agora frágeis ou necessitando revisão: aquela baseada no lugar de origem, porque a arte sempre buscou passar sobre as fronteiras, ignorando-as, hoje como no passado; a do tempo, porque toda arte – pelo menos toda boa arte – é sempre contemporânea de quem a vê e sempre lhe diz algo de essencial, de modo que sua datação torna-se não raro antes um detalhe ou uma obsessão historicista do que um modo de real aproximação com o público. E se não se trata de distinções frágeis, são certamente passíveis de mudança – não pela mudança em sim mas porque as obras de arte significam diferentemente conforme o contexto em que se apresentam.
> [...]
> Assim no lugar dos dois vetores tradicionais optou-se pelo *tema* como critério de aproximação das obras. Não todo e qualquer tema mas aqueles permitidos e sugeridos pela própria coleção. O acervo do MASP é forte em retratos – e esse foi um dos quatro temas, aquele da exposição *Olhar e ser visto*. As *coisas* – tais como presentes na natureza ou na cidade, a céu aberto ou no interior das casas, em grande escala ou no plano visual próximo e fechado como se representam as naturezas-mortas – propuseram um segundo tema, desenvolvido em *A natureza das coisas*. A passagem de uma arte que sugeria mais do que mostrava, que se abre para o invisível e pode ser qualificada como transcendente – como aquela que, na coleção, vai dos séculos XIII ao XVI, sugeriu a exposição *Virtude e aparência*. E uma quarta exposição se fez com as obras que, na coleção, tratam de um tema central para a vida humana em todos os tempos: o mito (TEIXEIRA COELHO, 2008, pp. 9-10).

Se considerarmos que o enunciatário “não é um ser passivo, que apenas recebe as informações produzidas pelo enunciador, mas é um produtor do discurso, que constrói, interpreta, avalia, compartilha ou rejeita significações” (FIORIN, 2004, p. 23), qual é a imagem institucional – o enunciador – que o texto curatorial projeta e, conseqüentemente, quais são os critérios que utiliza para atribuir às exposições a autoridade institucional que estas devem expressar? De que modo a oposição entre tradição e inovação pode contribuir para a reiteração da solidez institucional que é atribuída aos 60 anos da história do MASP? E, ainda, qual a relação de continuidade histórica que o desmembramento da coleção, anteriormente distribuída em salas segundo critérios cronológicos e geográficos, pode proporcionar? Como se mantém a apreciação de sua abrangência e de suas qualidades exemplares para o estudo da história da arte como um foco central?

Se a coleção do MASP, a partir de sua reorganização, deixa de ser referência para o estudo cronológico das produções artísticas, esse projeto institucional poderia ser interpretado como um marco da substituição do antigo modelo linear, obsoleto, em que os textos explicativos de sua pertinência na estrutura global do acervo exposto eram insuficientes, por outro – atual – em que a voz do curador é explícita e circunstancial?

O que teria mudado? O público do MASP? Em que medida a história das exposições temporárias – no Brasil e no exterior –, das exibições dos acervos permanentes dos museus e dos modos de divulgação destas nos meios de comunicação têm construído um contexto receptivo a um modo de expor as obras da coleção do MASP em uma configuração a-histórica? Os agrupamentos temáticos são, de fato, a-históricos?

A marca da impermanência da obra de arte num percurso interpretativo fixo e imutável na história da arte, tem, a partir das Estações do MASP, um desdobramento recente que, talvez, caracteriza sua marca institucional duradoura. Inaugurada em 4 de fevereiro de 2010, a mostra *Romantismo; a arte do entusiasmo* surpreende-nos quando reapresenta obras anteriormente vistas em uma das quatro mostras temáticas em um novo contexto situacional de leitura. Sem desvincular a realização da exposição do texto de apresentação publicado no catálogo, e considerando que as abordagens das obras no espaço museológico e no texto escrito pelo curador são, de certo modo, equivalentes, vemos em suas palavras um modo de fundamentar a pertinência do evento na história recente da instituição:

> Mas o Romantismo não foi apenas uma volta atrás, foi ao mesmo tempo um passo à frente. O Romantismo mudou a idéia de que há verdades eternas, sejam quais forem. E junto com elas, que existam instituições eternas, valores eternos, válidos para todos e em toda parte. Era preciso ser mais flexível, enxergar mais as diferenças do que as semelhanças. E abrir mais espaço para uma esfera que desde o início da Renascença vinha afirmando-se: a esfera do individualismo, da *pessoa* concreta distinta da noção geral “ser humano” (o “prazer de seu um *eu*”, escreve R. Safranski) e, com ela, o reconhecimento de que próprio do homem, não apenas dos deuses, é *querer criar*, e que a criação é a marca que o indivíduo apõe à natureza, marca que *também* o indivíduo é capaz de imprimir à natureza, uma marca inefável, indescritível, não analisável, e que pode mesmo levar a conflitos, guerras (e até, no limite, à destruição de tudo). O indivíduo existe e reivindica seu espaço: essa, talvez, a principal marca do Romantismo (TEIXEIRA COELHO, 2010, pp. 7-8).

Podemos considerar que a organização segundo um critério inovador é um modo de evitar a reprodução de “enunciados estereotipados” (JAKOBSON, 2003, p. 39). Se os elementos do enunciado podem ser combinados tanto por concorrência quanto por concatenação (Ibid., p. 40), sua seleção é apreendida pelo enunciatário como resultante de uma pertinência implícita, já que seu sentido contextual se apresenta com um repertório de possibilidades limitadas pela predisposição do enunciatário. Ou, como afirma Jakobson (Ibid., p. 41): “deve haver certa equivalência entre os símbolos utilizados pelo remetente e os que o destinatário conhece e interpreta. Sem tal equivalência, a mensagem se torna infrutífera – mesmo quando atinge o receptor, não o afeta”.

Diante de uma coleção de valor histórico inquestionável, o que cabe ao curador? Reiterar os modos de contextualizar a arte descritos em livros de referência? Ou, o que parece ter sido a opção do curador, em resposta a uma necessidade de ampliar o campo de interpretação da obra de arte que lhe é familiar e aprofundar a compreensão de sua relevância? Associamos a oposição entre esses dois procedimentos a uma característica bipolar da estrutura da linguagem que, segundo Jakobson (2003, p. 61), se caracteriza pela alternância de possibilidades processuais: metafórica ou metonímica. No primeiro caso, os componentes discursivos são escolhidos segundo sua pertinência no contexto internos a que estão articulados. No segundo, uma relação de contigüidade com um contexto de referências externas ao texto, como pode ser a história da arte em relação ao espaço do museu, é o aspecto determinante na seleção dos constituintes do discurso.

A opção pelo desmembramento é oposta à que marcou recentemente a ambientação da coleção permanente da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Composta em grande parte por obras realizadas por artistas brasileiros atuantes na segunda metade do século XIX, acadêmicos e proto-modernistas[2], a Pinacoteca

[2] Sobre o modo de classificar a produção de arte no Brasil no século XIX, ver o artigo “Depois do moderno e em plena contemporaneidade, o desafio de pensar a arte brasileira do século XIX”, de Sonia Gomes Pereira (Revista *VIS*, Brasília, v.7, n.1, janeiro/junho 2008, pp.73-92). E sobre a polêmica em torno da datação da arte moderna no Brasil, ver o texto “O moderno antes do Modernismo oficial”, de Paulo Herkenhoff (In: *Arte Brasileira na Coleção Fadel*; da inquietação do moderno à autonomia da linguagem. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson Studio, 2002, pp. 22-29).

instalou este segmento em uma sequência de salas com o formato de *period room*. Parece-nos, ao percorrer estas galerias em que a arte do século XIX tem grande destaque, que estamos realizando uma volta ao passado. A disposição das obras, das cores das paredes, as relações temáticas, são aspectos da museografia que nos distanciam da experiência de visitação que é, na mesma instituição, proporcionada pelas salas dedicadas à Arte Concreta das décadas de 1950 e 1960, do Brasil. Nessa segunda situação, a configuração dos espaços é neutra, as paredes são brancas e as obras são expostas em uma sequência linear, com espaçamento suficiente para impedir que a apreensão de cada uma seja contaminada pela subseqüente.

Essas diferenças de configuração expográfica devem proporcionar ao discurso curatorial – e expositivo – a eficácia por meio da qual o enunciatário "incorpora o ethos do enunciador (FIORIN, 2004, p. 26)". O enunciador na Pinacoteca é a voz institucional dos textos não-assinados que informam o percurso de visitação. As configurações expográficas são, portanto, um componente da manifestação do discurso expositivo, cujo papel é determinante no processo de significação. As escolhas dos meios de exposição determinam um modo de gerar a adesão do enunciatário ao modo de interpretar que o texto favorece. Desse modo temos a eficácia discursiva que

> está diretamente ligada à questão da adesão do enunciatário ao discurso. O enunciatário não adere ao discurso apenas porque ele é apresentado como um conjunto de idéias que expressam seus possíveis interesses, mas porque se identifica com um dado sujeito da enunciação, com um caráter, com um corpo, com um tom. Assim, o discurso não é apenas um conteúdo mas também um modo de dizer, que constrói os sujeitos da enunciação. O discurso, ao construir um enunciador, constrói também seu correlato, o enunciatário (Ibid., p. 27).

Ou, como afirma Jakobson (2003, p. 37) quando se refere especificamente ao texto verbal:

> o que fala e o que ouve têm a sua disposição mais ou menos o mesmo "fichário de representações *pré-fabricadas*": o destinatário da mensagem verbal escolhe uma destas "possibilidades preconcebidas" e impõe-se que o destinatário faça uma escolha idêntica no mesmo repertório de "possibilidades já previstas e preparadas". Assim, para ser eficiente, o ato da fala exige o uso de um código comum por seus participantes.

Em nossa análise, qual a diferença entre considerar o texto de apresentação de uma exposição como expressão de uma voz institucional ou da voz de um curador, de uma pessoa que assina os textos com voz própria? De fato, em nossa abordagem o objeto central é a curadoria, a ação curatorial, a produção de um discurso curatorial independentemente do historiador, crítico ou artista que ocupa o papel de curador em determinada situação. A maior ou menor reiteração de marcas de subjetividade no componente verbal que analisamos como elemento do sincretismo que caracteriza o sistema das exposições de arte, é relevante na medida em que sua expressão é sancionada e referendada pela instituição que a abriga.

REFERÊNCIAS

ASSIS-SILVA, I.. Sincretismo e Comunicação Visual. *Significação*. n. 10, dezembro de 1994. pp. 73-80.

FIORIN, J.L. Polifonia Textual e Discursiva. In: BARROS, D.L.P. e FIORIN, J. L. (Orgs.). *Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 1999. pp. 29-36.

_____. Semiótica e Comunicação. *Galáxia*. São Paulo, n. 8, outubro 2004, pp. 13-30.

JAKOBSON, R. Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia. In: *Lingüística e Comunicação*. São Paulo: Editora Cultrix, 2003. pp. 34-62.

TEIXEIRA COELHO. As quatro estações de uma coleção. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *A natureza das coisas*. São Paulo: MASP, 2008. pp. 9-11.

_____. Romantismo: a arte do entusiasmo. In: MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO. *Romantismo: a arte do entusiasmo*. São Paulo: MASP, 2010. pp. 7-23.

Elisa de Souza Martinez
Doutora em Intersemiose na Literatura e nas Artes (PUC-SP). Master in Fine Arts (Pratt Institute, USA). Professora do Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, atuante na Linha de Pesquisa Teoria e História da Arte do Programa de Pós-Graduação em Arte. Membro do Comitê Brasileiro de História da Arte. Membro da Associação Internacional de Semiótica Visual. Pesquisadora do CNPq.