

Um olhar semiótico sobre a arte barroca brasileira: algumas percepções

Elizabeth Cavalcante de Lima¹

RESUMO

O presente artigo, resultado de estudos em Teoria Literária no Mestrado em Estudos Literários, busca mostrar pela homologia estrutural como artes de naturezas diferentes podem dialogar entre si. A Semiótica, uma vez que possibilita “ler o mundo”, fornece instrumentos capazes de permitir a interação entre artes distintas. O grande crescimento dos signos em nossa sociedade exige, cada vez mais, o conhecimento acerca das possibilidades de leitura, bem como sua compreensão. É, portanto, necessário interagir com a linguagem não-verbal, tão arraigada em nossa cultura, bem como saber realizar uma leitura efetiva e, tal leitura só será possível lançando mão dos métodos semióticos. Os objetos analisados serão a escultura de Aleijadinho, *O Passo da Coroação de Espinhos* e o poema de Gregório de Matos, *Ao Menino Jesus de N. Senhora das Maravilhas, a quem Infiéis despedaçaram achando-se à parte do Peito*.

Palavras-chave: Semiótica. Literatura. Escultura.

IMAGEM E REPRESENTAÇÃO

Entendida como a linguagem dos signos, a Semiótica é a Teoria Geral dos Signos e da semiose (**semiose** foi o termo introduzido por Charles Sanders Peirce para designar o processo de significação, a produção de significados). Para Pignatari Semiótica pode ser entendida à medida que verificamos a realidade à nossa volta e vemos que ela se faz presente em todos os lugares. Lança-se mão, portanto, desta ciência para estabelecer conexões entre um código e outro código, entre linguagens díspares, para ler o mundo não-verbal como uma tela, uma música, uma dança, enfim presta a ler o mundo verbal em ligação com o mundo de ícones, ou seja, não-verbal.

A literatura, em sua dimensão pragmática, está associada com as outras artes nos processos de semiose literária como resultado de leituras e interpretações da poesia e da prosa. A literatura evoca sentimentos, (re)ações, imagens mentais ou convenções, muitas vezes, não distintos daqueles evocados por outras artes, e, em processos intertextuais e intermediários da semiose estética, a literatura influencia e é, portanto,

¹Licenciada em Letras Especialista em Metodologia e Didática do Ensino Superior, Mestranda em Estudos Literários pela UNIR - Fundação Universidade Federal de Rondônia, Técnica em Assuntos Educacionais/UNIR.



uma causa, o tão chamado pré-texto de outras obras de arte, como pinturas de gênero de cenas mitológicas, óperas, filmes ou obras de arte multimídia (PRAZ, 1974).

Para Santaella, as diferenças entre a literatura e as artes visuais evidentes são aquelas que derivam do potencial semiótico específico dos signos verbais e dos visuais. Tanto a comunicação verbal quanto as artes visuais têm o potencial semiótico da representação, muito embora, em alguns casos, não possam fazer uso dela, como na pintura não representativa ou na poesia sonora. Para representar, a literatura faz uso de palavras que, na terminologia peirceana, são signos essencialmente simbólicos. Pinturas e esculturas, que representam cenas de mundos reais ou ficcionais, fazem-no essencialmente por meio de signos icônicos, mesmo quando eles representam objetos que não existem na realidade.

Ao se fazer uma relação entre linguagens díspares deve-se levar em consideração a Intertextualidade como elemento responsável pelos possíveis fatores comunicativos entre tais linguagens. Assim, as produções da humanidade, embora aparentemente desconexas, encontram-se em constante inter-relação. Desse modo, é permitido construir uma grande rede, com produções de linguagens multifacetadas, uma vez que a produção artística é fluída em práticas sensíveis de produção, apreciação e reflexão artística, as quais propiciam conhecimentos culturais que permitem conhecer e comunicar, seja a arte pictórica, seja a arte literária e seus códigos na experiência cotidiana. Conforme Paulino (1998, p.12):

Se considerar toda e qualquer produção humana como um texto a ser lido, reconstruído por nós, a sociedade pode ser vista como uma grande rede intertextual, em seu constante movimento. O espaço da cultura é, pois, intertextual.

Partindo desse pressuposto, a palavra intertextualidade pode significar interação entre textos, um diálogo entre eles. E texto no sentido amplo, ou seja, um conjunto de signos organizados para transmitir uma mensagem, portanto, no mundo atual ela acontece entre textos de signos diferentes.

Desse modo, o homem, em sua necessidade inerente de interagir com o outro, inventou diversas formas de transmitir e entender mensagens. Nós nos comunicamos através de símbolos convencionados, cores, sons, gestos, expressões fisionômicas, e, também, códigos de linguagem escrita. E, assim, intertextualidade



pressupõe um universo cultural, pois implica a identificação e reconhecimento de uma vasta gama de linguagens. Em suma, pode-se afirmar que os textos conversam uns com os outros, seja a linguagem verbal ou não-verbal. Depreende-se então que, a intertextualidade não acontece necessariamente apenas entre textos escritos. Pode ocorrer entre linguagens diferentes também. Um bom exemplo é a polêmica em torno das comparações entre a obra “O Código da Vinci”, filme e livro. São dois tipos de linguagem diferentes, mas tratando de um mesmo assunto, e que obviamente guardam relações de sentido um com o outro.

Inicialmente, a relação com a imagem deve ir muito além do mero tratamento técnico e da localização de seu funcionamento estilístico. Assim, é imprescindível, como ponto de partida enfatizar a natureza do poético expressado na imagem. Essa natureza só pode ser captada por meio da percepção das relações que transcendem descrições de aspectos plásticos manifestados de forma imediata. O que atrai e, ao mesmo tempo incomoda é o modo de tornar-se “outro” – uma forma expressiva, resultante de um processo de imediatização do artista, no tratamento da realidade.

Desse modo, a imagem estabelece e impõe uma realidade nova e exige do receptor um novo posicionamento. Contemplação não é mais ao que essa obra se propõe através de seus planos de relação. A motivação composicional da imagem envolve muitos aspectos na construção do todo. Numa espécie de interpretação das partes, que, de certa maneira, se tornam indivisíveis.

Em Octavio (*apud* GONÇALVES, 1994, p. 58), se discute a questão de que o resultado é unitário e coerente na dissonância, não permite a perscrutação dessas partes, mas é nessa conjunção que se percebe a unidade e assim, envolve-se com sua evolução. A imagem é silenciosa e é por meio do olhar e do pensamento que o movimento se manifesta. As cores, categoria básica do trabalho pictórico atuam como ponto de partida e, assim, propõe o *estranhamento*, que remete para outra esfera da realidade, ou para o universo essencial das imagens.

Como afirma Gonçalves (1994), a função estética da linguagem domina a imagem em uma concentração de singularidades estruturais que estabelecem relações múltiplas de sentido e não a simples identificação do objeto. Entende-se, assim, que nesse caso, não pode encerrar o percurso na ilusão do reconhecimento, mas buscar nas ações do espaço emoldurado o universo expressivo produtor de sentido. Trata-se de uma



realidade em bloco, unitária em que o trabalho acentuadamente cromático atua na esfera das funções de modo decisivo.

Ao observar uma imagem, pode se notar, em primeira ordem, um tratamento das qualidades “icônicas”. São *quali-signos* por *primeiridade* que saltam aos olhos do observador. Subjaz às primeiras impressões uma ordem, uma intenção de natureza conceitual que rompe com uma hierarquização dos elementos. Assim, a disposição ou organização de todos esses elementos provoca uma “harmonia” distinta da “harmonia clássica” pelo incômodo que causa.

Para Octávio Paz (*apud* GONÇALVES, p. 59):

[...] o poema é feito de palavras, seres equívocos que, se são cor e som, são também significado; o quadro e a sonata são compostos dos elementos mais simples – formas, notas e cores que nada significam. (...) essa distinção parece mais útil do que verdadeira. Cores e sons também possuem sentidos. Não é sem razão que os críticos falam de linguagens plásticas e musicais.

Assim, nota-se que através da palavra que a composição iconográfica pode tornar-se escritura. Fora disso, a imagem pictórica só pode se manter no isolamento do objeto de rápida contemplação ou até de adorno, mas não enquanto forma de diálogos e objeto de conhecimento. Como bem afirma Ortega y Gasset (*apud* GONÇALVES, p. 60) “a pintura não é, pois, um modo de ser das paredes nem um modo de ser das telas, mas um modo de ser do homem, que os homens, às vezes, exercitam”. É através dessa exercitação que a pintura ou imagem de modo geral não só emerge enquanto relação possível com o homem, mas também pode resultar num aspecto mais amplo e profundo de sua criação.

Pode-se afirmar, então, que se na poesia, os recursos estéticos estruturam de maneira singular à forma de expressar para se atualizar uma potencialidade maior de conteúdo, tentando romper com o teor declarado do sentido, na arte pictórica, a não-declaração é o ponto de partida.

Inicialmente, pode parecer estranho admitir que os significados de um sistema de imagens ultrapassem os limites da linguagem. Uma mensagem linguística retoma o que a imagem (substância visual) afirma numa primeira instância. Observa-se que, tanto na poesia, quanto nas artes pictóricas (linguagem verbal e não-verbal) é possível encontrar similaridades, uma vez que as categorias de análise são estruturas de representação. E assim, é permitido perceber as relações existentes ente os diversos



elementos, portanto, há um diálogo entre tais elementos que compõe uma criação artística sejam elas manifestações artísticas dispares ou não.

Deve-se, então, levar em consideração que a arte é criação humana, é conhecimento elaborado cientificamente e historicamente, portanto é trabalho, é estética e expressão indissociável. Desse modo, depreende-se a importância do conhecimento dos diversos elementos que compõe uma criação artística, bem como os cânones que a regem. Em relação às linguagens não verbais podem-se citar os recursos expressivos, como linha, cor, volume e superfície, responsáveis pela forma em uma imagem. Tais elementos organizados em um determinado contexto adquirem um sentido compositivo, como ritmo, equilíbrio e profundidade, e tal disposição configura uma ideia de tranquilidade, frio, calor, dramaticidade e movimento. Já a localização no tempo histórico e no espaço, o tema, o motivo, os significados, a crítica e a estética são importantes, uma vez que auxiliam a compreensão do sentido das entrelinhas e das mensagens implícitas na obra.

Assim, ao apreciar uma imagem, esses aspectos interagem constantemente, pois ao perceber e sentir, a obra é relacionada às significações de suas formas e composições às vivências e percepções. Ao investigar nas entrelinhas, o artista e as características estéticas da época em que a obra foi criada, realiza-se um diálogo com o mundo. É a partir das categorias que se estruturam todas as teorias do signo, tendo como postulado fundamental as relações de mediação entre signo e objeto e seu interpretante.

Partindo desse pressuposto, segundo Peirce (1999), uma proposição pode ser vista como signo, pois caracteriza uma forma de representação que justifica, ou mesmo, reivindica uma dada proposição. Peirce (1999, p.167) diz que a realidade é uma concepção que todo homem tem, porque está envolvida em toda proposição e, uma vez que todo homem faz asserções, ele lida com proposições.

O signo pode, então, ser concebido como representação, ou como Peirce classifica como *representamen*, pois o signo representa ou dirige algo a alguém. Entretanto, é importante ressaltar que a representação do objeto por meio do signo não ocorre em todos os sentidos e aspectos, visto que se trata de um ponto de referência de ideia. Ocorre que o signo é uma espécie de átomo, ou seja, ao explicar ou representar algo, outros signos são originados para que o *representamen* seja compreendido. Dessa forma, o signo não é algo acabado; um ponto final; mas sim, a partícula e uma cadeia. Diante disso, vários signos surgem para explicar outros já existentes.



O signo é uma das partes constituintes da Tricotomia essencial da semiótica (Signo, Objeto e Interpretante), e é visto como um intermediário, pois ele, por si só, não garante o sentido, ou seja, significado; falta-lhe algo que podemos caracterizar como matéria.

Os signos podem ser classificados e sua classificação mais conhecida procura relacionar signo-objeto. Assim, para Peirce os signos podem receber a classificação: primeiridade = ícone; secundidade = índice; terceiridade = símbolo. O ícone está intimamente ligado ao objeto a que se refere; é um signo aberto, livre, espontâneo; trata-se de uma qualidade do signo; uma ideia que temos do objeto o qual representa. Desse modo, ao relacionar tais teorias às análises que se seguem é possível perceber quanto à primeiridade que esta se relaciona aos elementos percebidos de imediato, como cores, formas, texturas e linhas, uma vez que são iconográficas.

Depreende-se, assim, que o homem, ao formular uma mensagem, utiliza-se de signos. Esses signos são organizados de maneira a possibilitar uma comunicação entre as pessoas. Não importa a natureza dos signos utilizados, o interessante é justamente a combinação desses signos e a significação que estes adquirem na construção da mensagem.

Peirce (*apud* SANTAELA, 2002, p.39) afirma que:

É muito importante lembrar que, em todo ato de análise semiótica, sempre ocupamos a posição lógica do interpretante dinâmico, pois analisar também significa interpretar. Uma semiose só pode ser estudada a partir do ponto de vista do analista.

ANÁLISE: TEXTO X IMAGEM

Logo, ao observar uma obra de arte, seja verbal ou não-verbal, o expectador se adentra num labirinto de signos e na busca pela “resposta” vai desvendando os signos constituintes da obra, e assim, outros signos vão permeando para esclarecer e fortalecer a interpretação.

Assim, tendo o cânone barroco como ponto de partida para análise deve-se levar em consideração que a arte barroca não era somente um meio de propagação da fé cristã, mas também um objeto de apreciação, decoração e *status*. Isso pode explicar o rebuscamento formal, caracterizado pelos jogos de palavras e pelo excessivo uso de



figuras de linguagem. Exploração dos efeitos sensoriais como a cor, a forma, tom, volume, sonoridade, imagens violentas e fantasiosas, elementos que são marcantes nas análises a seguir.

Observa-se que, ao aplicar a Semiótica à análise da obra de Aleijadinho, O Passo da Coroação de Espinhos, é possível perceber, logo de início, as expressões fisionômicas de suas figuras que mostram expressões aflitivas no rosto. Possui, ainda, um aspecto caricatural de algumas figuras, naturalmente relegadas à execução de seus auxiliares. Este recurso visa identificar o mal com a ridícula feiura dos pecadores, nesse caso, os soldados que dominam Cristo, dela destacando os justos, cuja beleza culmina na figura de Cristo. As características presentes na escultura podem claramente ser notadas também na poesia de Gregório de Matos, o que vem a corroborar as relações intertextos.

Ao Menino Jesus de N. Senhora das Maravilhas, a quem os infieis despedaçaram achando-se à parte do peito.

Entre as partes do todo a melhor parte
Foi a parte, em que Deus pôs o amor todo
Se na parte do peito o quis pôr todo,
O peito foi do todo a melhor parte

Parta-se, pois de Deus o corpo em parte,
Que à parte, em que Deus fiou o amor todo
Por mais partes, que façam deste todo,
De todo fica intacta essa só parte.

O peito já foi parte entre as do todo,
Que tudo mais rasgaram parte a parte;
Hoje partem-se as partes deste todo:

Sem que do peito todo rasguem parte,
Que lá quis dar por partes o amor todo,
E agora o quis dar todo nesta parte.

Gregório de Matos

No poema de Gregório de Matos, *Ao Menino Jesus de N. Senhora das Maravilhas, a quem Infieis despedaçaram achando-se à parte do Peito*, trata-se de poema lírico-religioso, é notório que quanto à temática se assemelha às esculturas de Aleijadinho.

É permitido, ainda, perceber como pontos de contatos entre as duas linguagens artísticas, o uso de títulos longos, características do Barroco, o mesmo

recurso pode ser notado nas esculturas de Aleijadinho, que esculpia um número exagerado de personagens para compor uma cena, assim como a riqueza de detalhes que confere à obra certa complexidade e dramaticidade, como é o caso da obra analisada, a cena é composta por oito personagens, embora apenas três em primeiro plano tenha participação definitiva na cena. Isto determina o caráter iconoclasta de cada obra, pois parte do princípio do ícone inicial que contém as informações necessárias primeira leitura da imagem / texto.

Pode-se, perceber ainda, o jogo de palavras usado por Gregório de Matos que conduz o leitor num ritmo, a presença da aliteração em P, como recurso para criar certa musicalidade, reforça valores expressivos como meio para intensificar o ritmo como efeito sonoro estético. Logo, a sonoridade das sílabas tônicas e também nas rimas, o gosto pela inversão sintática e sugestões sonoras e cromáticas são presença marcante nas artes barrocas, o mesmo ocorre em Aleijadinho, como elementos contextuais.



Fonte: <https://maniamuseu.wordpress.com/2010/10/22/museu-do-aleijadinho/>

É característica da escultura de Aleijadinho a admirável anatomia e os portes atléticos com artérias salientes nos braços e nas mãos, os músculos dos membros



conferem aparência física enérgica e viril que se distancia imensamente das lânguidas e quase femininas representações tradicionais de Cristo, já o texto barroco apresenta sugestões por meio de metáforas, de comparações, de símbolos e de alegorias desprezando a linguagem direta e objetiva. É possível estabelecer uma conexão entre uma metáfora textual e uma informação imagética, pois ambas compartilham dos mesmos valores semióticos, pois são representações pictóricas em graus e modulações diferenciadas.

As mensagens podem ser analisadas em si mesmas. Partindo da ideia de quali-signo é possível perceber e descrever seus aspectos qualitativos, que envolvem os sentidos, ao utilizar os aspectos sensoriais, toma-se como exemplo a linguagem visual, evidenciando os elementos formais. As mensagens possuem o poder de elaborar ideias, representando-as de maneira simbólica, nesse sentido as ideias são convencionadas como símbolos.

Em se tratando das esculturas de Aleijadinho, ele soube dar aos rostos e também às mãos dos personagens do drama sagrado, é preciso observar o olhar de Cristo sofrendo sob o peso da cruz, os rostos dos soldados e carrascos para compreender a intensidade do pecado. É possível, ainda, notar a harmonia cromática (policromia). Vê-se a repetição (ritmo) e outros elementos formais que caracterizam o movimento tanto na poesia quanto nas esculturas.

Ainda, nas imagens de Aleijadinho é possível perceber que a disposição das imagens em relação ao movimento dos corpos sugere uma ação real, acontecendo no tempo: Cristo amarrado volta-se para a direita e ensaia um movimento para fora de sua posição que se soma ao aspecto curvado dos soldados, criando uma dinâmica circular. Cristo tem a cor da pele mais escura que seus inimigos e acaba de receber a coroa de espinhos. Pode-se observar como o corpo tem algo de disforme e exagerado, características fortes no estilo Barroco. Pode-se notar aspecto idêntico no soneto de Gregório de Matos, na segunda estrofe, “*Parta-se, pois de Deus o corpo em parte, Que a parte em que Deus fiou o amor todo*”. Em Aleijadinho as expressões dos músculos, chegam ao exagero. Há, também, a sensação de movimento nos tecidos das vestes. Cristo está descalço, enquanto os soldados que o afligem estão calçados, conferindo à obra o caráter de humildade, submissão de Cristo frente aos opressores. Cristo está amarrado e sustenta em sua cabeça a coroa de espinhos, que intitula a obra. O soldado à



esquerda da cena segura em sua mão direita uma inscrição *INRI* que significa Jesus de Nazareno, Rei dos Judeus.

Para dar ênfase e um aspecto real à cena, as imagens são esculpidas em tamanho natural, corpos ligeiramente desproporcionais e imperfeitos como na natureza, carregados no exagero dos detalhes e na policromia. Em Gregório de Matos, o exagero se dá na preocupação e rebuscamento da linguagem utilizada, as construções sintáticas são elaboradas com vocábulos que conferem *status* à obra. A cena é montada como se um instante da vida tivesse sido congelado, mantendo o movimento, as expressões e a intenção do gesto. Assim, em cada linha e volume, percebe-se a grande carga emocional e dramática da cena, bem como as características conflitantes do Barroco.

Grosso modo, ao aplicar a teoria semiótica peirciana às análises feitas, pode se levar em consideração que à primeiridade pode se relegar os ícones, ou seja, os elementos que são percebidos de imediato, como linhas, formas, volume, cores, fluidez e densidade. Já a secundidade refere-se à sensação de movimento, ação, cena e factualidade e a terceiridade diz respeito às instituições, elementos vivenciais que podem ser percebidos a partir do contexto histórico, social e cultural, que na verdade são símbolos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Constata-se que existem condições suficientes para a constatação de um cânone multifacetado, na medida em que os atributos do Barroco se contatam tanto na imagem quanto no verbal. O suporte expressivo material e sua transição e diálogo de signo visual para o signo verbal é engendrado por procedimentos semióticos que mantêm a carga cultural, estética e conteudística de qualquer suporte.

Há a constatação de que é possível uma relação aparente e profunda entre o campo de expressão e de conteúdo, o que torna acessível o avanço dos estudos entre textos, na medida em que o peso da tradição pictórica com o lastro da cultura verbal possibilita o engrandecimento das discussões teóricas/artísticas. Este contexto cria uma rede plena de exigências ao mesmo tempo em que expõe, também, probabilidades para mediação pedagógica desta área do conhecimento. A proposta sistematiza e redimensiona a função e a importância das várias linguagens e dos seus conhecimentos



acerca da percepção, da significação e dos seus sentidos, propiciados pela fruição, reflexão e criticidade acerca do objeto analisado.

REFERÊNCIAS

GONÇALVES, Aguinaldo José. **Laokoon revisitado**: Relações homólogas entre texto e imagem. São Paulo: EDUSP, 1994.

PAULINO, Graça; WALTY, Ivete; CURY, Maria Zilda. **Intertextualidades**: teoria e prática. 4 ed. Lê. Rio de Janeiro. 1998.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José T Coelho Neto. 3.^a ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1999.

PIGNATARI, Décio. **Semiótica e literatura**. 6 ed. São Paulo. Ateliê Editorial, 2004.

PRAZ, M. Mnemosyne: **O paralelo entre literatura e artes visuais**. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press, 1970/1974.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lúcia. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thompson, 2002.