

A significação através do semissimbolismo na pintura de Manoel da Costa Ataíde

Elisson Ferreira Morato¹

Resumo: No presente trabalho, analisamos um texto/tela do pintor barroco Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), que retratou episódios da vida de Cristo, por meio da semiótica plástica ou visual, a qual constitui um desdobramento da semiótica greimasiana (ou francesa). O principal objeto de nossa investigação é o semissimbolismo, definido como um tipo de relação significativa que decorre da articulação entre os dois planos que formam o texto: o plano de conteúdo e o plano de expressão. Como as relações semissimbólicas se dão entre categorias dos dois planos, nossa abordagem inclui o exame do plano de conteúdo, formado pelo percurso gerativo de sentido, e do plano de expressão, que, no caso da pintura, inclui dimensões relacionadas à espacialidade, à luz, à cor e à forma.

Palavras-chave: Semiótica plástica; Plano de conteúdo; Plano de expressão; Significação; Semissimbolismo.

Abstract: in this work, we analyze, in the light of the plastic or visual semiotics (a development of Greimas' semiotics or French Semiotics), a text/canvas about Christ's life produced by the baroque painter Manoel da Costa Ataíde (1762-1830). The main object of our investigation is the semi-symbolism, defined as a type of significant relationship that results from

¹ Professor de Língua Portuguesa do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais-CEFET MG, Mestre em Estudos Linguísticos. Email: elissonmorato@yahoo.com.br.

the articulation between the two plans that compose the text: the content plan and the expression plan. As the semi-symbolism is an articulation of categories belonging to the two plans, our approach includes the exam of the content plan, by means of the “generative course of meaning”, and of the expression plan, that, in the case of painting, includes dimensions related to space, light, color and form.

Keywords: Plastic semiotics; Content plan; Expression plan; Meaning; Semi-symbolism.

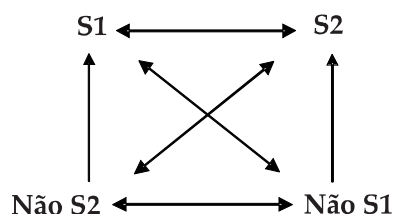
A teoria semiótica de linha francesa, elaborada por Algirdas Julien Greimas, se aplica tanto a textos verbais quanto não verbais. Um desdobramento dessa teoria que se volta para análise destes é a semiótica plástica ou visual, que tem como ponto de partida a consideração de que os textos plásticos são tão significantes quanto os textos verbais. Jean-Marie Floch, um dos responsáveis pelo desenvolvimento da semiótica plástica, leva em conta nos textos visuais o fenômeno da significação através do semissimbolismo.

Para a semiótica, qualquer tipo de texto, verbal ou não verbal é formado por dois planos: o plano de conteúdo e o plano de expressão. Por sua vez, o plano de conteúdo é dividido em três níveis através dos quais depreendemos uma organização narrativa que forma o chamado percurso gerativo de sentido.

Para compreender como textos plásticos têm construída sua significação, e como ocorre o semissimbolismo, devemos atentar para os conceitos de plano de conteúdo e plano de expressão, sendo que o plano de conteúdo é o lugar dos conceitos ou “onde o texto diz o que diz” (HERNANDES, 2005, p. 228), enquanto o plano de expressão é o “lugar de trabalho das diferentes linguagens que vão, no mínimo carregar, os sentidos do plano de conteúdo” (HERNANDES, 2005, p. 228).

No plano de conteúdo do texto encontramos estruturas propostas pelo percurso gerativo de sentido organizadas em três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo, segundo um “modelo” – um simulacro teórico-metodológico – de geração do discurso. Já no plano de expressão teremos as especificidades relacionadas a cada tipo de texto. A pintura, desse modo, não usará de um código verbal para sua expressão, mas dispõe de elementos como a cor, a luz, a espacialidade, por exemplo.

No nível fundamental encontramos as estruturas elementares da significação, as quais são representadas no/pelo quadrado semiótico, organizado a partir de uma oposição como *a vs b*, a qual é preenchida por conceitos binários, como no esquema seguinte:



Se um elemento conjuga os termos S1 e S2, ele é um termo complexo. Se, por outro lado, conjuga Não S1 e Não S2 ele é um termo neutro. Os termos de um eixo semântico aplicados ao quadrado semiótico são dados por conceitos universais como morte vs vida, natureza vs cultura, opressão vs libertação. Esses conceitos são ainda revestidos de valorizações positivas ou negativas, através da relação *euforia vs disforia*.

Na passagem do nível fundamental ao narrativo, ocorre a ascensão de um sujeito inscrito na narrativa e a inscrição de valores em objetos com os quais são estabelecidas relações de junção (conjunção ou disjunção) do sujeito com um objeto-valor (Ov). Essa relação é dada segundo uma sequência narrativa, em que um destinador-manipulador, por exemplo, persuade o sujeito a executar

uma ação. Uma vez manipulado (dotado de um querer e/ou de um dever fazer), o sujeito deve adquirir uma *competência* (um poder e/ou um saber fazer) para executar a *performance* (a transformação principal da narrativa), que será, em seguida, sancionada, cognitiva ou pragmaticamente, por um *destinador julgador*.

A semântica narrativa, por sua vez, estuda as modalidades (*querer, dever, poder e saber fazer* ou ser) que incidem sobre o sujeito de fazer (o que realiza a transformação narrativa) e sobre o sujeito de estado (que entra em conjunção ou em disjunção com um objeto-valor), podendo esses dois actantes ser sincretizados em um mesmo ator.

No nível discursivo temos uma sintaxe que trata da relação do enunciador com seu dizer, bem como os efeitos de sentido dos enunciados, que podem ser de dois tipos: a *debreagem*, ou *desembreagem* e a *embreagem*. A primeira consiste na operação pela qual a enunciação se projeta no enunciado, seja como um eu-aqui-agora (*debreagem enunciativa*), seja como um ele-lá-então (*debreagem enunciva*) *objetividade e subjetividade*. A embreagem, definida como o efeito de retorno à enunciação, produzido pela neutralização das categorias de pessoa e/ou espaço e/ou tempo, assim como pela denegação da instância do enunciado (Greimas; Courtès, 1979, p. 119), não se mostra relevante para o *corpus* deste trabalho e, portanto, não será abordada.

Na semântica discursiva, encontramos os *temas*, que são termos abstratos, que organizam, classificam, categorizam os elementos do mundo natural (beleza; vergonha; inteligência, vaidoso, etc) e *figuras* como termos concretos, que possuem um correspondente perceptível no mundo *natural*, quer seja este dado ou construído (árvore, sol, correr, brincar, vermelho, frio, etc). Os temas e as figuras encadeiam-se em percursos (temáticos e figurativos) e a colocação dessas figuras no discurso constitui a figurativização, a qual torna o discurso um simulacro do mundo natural.

O estudo do plano de expressão, por sua vez, se faz através da identificação dos formantes plásticos, dos sintagmas, ou contrastes plásticos, e da montagem de níveis constituintes. Greimas (2004) e Floch (1985) definem os formantes como termos de uma mesma categoria plástica que se encontrem em copresença em qualquer um dos níveis do plano de expressão. De acordo com Floch (1985), os formantes fazem correlação com termos do plano de conteúdo, já que eles são “uma parte da cadeia da expressão correspondente a uma unidade do plano de conteúdo”² (FLOCH, 1985, p. 46). A colocação desses elementos em um sintagma configura os contrastes plásticos que são oposições como *claro vs escuro*, *cor quente vs cor fria*, *horizontal vs vertical*, dentre outras possíveis.

Os sintagmas ou contrastes plásticos se distribuem segundo as dimensões presentes no nível da expressão de cada texto. Greimas (2004) confere uma importância capital à dimensão topológica do plano de expressão, considerada a mais profunda: “a exploração do significante plástico começa_ gerativa e não geneticamente _pela constituição de um campo de problemas relativos às condições topológicas” (GREIMAS, 2004, p. 85). A partir dessa observação podemos apresentar o seguinte quadro esquemático sobre o plano de expressão de um texto pictórico barroco:

Quadro 1: plano de expressão na pintura barroca

Dimensão	Tipos de formantes	Exemplo de sintagma
Eidética	forma	Contraído vs dilatado
Foto-Cromática	Luz e cor	Cores quentes vs cores frias Claro vs escuro
Topológica	espacialidade	Central vs periférico

²Tradução nossa de: “une partie de la chaîne de l’expression correspondant à une unité du plan du contenu”.

O conceito de semissimbolismo experimentou, inicialmente, pouco desenvolvimento. Ele ocorreria nas linguagens chamadas semissimbólicas: aquelas em que a significação se dá pela correspondência de categorias, e não de elementos isolados. As categorias envolvidas nesse tipo de abordagem se apresentam como oposições do plano de conteúdo e do plano de expressão que se relacionam por homologação. A noção de semissimbolismo seria bem desenvolvida por Floch (1985) para o qual “os termos de uma categoria do significante podem ser homologados àqueles de uma categoria do significado” (FLOCH, 1985, p. 14-15)³.

Uma vez realizada a explanação teórica anunciamos nossa metodologia bem como o *corpus* com que trabalhamos neste artigo. Nossa análise começará pelo plano de conteúdo, que é o mais solidamente constituído em semiótica. Entretanto, iniciamos essa abordagem com uma “leitura” do *corpus*, através da qual possamos identificar os assuntos e temas representados no texto/tela de modo a identificar uma estrutura narrativa. Em seguida, passamos a análise do plano de expressão. Embora Fiorin (2003) nos esclareça que as relações semissimbólicas possam ocorrer com categorias de todos os níveis do percurso gerativo de sentido, trabalharemos apenas com categorias do nível fundamental e do sub-componente temático do nível discursivo.

Manoel da Costa Ataíde (1762-1830) nasceu e faleceu na cidade de Mariana (MG) e trabalhou em várias vilas da região deixando uma grande quantidade de obras. O texto/tela com que trabalhamos é identificado como “Passo da Paixão” e representa a subida de Jesus para o Calvário levando a cruz sobre os ombros. Atualmente essa obra se encontra exposta no Museu da Inconfidência, em Ouro Preto (MG).

³Nossa tradução de: “les deux termes d’une catégorie du signifiant peuvent être homologues à ceux d’une catégorie du signifié.”

Trata-se de uma parcela ínfima do conjunto de suas obras, mas temos nela as características essenciais do seu estilo: personagens amestçados, musculatura saliente, movimentação intensa, uso marcante de azul e vermelho, caricaturização de personagens secundários. Para a reprodução do texto/tela analisado, recorreremos à divulgação pioneira de Frota e Moraes (1982).

É chamativa a concentração das personagens e o dinamismo intenso presente na tela, dinamismo esse que resulta da “movimentação” das personagens em cena, de sua expressão fisionômica, de sua postura física, de sua musculatura saliente. Jesus, portando o madeiro de cor acentuadamente escura, ocupa a posição central. A cruz, nesse caso, vai emoldurar sua figura, que é o motivo principal do quadro.

O protagonista, ajoelhado, colabora para ressaltar seu estado de submissão ao sofrimento. Sua boca, os olhos semicerrados, o ombro esfolado, o pescoço envolvido por um nó corrediço, a cabeça coroada com espinhos realçam-lhe o sofrimento que o artista buscou representar. Os traços de divindade praticamente desaparecem. Do lado direito da cabeça do Cristo parece haver um estreito halo luminoso que se confunde com parte da corda que ele traz ao redor do pescoço. Esse seria um possível traço de divindade na tela em foco, além da incidência maior da luz sobre sua figura.

Esses elementos resultam na representação de um Cristo bastante humanizado, entregue ao castigo de carregar a cruz na subida do Calvário, sob as ordens de um pequeno grupo de homens subservientes ao Estado Romano. O lugar onde há de culminar o suplício é mostrado em segundo plano, como um monte de coloração ocre e vegetação rala.

O espaço central do quadro é aquele em que o artista parece ter enfatizado a representação do suplício: é onde temos o rosto com feições martirizadas do Cristo e os objetos com os quais ele é castigado. Nas adjacências desse espaço é que se encontram seus

flageladores, sendo dois militares e dois civis. Um soldado negro olha para o condenado com certa mansidão, ao mesmo tempo em que parece tentar levantá-lo de uma possível queda, puxando-o pelas vestes. Outro soldado, segurando o braço da cruz, aponta o dedo para o Cristo num gesto acusador.

No extremo direito da tela, um carrasco anônimo (um dos civis) chama a atenção pelo seu porte rude. De costas para o espectador e com o rosto ligeiramente de perfil, é ele quem puxa o supliciado pelo pescoço. Os pés descalços, o braço com parte do tronco nu e sua “movimentação” pesada aparenta uma personificação do castigo. De outro personagem (também civil), quase cortado da cena, à esquerda, só se pode ver que usa uma espécie de turbante ou barrete vermelho e que também ajuda a manter ou a recolocar a cruz nos ombros do Cristo caído. Ao que tudo indica, tanto ele quanto o outro seriam auxiliares da crucificação. Mas vejamos, no plano de conteúdo, como esses elementos nos levam a entender a geração do sentido do texto/tela.

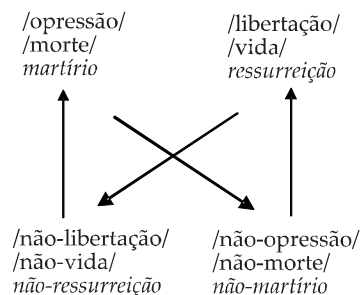
Uma quantidade considerável de figuras presente nessa tela nos leva a encontrar, no nível discursivo, o tema do *martírio*, o que é observado pela aparência supliciada do Cristo e pelos objetos usados para esse fim: seu ombro esfolado, sua queda sob o peso da cruz, a coroa de espinhos, a corda atada ao pescoço. De acordo com a concepção contrarreformista, o sofrimento e o martírio são fatores que levam à salvação da alma devido à imitação do exemplo de vida e morte fornecido pela trajetória de Jesus. Em tal contexto, essa graça (entendendo-se “graça” no sentido cristão) poderia depender de uma aceitação tácita do sofrimento terreno, o qual poderia oferecer a oportunidade de enobrecimento da alma do cristão perante Deus.

Nessa perspectiva, poderíamos convocar uma oposição temática como *perdição vs salvação* sob a qual sub-jazeria a oposição semântica de base /humanidade/ vs /divindade/. No entanto, o que fica mais “marcado” na tela em foco, a partir do tema do martírio, é a categoria semântica de base /opressão/ vs /libertação/. Essa categoria mostra-se no Passo da Paixão e

poderia ser associada à outra, uma vez que a prenuncia: /morte/ vs /vida/, pressuposta pelo castigo da crucificação. De acordo com a concepção religiosa explorada nessa tela, a /libertação/ e a /vida/, termos eufóricos nas categorias em que aparecem, não são elementos terrenos: não se trata de libertação ou de vida do corpo, mas da alma, o que remete ao tema da *ressurreição*: “o surgir para uma nova e definitiva vida, distinta e, em certa medida, oposta à existência terrestre” (FERREIRA, 1986, p. 1497).

Nesse sentido, os termos /opressão/ e /morte/, “concretizados”, no nível discursivo, pelo tema do *martírio*, remetem às figuras dos algozes de Cristo (os soldados e seus auxiliares) e aos instrumentos do suplício (a cruz, a corda, a coroa de espinhos, etc). Já os termos /libertação/ e /vida/ encontram-se pressupostos no supliciado e no seu olhar, que se volta para o céu como que “rompendo” com a situação terrena em que se encontra. De acordo com Fiorin (2003), uma relação semissimbólica pode abrigar uma categoria na qual um dos termos não se manifesta explicitamente no texto, sendo, entretanto, recuperado através de pressuposição, já que “a manifestação de um termo pressupõe a presença do outro” (FIORIN, 2003, p. 83).

Tal representação ilustra um pressuposto muito explorado pelo barroco, segundo o qual a alma se liberta de maneira gloriosa do mundo terreno, através do martírio. Nesse caso, as categorias discutidas acima ganhariam a seguinte representação no quadrado semiótico:



Embora a representação de um tema como o sofrimento possa favorecer uma expressão de maior subjetividade por parte do artista, Ataíde ancora sua enunciação nas categorias ELE-LÁ-ENTÃO. Desse modo, fica mantida, com a debreagem enunciativa, o efeito de objetividade, de verdade do discurso religioso.

Passando ao nível narrativo, temos a sanção como o programa narrativo mais enfocado no Passo da Paixão. A partir de uma *performance* (pressuposta na tela) que se mostrou em desacordo com o sistema de valores do destinador-manipulador (o Império Romano), o sujeito do fazer – Cristo – é reconhecido como culpado (sanção cognitiva) e conduzido pelos soldados (destinadores-julgadores delegados) até o Calvário para ser crucificado (sanção pragmática).

Embora a tela represente uma cena ocorrida ao ar livre, é chamativa a atmosfera obscura, talvez numa tentativa empreendida pelo artista de expressar mais lugubrememente o episódio, entretanto esse obscurecimento não é homogêneo, mas gradativo, o que leva ao efeito de profundidade.

Há uma zona de maior obscuridade ao fundo, onde temos o monte Calvário. Sobre esse fundo, uma zona um pouco menos escura, onde se encontram os soldados e seus auxiliares, bem como os instrumentos usados no martírio, com destaque para a cruz, o elemento mais escuro presente em cena, funcionando como uma espécie de divisor entre esse plano mais escuro e uma outra zona, mais superficial e mais clareada, que é o centro onde se encontra a figura do Cristo. Esse jogo de luz faz mais do que criar um contraste com a sombra; ele também nos ajuda a apreender a disposição espacial das figuras e a estabelecer a relação que elas travam no texto/tela, obtendo-se, assim, uma significação coerente para o conjunto de elementos figurativos.

Marcando a dimensão topológica, temos um espaço englobado (central), ocupado pela figura do Cristo, e um espaço englobante, nas laterais, preenchido pelos demais atores. Também aqui a delimitação

dos espaços é dada pela cruz, que cria uma espécie de intermediação entre um espaço e outro. É também junto da cruz que temos as mãos dos outros atores, mãos com as quais executam gestos de aparente acusação ou de suplicamento.

Assim, nessa dimensão, apresentamos o contraste topológico LATERAL *vs* CENTRAL e ENGLOBANTE *vs* ENGLOBADO. No espaço central e englobado, temos o Cristo, que remete à /libertação/ e à /vida/ do plano celestial (materializados pelos temas da *ressurreição e fortaleza*). No espaço lateral e englobante, os elementos que se relacionam à /opressão/ e à /morte/ do plano terreno (concretizados pelos temas do *martírio e fraqueza*).

Na dimensão foto-cromática, temos o contraste CLARO *vs* ESCURO, sendo a claridade mais presente sobre a figura do Cristo. Essa claridade recai, principalmente, sobre seu rosto e sobre parte do tronco, onde temos a coroa de espinhos, a corda ferindo-lhe o pescoço e o ombro direito esfolado e parece apontar para os “traços” de divindade que ainda restam naquela figura flagelada. Já a obscuridade é reforçada pelos elementos do fundo (o Monte Calvário, os soldados, a cruz). Quanto ao cromatismo, temos os tons “pastéis” (branco e azul, que são CORES “FRIAS”) das vestes do Cristo, contrastando com os tons escuros e fortes (sobretudo os tons em ocre) ou CORES “QUENTES” que predominam nos demais elementos. Dessa forma, o cromatismo reforça e é reforçado pela oposição luz/sombra.

Já no que se refere à dimensão eidética, as figuras musculosas dos algozes contrastam, nitidamente, com a figura esguia do Cristo, o que ressalta sua fragilidade (sua condição humana, afetada pelo sofrimento), diante da situação em que se encontra, gerando uma categoria como DILATADO *vs* CONTRAÍDO. Paradoxalmente – e talvez numa tentativa de “resgatar” o viés divino do Cristo – sua figura é destacada das demais por aparecer de corpo inteiro (as outras estão parcialmente recobertas), gerando a oposição eidética PARCIAL *vs* INTEIRO, que se articula à anterior, ressaltando a complexidade do Cristo.

Como não há, na tela em foco, termos neutros (que implicariam a conjunção dos sub-contrários, *não a e não b*), prescindiremos da apresentação do quadrado semiótico, passando diretamente ao quadro de homologações das categorias do plano de conteúdo e de expressão, de modo a apreender o semissimbolismo presente no Passo da Paixão.

Quadro 2: Relações semissimbólicas

Plano de conteúdo	Termos	
Nível fundamental	/opressão/ vs /libertação/	
	/morte/ vs /vida/	
Nível discursivo (temas)	<i>martírio</i> vs <i>ressurreição</i>	
Plano de expressão	Formantes	
Dimensão topológica	LATERAL vs CENTRAL	
	ENGLOBANTE vs ENGLOBADO	
Dimensão foto-cromática	ESCURO vs CLARO	
	CORES QUENTES vs CORES FRIAS	
Dimensão eidética	DILATADO vs CONTRAÍDO	
	PARCIAL vs INTEIRO	

Ao examinar o texto, a semiótica *standard*, embora não deixasse de considerar o plano de expressão, consolidou seus estudos no plano de conteúdo através do percurso gerativo de sentido. A semiótica plástica (ou visual), por sua vez, enfatizou a análise do plano de expressão, sem perder de vista sua estreita relação com o plano de conteúdo, o que pode ser constatado por meio dos estudos do semissimbolismo. Uma vez que nosso trabalho se desenvolveu nos liames da semiótica plástica é, principalmente, sobre o plano de expressão que os resultados incidem.

Se um percurso gerativo de sentido para o plano de expressão ainda se encontra longe de ser concebido, e se os esboços feitos mostram, em geral, poucos resultados e muitos problemas, tal fato pode servir de estímulo à continuidade de estudos acerca da semiose pictorial. O que talvez possa nos levar a estabelecer mais

um desdobramento da teoria *greimasiana*, desembocando num ponto específico e contido dentro dos limites da semiótica plástica, que seria definido como *semiótica pictórica* ou *pictural*. O que nos mostra que há um campo bastante amplo a ser investigado ou, podemos mesmo dizer, a ser concebido.

Referências

- FERREIRA, Aurélio Buraque de Holanda . *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1947.
- FIORIN, José Luiz. “Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo”. In *Itinerários*. Número especial, 2003, p. 77-89..
- FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris/Amsterdam: Hadés/Benjamins, 1985.
- FROTA, Lélia Coelho; MORAES, Pedro de. Ataíde. *Vida e obra de Manoel da Costa Ataíde*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1982.
- GREIMAS, Algirdas Julien. “Semiótica figurativa e semiótica plástica”. Tradução de Assis Silva. In OLIVEIRA, Ana Cláudia de (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004. p. 75-96.
- GREIMAS, Algirdas; COURTÉS, Joseph. *Sémiotique: Dictionnaire Raisonné de la Théorie du Langage, Tome I*. Paris: Hachette, 1979.
- HERNANDES, Hilton. “Duelo: a publicidade da tartaruga da Brahma na Copa do Mundo”. In LOPES, Ivã Carlos e HERNANDES, Hilton (orgs). *Semiótica : objetos e práticas*. São Paulo : Contexto, 2005. p. 227-244.

Anexo :

