

ELISSON FERREIRA MORATO

**DO CONTEÚDO À EXPRESSÃO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA  
DOS TEXTOS PICTÓRICOS DE MESTRE ATAÍDE**

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras/UFMG  
2008

ELISSON FERREIRA MORATO

**DO CONTEÚDO À EXPRESSÃO: UMA ANÁLISE SEMIÓTICA  
DOS TEXTOS PICTÓRICOS DE MESTRE ATAÍDE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Lingüísticos da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Gláucia Muniz Proença Lara.

Área de Concentração: Lingüística do texto e do discurso

Linha de Pesquisa: E - Análise do Discurso

Belo Horizonte  
Faculdade de Letras/UFMG  
2008

A meus pais, Paulo Morato e Maria do Rosário, e a meu irmão Elder Ferreira Morato dedico o esforço deste trabalho e os méritos que dele possam ser colhidos.

## **AGRADECIMENTOS:**

A Gláucia Muniz Proença Lara, orientadora brilhante, e a José Arnaldo de Aguiar Lima, professor de História da Arte da Universidade Federal de Ouro Preto, cujos saberes foram indispensáveis à feitura desta dissertação.

Aos professores William Augusto Menezes e Ida Lúcia Machado, pela acolhida no curso.

Aos amigos e companheiros desta travessia: Jussaty Cordeiro Júnior e Débora Martins Barbosa.

Para Taninha e Ana Lúcia (Ninha), pela presença, paciência e atenção.

“Diria que se olhar para uma pintura é equivalente a ler, uma leitura em que devemos não só transformar as palavras em som e sentido, mas as imagens em sentido e histórias.”

Alberto Manguel (*Lendo Imagens*)

## SUMÁRIO

RESUMO.....	8
ABSTRACT.....	9
INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I: PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS.....	14
1. A semiótica plástica e o estudo do semi-simbolismo.....	14
2.O plano de conteúdo e o percurso gerativo de sentido.....	24
2.1.O nível fundamental.....	25
2.2. O nível narrativo.....	27
2.3. O nível discursivo.....	30
3. O plano de expressão e sua articulação com o conteúdo.....	33
4. Contribuições da história da arte.....	36
5. Metodologia.....	40
CAPÍTULO II: ANÁLISE DAS TELAS DE MESTRE ATAÍDE.....	50
1.O contexto histórico: a arte barroca e o barroco mineiro.....	50
2. Algumas linhas sobre Mestre Ataíde.....	54
3.Examinando as telas.....	57
3.1.O Batismo de Cristo.....	57
3.1.1. Análise iconográfica.....	60
3.1.2. Análise do plano de conteúdo.....	61
3.1.3. Análise do plano de expressão.....	65
3.2.A Santa Ceia (de Ouro Preto).....	69
3.2.1. Análise iconográfica.....	70
3.2.2.Análise do plano de conteúdo.....	71
3.2.3. Análise do plano de expressão.....	73
3.3. A Ceia (do Caraça).....	76
3.3.1.Análise iconográfica.....	77
3.3.2.Análise do plano de conteúdo.....	79
3.3.3.Análise do plano de expressão.....	81
3.4.O Passo da Paixão.....	85
3.4.1.Análise iconográfica.....	86
3.4.2.Análise do plano de conteúdo.....	88

3.4.3.Análise do plano de expressão.....	91
3.5. A Crucificação.....	94
3.5.1.Análise iconográfica.....	95
3.5.2.Análise do plano de conteúdo.....	97
3.5.3.Análise do plano de expressão.....	100
4.Análise dos resultados.....	104
CONCLUSÃO.....	111
REFERÊNCIAS.....	114

## RESUMO

No presente trabalho, analisamos cinco textos/telas do pintor barroco Manoel da Costa Ataíde, 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 semi-simbolismo, 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 semi-simbólicas 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, sem perder de vista contribuições relevantes da história da arte (como a análise iconográfica). (Re)encontramos, no plano de conteúdo dos textos/telas de Mestre Ataíde, categorias que “atravessam” o discurso religioso (cristão) como um todo, mas que foram magistralmente trabalhadas pelo barroco, tais como as oposições fundamentais /humanidade/ vs /divindade/ e /vida/ vs /morte/ ou temáticas, como *perdição* vs *salvação*. Essas categorias do plano de conteúdo, homologadas às categorias do plano de expressão, que se situam nas dimensões *topológica* (central vs periférico), *fotocromática* (claro vs escuro, cores quentes vs cores frias) e *eidética* (dilatado vs contraído), constroem relações semi-simbólicas, responsáveis pelos efeitos de sentido gerados no/pelo texto. Dessa maneira, o conteúdo do discurso religioso barroco é expresso através de elementos estéticos característicos da pintura.

**Palavras-chave:** semiótica plástica; plano de conteúdo; plano de expressão; significação; semi-simbolismo.



## ABSTRACT

In this work, we analyze, in the light of the plastic or visual semiotics (a development of Greimas' semiotics or French Semiotics), five texts/canvas about Christ's life produced by the Baroque painter Manoel da Costa Ataíde. The main object of our investigation is the semi-symbolism, defined as a type of significant relationship that results from 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, considering also some relevant contributions of the History of Art (as the iconographic analysis). We found in the content plan of the texts/canvas by Mestre Ataíde categories that go through the religious (Christian) speech as a whole, but that were masterfully worked by the Baroque, such as the fundamental oppositions / humanity / vs / divinity / and /death / vs / life / and themes like *perdition vs salvation*. Those categories of the content plan are ratified by the categories of the expression plan, located in the topological dimension (central vs outlying), the photo-chromatic dimension (clear vs dark, hot colors vs cold colors) and the eidetic dimension (dilated vs contracted), building semi-symbolic relationships that are responsible for the "effects of meaning" generated in/by the text. In this way, the contents of the Baroque religious speech are expressed through aesthetic elements related to painting.

**Key words:** plastic semiotics; content plan; expression plan; meaning; semi-symbolism.

## INTRODUÇÃO

Semiótica visual ou plástica, semiótica gustativa, semiótica da canção, semiótica tensiva. Ao contrário do que possam sugerir os termos, essas não são definições para diferentes teorias e seus respectivos objetos, mas desdobramentos da semiótica de linha francesa – também conhecida como semiótica *standard* –, que foi fundada pelo lituano Julien Algirdas Greimas (1917-1992) no fim da década de 1960, com base na lingüística estrutural de Saussure e Hjelmslev e na antropologia de Levi-Strauss, entre outras abordagens, o que lhe confere, antes de mais nada, um caráter interdisciplinar.

Trata-se de uma teoria da significação tal como esta se manifesta em qualquer texto, seja ele expresso em linguagem verbal ou não-verbal (visual, gestual, sonora), sem contar os textos sincréticos, em que se mesclam várias linguagens, como é o caso do cinema, dos quadrinhos, etc.

De certo modo, a possibilidade deste trabalho advém da produtividade – diríamos mesmo da amplitude – do conceito greimasiano de “texto”, segundo o qual este é formado pela articulação de um plano de conteúdo, constituído por estruturas semio-narrativas e discursivas, com um plano de expressão, em que temos a mobilização de uma linguagem (verbal ou não-verbal) para a textualização do discurso. Entende-se, nesse caso, que o discurso, o “aquilo que é dito”, pode ser analisado não apenas num conto ou num poema, mas também numa pintura, numa fotografia, numa escultura. No momento em que temos a junção do plano de conteúdo com um plano de expressão, ocorre a textualização. O texto é, assim, uma unidade que dirige para a manifestação (FIORIN, 1999).

*Grosso modo*, a semiótica greimasiana é uma teoria de cunho lingüístico, mas nos lega uma metodologia que se aplica também a *corpora* não-lingüísticos. Ao desdobramento da semiótica que se voltou especificamente para a análise de textos

visuais, chamou-se semiótica plástica, ou visual. Esse campo ganhou impulso por meio dos trabalhos de Jean-Marie Floch (1947-2001), em meados da década de 1980.

Embora a semiótica *standard* preconizasse o texto como um objeto formado por um plano de conteúdo e um plano de expressão, a ênfase predominantemente recaía, até então, sobre a análise do plano de conteúdo. Os trabalhos de Floch, influenciados também pela história da arte, trouxeram o diferencial de se enfatizar também a análise do plano de expressão, uma vez que este, muitas vezes, não se limita a expressar o conteúdo, mas cria novas relações com este: as relações semi-simbólicas.

O semi-simbolismo é um dos tipos de conexão significativa que ocorre entre categorias do plano de conteúdo e do plano de expressão, sendo frequentemente estudado pela semiótica plástica. Por essa via, o semi-simbolismo é também o objeto de estudo que elegemos para esta dissertação, a qual tem como *corpus* pinturas de Manoel da Costa Ataíde (1762-1830), ou Mestre Ataíde, artista mineiro do período barroco, praticamente desconhecido fora dos círculos acadêmicos.

Dividimos este trabalho em uma dimensão teórica e uma dimensão prática. Assim, dedicamos o Capítulo I à explanação dos conteúdos teóricos e dos princípios metodológicos que concernem a esta pesquisa. Seguindo essa disposição, procuramos, inicialmente, localizar a semiótica plástica no âmbito dos estudos da linguagem e, particularmente, no domínio dos estudos semióticos. Em seguida, discorremos sobre os planos de conteúdo e de expressão, evocando também contribuições da história da arte, oriundas de trabalhos como os de Heinrich Wölflin (1864-1945) e Erwin Panofsky (1892-1968). Terminamos o capítulo com a apresentação dos pressupostos metodológicos e das etapas propostas para a análise do *corpus*.

Já a análise das telas de Mestre Ataíde (a dimensão propriamente prática que mencionamos) compõe o Capítulo II, sendo precedida pela apresentação de alguns

recortes do panorama histórico e cultural do período barroco em Minas Gerais, bem como por uma síntese da vida e da obra do artista, questões que remetem ao contexto (aqui tomado em sentido amplo).

Na realização deste trabalho, visamos atender a alguns objetivos principais, levando em conta a contribuição que seu cumprimento pode nos legar. Dentre nossos objetivos, citamos o de demonstrar a viabilidade da semiótica francesa aplicada ao estudo de textos não-verbais. Nesse caso, através do estudo de textos pictóricos, buscamos investigar particularidades do plano de expressão na semiótica plástica, assunto ainda relativamente pouco estudado no Brasil, dado o desenvolvimento recente da semiótica visual (ou plástica): a partir dos anos 1980.

Com o estudo sobre a pintura de Mestre Ataíde, objetivamos a análise das relações entre o plano de conteúdo e o plano de expressão e das categorias semi-simbólicas que se instauram na obra do artista. Com a especificidade deste trabalho, que se debruça sobre um *corpus* pictórico, esperamos contribuir – ainda que modestamente – com as reflexões que se instauram no âmbito da semiótica visual, tomada como um desdobramento da teoria greimasiana dita *standard*, do mesmo modo que as outras semióticas que mencionamos no início desta seção.

Uma vez que nosso trabalho tem como *corpus* obras de um importante artista brasileiro do período barroco, acreditamos poder contribuir para tornar mais conhecida a obra de Mestre Ataíde, a qual é mencionada quase que unicamente nos meios acadêmicos. Esta pesquisa, desse modo, espera favorecer o trânsito tanto de conhecimentos quanto de abordagens da obra de um pintor mineiro de importância exponencial.

Embora não se trate de uma abordagem historiográfica, não deixamos de nos empenhar no intuito de oferecer alguma contribuição teórico-metodológica oriunda da

semiótica plástica para estudos que se desenvolvam no âmbito da história da arte, pois, assim como a semiótica se constituiu como uma teoria interdisciplinar, não descartamos o prognóstico de que ela possa contribuir com estudos sobre a arte que tenham uma outra orientação teórica.

## CAPÍTULO I: PRESSUPOSTOS TEÓRICO-METODOLÓGICOS

Iniciaremos o presente capítulo com a apresentação das teorias de base (a semiótica greimasiana e, mais especificamente, a semiótica plástica ou visual) e das categorias auxiliares (contribuições da história da arte) que fundamentam este trabalho. Em seguida, explicitaremos os critérios utilizados para a seleção das telas de Mestre Ataíde e as etapas que seguiremos para a análise do *corpus*, a partir do que foi exposto na parte teórica.

### 1. A semiótica plástica e o estudo do semi-simbolismo

A partir de uma base hegemonicamente lingüística, calcada em especial no *Cours de Linguistique Générale*, de Ferdinand Saussure, e nos trabalhos de Louis Hjelmslev, a semiótica francesa desenvolveu uma concepção segundo a qual o discurso pode ser manifestado tanto por textos verbais quanto não-verbais, passando, assim, de uma semântica estrutural para uma semiótica geral do discurso, ainda na década de 1960. Os trabalhos de Jean-Marie Floch de meados da década de 1980 confirmaram a aplicabilidade da teoria greimasiana na análise de textos plásticos, o que proporcionou um desdobramento para a semiótica do visual.

A semiótica plástica<sup>1</sup> é, como Floch a definiu em 1985, aquela que se dedica à análise de textos concebidos também através de significantes visuais. Mas se considerarmos a hegemonia de que goza o signo verbal nos estudos da linguagem e se colocarmos a semiótica plástica no campo desses estudos, uma dificuldade surge de

---

<sup>1</sup> Embora as denominações *semiótica plástica* e *semiótica visual* sejam, com frequência, usadas de forma indiferenciada, Oliveira (2004, p. 12), pontuando que o adjetivo “plástica” pode abranger o estudo do plano da expressão das manifestações visuais as mais distintas (artísticas, midiáticas etc), prefere a denominação “semiótica plástica”, definindo-a como uma semiótica “que se ocupa da descrição do arranjo da expressão de todo e qualquer texto visual”.

imediate: a estranheza que poderia causar o estudo de “imagens” em uma área atravessada por teorias lingüísticas. Duas premissas elementares poderiam ilustrar a impertinência da semiótica plástica dentro dos estudos lingüísticos. Vejamos:

A) A linguagem é essencialmente verbal.

B) Os estudos lingüísticos têm a linguagem como objeto de investigação.

A articulação dessas premissas poderia levar a uma das seguintes conclusões:

- o objeto dos estudos lingüísticos é formado de exemplares construídos com o material das línguas naturais;
- a manifestação da linguagem através de outros códigos constitui não uma linguagem em si, mas uma tradução intersemiótica.

A essas refutações acrescentemos o fato de tradicionalmente encontrarmos estabelecida uma dissociação entre *texto* e *imagem*, como se fossem elementos de comunicação estanques, o que naturalmente, exigiria dois tipos diferentes, talvez divergentes, de análise. Essa distinção poderia assemelhar-se a um raciocínio matemático do tipo  $\boxed{\text{texto} = \text{material verbal} - \text{material icônico}}$ .

Outra invalidação, geralmente, atribuída ao significante visual é a de que o verbal constitui o “instrumento” mais preciso com que podemos contar. Entretanto, mesmo a palavra possui sua imprecisão derivada do uso que dela se faz ou do conhecimento que se tem dela. Qualquer tipo de signo é incerto nas possibilidades que tem de significar.

Por outro lado, a pertinência – e mesmo a importância – de textos plásticos para os estudos lingüísticos pode ser realçada mediante algumas considerações. Saussure, por exemplo, insere em seu modelo teórico de signo a “*imagem acústica*”, ou seja, é a partir do “som” do significante que chegamos ao significado (conceito). A imagem é, pois, um elemento de nossa cognição pela linguagem, construção essa que deriva de

nosso contato com o significante. Nota-se que a linguagem possui seu substrato imagético, ainda que este se limite a uma operação mental. Como nos diz Pietroforte (2007, p.33): “qualquer palavra – própria das semióticas verbais – quando escrita, é antes vista que ouvida, o que faz desse registro lingüístico uma semiótica sincrética em que se combinam palavra e imagem escrita”.

Tanto em textos estéticos quanto em utilitários, o signo visual aparece como coadjuvante de uma mensagem, e, não raro, como a própria mensagem. Lembremos da onipresença do elemento visual na publicidade, nas artes, nos livros didáticos modernos, entre outros. O signo visual acompanha os diversos tipos/gêneros de texto e – acrescentamos – a grande maioria possui uma visualidade decorrente de sua apresentação gráfica. É nessa perspectiva que procuramos localizar ou situar a importância da semiótica plástica no âmbito dos estudos lingüísticos. Assim, a semiótica plástica se coloca nos estudos da linguagem como mais uma possibilidade de se compreender a significação e também de se (re)pensar o conceito de texto.

Devemos esclarecer, entretanto, que embora comumente os objetos estéticos ganhem um espaço considerável nos estudos da semiótica plástica, o propósito dessa vertente não é o de estabelecer uma outra teoria que proporcione uma leitura do construto artístico. Independentemente do *corpus* sobre o qual se debruça a análise, a semiótica tem o *sentido* como objeto, ou antes, “a semiótica se interessa pelo *parecer do sentido*, que se apreende por meio das formas de linguagem” (BERTRAN, 2003, p. 11). A arte, ou a imagem, nesse caso, são exemplos de manifestações textuais nas quais podemos investigar o discurso e o engendramento das estruturas de sentido que o “tecem”.

Como mostra Fiorin (1999, p.3), “a Semiótica não visa propriamente ao sentido, mas à sua arquitetura (...) deseja menos estudar o que o texto diz ou por que diz o que



diz e mais como o texto diz o que diz”. O texto é um objeto privilegiado para a análise. Logo, ele não é um ponto de chegada para o estudo do sentido, mas um ponto de partida.

No que diz respeito especificamente à análise de textos visuais, constatamos que essa proposta já se encontra em Greimas; Courtés (1979, p. 281-2) no verbete *semiótica planar*, a qual é incluída pelos autores nas semióticas visuais, caracterizando-se por seu emprego de um significante bidimensional (como, por exemplo, a fotografia, o cartaz, os quadros esquemáticos, o desenho, a planta arquitetônica e mesmo a escrita caligráfica). A semiótica planar trataria, portanto, de estabelecer categorias visuais relativas a uma expressão, categorias essas que remeteriam ao conteúdo do texto.

Na concepção de Floch (1985, p. 15), a semiótica plástica estaria relacionada, por excelência, com o estudo da significação de exemplares estéticos. Para o autor, a semiótica plástica consistiria na realização, em certos tipos de substância – a substância visível –, da semiótica poética, a qual é autônoma quanto à sua organização formal e à sua significação. Apesar de o autor mencionar a “semiótica poética”, não se restringe essa abordagem a uma semiótica da arte. Trata-se, portanto, de analisar o substrato visual da semiótica poética.

Felix Thürlemann (198?, p 66), outro expoente desse tipo de abordagem, apresenta um interesse particular por textos estéticos, tomando, porém, o cuidado de esclarecer: “Por ‘estética’ entendemos aqui a competência social que preside simultaneamente a produção e a recepção das obras de arte no limites de um espaço-tempo determinado.”<sup>2</sup> Para o estudo de um objeto estético, como a pintura, o autor propõe que, ao invés da pesquisa sobre o contexto do artista, se “interroguem” os discursos mesmos, a fim de se proceder à análise de um dado aspecto.

---

<sup>2</sup> Tradução nossa de: “Por ‘estética’ entendemos aqui la competencia social que preside simultáneamente a la producción y la recepción de las obras de arte em los limites de un espacio-tiempo determinado”.

Em abordagens posteriores, Greimas (2004, p. 92-3) estabelece a premissa fundamental de que o ponto de partida da semiótica plástica está em considerar os objetos plásticos como objetos significantes. Trata-se de estudar exemplares reelaborados a partir das línguas naturais “na elaboração secundária desta que é a linguagem poética” (2004, p.93), sendo que mesmo as categorias presentes em um texto plástico são comparáveis àquelas advindas da reelaboração estética das línguas naturais. Com essa perspectiva a semiótica plástica se torna uma metalinguagem, uma linguagem segunda que, assim como a lingüística, se ocupa do estudo da reelaboração do mundo objetivo pela linguagem.

Uma vez especificada a presença do elemento estético na semiótica plástica, acrescentamos que seu objeto é um tipo de significação definido como semi-simbólico, ou antes, a relação de semi-simbolismo que ocorreria em um texto visual, já que “toda semiótica plástica é semi-simbólica” (PIETROFORTE, 2004, p.10), embora nem todo semi-simbolismo seja uma semiótica plástica. Entretanto, acatamos com reserva a observação de Pietroforte. Ribeiro (2006), por exemplo, nos mostra que a pintura abstrata, é um tipo de texto plástico em que não ocorre semi-simbolismo, já que há um trabalho apenas sobre o plano de expressão: o uso das cores não remeteria, segundo o autor, a categorias do plano de conteúdo.

Do mesmo modo que a pintura abstrata suprime o plano de conteúdo, não deixamos de considerar a possibilidade de textos/telas em que não haja correlação entre categorias do plano de conteúdo e do plano de expressão, não se observando, pois, a instauração de relações semi-simbólicas. Por outro lado, considerando que esses dois planos podem ser analisados de forma independente, começaremos pela análise do plano de conteúdo – que é o mais solidamente estabelecido em semiótica – por meio do percurso gerativo de sentido para, só então, buscar sua articulação com o plano de

expressão, já que, particularmente nos textos estéticos, conteúdo e expressão caminham juntos na/para a construção de sentidos.

Quanto ao semi-simbolismo, constatamos que ele experimentou, inicialmente, pouco desenvolvimento na teoria greimasiana. No *Dicionário*, Greimas & Courtés (1979, p. 343) definem as linguagens chamadas semi-simbólicas (ou “molares”), como aquelas que se caracterizam 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. O exemplo fornecido pelos autores, é dado pela categoria gestual *verticalidade vs horizontalidade* (plano de expressão) que corresponde à categoria *sim vs não* (plano de conteúdo). Um aceno vertical de cabeça significa “sim”, e um aceno horizontal, “não”. Notemos que, por essa via, os autores relacionam o semi-simbolismo às convenções de um contexto cultural.

Essa noção seria mais bem desenvolvida, posteriormente, por Floch (1985, p. 14-5) para o qual “os termos de uma categoria do significante podem ser homologados àqueles de uma categoria do significado”<sup>3</sup>, o que remete aos conceitos *saussureanos* de significante e significado, enfatizando o caráter arbitrário do semi-simbolismo. Em Floch, a relação semi-simbólica praticamente se confunde com a própria semiótica plástica. Para o autor, a semiótica plástica seria um caso particular da semiótica semi-simbólica, a qual seria estabelecida a partir de uma certa relação entre o visível e o inteligível (FLOCH, 1985, p. 11).

O conceito de semi-simbolismo seria ainda retomado por Greimas (2004, p. 92-3) que reserva o nome de *semiótica semi-simbólica* para “esse tipo de organização de significação – que se define pela conformidade entre os dois planos de linguagem

---

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

reconhecida como se dando não entre elementos isolados, como acontece nas semióticas simbólicas, mas entre suas categorias”. A hipótese central dessa proposta “consiste em considerar os objetos plásticos como objetos significantes”. Não se trata apenas de tomar os objetos plásticos como portadores de significação: “o problema não é, portanto, o de proclamar que o significante plástico ‘significa’, mas é procurar compreender como ele significa o que significa”.

Ao mencionar o sentido, não podemos deixar de esclarecer que ele envolve a articulação dos planos de expressão e de conteúdo. Greimas & Courtés (1979, p. 339) chamam de “semiose” a significação em si, ou a própria relação entre expressão e conteúdo, que, para eles, é sinônima de “função semiótica”. A problemática do sentido nos convida, assim, a passar para o esclarecimento dos conceitos de expressão e de conteúdo.

Greimas & Courtès (1979) nos falam de “grandeza” como sendo algo de que se presume a existência semiótica anteriormente à análise, uma unidade decomponível. Como grandezas fundamentais de um texto, temos aquelas chamadas de “conteúdo” e “expressão”, conceitos elaborados por Hjelmslev e herdados pela semiótica.

Em Hjelmslev (1968, p. 67), encontramos a chamada função semiótica, grosso modo, uma função de significar, presente na linguagem que é em si mesma uma solidariedade entre conteúdo e expressão. Estes estão para a linguagem assim como significado e significante estão para o signo *saussureano*. Compreendemos que uma separação artificial entre essas grandezas seria impossível: “uma expressão não é expressão senão porque ela é expressão de um conteúdo, e um conteúdo não é conteúdo senão porque é conteúdo de uma expressão.”<sup>4</sup> (HJELMSLEV, 1968, p. 66-7)

---

<sup>4</sup>Tradução nossa de: “une expression n’est expression que parce qu’elle est l’expression d’un contenu, et un contenu n’est contenu que parce qu’il est contenu d’une expression.”

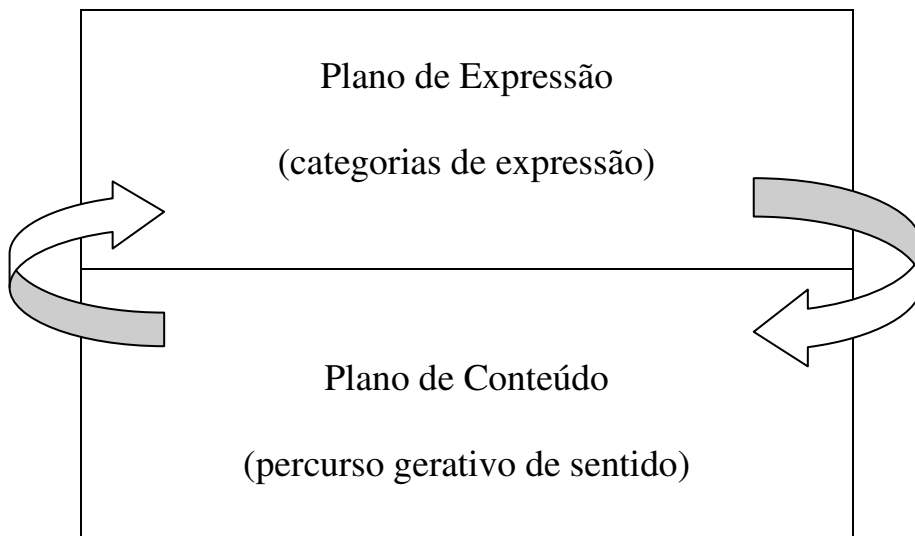
Na teoria greimasiana, conteúdo e expressão distinguem como que duas etapas ou dois planos de significação específicos, mas interdependentes, de acordo com os postulados já levantados por Hjelmslev. Esses termos não são sinônimos de discurso e texto, respectivamente. O plano do conteúdo é estudado por meio de um percurso gerativo de sentido. É esse percurso que configura o discurso, o qual é formado por estruturas semio-narrativas e discursivas, como já apontamos. Já o plano de expressão é construído segundo as particularidades de cada texto, podendo ser uma expressão verbal, icônica, gestual, entre outras. Podemos ilustrar esses conceitos com o quadro a seguir:

**Quadro 1**

<b>Autor</b>	Saussure	Hjelmslev	Greimas
<b>Unidade observada</b>	Signo	Linguagem	Texto
<b>Funções</b>	Significante	Expressão	Plano de Expressão
<b>Funções</b>	Significado	Conteúdo	Plano de Conteúdo (percurso gerativo de sentido)

As estruturas propostas pelo percurso gerativo de sentido são organizadas em três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo, segundo um “modelo” – um simulacro teórico-metodológico – de geração do discurso. Esse “modelo” vai do nível mais profundo, aquele que abriga as estruturas elementares, ao nível discursivo, o mais superficial, em que temos a ancoragem do texto nos mecanismos enunciativos, passando por um nível intermediário – o narrativo –, num processo de complexificação e enriquecimento crescentes. No patamar discursivo, o discurso se encontra pronto para ser articulado a um plano de expressão, articulação que pode ser ilustrada com o quadro seguinte, em que as setas indicam a relação de solidariedade entre os dois planos:

## Quadro 2



O plano de conteúdo é o lugar dos conceitos ou “onde o texto diz o que diz”. 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). Por essa via, o discurso não é um produto, mas um processo inscrito no plano de conteúdo e não pode ser confundido com o texto.

A semiótica concebe o discurso num duplo viés: ele é tanto um conjunto de estruturas semio-narrativas e das relações que ocorrem entre elas quanto o resultado dessas articulações. Nessa perspectiva, devemos entender que essas estruturas devem ser discursivizadas, ou seja, transformadas em estruturas discursivas (GREIMAS; COURTÈS, 1979, p.104). Uma vez manipuladas em uma *mise en discours*, essas estruturas e suas relações são expressas por meio de um código semiótico, constituindo o texto, uma estrutura sintagmática dotada de significação, pelas estruturas discursivas que lhe subjazem no plano de conteúdo.

O discurso, assim entendido, é a infra-estrutura que sustém o sentido, ou os efeitos de sentido. Quando ele é associado a uma expressão, temos o texto, o qual consiste na articulação de um discurso (plano de conteúdo) com um plano de expressão.

O texto também é entendido pela semiótica como um recorte de discurso com o qual formamos o *corpus* de uma análise. Nesse último caso, a noção de texto passa a ter um caráter metodológico, consistindo a constituição do *corpus* na transformação deste em texto (GREIMAS, 1966, p.145).

O texto é um produto histórico construído em uma dada conjuntura social e que, inevitavelmente, guarda traços da situação na qual foi produzido, situação de produção que podemos entender como contexto. Para a semiótica, embora o contexto sócio-histórico e ideológico (contexto tomado em sentido amplo) não seja negado, não constitui uma categoria de análise. Não se trata de um desprezo epistemológico pelo contexto, mas de uma concepção segundo a qual o texto já traz o contexto em seu interior (OLIVEIRA, 2004, p.17). Isso nos leva a entender o contexto, na perspectiva da semiótica, como um “diálogo” entre textos (concepção próxima à de intertextualidade).

Floch (2004, p. 244), no entanto, ao analisar telas do pintor alemão Immendorf (1973-1988), mostra-se maleável a esse respeito e nos diz: “se é preciso inscrever o próprio quadro em um contexto, é primeiramente no do conjunto dos outros quadros que constituem a obra do pintor que se deve inscrevê-lo”, mas acrescenta “quem ousaria negar a importância do contexto histórico, político e artístico quando se trata de compreender uma obra tão evidentemente marcada por sua época?”. Trata-se, pois, da compreensão do conceito de contexto de forma mais ampla do que a relação intertextual descrita anteriormente.

Nessa perspectiva, o contexto intertextual é denotado, no caso específico de um texto pictórico, por meio de uma “transmigração de motivos através da pintura de textos verbais literários e bíblicos.” (OLIVEIRA, 2004, p.131). Assim, se nos estudos em semiótica, a compreensão da obra pode ser obtida pelo conhecimento de outros textos com os quais ela dialoga, há situações que requerem a inserção da obra no seu contexto

de produção (sócio-histórico, ideológico), posição que assumimos no presente trabalho, como se verá no Capítulo II. Mas voltemos ao plano de conteúdo e ao percurso gerativo de sentido que permite apreendê-lo.

## 2. O plano de conteúdo e o percurso gerativo de sentido

O percurso gerativo de sentido é, como dissemos, um modelo que permite ao pesquisador/analista observar a atividade de construção de sentido do discurso, um simulacro teórico-metodológico em que temos uma representação hipotética das articulações dos mecanismos semióticos. Como vimos, são três os níveis que constituem o percurso gerativo – o fundamental, o narrativo e o discursivo –, indo do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto. Cada um desses níveis comporta uma sintaxe (os mecanismos que organizam, que ordenam os conteúdos) e uma semântica (os conteúdos propriamente ditos, que são ordenados pela sintaxe). À conjunção dessa sintaxe com essa semântica, podemos chamar de “gramática semiótica” (BARROS, 2002, p. 16). No quadro a seguir apresentamos a distribuição dessa gramática semiótica nos três níveis do discurso.

**Quadro 3**

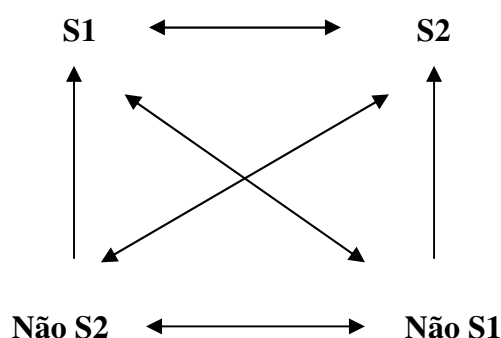
<b>Nível do percurso</b>	<b>Gramática semiótica</b>	<b>Sintaxe</b>	<b>Semântica</b>
Nível fundamental	Gramática fundamental	Sintaxe fundamental	Semântica fundamental
Nível narrativo	Gramática narrativa	Sintaxe narrativa	Semântica narrativa
Nível discursivo	Gramática discursiva	Sintaxe discursiva	Semântica discursiva



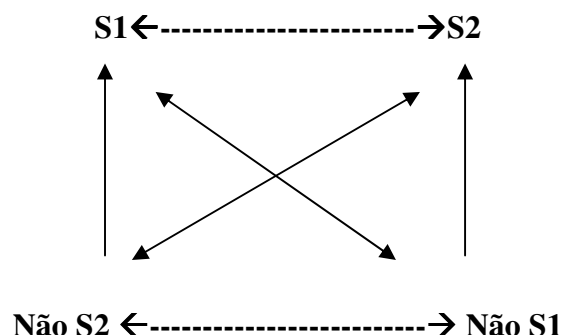
Os níveis relacionam-se entre si, mas podem ser abordados isoladamente. Articulação semelhante ocorre com os componentes internos, que se intercambiam, mas podem ser estudados separadamente, a partir dos aspectos “iluminados” pelos próprios textos. Daí a razão de se encarar a semiótica também “como uma teoria da relação” (HERNANDES, 2005, p. 228). A seguir, descreveremos cada um dos níveis que compõem o percurso gerativo de sentido.

### 2.1.O nível fundamental

O nível fundamental é de natureza lógico-conceitual. Nele encontramos as estruturas elementares da significação, as quais são representadas no/pelo quadrado semiótico. Segundo Greimas & Courtés (1979, p 29-30), o quadrado semiótico deve ser entendido como a representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer, sendo organizado a partir de uma oposição (componente semântico) tal que *a* vs *b*, a qual é preenchida por conceitos binários de modo a se estruturarem da seguinte maneira:



A sintaxe fundamental trata do conjunto de operações lógicas expressas no quadrado semiótico e articuladas entre seus termos, o que é ilustrado pelos diferentes estilos de seta a seguir:



onde:

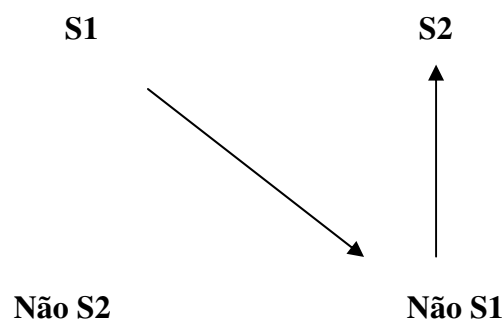
$\leftarrow \text{-----} \rightarrow$  = relação de contrariedade

$\longleftrightarrow$  = relação de contradição

$\longrightarrow$  = relação de complementaridade

Assim, os termos **S1** e **S2** são contrários, enquanto **não S1** e **não S2** constituem os subcontrários. **S1** e **não S1**, bem como **S2** e **não S2** são contraditórios, enquanto **S1** e **não S2** e **S2** e **não S1** são complementares. Os termos que mantêm entre si uma relação de contrariedade podem manifestar-se unidos. Teremos um termo complexo, quando houver uma relação  $a + b$ ; e um termo neutro, quando se estabelecer a união de  $não a$  com  $não b$ . Segundo Fiorin (1999), esse conjunto de relações é muito importante, para analisar a especificidade de alguns textos, cuja sintaxe fundamental se caracteriza pela presença de termos complexos ou neutros

Podemos notar uma dinamicidade na relação dos termos de modo que, ao negar um deles, temos a asserção de um outro, o que estabelece uma percursividade:



O conjunto de operações sintáticas do nível fundamental é um arranjo de categorias que servem como suporte a um investimento semântico. A direção em que ocorrem as operações de asserção e negação é sugerida pela estrutura sintática fundamental, mas, uma vez feito o investimento semântico, é pelo texto que ela se manifesta. Os termos de um eixo semântico aplicados ao quadrado semiótico, por sua vez, são revestidos de axiologizações positivas ou negativas, sendo projetadas sobre elas a relação *euforia vs disforia*, que é uma categoria tímico-fórica. Essas forias, *grosso modo*, tratam da relação de estado do ser com seu contexto. Se este estado é de euforia, é de conformidade; se de disforia, é de desconformidade.

As categorias tímico-fóricas tratam de valores virtuais, ou seja, que não foram ainda assumidos por um sujeito; são valores suspensos em uma abstração, embora prefigurem uma narrativa. De modo que o quadrado semiótico “constitui, assim, no nível profundo, a forma primeira das estruturas que, num nível mais superficial, se desdobrarão em arquitetura narrativa” (BERTRAND, 2003, p. 179).

## 2.2. O nível narrativo

O nível narrativo é um dos mais desenvolvidos do percurso, tendo desdobramentos tão complexos que poderiam elevá-lo ao *status* de uma narratologia.

Assim, apresentamos, de maneira sucinta, o nível narrativo dando ênfase ao que mais importar para a realização de nosso trabalho.

Na passagem do nível fundamental ao narrativo, ocorre uma antropomorfização do conjunto lógico-conceitual, o que alude à ascensão de um sujeito inscrito na narrativa. Além da presença do sujeito, temos a inscrição de certos valores em objetos com os quais são estabelecidas relações de junção. Barros (2002, p. 27) afirma que a “passagem” dos valores axiológicos virtuais do nível fundamental para o nível narrativo realiza-se em duas etapas:

Nível narrativo {  
  **.inscrição de valores em objetos**  
  **.junção dos objetos-valor com os sujeitos**

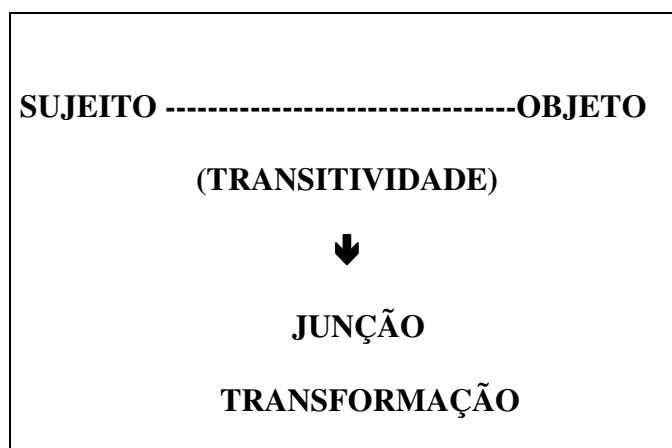
A narratividade é, assim, entendida como uma transformação de estado (real ou potencial) que afeta a relação entre sujeito e objeto: “o fazer do sujeito narrativo encontra-se, assim, reduzido, num nível mais profundo, ao conceito de transformação”<sup>5</sup> (GREIMAS; FONTANILLE, 1991, p. 8). A transformação narrativa incide sobre a relação de junção (conjunção ou disjunção) do sujeito com um objeto-valor (Ov). Greimas (1983, p. 70) define a junção como a relação que determina o estado do sujeito em relação ao um objeto-valor (Ov) qualquer. Na passagem de um estado a outro – da disjunção para a conjunção ou vice-versa – é que ocorre a transformação.

Na sintaxe narrativa, encontramos um simulacro do fazer do homem, da ação deste sobre o mundo que o cerca. Importa, pois, verificar as relações dos elementos estruturais narrativos e seus participantes, o que pode ser observado no quadro a seguir:

---

<sup>5</sup> Nossa tradução de: “Le faire du sujet narratif se trouve ainsi réduit, à un niveau plus profond, au concept de transformation.”.

#### Quadro 4



As duas formas canônicas de enunciados elementares, definidas pelas funções de junção e de transformação, são o enunciado de estado e o enunciado de fazer. Da organização de pelo menos um enunciado de estado e um enunciado de fazer surge o programa narrativo (ou PN), a unidade funcional da narrativa. São quatro os PNs (com seus respectivos actantes), como mostra o quadro abaixo:

#### Quadro 5

<b>PROGRAMAS NARRATIVOS</b>	<i>manipulação</i>	<i>competência</i>	<i>performance</i>	<i>sanção</i>
	tentação			cognitiva
	sedução			pragmática
	intimidação			
	provocação			
<b>ACTANTES</b>	destinador manipulador	destinatário- sujeito	destinatário- sujeito	destinador julgador

Na seqüência narrativa canônica, um destinador-manipulador persuade o sujeito a executar uma ação, manipulação esta que pode ocorrer por meio de tentação, sedução, provocação ou intimidação. O fazer-persuasivo também estabelece um contrato fiduciário entre destinador e destinatário que deve ser aceito por ambas as partes (caso contrário a manipulação pode não ser bem sucedida). 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 por um *destinador julgador*. A *sanção* ocorre em dois níveis: o *cognitivo* (reconhecimento de que a *performance* ocorreu e de que o sujeito cumpriu – ou não – o contrato estabelecido com o destinador-manipulador) e o *pragmático* (recompensa ou punição).

A semântica narrativa, por sua vez, estuda as modalidades (*querer, dever, poder* e *saber* fazer ou ser) que incidem, respectivamente sobre o sujeito de fazer (o que realiza a transformação narrativa) e sobre o sujeito de estado (aquele que entra em conjunção ou em disjunção com um dado objeto-valor), podendo esses dois actantes ser sincretizados (ou não) em um mesmo ator no nível subsequente (o discursivo).

### 2.3. O nível discursivo

O nível discursivo pode ser entendido como o sendo o da discursivização das estruturas semio-narrativas. Sua sintaxe trata da relação do enunciador com seu dizer, permitindo-nos observar as condições da enunciação, bem como alguns efeitos de sentido presentes nos enunciados. A relação do sujeito com o enunciado é marcada pelos *embreantes*, os quais são elementos relacionados às categorias de pessoa, espaço e tempo, resumidas pelos trabalhos de Benveniste no tríptico EGO-HIC-NUNC.

As projeções da enunciação no enunciado podem ser de dois tipos: a *debreagem*, ou *desembreagem* e a *embreagem*<sup>6</sup>. A primeira consiste na operação pela qual a

---

<sup>6</sup> 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.

enunciação se projeta no enunciado, seja como um eu-aqui-agora (*debreagem enunciativa*), seja como um ele-lá-então (*debreagem enunciva*).

De modo geral, os efeitos de sentido nas operações de *debreagem* podem ser resumidos como *objetividade* e *subjetividade*: na enunciativa, o enunciador se coloca como uma instância presente e explícita na enunciação, criando, com isso, um efeito de sentido de subjetividade; na enunciva, ao contrário, essa presença é pressuposta, ou implícita, traduzindo-se num efeito de objetividade, que pode ainda trazer um efeito de verdade impessoal e atemporal pela ausência do enunciador, como ocorre, por exemplo, no discurso religioso.

Já no âmbito da semântica discursiva, é importante atentarmos para as noções de isotopia, de tema e de figura. Por isotopia, deve-se entender o conjunto de traços recorrentes, que organizam o texto em uma unidade temática (e figurativa), estabelecendo uma significação global e homogênea. O percurso isotopante, desse modo, nos permite entender como o discurso sustém uma unidade sintagmática e semântica: “a noção de isotopia conserva a idéia de recorrência de elementos lingüísticos, redundância que assegura a linha sintagmática e responde por sua [do discurso] coerência semântica” (BARROS, 2002, p. 124). É essa coerência que responde igualmente por uma legibilidade necessária ao discurso.

Para abordar as duas outras noções mencionadas, apoiamo-nos em Fiorin (1999). O autor define *temas* como 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) que representam, no “contexto paradigmático”, o que as isotopias representam no “contexto

sintagmático”. Isso quer dizer que os temas e as figuras “chamam” uns aos outros (estabelecendo, pois, entre si ligações de caráter paradigmático – os percursos), enquanto as isotopias (contexto sintagmático), tomadas como traços semânticos recorrentes, conferirão homogeneidade aos temas e figuras, tornando os discursos coerentes (GREIMAS; COURTÈS, 1979, p. 130-1). Isso nos permite falar também em isotopias temáticas e figurativas, como propõe Bertrand (2003), o que pode ser visualizado no quadro que segue:

**Quadro 6**

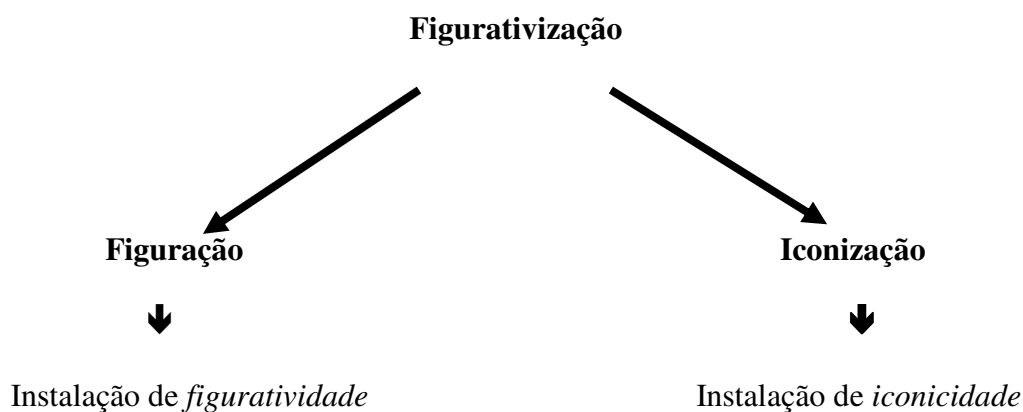
<b>Isotopia</b>	<b>Tipologia isotópica de texto</b>	<b>Exemplos</b>
Temática	textos temáticos	textos técnico-científicos
Figurativa	textos figurativos	textos estéticos

Assim, os *temas* remetem a conceitos abstratos, mas que podem ser “recobertos” por figuras. Essa “cobertura” já envolve um outro percurso, que é o da figurativização. Bertrand (2003, p. 213) afirma que os temas são uma espécie de condição para a figuratividade, de modo que, para termos acesso a essa última, dependemos do estabelecimento daqueles: “para ser compreendido, o figurativo precisa ser assumido por um tema. Este último dá sentido e valor às figuras”. Tal é o papel da tematização que consiste em “dotar uma seqüência figurativa de significações mais abstratas” (BERTRAND, 2003, p. 213).

A figurativização pode ser entendida como a instauração, no discurso, da *figuratividade*, propriedade semiótica que consiste na cobertura do discurso com figuras de conteúdo de modo a torná-lo um simulacro do mundo natural. Esse percurso isotópico, denominado figurativização, é dividido em duas etapas: a *figuração* e a



*iconização*. A primeira trata da *mise en place* (ou colocação) das figuras semióticas propriamente ditas. Já a iconização consiste em revestir exhaustivamente as figuras de forma a produzir a ilusão referencial, que as transformaria em imagens do mundo (GREIMAS; COURTÉS, 1979, p. 148-9). A iconização, por sua vez, pode ser entendida, em si mesma, como uma instauração de *iconicidade*, a qual é o conjunto de traços formantes que permitem que um objeto seja tomado como representante do mundo natural. Essas relações podem ser representadas seguinte maneira:



O percurso figurativo é livre, mas, ao mesmo tempo, arbitrário, pois sofre as coerções culturalmente estabelecidas que regem a significação da relação entre temas e figuras. Desse modo, a escolha destas, bem como sua instalação, dependem da significação a que elas possam remeter, sendo essa significação depreensível numa dada cultura.

### **3. O plano de expressão e sua articulação com o conteúdo:**

Os estudos semióticos, de maneira geral, centravam-se (e centram-se ainda em grande parte) no exame do plano de conteúdo. Entretanto, o interesse por textos

estéticos motivou preocupações mais relacionadas com a expressão. Particularmente a semiótica poética e, por decorrência, a semiótica plástica, projetam seu interesse nos dois planos do texto e buscam explorar as relações semi-simbólicas que se estabelecem entre eles.

Embora o plano de expressão tenha ganhado relevância, sobretudo com os estudos de Floch, e venha sendo, cada vez mais, focalizado pela semiótica, não temos ainda um percurso gerativo de sentido a ele relacionado, como temos para o plano de conteúdo. O que existe, atualmente, são percursos sugeridos para exemplares semióticos específicos, como a pintura.

Em *De l'imperfection*, Greimas marca o que podemos entender como níveis de expressão relacionados a uma semiótica do visível, que inclui objetos como a pintura, na qual se estabelece “o patamar eidético sendo considerado o mais superficial, seguido pelo cromático, e situando-se a luz no nível mais profundo desse gênero de percepção estética” (GREIMAS *apud* LOPES, 2003, p. 69). As formas (dimensão eidética) são compostas pelas massas de cores, são efeitos resultantes da aplicação de cromatismos. Por seu turno, a cor (dimensão cromática) é dependente da luz, a qual estabelece também as tonalidades diferenciais entre tons claros e escuros. Essa hierarquização é apresentada em Lopes (2003, p. 69) e a reproduzimos no quadro seguinte:

**Quadro 7**

Nível superficial	<b>forma</b> (eidético)
Nível intermediário	<b>cor</b> (cromático)
Nível profundo	<b>luz</b>

Em trabalho posterior, Greimas (2004, p. 84-6) ainda formularia um procedimento de análise das semioses visuais que poderia estender-se à semiótica pictórica. O autor acrescenta ao plano de expressão das semióticas visuais a dimensão topológica, a qual seria mais profunda em relação às demais (a luz, o cromatismo e a categoria eidética).

Nessa perspectiva, teríamos um plano de expressão bastante complexificado no nível profundo. Essa idéia é retomada por Oliveira (2004), que propõe um esquema metodológico, de acordo com o qual “partindo-se do estudo dos *ícones* manifestos no nível superficial da expressão, das figuras que se manifestam no nível intermediário, chega-se ao dos traços não figurativos, os formantes, no nível da estrutura profunda do plano de expressão” (2004, p. 118). O que ilustramos no quadro a seguir:

**Quadro 8**

<b>Nível superficial</b>	Ícones	
<b>Nível intermediário</b>	Figuras	
<b>Nível profundo</b> (Formantes não- figurativos)	<b>Dimensão</b>	<b>Exemplo de sintagmas</b>
	Eidética	Largo <i>vs</i> estreito Horizontal <i>vs</i> vertical
	Cromática	Cor quente <i>vs</i> cor fria
	Matérica	Liso <i>vs</i> rugoso Fosco <i>vs</i> brilhante
	Topológica	Alto <i>vs</i> baixo Central <i>vs</i> periférico

O quadro acima acrescenta a dimensão matérica, que trata dos materiais da pintura (aquarela, tinta a óleo, verniz), que seriam traços subjacentes aos elementos fotológicos (luz) e cromáticos. Esses elementos, dispostos na forma de contrastes ou sintagmas, são traços não-figurativos, que por sua vez, são percebidos através das

figuras e dos ícones. Desse modo, as “imagens” presentes no quadro são dados de entrada para uma análise do plano de expressão pictórico. Através delas é que podemos depreender, na análise semiótica, os contrastes que remetem ao nível profundo do plano de expressão.

Esse “roteiro” impõe algumas dificuldades: a dimensão matérica, por exemplo nos parece infrutífera, a não ser quando aplicada à análise de telas trabalhadas com técnicas mistas ou materiais diversos. As noções de *figuras* e *ícones*, por sua vez, ainda não se encontram suficientemente cristalizadas para que possamos estabelecer distinções significativas em nossa análise.

Essas questões nos levam a buscar nosso próprio caminho. Por isso, no item 5 (Metodologia,) apresentaremos uma proposta específica para o estudo do *corpus*.

#### **4. Contribuições da História da Arte**

O estudo dos planos de expressão e de conteúdo, quando realizado em um texto plástico, pode ser enriquecido a partir da incorporação de contribuições da história da arte. Tais contribuições estão embasadas nos trabalhos de Heinrich Wölflin e Erwin Panofsky e foi introduzida nos estudos semióticos por Floch. O trabalho de Wölflin consiste basicamente numa caracterização da arte clássica renascentista e da arte barroca, que sucedeu àquela. O de Panofsky se assemelha a um percurso, um percurso interpretativo voltado para a sondagem e a exploração de uma obra de arte em si.

Wölflin apresenta as características do barroco, ajudando-nos a reconhecer uma obra desse estilo quando nos deparamos, por exemplo, com uma pintura que nos pareça como uma das muitas “criações irregulares” (1989, p. 77) do barroco, nas quais “a linha desaparece” (1989, p. 46), e que nos aparenta ser uma obra aberta, visto que “estimula

continuamente a fantasia a completar um pensamento” (1989, p. 77). Essas acepções, a princípio, nos parecem estranhas, mas podem ser entendidas com clareza se reunirmos as caracterizações do barroco em um único quadro esquemático. Pois, assim como a arte barroca apresenta “não uma multiplicidade das partes individuais, mas, se possível, corpos de uma só peça” (1989, p. 49), os conceitos *wölflinianos* são entendidos na totalidade de sua abordagem e em sua apresentação esquemática.

Para o autor, o barroco é uma oposição à arte clássica (ou vice-versa), de modo que um é concebido, conceitualmente, numa implicação e, ao mesmo tempo, oposição ao outro, como mostra o quadro abaixo, apresentado por Floch (2004, p. 260):

**Quadro 9**

<b>Clássico</b>	<b>vs</b>	<b>Barroco</b>
Desenho segundo as linhas	vs	Desenho segundo as massas
Distinção de planos frontais	vs	Colocação em profundidade
Efeito de forma fechada	vs	Efeito de forma aberta
Multiplicidade por autonomia das partes	vs	Unidade indivizível das partes
Clareza a serviço das formas	vs	Massas arrancadas à obscuridade

Em outro trabalho, Floch (1995, p. 121-125) simplifica o quadro *wölfliniano* através de oposições e conjunções entre os elementos: *linear e pictural; planos e profundidade; forma fechada e forma aberta; multiplicidade e unidade, clareza e obscuridade*. Esses dados podem ser ainda representados sob a forma de oposições discursivas na qual teríamos, de um lado, o modo de expressão do discurso clássico e, do outro, o do discurso barroco:

<b>Clássico</b>	vs	<b>Barroco</b>
↓		↓
<b>linear</b>		<b>pictural</b>
<b>perspectiva</b>		<b>profundidade</b>
<b>hermetismo</b>		<b>abertura</b>
<b>multiplicidade</b>		<b>unidade</b>
<b>claridade</b>		<b>obscuridade</b>

Na proposição de Floch (2004, p. 259-60) “uma tal interdefinição do clássico e do barroco pode ser, aliás, considerada como semiótica *avant la lettre* na medida em que ela faz reconhecer as duas visões como verdadeiras linguagens plásticas.” A visão clássica e a barroca designam como que um *modus significandi* relativo à linguagem plástica presente, dentre outros domínios, na arte. O autor ainda salienta que “a análise desta solidariedade mostra que as duas visões podem ser caracterizadas cada uma por uma relação entre o sensível e o inteligível ou, em outros termos, semióticos, entre um plano de expressão e um plano de conteúdo”.

Não basta, no entanto, o levantamento dessas oposições para compreender o conjunto de obras que analisamos. Assim, como a compreensão do texto é um pré-requisito para sua análise, a leitura de uma tela, com a devida compreensão de sua “mensagem”, é indispensável a uma análise semiótica. Telas, como as que foram pintadas por Mestre Ataíde, trazem, num primeiro plano, figuras, as quais são permeadas de significados simbólicos que nos exigem uma certa habilidade interpretativa, uma acuidade no olhar e um saber a respeito da simbologia dos elementos. O auxílio para essa pequena empresa nos é oferecido pelo trabalho de Panofsky (1976, p. 50-64), que, empenhado no estudo interpretativo da obra de arte, estabeleceu um percurso de leitura dividido em três etapas, nas quais importam:

- nossa percepção sensorial da obra através de suas linhas, cores, formas;
- o reconhecimento das imagens e suas relações com conceitos ou assuntos representados;

- o entendimento das conotações simbólicas presentes nas imagens e suas relações com os temas abordados.

A primeira etapa consiste numa “descrição pré-iconográfica”. Esta envolve o reconhecimento de configurações de formas, cores e linhas que geram imagens reproduzidas do mundo natural ou gestos e expressões denotadas nas personagens de uma obra. Esses elementos o autor chama de “motivos artísticos”. No passo seguinte desse percurso, “ligamos os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos”. Temos nessa etapa uma correlação das imagens com uma carga de significação mais específica: por exemplo, sabemos que o motivo *homem semi-despido com os pés na água de um rio* pode representar o Cristo no Batismo. Sabemos também que outro motivo, *homem vestindo pele segurando um cajado*, representa João Batista. Essa significação é dada por uma convenção que associa certos temas com uma representação icônica.

A combinação de motivos artísticos, como no exemplo em que apresentamos, envolvendo Cristo e João Batista, forma uma espécie de narrativa, que, numa acepção panofskyana, é explicada da seguinte maneira: “combinações de imagens são o que os antigos teóricos de arte chamavam de *invenzioni*; nós costumamos dar-lhes o nome de histórias ou alegorias” (PANOFSKY, 1976, p.51). Essa “estória” é o objeto de uma análise iconográfica, sendo que “iconografia é o ramo da história da arte que trata da mensagem das obras de arte em contraposição a sua forma” (1976, p. 47).

A terceira e última etapa, é a análise iconológica, sendo que “a iconologia é uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte” (1976, p. 54). A iconologia é um passo em que importa mais o conhecimento sobre o substrato ideológico e cultural de uma época histórica, o qual influenciará de maneira consciente ou inconsciente o trabalho do artista. A iconologia se

ocupa em desvendar os chamados “valores simbólicos” (1976, p. 53) que formam o “significado intrínseco ou conteúdo” (1976, p. 52) de uma obra.

Panofsky (1976, p. 64-5) apresentou suas idéias num quadro sinóptico que apresentamos a seguir de maneira simplificada, com o objetivo de sintetizar as postulações anteriormente apresentadas:

**Quadro 10**

<b>ETAPA</b>	<b>OBJETO DA INTERPRETAÇÃO</b>	<b>REQUISITO PARA A INTERPRETAÇÃO</b>
Descrição pré-iconográfica	Motivos artísticos: cores, linhas, volumes, e elementos figurativos.	Percepção sensorial, habilidade no reconhecimento dos elementos figurativos.
Análise iconográfica	Imagens com o respectivo assunto que representam.	Habilidade no reconhecimento de temas e/ou conceitos. Conhecimento das fontes literárias.
Interpretação iconológica	Significação simbólica dos elementos.	Conhecimento da carga simbólica dos elementos figurativos.

Vemos, assim, que muitas são as propostas dentro e fora da semiótica (particularmente no domínio da história da arte) para o estudo do texto pictórico. Isso nos obriga a tomar posições, fazer escolhas para a análise do *corpus* deste trabalho, como mostraremos na próxima seção.

## **5. Metodologia**

A semiótica plástica é um desdobramento, e não uma ruptura, em relação à teoria da significação proposta por Greimas. Desse modo, o estudo do semi-simbolismo é uma preocupação daquela, a qual, por seu turno, não pode dispensar os postulados desta. A semiótica plástica não é menos interessada no estudo do sentido do que poderiam propiciar as formulações greimasianas *stricto sensu*. Entretanto, devemos



salientar que há algumas particularidades entre elas relacionadas a especificidades das diferentes linguagens no uso do percurso gerativo de sentido.

A semiótica *standardizada* segundo os trabalhos de Greimas, confere ênfase ao estudo do plano de conteúdo do texto. Tal como comenta Ribeiro (2006), “o que assistimos foi sempre um reinado absoluto dos estudos do plano de conteúdo enquanto o plano de expressão constava como um problema a ser resolvido”. A abordagem do plano de expressão, mesmo não sendo realizada isoladamente, como ocorreu com o de conteúdo, foi adotada, entre outras correntes, pela semiótica plástica, que o observou especialmente através de suas correlações com o plano de conteúdo, de modo a apreender, sempre que ocorrer, o semi-simbolismo que se instaura entre os dois planos.

O estudo que propomos deve “atravessar” as formulações da semiótica plástica, tal como foram elaboradas por Floch (1985, 1995, 2004), entre outros. Não se trata de verificar nesses autores os conceitos essenciais de nosso trabalho, mas de depreender como eles se utilizam das idéias greimasianas para se encarregarem da análise de fenômenos de significação que ocorrem em textos visuais. É na obra de Greimas (1966, 2004) e Greimas; Courtés (1979) que encontramos os conceitos elementares de nossa pesquisa, como *(plano de) conteúdo*, *(plano de) expressão*<sup>7</sup>, *tematização*, *figurativização*, entre outros, conceitos esses que foram amplamente divulgados e trabalhados, no Brasil, por autores como Barros (2002) e Fiorin (1999, 2003). Tais conceitos também tiveram grande acolhida em trabalhos como os de Pietroforte (2004, 2007), com os quais também propomos nossa fundamentação teórica, uma vez que o autor aborda a semiótica visual ou plástica, enfocando especialmente o conceito de semi-simbolismo, questões que nos interessam de perto no presente trabalho.

---

<sup>7</sup> Lembramos que os conceitos de *conteúdo* e *expressão* assumidos pela semiótica greimasiana têm sua formulação precursora em Hjelmslev (1968).

Do mesmo modo, e pelo mesmo motivo, não deixamos de acatar as contribuições da história da arte, as quais, conforme diz Floch (1997, p. 213), nos ajudam a entender que “uma estética deveria ser concebida não como uma forma de expressão, ou de conteúdo, mas como uma linguagem, dotada tanto de um plano de expressão quanto de um plano de conteúdo”.

Devemos esclarecer ainda que, embora a noção de contexto, em semiótica, refira-se ao conjunto de textos (verbais, não-verbais) com os quais uma obra dialoga, entendemos que as relações intertextuais não esgotam o objeto de estudo, posição que, aliás, assumimos e explicitamos anteriormente. Assim, a apresentação, mesmo sucinta, do contexto histórico ou situacional, ainda que não seja imprescindível para a análise de um texto, não a invalida, podendo, ao contrário, ilustrá-la ou mesmo enriquecê-la, conforme se pode verificar, por exemplo, nos trabalhos de Lara; Mate (2005) e Monteiro (2005). No caso de nosso estudo, como se verá no capítulo II, procuramos apresentar informações que julgamos relevantes sobre a arte barroca e a obra de Mestre Ataíde, informações que encontramos, por exemplo, em Bazin (1993) e Campos (2006).

Quanto à metodologia propriamente dita, esta deriva de trabalhos em semiótica plástica desenvolvidos por Floch (1985, 1995, 2004) e Greimas (2004). Não deixamos também de acatar a sugestão contida nas abordagens de Thürlemann (198?) e Pietroforte (2004, 2007). Segundo esses autores, uma análise em semiótica plástica deveria partir do plano de expressão do texto rumo ao plano de conteúdo. Mas lembramos que o plano de conteúdo é o mais solidamente constituído pela semiótica. Além do mais, embora o conteúdo seja apreendido pela expressão, é através do plano de conteúdo que (re)encontramos sentidos no plano de expressão.

Assim é pelo plano de conteúdo que começaremos a análise, não sem antes realizarmos uma “leitura” do texto/tela, a fim de levantar os elementos que serão

levados em conta na análise do plano de conteúdo. No caso de textos pictóricos, essa “leitura” é entendida como uma análise iconográfica, a qual favorece a compreensão dos elementos da expressão. Assim, além das postulações da semiótica plástica, acatamos noções de análise iconográfica fornecidos por Panofsky (1976) e Wölflin (1989), noções que influenciaram mesmo as abordagens flochianas.

Embora Floch mencione que as categorias que Wölflin usa para caracterizar o barroco e o clássico possam ser entendidas como um conjunto de relações entre conteúdo e expressão, preferimos adotar o procedimento de usar as idéias wölflinianas na análise do plano de expressão, já que elas nos ajudam a entender aspectos do estilo da pintura, ou de como ela é expressa. Já a análise iconográfica de Panofsky será aplicada anteriormente à análise do plano de conteúdo, isso pelo fato de a descrição iconográfica nos permitir entender o “assunto” representado na pintura.

Assim, o trabalho de Panofsky nos oferece um subsídio que utilizaremos anteriormente a análise do plano de conteúdo, enquanto Wölflin nos auxilia na análise do plano de expressão dos textos/telas que compõem o *corpus*. Nossa proposta metodológica é apresentada a seguir de maneira sinóptica:

**Quadro 11**

<b>PROCEDIMENTO</b>	<b>OBJETIVO</b>
Análise iconográfica	Descrição dos elementos figurativos das telas, remetendo ao assunto nelas representado.
Análise do plano de conteúdo	Análise de elementos do percurso gerativo de sentido que sejam relevantes para a compreensão de nosso objeto de estudo.
Análise do plano de expressão	Elucidação dos níveis e das categorias (formas, cores, etc) presentes no plano da expressão.
Análise do semi-simbolismo	Homologação entre categorias dos planos de conteúdo e de expressão.

O estudo do plano de expressão se faz, necessariamente, através da identificação dos formantes plásticos, dos sintagmas, ou contrastes plásticos, e da montagem de níveis constituintes. Greimas (2004, p. 90) e Floch (1985, p. 46) definem os formantes como termos de uma mesma categoria plástica que se encontrem em co-presença 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”<sup>8</sup>. 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 autores ressaltam que a concepção de formantes, bem como a de contrastes plásticos, remetem a Jakobson (1977) e seus trabalhos sobre a função poética da linguagem. Assim, a construção dos contrastes plásticos é o resultado de procedimentos de seleção de elementos e sua consecutiva combinação. Trata-se de uma projeção do eixo paradigmático sobre o eixo sintagmático. Essa remissão é justificada pelo fato de a semiótica plástica se preocupar com a poeticidade do texto visual, embora seja lícito postular que nem todo texto visual seja, necessariamente, dotado de poeticidade. Podemos, por exemplo, pensar em anúncios publicitários de produtos variados que se valem do texto não-verbal (visual) e nem por isso apresentam a poeticidade.

Os sintagmas ou contrastes plásticos se distribuem segundo as dimensões presentes no nível da expressão de cada texto. O trabalho de Lopes (2003, p. 69), como vimos no quadro 7, traz uma configuração do plano de expressão visual – um possível percurso gerativo para esse plano –, inspirado em Greimas (1987), que prevê três dimensões: a dimensão da luz, a dimensão cromática e a dimensão eidética. O autor, no

---

<sup>8</sup> Tradução nossa de: “une partie de la chaîne de l’expression correspondant à une unité du plan du contenu”.

entanto, não menciona a dimensão topológica, para a qual Greimas (2004, p. 85) confere uma importância capital: “a exploração do significante plástico começa gerativa e não geneticamente – pela constituição de um campo de problemas relativos às condições topológicas”.

Assim, inspirados em Greimas (2004), na releitura de Greimas por Lopes (2003) e em Oliveira (2004, p. 118), reorganizamos os elementos do plano de expressão de maneira simplificada, embora coerente com o *corpus*, uma vez que os estudos wölflinianos sobre o barroco, e também aqueles que foram apresentados por Bazin (1993), nos mostram que pinturas, como as de Mestre Ataíde, não se encaixariam comodamente nas dimensões semióticas tal como foram apresentadas anteriormente. No quadro 12, abaixo, especificamos nossa proposta de análise para o plano de expressão:

**Quadro 12**

<b>DIMENSÃO</b>	<b>TIPO DE FORMANTES</b>	<b>EXEMPLO DE CONTRASTE</b>
Eidética	Forma	curvilíneo vs retilíneo
Foto-cromática	Luz e cor	claro vs escuro cor quente vs cor fria
Topológica	Espacialidade	central vs periférico inferior vs superior

Retomamos a questão de que o esquema acima, embora seja amparado por estudos de semiótica e de história da arte, deriva da nossa leitura do *corpus* e atende especificamente à análise contida nesta dissertação. Além de acrescentar a dimensão topológica<sup>9</sup>, indicada por Greimas, fundimos as dimensões de luz e cor por entendermos que, na pintura barroca, esses são elementos intimamente relacionados. A dimensão

<sup>9</sup> Embora Greimas situe a dimensão topológica em um nível profundo, esta é uma questão passível de discussão, o que não caberia nos limites de uma dissertação de mestrado.

eidética, nesse caso, estaria diretamente relacionada à dimensão foto-cromática: as formas seriam delineadas pelas cores, sendo que ambas são “arrancadas”, conforme o termo usado por Wölflin, das áreas de obscuridade.

Devemos ainda salientar que a disposição dos diferentes níveis no quadro acima não representa uma hierarquização, já que elas são percebidas na relação que mantêm umas com as outras e não de modo isolado. A forma, por exemplo, é percebida a partir das cores e da luz, ou vice-versa, assim como o espaço do quadro ganha sentido em relação aos elementos foto-cromáticos e eidéticos que nele são trabalhados. Nessa perspectiva, a análise do plano de expressão não seguirá necessariamente a ordem na qual apresentamos as dimensões desse plano. Frisamos também que essas categorias não aparecem com a mesma recorrência nas telas, podendo manifestar-se em uma e não nas demais, ou, pelo contrário, deixar de ocorrer em apenas uma delas. Além disso, como forma de ilustrar os dados da análise e facilitar a verificação pelo leitor dos elementos destacados, optamos por inserir as telas ou parte delas ao longo das análises e não apenas nos anexos do final do trabalho, como se verificará.

Por sua vez, no plano de conteúdo, nossa análise começará pela identificação das oposições do subcomponente temático e do seu revestimento figurativo, visto ser o nível discursivo, em que se situam esses elementos, o mais superficial do percurso gerativo de sentido, sendo, pois, aquele com que se depara imediatamente o analista. Focalizaremos, assim, as oposições temáticas (e figurativas) que, de acordo com Floch (1985, p. 46), fazem, no texto, a mediação entre expressão e conteúdo. Já o nível narrativo será evocado apenas quando se fizer necessário para ilustrar a passagem de uma etapa à outra. As categorias temático-figurativas serão articuladas às oposições semânticas de base, considerando que o texto se vai concretizando e complexificando, mas nossa

análise segue o percurso contrário, uma vez que, pela razão já apontada, caminhamos do nível discursivo (mais superficial) para o nível fundamental (mais profundo).

Buscaremos, assim, no plano de conteúdo, a(s) categoria(s) temático-figurativas e a(s) categoria(s) semântica(s) que lhe(s) serve(m) de base, as quais serão relacionadas às categorias plásticas (obtidas por meio da análise do plano de expressão). A partir daí, passaremos a estudar as homologações entre as categorias dos dois planos, a fim de apreender as relações semi-simbólicas. Embora as relações semi-simbólicas, no que tange ao plano de conteúdo, possam ocorrer em qualquer um dos níveis do percurso gerativo de sentido, conforme propõe Fiorin (2003, p. 79), trabalharemos apenas com aquelas que incidem sobre as categorias do nível fundamental (principalmente) e do nível discursivo.

Quanto à constituição do *corpus*, elegemos cinco telas de Mestre Ataíde. Embora o artista tenha executado trabalhos em forros de igrejas, esse tipo de produção envolve arranjos pictóricos bastante complexos, enquanto as telas apresentam fragmentos textuais bastante ricos e coerentes com os limites de uma dissertação. A ordem em que as telas serão analisadas não é ditada pela cronologia da produção, mas pela ordem em que as cenas representadas aparecem nos evangelhos. Com essa organização, objetivamos reuni-las numa seqüência que permita o realce de uma narrativa alusiva à vida e à paixão de Cristo. Embora cada tela represente em si uma narrativa, esta pode ser apreendida de maneira mais rica no conjunto formado com as demais. Desse modo, a análise obedecerá à seguinte disposição: 1). Batismo; 2) Santa Ceia (de Ouro Preto); 3) Santa Ceia (do Caraça); 4) Passo da Paixão; 5) Crucificação.

Incluimos no *corpus* uma das raras obras de Ataíde de autoria confirmada (“Ceia”, hoje exposta no Caraça) e as demais mediante atribuição. Embora não haja um consenso entre os pesquisadores sobre a questão da autoria, ela, a nosso ver, não impõe

limites a uma análise semiótica, uma vez que nosso “olhar” não é de caráter historiográfico, interessando-se, antes, pela análise do material que a autoria, comprovada ou não, é dada como sendo de um mesmo artista. Como já observamos, “a assinatura de uma tela por seu criador é dada pelo estilo” (OLIVEIRA, 2004, p.16).

Para a reprodução dos quadros recorreremos à divulgação pioneira de Frota e Moraes (1982). Cumpre-nos salientar que qualquer tipo de reprodução, xerográfica ou fotográfica, acarreta perdas inevitáveis em relação ao cromatismo original. Tal perda se deve às diferenças entre as condições de luz previstas para a exposição da pintura e a exposição de luz imposta pela reprodução. Outro tipo de perda é acarretado pela degradação progressiva das tintas, elaboradas a partir de pigmentos naturais há cerca de duzentos anos.

Para facilitar o acesso ao *corpus*, optamos por inserir as reproduções das telas no corpo do texto (antecedendo cada análise) e não num anexo final, como se costuma fazer em trabalhos científicos. Além disso, acrescentamos à dissertação um CD contendo detalhes das telas, com o intuito de realçar observações referentes a dados mais pontuais, mais específicos das análises. O referido CD traz ainda uma apresentação em formato Powerpoint sobre a vida e a obra de Mestre Ataíde, bem como dois vídeos produzidos com as pinturas do Mestre.

No quadro a seguir, apresentamos uma relação das telas a serem analisadas:



**Quadro 13**

<b>TELA</b>	<b>DATAÇÃO</b>	<b>LOCALIZAÇÃO</b>	<b>AUTORIA</b>
Batismo de Cristo	1819-1820 (atribuída mediante análise documental)	Catedral da Sé de Mariana	Atribuída
Ceia	Ignorada	Igreja do Bom Jesus de Matozinhos e São Miguel e Almas (Ouro Preto)	Atribuída
Ceia	1828 (datada pelo artista)	Santuário de nossa Senhora Mãe dos Homens (Caraça)	Comprovada (assinada pelo artista)
Passo da Paixão	Ignorada	Museu da Inconfidência (Ouro Preto)	Atribuída
Crucificação	Ignorada	Igreja do Bom Jesus de Matozinhos e São Miguel e Almas (Ouro Preto)	Atribuída

Precedendo cada análise, acrescentamos fragmentos dos Evangelhos em epígrafes. Os textos bíblicos<sup>10</sup>, desse modo, nos fornecerão um “intertexto” (construído na relação texto verbal/texto não verbal), que, juntamente com o “diálogo” que os textos/telas mantêm entre si, constitui a própria noção de contexto em semiótica, como vimos. Esse contexto nos trará um primeiro parâmetro para a análise das telas e será acrescido do contexto em sentido amplo (contribuições do barroco e dados do artista), o que permitirá “desvelar” melhor nosso objeto de estudo.

---

<sup>10</sup> Os textos bíblicos, embora relevantes, não serão aqui analisados, uma vez que fogem aos objetivos traçados para essa pesquisa.

## CAPÍTULO II : ANÁLISE DAS TELAS DE MESTRE ATAÍDE

Conforme anunciamos nos pressupostos teórico-metodológicos, nosso estudo das telas começará pela análise iconográfica e, em seguida, pelo exame do plano de conteúdo. Nosso intuito, ao realizar uma análise iconográfica, é enriquecer a abordagem do plano de conteúdo, de modo a compreender melhor a narrativa representada nas telas e o sentido dos elementos temáticos e figurativos. Após essa abordagem de cunho iconográfico e conteudístico, passaremos à análise do plano de expressão e à homologação de categorias desse plano com as do plano de conteúdo, em busca das relações semi-simbólicas.

No caso da obra de Mestre Ataíde, julgamos que a compreensão do contexto (tomado em sentido amplo) em que foi produzida, pode auxiliar na análise dos aspectos formais e iconográficos. Assim, abordaremos, num primeiro momento, o contexto histórico da arte barroca e exporemos alguns dados sobre o enunciador/pintor, sem, no entanto, perder de vista, o “diálogo” que se estabelece entre as telas de Ataíde, todas de cunho religioso, enfocando passagens relevantes da vida de Cristo (o batismo, a santa ceia, a crucificação, etc), ou mesmo as relações intertextuais que as pinturas mantêm com passagens da Bíblia (contexto em sentido estrito), conforme posição que assumimos no Capítulo I.

### **1. O contexto histórico: a arte barroca e o barroco mineiro**

No século XVIII, historiadores designaram como *barroco* as artes cultivadas entre o fim da Renascença e o início do Classicismo, isto é, entre o fim do século XVI e meados do XVIII. A origem desse estilo está na Contra-Reforma católica que, numa

oposição a Reforma Protestante, valorizou, ao máximo, dogmas e procedimentos então suprimidos pelos luteranos: estes “pugnavam pela simplicidade dos templos, negavam a santidade da Virgem e dos santos. A Contra-Reforma reagiu, reforçou o conceito da Imaculada Conceição e enalteceu o papel de seus santos e mártires, incentivando a representação iconográfica” (ETZEL, 1974, p.32). Assim, a tarefa do barroco “era afirmar a grandeza da Igreja Católica mediante a produção de monumentos esplêndidos, mas também, por todos os recursos que estão ao alcance das artes figurativas, atestar a verdade da fé” (BAZIN, 1993, p.9-10).

O discurso da Contra-Reforma passava a tornar-se um conteúdo legível e visível pelas mãos de artistas diversos, sendo tal legibilidade e visibilidade espetaculares. Nos países ibéricos, Portugal e Espanha, o barroco recebeu melhor acolhida, devido à tradição ultra-católica dessas duas nações. Donos de um imenso império colonial, Portugal e Espanha levaram essa arte aos territórios colonizados. No Brasil, depois de romper as barreiras naturais impostas pela geografia, o barroco se infiltrou do litoral em direção ao interior, sempre no rastro dos ocupantes de novos territórios.

Na realidade, o sucesso da estética barroca na região ibérica, bem como em suas colônias, não se deve apenas à mentalidade religiosa. Portugal e Espanha eram governados por monarquias absolutas, que não tardaram em demonstrar interesse pelo barroco: uma arte marcada pelo luxo e pela pompa que exaltava, ao máximo, a soberania e a onipotência de Deus. Como nos diz Gombrich (1985, p.352): “não foi somente a Igreja Romana que descobriu o poder da arte para impressionar e dominar. Os reis e príncipes da Europa estavam igualmente ansiosos por exhibir seu poderio e aumentar assim a sua ascendência sobre a mente dos súditos.” Como os discursos da Igreja e do Estado se imbricavam, a arte barroca foi logo adotada pelos estados absolutistas.

Nesse contexto, a capitania das Minas Gerais logo se mostrou fecunda ao cultivo do barroco. As causas desse favorecimento foram a consolidação de uma sociedade local, a circulação de riquezas e a oportunidade abundante de trabalho para artistas diversos. Naturalmente, eram grandes os interesses da monarquia por aquela que se tornava a mais rica capitania da Colônia, tendo em vista a descoberta de enormes jazidas auríferas.

Numa leitura dos cânones europeus, os artistas mineiros criaram uma expressão própria do discurso barroco, expressão essa construída com o uso de matérias-primas locais e de novos modos de composição das obras: “centros artísticos formaram-se nas colônias, inventando formas originais que às vezes superavam a mãe-pátria em sua elaboração das possibilidades do barroco” (BAZIN, 1993, p. 238).

O barroco representou em Minas colonial tanto um modo de vida, quanto um modo de conceber e elaborar a arte. O homem de então vivenciava, com fervor, a crença na imortalidade da alma, tomando a vida como uma passagem pelo mundo terreno e a morte como uma entrada no mundo do Além, que incluía o Inferno, o Purgatório e o Céu. O mais inquietante motivo das atitudes dos homens era a morte, a qual “não era vista como o fim do corpo apenas, pois o morto seguiria em espírito rumo a um outro mundo, a uma outra vida. A rigor não havia morte, já que se vivia em profundidade a crença na imortalidade da alma” (REIS, 1997, p.96).

Sendo a alma imortal, era necessário garantir sua salvação, evitando-lhe o destino do Inferno e abreviando ao máximo sua estadia no Purgatório. Na geografia celeste, o Purgatório não era local de castigo, mas de purificação, sendo, nesse caso, uma escala inevitável para se chegar ao Céu. Nesse contexto, a preocupação do homem barroco pode ser sintetizada em um dilema que envolvia a vida e a morte. Mas o catolicismo praticado na época não consistia apenas na preparação do homem para a

morte, mas para sua possibilidade de comunhão definitiva com o divino. A vida era o tempo de garantir previamente a salvação da alma, e a morte, o momento em que se transcendia de um plano terreno para um espiritual. Pelos atos praticados em vida podia-se, depois da morte, estabelecer-se como mais um habitante do Céu. Essa possibilidade era entendida como um atributo do resquício de divindade presente no homem, reafirmada pelo dogma da imortalidade da alma.

Morte e vida tinham seu significado religioso em conformidade com a humanidade e o resquício de divindade de cada homem. Nesse sentido, a figura complexa de Cristo ocupa uma posição de destaque. Jesus tem uma origem divina, mas vive como um mortal: confirma sua porção divina com o batismo, é martirizado e morto como um ser humano (um criminoso) qualquer, mas faz milagres e ressuscita como uma divindade. É um personagem-conceito cuja simples imagem sintetiza o divino e o humano, uma conjunção de valores que ofereciam o exemplo do que seria a travessia da vida e o *pós-mortem*: “para aquele que acredita em Cristo, a morte constitui numa síntese de finitude e infinitude, pois contém a promessa de uma vida futura plena, isenta de impedimentos” (CAMPOS, 1995, p. 5).

Nesse âmbito, a criação de imagens pelos artistas era privilegiada, já que permitia uma visibilidade do discurso aproveitando-se o fato de que a imagem é menos lógica e racional que as palavras. As imagens, sendo menos questionáveis que as palavras, serviam como uma referência satisfatória quando o sacerdote pregava sobre temas como vida, morte, pecado, salvação. Era uma forma de mostrar um conceito sem explicar seu engendramento, o que ajudou a conceber uma arte essencialmente visual, de tal modo que sobre ela assim se exprime Bazin (1997, p. 89): “Os homens da época barroca eram visuais. Não existe nenhum dogma, nenhuma idéia, nenhum conceito, nenhum sentimento que eles não tenham revestido com uma imagem, aos quais eles não

deram uma figura”. É nesse ambiente cultural que surge a figura de Manoel da Costa Ataíde.

## **2. Algumas linhas sobre Mestre Ataíde**

Ataíde pertence à terceira geração de pintores que atuou nas Minas Gerais dos séculos XVIII ao XIX. É considerado o mais genial de todos os pintores do Brasil colonial e o que mais aproximou os cânones da pintura européia aos recursos e às feições da realidade local. Esclarecemos que os dados sobre a vida e a obra de Ataíde, que serão apresentados a seguir, foram recolhidos em leituras diversas – com destaque para a biografia do artista escrita por Martins (1974, p. 79-87) – e têm apenas a função de situar melhor o *corpus* desta pesquisa.

Manoel da Costa Ataíde nasceu na cidade de Mariana (MG), em 1762, tendo recebido o batismo na Catedral da Sé. Não teve formação artística, mas militar: era alferes. E é possível que, embora tirando mais rendimentos da carreira militar, obtivesse mais prestígio como pintor, tendo em vista o número de trabalhos que lhe foram encomendados. Sua morte se deu em 1830, sendo o artista enterrado na igreja de São Francisco de Assis, em Mariana. Do ano de 1800 até o de sua morte (1830), será uma figura hegemônica no cenário artístico mineiro: “A partir dos primeiros anos do século XIX, abre-se um novo período (...) da pintura na região de Ouro Preto, dominada pela figura central de Manoel da Costa Athaíde<sup>11</sup>, cuja influência preponderante deveria prolongar-se por três décadas consecutivas” (OLIVEIRA, 1997, p 468).

Embora o nome do artista seja o único apontado na autoria das obras, ele não trabalhava sozinho, mas em conjunto com seus ajudantes, escravos ou homens livres. O mestre executava as partes principais da pintura, as áreas centrais ou personagens

---

<sup>11</sup> A grafia do nome varia, nos documentos escritos, entre Ataíde, Athaíde e Atahide (parecendo ser essa última a grafia original, conforme mostra uma das telas – a “Ceia”, do Caraça – assinada pelo artista.

principais, por exemplo, enquanto seus ajudantes encarregavam-se das partes periféricas e dos detalhes. Pintou em forros de igrejas e também em telas.

Em relação às suas obras, não podemos dizer, a princípio, que Ataíde fosse efetivamente “autor”. Isso porque não concebeu de sua imaginação as cenas e as personagens representadas. Mais ainda, porque não criou, mas copiou de fontes impressas boa parte do que pintou. Embora seja herdeiro da tradição estilística da pintura barroca européia, suas cenas não foram reproduzidas ou inspiradas pelos mestres europeus, mas por ilustrações contidas em missais, isto é, livros com textos religiosos usados nas celebrações litúrgicas (missas) ou para-litúrgicas (novenas, encomendação de defuntos, batizados), contendo orações e orientação para ofícios eclesiásticos. Além de textos verbais, os missais eram ilustrados com cenas da vida e paixão de Cristo, da Virgem e dos santos. Na época colonial, muitas dessas obras, impressas em Antuérpia, na Bélgica, no século XVIII, foram trazidas para Minas (MOTT, 1997, p. 176-7).

Essas ilustrações eram basicamente impostas como modelos a serem copiados pelo artista, o qual não possuía liberdade de escolha do tema, no máximo uma autonomia estilística. Isso quer dizer que a cena que se pintava era determinada pelo(s) encomendante(s), cabendo ao artista apenas a execução. Também por esse motivo não havia preocupação com a assinatura das obras. Fruto de trabalho coletivo e figurando como um simulacro a cores de uma gravura impressa, a assinatura consistia no estilo firmado na pincelada.

Na pintura de Ataíde, é bastante visível o conjunto de características que Wölflin usou para caracterizar o estilo barroco: a assimetria das composições, o uso de linhas curvas e a preferência pelas diagonais, a dramaticidade e a busca de provocar a ilusão de movimento. Podemos também apontar, de maneira mais didática, essas características conforme os apontamentos de Cavalcanti (1967, p. 202): “a composição em diagonal,

movimentação e síntese das formas, violentos contrastes de claro-escuro, veemência do colorido, intensidade na expressão dos sentimentos, realismo”. Há também características particulares: as personagens são mulatas, algumas, negras; a musculatura é saliente e a anatomia, em muitos casos, desmesurada; os tons de azul e vermelho são marcantes.

A partir dessas rápidas “pinceladas” sobre a pintura barroca e sobre a obra de Mestre Ataíde, passaremos à análise das telas já discriminadas no capítulo anterior.



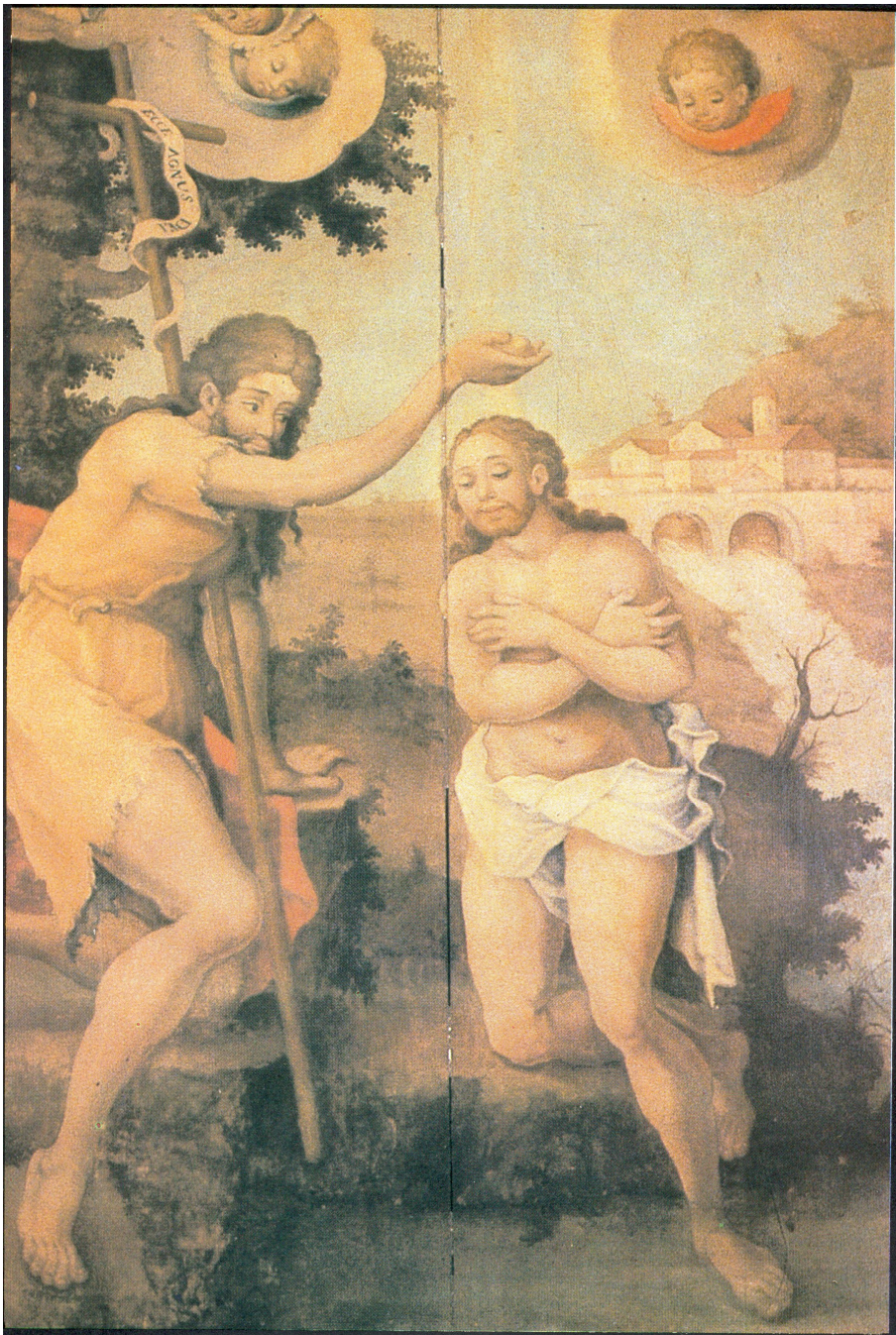
### 3. Examinando as telas

#### 3.1. O Batismo de Cristo

*Naqueles dias veio Jesus de Nazaré da Galiléia, e foi batizado por João, no Jordão. Logo que saiu da água, viu os céus abertos e o Espírito Santo como pomba, que desceu sobre ele.*

**Marcos, 1. 9-10**







### 3. 1. 1. Análise iconográfica

O batismo foi um dos sacramentos mais valorizados pela Contra-Reforma católica, e, por essa via, foi um tema bastante apregoado no discurso barroco. Mais que marcar a inserção do recém-nascido no mundo terreno, o batismo livra a criança do pecado original, purificando-a com a água e, ao mesmo tempo, estabelecendo seu primeiro contato com o divino. Nas igrejas matrizes de Minas, durante os séculos XVIII e XIX, era comum que o batistério, além da pia de água, guardasse uma pintura alusiva ao episódio do batismo de Cristo.

A arte barroca buscava uma espécie de “teatralidade” ao representar os preceitos cristãos através de elementos artísticos. Era um modo de tornar visível e transmitir sensorialmente conceitos e dogmas que poderiam não ser corretamente apreendidos ou apreendidos se fossem mencionados apenas verbalmente. Além de primar pela visualidade, a arte barroca buscava uma ocupação dos espaços destinados à realização do culto litúrgico (missa) ou para-litúrgico (batizados). Tal é a perspectiva na qual foi produzida a tela do Batismo de Cristo, executada em 1819-20 (conforme informações fornecidas por CAMPOS, 2005), para decorar o batistério da Catedral da Sé de Mariana, local em que Mestre Ataíde fora batizado em 1762.

No quadro, foi usada madeira, em tábuas, como suporte para a pintura, em detrimento do tecido. É uma peça de grandes dimensões e apresenta disposição vertical. Nela, temos João Batista derramando água, com uma concha, sobre a cabeça de Jesus no ato batismal realizado no rio Jordão. O Batista traja uma vestimenta de pele e segura um longo cajado cruciforme com os dizeres *ECCE AGNUS DEI* (EIS O CORDEIRO DE DEUS), que teria pronunciado na ocasião de seu encontro com Jesus. O recém-ungido se encontra semi-desnudo erguendo os braços em uma gesticulação pudica. Esse

gesto, associado ao desenho curvilíneo de seu corpo, é uma das causas de se atribuir o uso de um modelo feminino para representar um Cristo jovem.

A jovialidade do Cristo é reforçada nos traços do rosto, no tom claro da barba e dos cabelos, o que, por sua vez, contrasta com a aparência física de João: um homem de meia idade que dirige um olhar paternal ao ungido. O batizado, de pálpebras semi-cerradas, mantém a cabeça ligeiramente inclinada e mira para baixo sem focalizar qualquer ponto específico, presente na cena.

O rio Jordão desce encachoeirado passando sob a ponte de uma cidadela: uma Jerusalém imaginária, copiada pelo artista. A pequena quantidade de água usada para administrar o sacramento torna-se dourada pela ação de um raio de luz, emanado do Espírito Santo em forma de pomba, representado junto ao triângulo da Santíssima Trindade (Pai, Filho e Espírito Santo). Na ocasião, as nuvens do céu se abrem e dois tipos de anjos aparecem, contemplando enlevados a cena: os querubins (anjos apenas com cabeças aladas) e os serafins (anjos infantis).

Observamos, por meio dessa descrição, que a análise iconográfica se assemelha, embora com outros termos, à abordagem, sobretudo do componente temático-figurativo, do percurso gerativo de sentido. A sugestão de Panofsky, assim, nos auxilia a identificar e localizar na tela os elementos com os quais podemos justificar a análise do plano de conteúdo.

### **3.1.2. Análise do plano de conteúdo:**

Iniciamos a análise dessa tela pelos percursos figurativos, do mesmo modo como procederemos com as demais. Tal opção, conforme anunciamos, decorre do fato de estarmos lidando com um texto visual (icônico) em que as figuras constituem os

elementos que primeiro depreendemos no contato com o texto. Remeteremos as figuras (e os temas subjacentes a elas) à(s) categoria(s) semântica(s) de base (nível fundamental), passando rapidamente pelo nível narrativo, de modo a traçar, em suas grandes linhas, o percurso gerativo de sentido.

Na tela do Batismo, encontramos uma figurativização que alude ao plano celestial – e que poderíamos chamar de *percurso figurativo celestial* –, ao plano terreno (*percurso figurativo terreno*) e também à transição ocorrida de um plano ao outro, de modo a dividir o quadro em metades intermediadas por um espaço central. Dessa maneira, podemos dizer que ocorrem duas – três, se considerarmos o espaço intermediário – seqüências figurativas devido à tentativa de representar os dois planos de existência apregoados pelo discurso religioso barroco.

Temos no espaço inferior figuras do mundo terreno, do qual o Cristo é um membro integrante: homens, plantas, rio, cidade. São figuras que remetem ao mundo concreto, familiar à existência real do homem barroco, o que ajuda a construir uma ilusão referencial, ao mesmo tempo em que localiza, poderíamos dizer “geograficamente”, uma parte dessa narrativa.

Já no espaço superior, ocorrem elementos de conotação simbólica: luz, pomba do Divino, triângulo da Santíssima Trindade, anjos, esses últimos ainda bem próximos do espaço intermediário (o da representação do batismo, em que João derrama água sobre a cabeça do Cristo), já que eles formam um “corredor” que permite ascender ao espaço propriamente divino (aquele configurado pela presença do Espírito Santo). Notemos que essas figuras são combinadas a partir das que imitam o mundo real: as figuras de asas e de crianças, articuladas entre si, geram os anjos, com a figura de uma pomba temos o Divino Espírito Santo. Através dessa articulação figurativa, elementos

de carga simbólica, tematizados abstratamente, ganham uma representação que os integra à ilusão referencial construída no/pelo espaço inferior).

Já na altura média (espaço intercalado pelos outros dois), temos o próprio ato do batismo: o braço estendido de João, a água, a cabeça de Cristo tocada pela unção e por uma luz divina. Esses elementos são os que nos permitem apreender, figurativamente, a passagem de Jesus da /humanidade/ para a /divindade/ (“movimento” relacionado ao nível fundamental), como veremos. A figura de João Batista é um elemento crucial da separação desses espaços e também na relação entre eles: seu braço estendido e alongado é o que separa as duas metades do quadro, ou o plano terreno e o celestial; ao mesmo tempo, é com o braço que João estabelece a comunhão com o espaço divino unindo o Cristo com água.

Em se tratando de uma isotopia religiosa que focaliza um dos sacramentos mais valorizados pela discursividade barroca da Contra-Reforma, o artista ancora sua enunciação nas categorias ELE-LÁ-ENTÃO, gerando, pela debragem enunciativa, um efeito de verdade atemporal relacionado ao batismo, o qual evoca a oposição temática *perdição vs salvação*<sup>12</sup>. Trata-se de uma perdição da alma no Além, relacionada ao estado de paganismo devido à ausência do batismo, e o de salvação, oferecido pelo primeiro sacramento recebido pelo cristão. Essa tematização é construída no texto através das figuras às quais aludimos no parágrafo anterior.

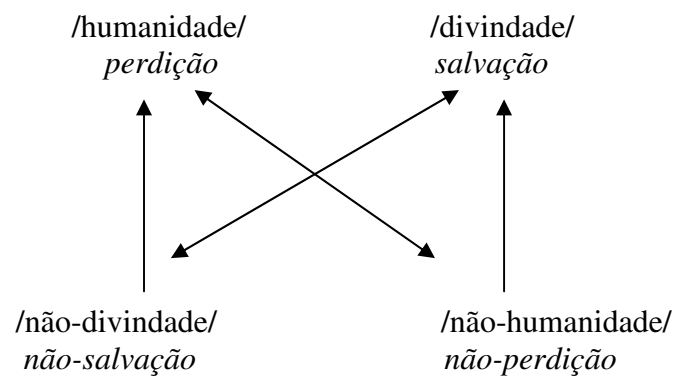
No texto/tela, Jesus nos oferece o exemplo da importância do batismo. Assim, no nível narrativo, vemos que João, dotado de um *dever-fazer* (que sobredetermina o *querer*) e de um *saber e/ou poder-fazer* (competência), executa a performance de ungir

---

<sup>12</sup> Para permitir a distinção entre as diferentes categorias da análise, utilizamos recursos tipográficos diferentes: letra normal entre barras para marcar a categoria semântica de base (o que já é de praxe nas análises semióticas), itálico para sinalizar a(s) oposição(ões) temática(s) e letra maiúscula, como se verá, para as categorias do plano de expressão (notações nossas). Lembramos aqui a posição que assumimos, na esteira de Fiorin (2003), de tomar as relações semi-simbólicas como incidindo sobre todos os níveis do percurso gerativo de sentido (plano de conteúdo) na sua homologação com as categorias do plano de expressão.

Jesus com a água<sup>13</sup>, levando-o à conjunção com o objeto-valor (Ov) Batismo e com os valores positivos nele inscritos. O resultado dessa *performance* recai principalmente sobre Jesus, que passa a ser assistido diretamente pelo Espírito Santo.

Na base dessa narrativa, já no nível fundamental, encontramos a categoria semântica de base /humanidade/ vs /divindade/, que representamos no quadrado semiótico a seguir, já articulando essa categoria à oposição temática apontada anteriormente:



O ator Cristo executa um percurso euforizante, partindo da humanidade para chegar à divindade (ou para confirmar a divindade que lhe é previamente atribuída). Assim, embora na cultura ocidental, Cristo represente o termo complexo que reúne os contrários /divindade/ e /humanidade/, no quadro ora em análise, é sua condição humana que é ressaltada, uma vez que ele, como qualquer mortal, depende do batismo para ascender ao divino.

Embora João Batista seja celebrado pelo catolicismo como santo, ou, grosso modo, como uma divindade, ele, a exemplo do Cristo, remete à /humanidade/, já que, no quadro, é ressaltada apenas sua natureza humana. Os anjos, por sua vez, enquanto

<sup>13</sup> Vemos, na parte inferior da tela, que João Batista tem os pés plantados na terra, enquanto os pés do Cristo se encontram imersos na água do rio. Trata-se aqui da água como elemento da natureza, que reforça o caráter icônico do espaço terreno e se opõe à água (benta) do batismo que propicia a comunhão com o divino.



termos neutros implicam /não-humanidade/ + /não-divindade/. Conforme foi dito anteriormente, eles formam uma espécie de corredor que permite ascender ao Espírito Santo (a pomba branca), representando, assim, o caminho intermediário a ser percorrido para a /divindade/. Essa rápida abordagem dos elementos que compõem o percurso gerativo de sentido pode ser complementada com a análise do plano de expressão, o que apresentamos a seguir.

### **3.1.3. Análise do plano de expressão:**

Podemos observar nesse quadro que as linhas principais insinuam uma cruz, sendo o “mastro” formado pelo Cristo e pelo raio de luz, e os braços, pelo membro estendido de João e pela linha do horizonte. Além de nos permitir observar a típica assimetria barroca, relacionada ao preenchimento dos espaços, esse alinhamento nos ajuda a localizar os elementos icônico-figurativos, bem como a distribuição dos efeitos de luz.

No plano de expressão do texto/tela, podemos encontrar também o conjunto de características que Wölflin reuniu para a descrição estilística de uma obra barroca, conforme apresentamos no capítulo anterior. O desenho dos elementos figurativos, por exemplo, é dado pelas massas cromáticas, as quais parecem surgir de áreas claras ou escuras. É essa mesma luminosidade que, rebatendo sobre as formas, produz o efeito de profundidade. Observemos também que os elementos figurativos são dotados de significação através de sua relação com o conjunto de figuras, ou seja, cada figura significa na sua relação com o conjunto do texto.

Ressaltamos a importância desse último aspecto para a análise da tela. O conjunto de figuras que apontamos na análise do plano de conteúdo faz que mais que

criar uma ilusão referencial (ou estabelecer uma relação inocente entre figura e fundo, ou entre cenário e atores); antes, propicia um “diálogo” entre os elementos figurativos de modo a compor a chamada “unidade indivisível das partes” de uma obra barroca, como a que analisamos.

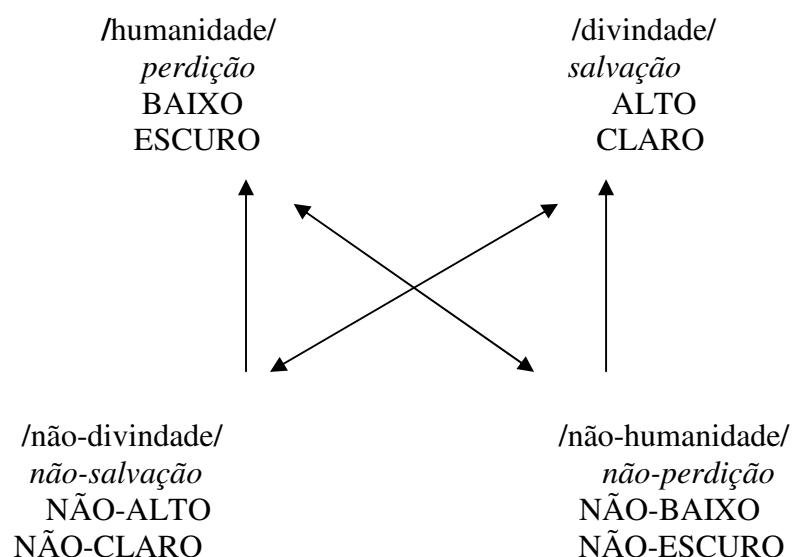
O que Wölflin chama de “massas arrancadas à obscuridade” também produz efeitos expressivos: vejamos que as figuras do Cristo e de João encontram-se destacadas do fundo escuro, graças à incidência de luz. O Cristo em especial parece mais tocado por essa luminosidade, de modo que pelo manuseio da luz depreendemos o realce sobre o Cristo, o que, do ponto de vista semiótico, pode ser mais bem compreendido nos parágrafos subseqüentes.

Na dimensão topológica, temos a matriz da organização semiótica dos formantes e dos contrastes plásticos. Observamos o contraste ALTO vs BAIXO (espaços intercalantes) que organiza os espaços figurativos do Céu e da Terra. Há ainda uma outra parte na altura média do quadro (espaço intercalado) que configura um espaço de transição entre o plano terreno e o celestial. Assim, no formante BAIXO temos a Terra, no ALTO, o Céu, e na altura mediada pelos dois, a passagem de um plano a outro, o que alude à importância do batismo como sacramento que primeiro estabelece a comunhão do homem com o divino.

O contraste ESCURO vs CLARO, presente na dimensão foto-cromática, pode ser depreendido sob dois aspectos: o formante ESCURO predomina na metade inferior; o formante CLARO, na metade superior. Por outro lado, na metade inferior é que temos o maior contraste desses formantes: os dois atores – mas, sobretudo, o Cristo – destacam-se de um cenário sombreado graças à luz refletida em seus corpos. A luz é mais contrastante no plano terreno e mais uniforme no plano celestial, de tal modo que a exploração dos espaços do quadro também apóia o jogo de luz e sombra.

Nota-se que a luz incide de cima para baixo, desce do Espírito Santo, do céu aberto entre nuvens, e banha diretamente o Cristo, realçando sua figura, como observamos acima. Assim, o fundo claro sobre o qual se delinea a figura do batizado – e que é uma espécie de continuidade do plano celeste em termos de luminosidade (chegando mesmo a “diluir” a cidade que se coloca num plano mais afastado, num efeito de perspectiva) – contrasta com a vegetação e o chão em tons escuros e com a água, que se torna mais sombria à medida que desce da cascata.

No que concerne à dimensão eidética, não encontramos elementos com os quais pudéssemos formar uma categoria relacionável às que levantamos nos níveis discursivo e fundamental do plano de conteúdo do texto. Assim, no estabelecimento do semi-simbolismo, homologamos, as categorias do plano do conteúdo /humanidade/ vs /divindade/ (nível fundamental) e *perdição* vs *salvação* (nível discursivo) àquelas levantadas na análise do plano de expressão. Articulando as relações semi-simbólicas no quadrado semiótico, temos o seguinte arranjo:



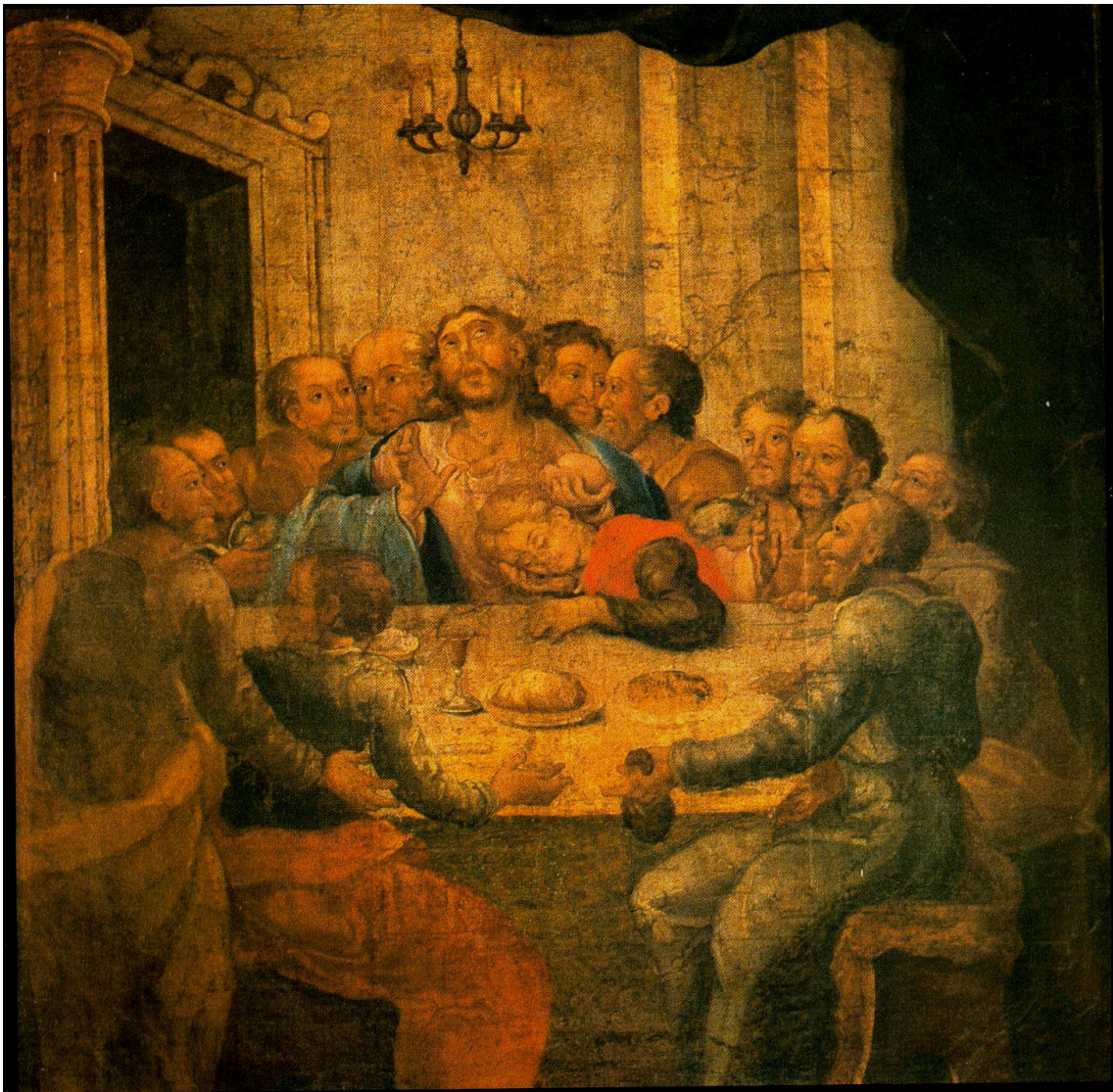
A partir da homologação das categorias que formam as relações semi-simbólicas, apresentamos o quadro a seguir:

**Quadro 1: Relações semi-simbólicas**

<b>Plano de conteúdo</b>	<b>Termos</b>		
<b>Nível fundamental</b>	/humanidade/	<i>vs</i>	/divindade/
<b>Nível discursivo (temas)</b>	<i>perdição</i>	<i>vs</i>	<i>salvação</i>
<b>Plano de expressão</b>	<b>Formantes</b>		
<b>Dimensão topológica</b>	BAIXO	<i>vs</i>	ALTO
<b>Dimensão foto-cromática</b>	ESCURO	<i>vs</i>	CLARO

### 3.2. A Santa Ceia (de Ouro Preto):

*Enquanto comiam, Jesus pegou um pão e, abençoando-o, o partiu e lhes deu dizendo: "Pegai, comei, isto é o meu corpo".*  
**Marcos 14. 22**



### 3.2.1. Análise iconográfica:

No conjunto de cenas usadas para representar a Via Sacra, a Ceia é a primeira, talvez por ser durante ela que foi anunciada aos discípulos a possibilidade de os homens comungarem com o divino, alimentando-se do corpo de Cristo, que é simbolizado pelo pão. É na Ceia que temos ainda os elementos que desencadeiam a seqüência de episódios que culminam com a crucificação: a benção do pão e a comunhão dos apóstolos com Jesus, o anúncio da traição de Judas e a saída para o Jardim das Oliveiras.

Ataíde pintou três telas representando a Santa Ceia, duas das quais são analisadas nesta dissertação. A que analisamos a seguir não possui datação e decora o interior da Igreja de Bom Jesus de Matozinhos ou São Miguel e Almas, em Ouro Preto. Essa tela retrata – a exemplo daquela que se encontra no Caraça – o momento da Ceia em que Jesus abençoa o pão, oferecendo-o a seus discípulos como seu próprio corpo.

A composição simplificada da tela<sup>14</sup> colabora para que seja atribuída a algum discípulo de Ataíde. É levantada ainda a possibilidade de que o trabalho tenha sido retocado em data posterior à de sua execução, o que teria levado a uma alteração, por exemplo, de seus elementos foto-cromáticos. Encontramos, porém, alguns dos traços essenciais das pinturas do Mestre, como a fisionomia amestiçada das personagens, a composição em linha curva e o cromatismo de azul e roxo que caracteriza as vestes do Cristo.

A disposição das figuras é orientada por um alinhamento curvilíneo formado pelos olhos dos personagens. No centro, Jesus, olhando para o alto, abençoa o pão e o oferece aos seus próximos. Os apóstolos se aglomeram em torno do mestre (seus corpos

---

<sup>14</sup> Essa simplicidade de composição fica evidente quando comparamos a tela em foco com a que se encontra no Caraça, como veremos na próxima análise.

recobrando-se parcialmente) que, mesmo assim, se mantém em posição de destaque entre os demais graças à dilatação de suas vestes. Com esse efeito “eido-cromático”, o protagonista se distingue tanto dos coadjuvantes quanto do plano de fundo.

Pendendo acima da cabeça de Jesus, temos um candelabro com velas, justificando o centro como a área mais iluminada da cena. O cenáculo onde se reúnem é preenchido por uma luminosidade difusa que contrasta com as áreas escuras formadas pelo cortinado preto à direita e por uma porta à esquerda. Sobre a mesa, banhada pela luz das velas, encontramos os alimentos de que nos fazem menção os evangelhos: o pão e o vinho, este último servido em um pequeno cálice de aparência metálica. Esses alimentos simbólicos fazem contraponto ao saco de dinheiro que Judas tem consigo.

João, o evangelista, considerado o apóstolo preferido de Cristo, se debruça sobre a mesa com os olhos fechados. Sua fisionomia revela-o como um jovem imberbe. Contrastando com essa imagem de inocência, temos a figura de Judas. Aparentemente exaltado e distraído, ele ergue sua prenda com gesto exaltado e uma expressão bastante vivaz no rosto enquanto participa da benção. Vejamos agora a relação desses elementos com o plano de conteúdo do texto.

### **3.2.2. Análise do plano de conteúdo**

Iniciando a análise do plano de conteúdo, temos, no subcomponente temático (nível discursivo) novamente a oposição *perdição vs salvação* (a qual é, assim como na tela anteriormente estudada – Batismo de Cristo –, ancorada numa debreagem enunciativa: ELE-LÁ-ENTÃO, o que cria um efeito de sentido de verdade).

A temática do quadro decorre do fato de o ator Cristo oferecer a comunhão com o divino através do consumo do pão, o qual representa seu corpo. Assim, o pão – além

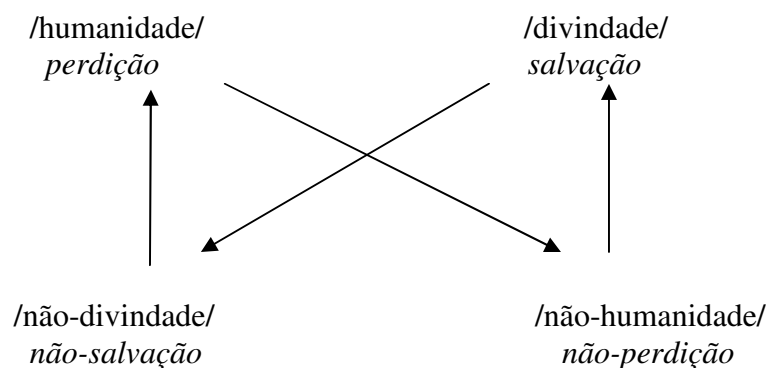
do próprio Cristo e do cálice de vinho sobre a mesa – figurativiza o tema da *salvação*. Já o tema da *perdição* é figurativizada pelo ator Judas, à direita do quadro, que segura um saco de moedas. Embora os evangelhos mencionem que Judas era o tesoureiro do grupo, o guardador do dinheiro, o saco de moedas é geralmente associado ao pagamento pela delação de Jesus, de modo a fazer dele uma figura negativa ligada à *perdição*.

Passando do nível discursivo para o narrativo, vemos que Jesus realiza a performance de abençoar o pão, transformando-o em seu próprio corpo. Seus seguidores são, pois, manipulados a consumir o “alimento” que lhes é oferecido para garantir a salvação. O pão é, assim, um objeto-valor, no qual se inscreve o atributo oferecido pelo Cristo. Judas aparenta aceitar enlevar-se com o episódio, mas, ao contrário dos demais, se apega ao bem material, às moedas, que são um objeto-valor negativo (um anti-objeto).

Através da oposição temática *perdição vs salvação*, reencontramos a categoria semântica de base (nível fundamental) /humanidade/ vs /divindade/. O ator Cristo, diferentemente do quadro anteriormente analisado (o do Batismo), remete, sobretudo ao termo /divindade/. Embora sua feição divina seja pouco realçada, ela é notada, de imediato, pelo gesto de abençoar o pão e pela luz do candelabro que incide sobre o espaço central, onde ele se encontra. Judas, por sua vez, assume plenamente a condição humana (pecadora, materialista), o que é denotado sobretudo pelo saco de moedas que segura em uma das mãos. Já os apóstolos, que recebem a oportunidade de ascenderem ao divino pelo alimento que lhes oferece o Cristo (percurso euforizante), são seres neutros que reúnem /não-divindade/ e /não-humanidade/, já que não são nem divinos como o Cristo, nem “humanos”, na acepção que assume o ator Judas na tela em análise.



O quadrado semiótico, reunindo as relações subjacentes aos atores da cena, nos rende o seguinte arranjo<sup>15</sup>:



Passemos agora à análise do plano de expressão, a qual nos permitirá localizar esses elementos diretamente no texto/tela.

### 3.2.3. Análise do plano de expressão:

O fascínio dos pintores barrocos pela luz também pode ser exemplificado com essa tela. A figura do candelabro com as velas reforça a impressão de uma luminosidade difusa, mais fraca, translúcida, e enfocada na figura do Cristo. A toalha branca que cobre o tampo reflete parte dessa luminosidade e ajuda a revelar áreas mais iluminadas que outras, criando ainda um efeito de profundidade. Os efeitos de luz e profundidade, combinados entre si, revelam-nos alguns dos postulados de Wölflin sobre a presença de claros e escuros em uma obra barroca, assim como o efeito de profundidade decorrente desse jogo de luzes e sombras.

<sup>15</sup> Para a disposição dos termos no quadrado semiótico, levamos em conta o percurso ideal humanidade  $\Rightarrow$  não-humanidade  $\Rightarrow$  divindade, sugerido nas telas do Batismo e da Santa Ceia, de acordo com os preceitos enfatizados pela Contra-Reforma e por sua representação pelo Barroco. Nesse caso, tanto o batismo quanto a comunhão são apresentados como “objetos” que permitem deixar a “condição humana”, ligada ao pecado e à perdição, e ascender ao divino.

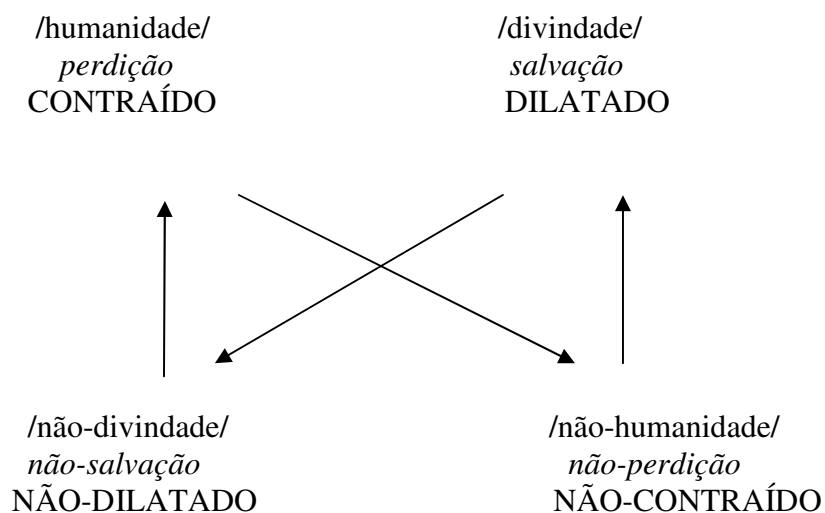
O quadro apresenta um “amontoamento das figuras”, aspecto tipicamente barroco. O contraste de luz é acentuado pela cor escura do traje de Judas, por uma porta aberta do lado esquerdo e pelo cortinado preto do cenáculo (na parte direita da tela), o que constrói o efeito mencionado de profundidade, sem constituir, no entanto, uma categoria do plano de expressão homologável à(s) do plano de conteúdo.

No que se refere ao cromatismo, notamos as cores frias do traje do Cristo, roxo e azul, que contrastam com o vermelho do manto de João e do apóstolo de costas para o espectador. Esses matizes contrastam com a massa cromática das figuras dos apóstolos, formadas pelo predomínio do tom ocre. Apontamos também o fato de que o cromatismo do traje de João encontra correspondente no traje do apóstolo sentado à esquerda, o que torna mais singular e destacada a figura do Cristo. Entretanto, não encontramos nesses formantes cromáticos condições plausíveis para estabelecer o semi-simbolismo, parecendo ficar a escolha das cores – assim como o jogo de luz e sombra – mais subordinada às preferências do artista (ao seu “gosto estético”), sem maiores implicações para a relação entre conteúdo e expressão.

Temos, enfim, a dimensão eidética. Nela, a dilatação da figura do Cristo contrasta com a figura, poderíamos dizer, contraída de Judas, uma vez que este é, de certa forma, destacado da “massa dos apóstolos”. Enquanto o Cristo, figura volumosa, se destaca por si só, os discípulos – eideticamente contraídos no plano individual (e, nesse sentido, semelhantes ao apóstolo traidor) – evidenciam-se, no entanto, no conjunto homogêneo que formam, passando, portanto, a uma forma nem dilatada (proporcionalmente à figura do Cristo), nem contraída (proporcionalmente à figura de Judas), parecendo ocupar um nível intermediário entre uma forma e a outra. Desse modo, o volume das formas contribui para “dar sentido” aos valores e temas

figurativizados pelos personagens. Trata-se, a nosso ver, da única relação semi-simbólica instaurada na tela em análise.

O conjunto dessas relações apresentamos a seguir no quadrado semiótico:



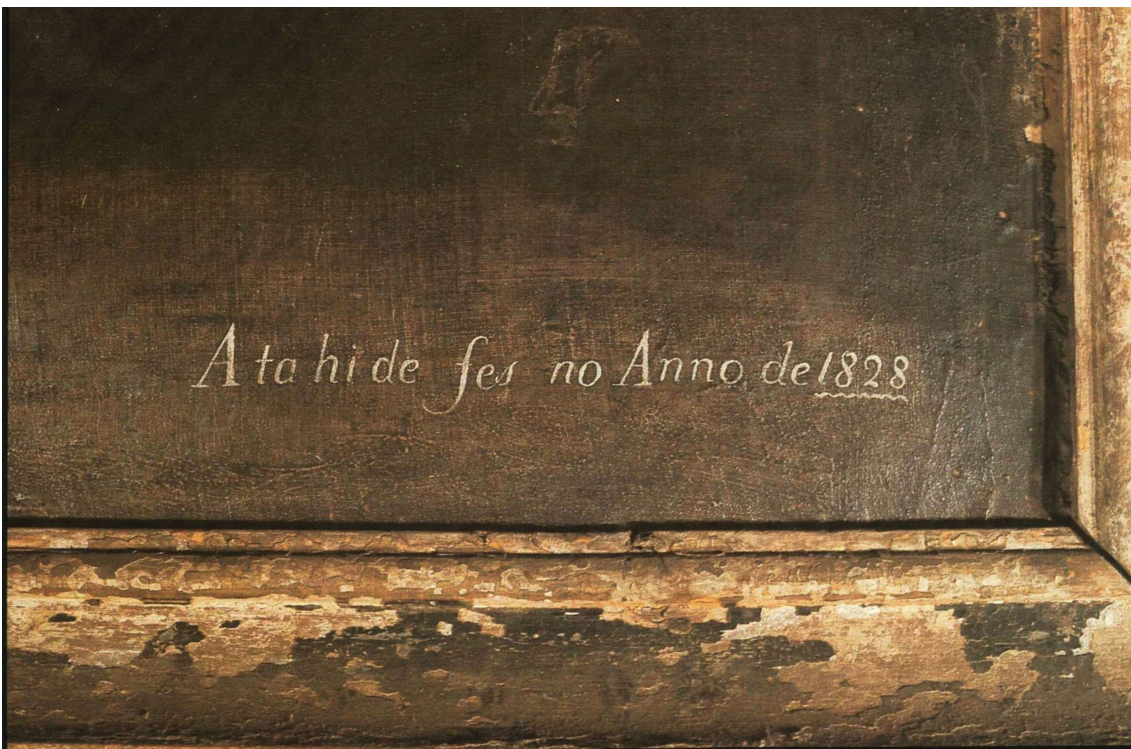
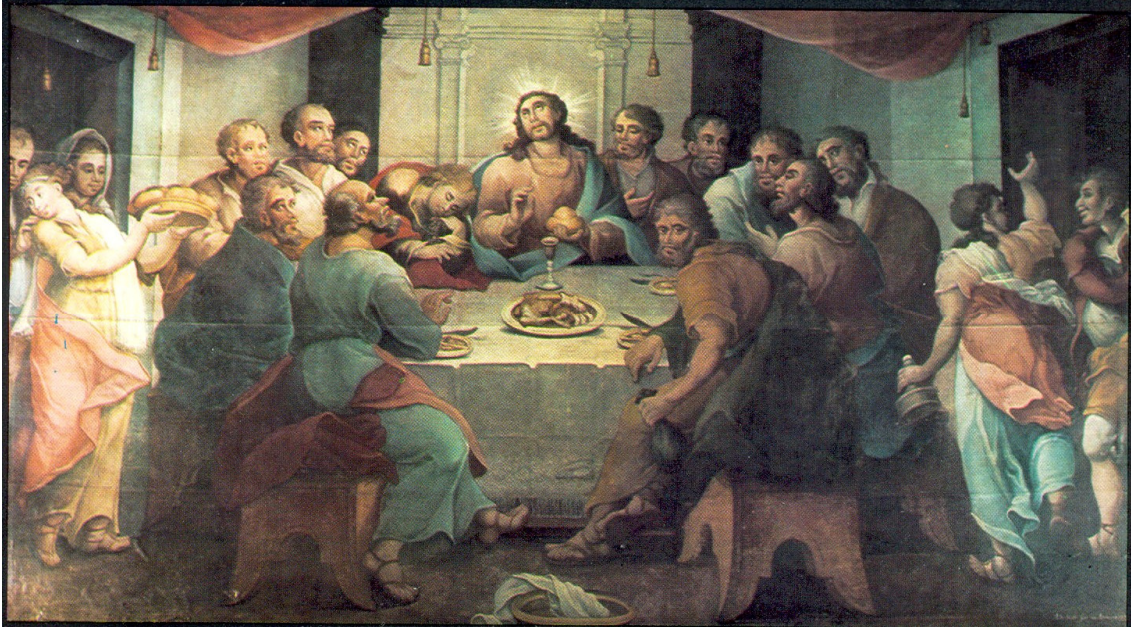
Assim, a relação entre as categorias inscritas no plano de conteúdo e aquelas presentes no plano de expressão resulta no seguinte semi-simbolismo:

**Quadro 2: Relações semi-simbólicas**

<b>Plano de conteúdo</b>	<b>Termos</b>		
<b>Nível fundamental</b>	/humanidade/	vs	/divindade/
<b>Nível discursivo (temático)</b>	<i>perdição</i>	vs	<i>salvação</i>
<b>Plano de expressão</b>	<b>Formantes</b>		
<b>Dimensão eidética</b>	CONTRAÍDO	vs	DILATADO

### 3.3. A Ceia (do Caraça):

*Tomando o pão, deu graças,  
o partiu e lhes deu dizendo:  
Isto é o meu corpo dado por vós.  
Lucas, 22-19*



### **3.3.1. Análise iconográfica:**

A tela da Santa Ceia, exposta no Santuário do Caraça é, possivelmente uma das obras mais elaboradas de Mestre Ataíde. Executado dois anos antes de sua morte, o trabalho foi encomendado por Irmão Lourenço, eremita fundador do Caraça e amigo de Ataíde. O encomendante, porém, morreu antes mesmo que o quadro fosse iniciado. É uma das poucas obras das quais temos confirmada a autoria e a única em que temos a assinatura do artista, fato raro na época, em que não se usava tal prática, ou seja, assinar os trabalhos de arte.

Destinada originalmente a compor uma Via Sacra, a Ceia atualmente está exposta na nave do Santuário de Nossa Senhora Mãe dos Homens, no Caraça. A tela possui uma disposição horizontal, e as figuras são colocadas segundo uma linha curva que pode ser depreendida pela posição dos apóstolos. Entretanto, quebrando essa simetria, o artista acrescenta uma linha vertical em cada uma das extremidades. Essas linhas verticais estão representadas pelos criados que entram no cenáculo (e que estão ausentes da tela sobre o mesmo tema analisada anteriormente).

O episódio da Ceia é novamente representado, entretanto, numa concepção bastante livre. Jesus abençoa o pão, anunciando esse alimento como sendo seu próprio corpo e convidando os apóstolos a comerem dele. Embora o pão e o vinho sejam os únicos alimentos mencionados na Ceia pelos evangelhos, temos um prato de carne sobre a mesa, além de talheres: garfos e facas. Ao pé da mesa, temos uma bacia com uma toalha branca, usada por Jesus para lavar os pés dos apóstolos, episódio conhecido como “o Lava Pés”.

Casais de criados entram para servir aos comensais. O da esquerda traz um pão numa forma, o da direita, uma garrafa. A representação de serviçais na Santa Ceia não é

inovadora, a não ser pela movimentação intensa desses personagens: as da esquerda trocam gestos lascivos, enquanto as da direita entram entusiasticamente no cenáculo, postura que contrasta com o espírito solene no qual transcorre o episódio da benção do pão.

Alguns personagens parecem ter recebido destaque da parte do artista. Primeiramente, podemos observar a figura de Jesus que, apesar de se encontrar ao fundo, se destaca dos demais pela sua posição central e pela luz que o envolve. Os apóstolos formam uma massa eido-cromática, de modo que são enfatizados enquanto um grupo e não individualmente. Reconhecemos, porém, que não aparecem tão “amontoados” como na “Ceia”, de Ouro Preto, distribuindo-se de forma mais ampla, mais espaçada. Uma exceção é feita a Judas, que, com um saco de dinheiro na mão, é situado em primeiro plano, olhando para o espectador.

Outro destaque, embora sutil, dado a alguns atores, é depreendido através do olhar. Jesus olha para o alto, sem que, no entanto, pareça mirar um ponto fixo. Judas olha para fora do quadro, prendendo a atenção do espectador. Os demais apóstolos, enlevados, voltam seus olhares seja para o alto, seja para o Mestre. Um deles, no entanto, que se encontra do lado direito, trajando vestes azul-claras, parece também olhar para fora da tela. Esse homem sexagenário e de olhar manso seria possivelmente um auto-retrato de Ataíde, que, na época, contava com idade semelhante à aparentada pelo apóstolo.

A luz é outro elemento chamativo nessa composição. Ela está presente, sobretudo, no centro do quadro, de modo a realçar o motivo principal da tela. Não fica evidente a fonte dessa luz, pois o artista não colocou um castiçal em cena, como fez na “Ceia” de Ouro Preto. Mas, por outro lado, fica ressaltada a importância da

luminosidade que irradia da figura do Cristo, também manifestada pela auréola ao redor de sua cabeça (elemento ausente na outra Ceia, como observamos).

Vejamos a análise desses elementos no plano de conteúdo.

### 3.3.2. Análise do plano de conteúdo

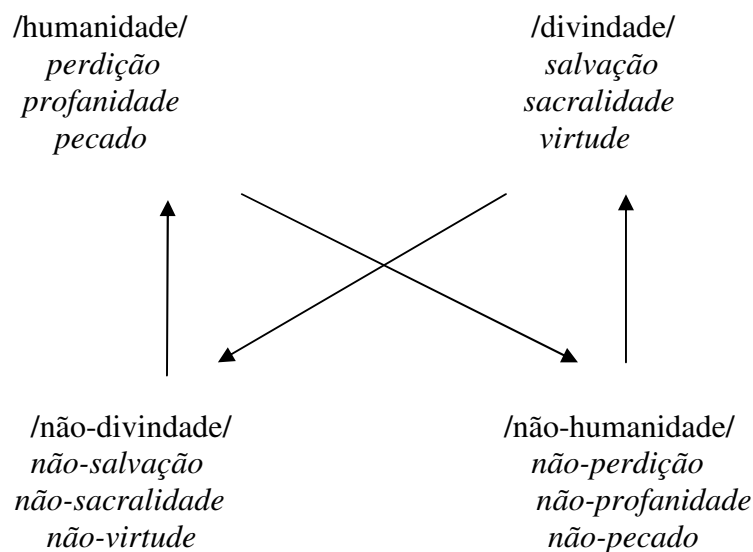
No nível discursivo, a tela notabiliza-se por nela encontramos, no canto inferior direito, a seguinte inscrição: “*Atahide fes no Anno de 1828*”. Temos, nesse caso, um efeito de subjetividade, no qual Ataíde se coloca como autor da concepção em que é retratada a Ceia: como uma “partilha” entre o profano e o sagrado.

O profano e o sagrado, por sua vez, encontram-se articulados, no subcomponente temático, à oposição *perdição vs salvação*. Esses termos “materializam”, no nível discursivo, os esquemas abstratos do nível narrativo: respectivamente, a disjunção e a conjunção com o divino. Na oposição temática *profanidade vs sacralidade*, o termo *profanidade*, de valor negativo (disfórico), é figurativizado pelos criados, pela carne – alimento profano – e também pelo saco de dinheiro portado por Judas. Já o termo *sacralidade*, de valor positivo (eufórico), é figurativizado pela presença do Cristo em seu gesto de abençoar o pão, alimento sagrado. A partir dessa tematização, poderíamos ainda gerar uma outra, que é a oposição *pecado vs virtude*<sup>16</sup>.

Como figuras neutras relacionadas às oposições temáticas mencionadas, temos novamente os apóstolos, com exceção de Judas. Articulando esses termos a seus correspondentes no nível fundamental (/humanidade/ vs /divindade/) e dispondo-os no quadrado semiótico, temos o seguinte arranjo:

---

<sup>16</sup> Essas oposições temáticas também ocorrem na tela anterior – a “Ceia”, de Ouro Preto –, porém de forma mais atenuada do que nesta, muito mais complexa em termos de composição, dada a presença dos criados, além da de Judas. Por essa razão, optamos por explorá-las apenas aqui.



Assim, no nível fundamental do plano de conteúdo, reencontramos a oposição */humanidade/ vs /divindade/*, manifestada nos dois quadros anteriores. O ator Cristo, a exemplo da tela “Ceia” de Ouro Preto remete, sobretudo, ao termo */divindade/*, o que é indicado pelo halo luminoso ao redor da sua cabeça e, ao mesmo tempo, pelo ato – divino – de abençoar o pão, transformando-o em seu próprio corpo.

Quanto aos criados, em primeiro lugar, cabe notar que eles “quebram” a solenidade da ceia com sua agitação e seus gestos maliciosos, remetendo, dessa forma, aos termos */humanidade/* (e a seus correlatos nas oposições temáticas do nível discursivo). Por sua vez, os apóstolos representam, mais uma vez, o termo neutro (*/não-divindade/ + /não-humanidade/*), uma vez que nem chegam a ser divinos como o Cristo, nem completamente “humanos”, diferentemente dos criados nas suas atitudes lascivas – diríamos mesmo, desrespeitosas – diante da cena que se desenrola.

O apóstolo Judas, embora discípulo do Cristo, aproxima-se dos criados na sua atitude materialista – portanto, plenamente “humana” –: segura o saco de moedas, que denuncia a traição, e olha, não para o Cristo, que realiza a performance de abençoar o pão – a partir de um poder e de um saber-fazer que lhe são previamente atribuídos



(competência) –, mas para fora do quadro, como para lembrar o espectador da sua condição de pecador. Por outro lado, é interessante observar que, embora situados no mesmo plano – a “humanidade” – de Judas, os criados parecem ser retratados pelo artista com alguma simpatia, de modo a integrar o profano na tematização do sagrado.

### **3.3.3. Análise do plano de expressão:**

O efeito de forma aberta foi uma das inovações da arte barroca e uma das características com a qual Wölflin opôs o barroco ao neoclássico. A obra aberta pressupõe o espectador como um partícipe e não como mero contemplador. Na tela com que trabalhamos nesta análise, tal característica é notável. Judas, ao olhar para fora, acompanha o espectador qualquer que seja a posição em que este se encontre em relação à tela<sup>17</sup>. Mais do que criar um efeito ilusório, uma obra aberta como essa leva o espectador a se tornar um interlocutor ativo do tema abordado na tela.

O cromatismo é outro elemento bastante trabalhado, o que, além de enriquecer sensorialmente a obra, estabelece a distinção dos desenhos das personagens. Se a pintura barroca define o desenho das figuras pelas formas, nessa obra, as formas e a figura das personagens se destacam graças à utilização profusa das cores. É também pelo cromatismo que percebemos com nitidez como a tela é afetada pela luz: as tonalidades de cor tornam-se mais claras ou escuras, conforme a incidência da luminosidade.

Mas iniciando efetivamente o exame do plano de expressão, a dimensão topológica é notavelmente trabalhada nessa tela, onde temos o Cristo, que realiza os

---

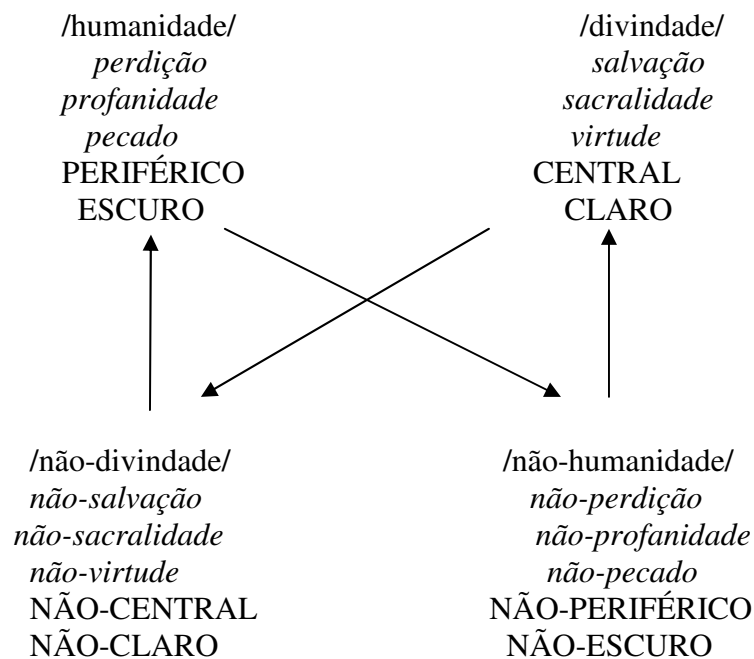
<sup>17</sup> Trata-se de uma ilusão que consiste em fazer com que a personagem “vigie” e acompanhe o espectador com os olhos. Esse efeito, entretanto, não pode ser reproduzido através de uma fotografia, a menos que se tratasse de uma reprodução cujas dimensões fossem semelhantes à do original. Perceber o olhar de Judas, nesse caso, requer a presença do espectador frente ao quadro.

termos /divindade/ e /comunhão/, ocupando a posição central. Nas extremidades, temos os criados e, bastante próximo deles, Judas. Esses atores, como já observamos em relação ao plano de conteúdo, realizam os termos /humanidade/ e /dispersão/. Em um espaço intermediário entre o centro e a extremidade, temos os apóstolos, em seu conjunto, que articulam /não-divindade/ + /não-humanidade/ e /não-comunhão/ + /não-dispersão/, implicando o termo neutro. De acordo com essa disposição, temos a oposição topológica PERIFÉRICO vs CENTRAL que, na distribuição espacial, evidencia os diferentes “papéis” dos atores – os criados/Judas e o Cristo – na cena.

Na dimensão foto-cromática, temos uma das razões para enfatizar a complexidade na elaboração do quadro. O principal foco de luz, como já afirmamos na análise iconográfica, está sobre a figura do Cristo e tem o objetivo de destacar sua /divindade/ e /comunhão/, associada, num nível mais superficial, aos temas da *salvação*, da *sacralidade* e da *virtude*. De acordo com a reprodução que apresentamos, Judas se encontra numa zona de sombra, semelhante à dos criados – cujas figuras se delineiam sobre um fundo escuro, representando portas que dão acesso ao recinto. Porém, diferentemente de Judas, os criados recebem um tangenciamento de luz (evidenciado, sobretudo, pela cor branca de parte das vestimentas), o que parece apontar para o “tratamento simpático” ou mesmo benevolente que o artista lhes confere, como já comentamos na análise do plano de conteúdo. Temos, assim, a categoria fotológica ESCURO vs CLARO associada, semi-simbolicamente, à categoria do nível fundamental /humanidade/ vs /divindade/ e aos temas que lhe são correlatos no nível discursivo. O cromatismo, por sua vez, embora seja bastante realçado, não nos fornece na tela em questão, uma categoria com a qual pudéssemos compor oposições cromáticas, semelhantes àquelas que observamos em relação a luz e sombra.

Na dimensão eidética, tanto o Cristo quanto Judas e um dos criados (uma mulher do lado esquerdo da tela) têm suas vestes dilatadas, em contraposição aos apóstolos, cujas figuras se confundem na aglomeração em que se encontram (embora essa aglomeração seja menor do que a do quadro anteriormente analisado: a “Ceia”, de Outro Preto). Ao conceber Cristo, de um lado, e Judas e a serviçal, do outro, como figuras dilatadas, o artista enfatiza tanto o termo /divindade/ presente no primeiro, quanto /humanidade/, relacionado aos dois últimos. Desse modo, não temos um contraste com o qual possamos compor a dimensão eidética nesse quadro.

Assim as relações encontradas nos dois planos (conteúdo e expressão) da tela podem ser representadas, a seguir, no quadrado semiótico:



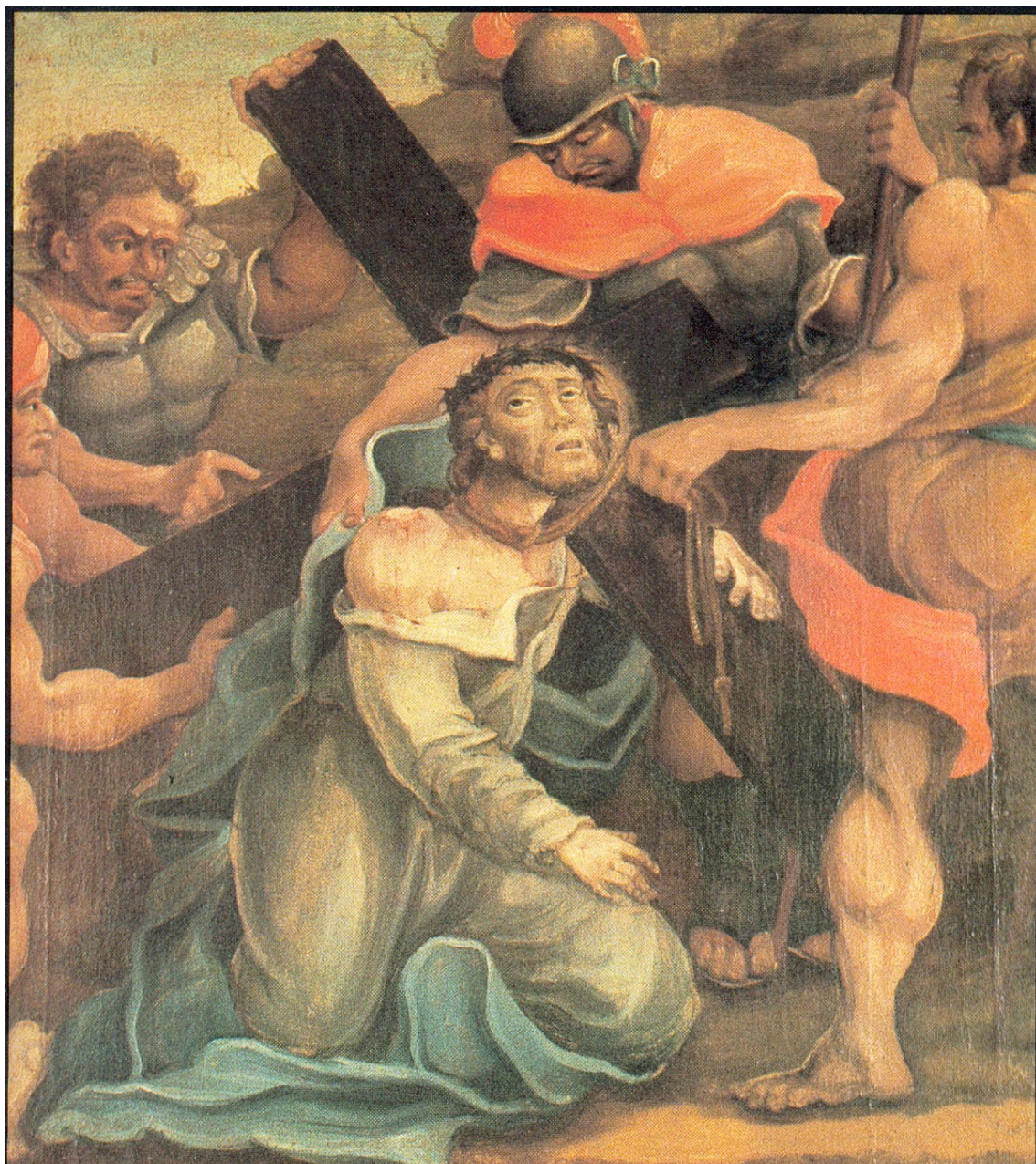
A homologação dessas categorias resulta, portanto, nas seguintes relações semi-simbólicas:

**Quadro 3: Relações semi-simbólicas**

<b>Plano de conteúdo</b>	<b>Categorias</b>		
<b>Nível fundamental</b>	<i>/humanidade/</i>	<i>vs</i>	<i>/divindade/</i>
<b>Nível discursivo (temas)</b>	<i>perdição</i>	<i>vs</i>	<i>salvação</i>
	<i>profanidade</i>	<i>vs</i>	<i>sacralidade</i>
	<i>pecado</i>	<i>vs</i>	<i>virtude</i>
<b>Plano de expressão</b>	<b>Formantes</b>		
<b>Dimensão topológica</b>	PERIFÉRICO	<i>vs</i>	CENTRAL
<b>Dimensão foto-cromática</b>	ESCURO	<i>vs</i>	CLARO

### 3.4. O Passo da Paixão

*Eles tomaram a Jesus, e ele mesmo  
carregando a sua cruz, saiu para o lugar  
chamado Calvário.  
João, 19-17*



### **3.4.1. Análise iconográfica:**

A representação do sofrimento e da morte do Cristo não tinha um fim em si mesma, mas atendia a uma das estratégias da Contra-Reforma de enaltecer o martírio como forma de salvação da alma e fortalecimento da fé. Por outro lado, o martírio fazia com que o homem encontrasse um traço comum com a divindade, pois, se o Cristo sofrera como um mortal e se o homem podia ascender ao divino com o cumprimento dos sacramentos, isso significava que ambos, Cristo e os homens, tinham uma mesma origem, já que ambos foram concebidos por Deus.

As cenas de martírio colaboravam para humanizar o Cristo de modo a fortalecer a crença na possibilidade de ascensão ao reino dos Céus após a morte. Cenas da Via Sacra, como a que vemos na tela do Passo da Paixão, foram bastante exploradas pela arte barroca, e parte dessa produção ainda decora os interiores das igrejas históricas de Minas. O episódio representado na tela que analisamos agora mostra a queda de Cristo enquanto, na subida para o Calvário, era açoitado pelos soldados que guarneciam sua execução. O quadro está hoje exposto no Museu da Inconfidência em Ouro Preto, mas, nos séculos anteriores, provavelmente decorou o interior de um templo religioso.

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. Por meio desse recurso, o artista cria, sensorialmente, a impressão de uma agitação, através da qual poderíamos imaginar até mesmo os gritos de zombaria dos participantes da cena ou os suspiros de agonia do Cristo.

Jesus, portando a cruz, 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 semi-cerrados, 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 desapareceram<sup>18</sup>, o que resulta 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. Um 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 sugere-nos uma personificação do castigo. De um 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.

---

<sup>18</sup> 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.

Vejamos, no plano de conteúdo, como esses elementos nos levam a entender a geração do sentido do texto/tela.

### **3.4.2. Análise do plano de conteúdo:**

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 contra-reformista, 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 reconvocar a oposição temática *perdição vs salvação* sob a qual subjaz a categoria semântica de base /humanidade/ vs /divindade/, como nas telas anteriormente analisadas. Aliás, pode-se considerar que essas duas oposições dos níveis fundamental e discursivo funcionam como “macro-categorias” não apenas no conjunto de telas de Ataíde, mas também no próprio universo religioso (cristão), tão bem explorado pela Contra-Reforma e pelo Barroco, sendo que cada discurso, cada tela enfatiza mais um termo do que o outro<sup>19</sup>.

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, ausente das telas anteriormente analisadas, mostra-se, especialmente, no Passo do

---

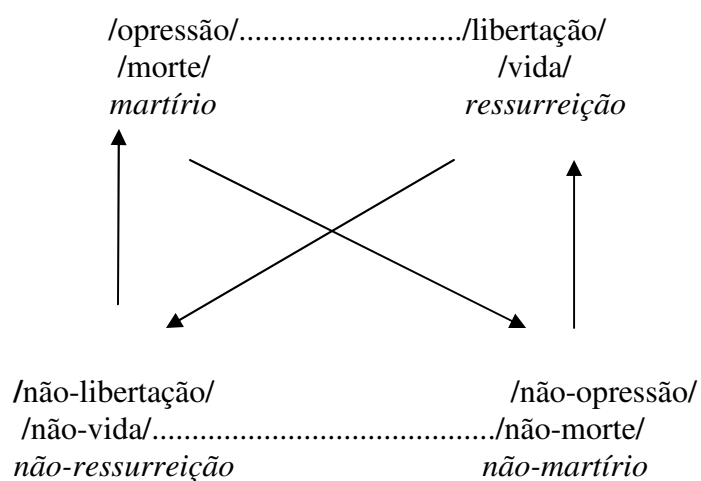
<sup>19</sup> Isso pode ser visto quando consideramos que Cristo é um termo complexo (/humanidade/ + /divindade/), mas percebemos que cada tela de Ataíde explora mais uma dessas vertentes, tanto no plano de conteúdo quanto no plano de expressão.



Calvário e poderia ser associada a uma 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<sup>20</sup>. 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.

As categorias discutidas acima ganhariam a seguinte representação no quadrado semiótico:



<sup>20</sup> De acordo com Fiorin (2003, p.83), uma relação semi-simbólica 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”.

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 da Contra-Reforma católica.

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).

Nessa narrativa, o ator Cristo age de modo semelhante ao episódio do Batismo. Assim, devido à sua porção humana, procura o batismo como forma de salvação. Do mesmo modo, aceita o martírio, embora hesitante, conforme nos informa a descrição do episódio do Horto das Oliveiras no qual, Jesus teria pronunciado a súplica: “Pai, tudo te é possível; passa de mim esse cálice; contudo não seja o que eu quero, mas o que tu queres” (Marcos, 14, 36).

Assim, as figuras que aludem ao castigo (cruz, coroa de espinhos, chagas, corda) notabilizam-se por apresentar uma bi-polaridade, já que elas representam um objeto-valor positivo e, simultaneamente, negativo. Uma concepção antitética, bastante cara ao discurso barroco. Não nos referimos apenas à exaltação contra-reformista do suplício, mas aos textos evangélicos, segundo os quais Jesus aceita o sofrimento por ser esta a via pela qual ele poderá ressuscitar e, assim, reafirmar sua divindade. Em outras palavras: Jesus aceita o martírio já que este lhe foi imposto como condição para reafirmar sua divindade.

### **3.4.3. Análise do plano de expressão:**

Um dos aspectos mais expressivos dessa obra é a iluminação. Segundo a teoria wölfliniana, o contraste entre luz e sombra é um traço marcante do barroco. 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. Se Wölflin nos diz que o barroco trabalha com “massas arrancadas à obscuridade”, temos, no Passo da Paixão uma cena quase que totalmente arrancada da obscuridade, e arrancada com uma gradação, o que gera um 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. Assim, dentre as categorias wölflinianas, apontamos aquelas que tratam das “massas arrancadas à obscuridade” e da “unidade indivizível das partes” como aspectos privilegiados na tela em foco.

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 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 pelo 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, diferentemente das que foram analisadas anteriormente, termos neutros (que implicariam a conjunção dos subcontrários, *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 semi-simbolismo presente no Passo da Paixão.

**Quadro 4: Relações semi-simbólicas**

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

### 3.5. A Crucificação

*Quando chegaram ao lugar chamado  
Calvário, o crucificaram.*  
**João, 23-33**



### 3.5.1. Análise iconográfica

A tela da Crucificação encontra-se, junto com a da primeira Ceia analisada, na igreja de Bom Jesus de Matozinhos ou São Miguel e Almas, em Ouro Preto. Sua temática também remete à paixão de Cristo. Essa tela compunha, originalmente, uma Via Sacra enriquecida com outras obras, em madeira, dispostas na devida ordem dentro do templo. Esse conjunto de imagens começava pela tela da Ceia e culminava com a imagem esculpida do Cristo morto, que ainda hoje se encontra sob a mesa do altar.

O episódio da Crucificação é um dos pontos altos da Via Sacra. Representando o auge do suplício de Cristo, artistas barrocos como Mestre Ataíde, desdobravam-se para realçar a dramaticidade da cena, visando a despertar a comoção dos fiéis. Era também por meio da Crucificação que a Igreja enaltecia ainda mais, por um lado, o valor do martírio e, por outro, a falta de misericórdia humana que crucificara o Messias. Era explorado, assim, tanto o exemplo do Cristo, para se alcançarem as glórias do paraíso celestial (a vida eterna) quanto o pecado humano da indiferença pelo divino.

Destinada a explorar o sentimento de piedade do espectador, o quadro nos mostra, ao contrário de outras telas, um Cristo macilento e de corpo excessivamente alongado, despido e sendo encravado no madeiro. A compleição física do supliciado, tal como representado pelo artista, colabora para realçar o tema do martírio. A boca aberta num estertor, a barba agora rala, talvez arrancada no cárcere, as chagas espalhadas no corpo e os olhos que se voltam para o alto buscando o céu, reforçam a impressão de sofrimento transmitido pela figura.

Outro diferencial contido na figura do Cristo é a ausência quase completa de sinais capazes de denotar sua divindade (a não ser por uma tênue incidência de luz, assim como ocorreu na tela do Passo da Paixão). Logo, é principalmente nosso

conhecimento do contexto histórico e religioso da obra que nos permite, num primeiro momento, dizer que se trata de uma divindade. Temos, na tela da Crucificação, o protagonista sendo tratado como um criminoso comum e, por essa via, igualado a qualquer homem.

Embora seja outra cena ao ar livre, a atmosfera também é obscura, e o céu é apenas translúcido. Quatro algozes estão presentes, sendo que dois deles são soldados romanos, os quais descansam suas lanças e um estandarte enquanto trabalham. O soldado acima, à esquerda, martela um dos cravos e é ajudado por um homem de meia idade que executa gesto semelhante. Enquanto um outro homem, com turbante vermelho (seria a mesma personagem da tela anterior?), agachado à direita, segura o braço do Cristo para também encravá-lo. Mais um soldado abaixo, à esquerda, se encarrega de fixar os pés do crucificado no madeiro.

Depositado no chão, temos um cesto com ferramentas de carpintaria. Outros artefatos do mesmo ofício, como um martelo e o que parece uma furadeira manual se encontram esparramados, demonstrando seu uso na preparação da cruz. Sobre uma pedra, à esquerda, temos as vestes retiradas do Cristo. Tocada por um foco de luz, encontramos, junto das vestes, a inscrição que será afixada no lenho: I N R I, letras que são as iniciais de Iesus Nazarenus Rex Iudeorum (em latim, Jesus Nazareno, Rei dos Judeus).

Uma outra inscrição aparece no canto superior direito. São as letras S e Q estampadas sobre um pano vermelho. Essas letras são parte das iniciais S P Q R de Senatus et Populum Quae Romanum (O Senado e o Povo Romano), uma mensagem emblemática que protagonizava a execução das ações diretas ou indiretas do Estado romano e denota o poder político, a dominação. Ao lado da letra S aparece parte da letra



P, sugerindo que, originalmente, essa tela possuía dimensões maiores, suprimidas num posterior reemolduramento.

Passemos agora a análise dos elementos do plano de conteúdo.

### 3.5.1. Análise do plano de conteúdo

Por se tratar, novamente, de uma narrativa cristológica, reencontramos o tema do martírio, do sacrifício e também do poder, figurativizado pelos algozes de Cristo, pela cruz, pela coroa de espinhos (elementos já presentes no Passo da Paixão), por novos elementos, como os cravos e os martelos que os fixam, transpassando o corpo do condenado, e mesmo por seu rosto, que denota com feições dramáticas (conforme o gosto barroco) o sofrimento com a crucificação<sup>21</sup>.

Sob esse conjunto de figuras, reencontramos as oposições temáticas *perdição vs salvação* e *poder humano vs poder divino*, ligadas à categoria semântica de base */humanidade/ vs /divindade/*, que, como dissemos, constituem uma macro-categoria no conjunto de telas de Ataíde e no próprio universo cristão.

Observando, pois, as relações intertextuais/contextuais que formam um diálogo entre obras capaz de esclarecer o sentido de cada uma delas, vemos que, na tela do Batismo, a inscrição “Ecce Agnus Dei”, que João Batista trazia no cajado, funciona como uma “chave” para acionarmos a rede dialógica entre as telas.

O “cordeiro de Deus” a que se refere o pequeno texto, no discurso cristão é o próprio Jesus. Na figura do cordeiro, a propósito, temos uma relação simbólica, em termos semióticos, na qual o cordeiro é símbolo da mansidão, da resignação perante o sofrimento, razão pela qual ela é freqüentemente evocada na iconografia religiosa

---

<sup>21</sup> Por sua vez, o tema do poder político, de que não trataremos aqui, é figurativizado pelos soldados romanos, por suas lanças em posição de descanso, e, em especial, pelo estandarte, embora não completamente visível, com a inscrição SPQR.

barroca. Esse simbolismo remete aos rituais judaicos, anteriores ao cristianismo, de se oferecer um animal em sacrifício (geralmente um carneiro ou bode) como forma de, com essa imolação, redimir as faltas dos homens para com Deus. Desse rito nasceu a expressão “bode expiatório”.

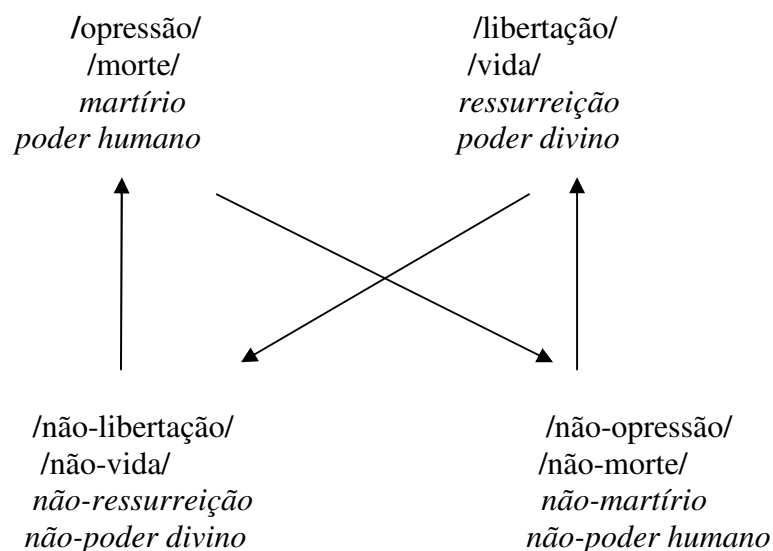
De acordo com a versão dada pelos evangelhos, o martírio do Messias era um fato pré-determinado pelas Sagradas Escrituras contidas no Velho Testamento. Durante a Ceia, Jesus teria oferecido o pão e o vinho como sendo seu próprio corpo e sangue, dados, num sacrifício simbólico, aos apóstolos, enquanto proferia palavras como: “Porque isto é o meu sangue (...) que é derramado por muitos para remissão de pecados” (Marcos: 26, 28). Podemos retomar a descrição do episódio do Horto para enfatizar que, presentindo sua paixão, Jesus reza e suplica a Deus: “Passa de mim esse cálice; contudo não seja o que eu quero, mas o que tu queres” (Marcos, 14, 36).

Dessa maneira, a tradição católica nos lega o pressuposto de que o sacrifício de Jesus é um fato permitido por Deus e aceito por seu próprio filho como uma forma de expiar o pecado da humanidade, tal como se procedia com o sacrifício do cordeiro. A oposição temática *perdição vs salvação*, nesse contexto, está relacionada à remissão dos pecados pelo martírio e a perdição pela indiferença em relação aos dogmas de penitência, amplamente valorizados pela Contra-Reforma. A exploração do temário sobre o martírio de Cristo tinha, assim, uma finalidade edificante, voltada para o estímulo da salvação das almas. O tratamento dessa temática se torna ainda mais convincente com a ancoragem da enunciação nas categorias ELE-LÁ-ENTÃO, através da debreagem enunciativa, comum ao discurso religioso barroco para criar um efeito de sentido de verdade.

Ainda no nível discursivo, a oposição temática *poder humano* vs *poder divino*<sup>22</sup>, figurativizada pelos militares romanos, bem como pelo estandarte com as letras SPQR trata do poderio político e militar de Roma que leva ao sentenciamento do Cristo como um criminoso comum. O termo *poder divino*, por sua vez, se encontra pressuposto na própria figura do Cristo agonizante, que volta o olhar para o céu como que antevendo sua libertação através da submissão ao martírio imposto pelo *poder humano*.

No entanto, para além das tensões entre o /humano/ e o /divino/ e entre a *perdição* e a *salvação*, tensões essas tão caras ao discurso religioso barroco, também na tela da Crucificação reencontramos, de forma mais acentuada, as categorias semânticas de base /opressão/ vs /libertação/ e /morte/ vs /vida/, já presentes na tela anteriormente analisada: a do Passo da Paixão. Lembramos que /libertação/ e /vida/ estão aqui relacionados ao plano espiritual e não ao plano terreno.

Podemos registrar esse arranjo das oposições fundamentais e temáticas no quadrado semiótico da seguinte maneira:



<sup>22</sup> Na realidade, a oposição temática *poder humano* vs *poder divino* já aparece na tela anterior (“Passo da Paixão”), porém de forma mais atenuada do que na tela ora em análise (“Crucificação”). Por essa razão, optamos por abordá-la apenas aqui.

No quadrado semiótico, o ator Cristo remete aos termos /libertação/, /vida/ e *ressurreição e poder divino*, temas que os materializa. Essa constatação é embasada no contexto dessa narrativa, segundo a qual o Cristo, oprimido fisicamente, inicia, no entanto, sua libertação espiritual – e, conseqüentemente, o caminho para a vida eterna e para a plena assunção de sua condição divina –, ainda que essa liberdade seja apenas pressuposta: observemos que, embora preso, ele olha para o céu como que transcendendo o seu estado de opressão. Já seus algozes remetem aos termos contrários /opressão/ e /morte/, bem como aos temas do *martírio* e do *poder humano*, infligido ao Cristo pelas leis romanas, como sanção por uma performance inadequada ou proibida. Assim, no nível narrativo, temos, no episódio da crucificação, o sancionamento do Cristo, enquanto um sujeito do fazer, por sua *performance* messiânica.

Para compreender devidamente a montagem do quadrado semiótico, devemos retomar o contexto da narrativa bíblica, começando por enfatizar que estamos analisando justamente a trajetória do ator Cristo. Segundo a concepção cristã, a morte seria uma ante-sala para uma vida no Além, um momento de passagem pelo qual a alma deixa o corpo rumo a uma outra existência. Também essa concepção poderia encontrar justificativa nos evangelhos, como no trecho a seguir, no qual Jesus teria dito aos seus apóstolos: “Pois quem quiser salvar sua vida, a perderá, e quem perder a vida por mim e pelo evangelho, esse a salvará” (Marcos, 8, 35).

Trabalhamos com a categoria /morte/ vs /vida/ nessa tela e na anterior, mas, na verdade, ela fica pressuposta também nas demais telas analisadas, parecendo constituir-se também como uma macro-categoria. Senão, vejamos. No Batismo, Jesus é anunciado por João Batista como o Cordeiro de Deus, o cordeiro que destinado à imolação para redimir os pecados dos homens. Na Ceia, Jesus oferece seu corpo e seu sangue na forma do pão e do vinho, representando, assim, seu sacrifício, que deve ser partilhado com os

demais. No caso do discurso cristológico presente nas telas do Passo da Paixão e da Crucificação, a morte do Cristo, no plano terreno, é sucedida pela vida, obtida pela ressurreição no plano celestial. Há nesse caso, uma continuidade, um processo cíclico, no qual o Cristo morre para (re)viver, condição estendida a todos os fiéis cristãos.

Vejamos como esses elementos se mostram no plano de expressão.

### **3.5.3. Análise do plano de expressão:**

Retomando alguns dos postulados de Wölflin, a divisão dessa tela em duas partes, inferior e superior, nos mostra como os elementos figurativos mantêm entre si um diálogo que consolida a significação. Nesse caso, o cenário faz mais que situar a crucificação em um plano de fundo, ele mostra, através de um contraponto, dois pólos, dois planos de existência mencionados no discurso no barroco: o Céu, na parte de cima, e a Terra, na parte de baixo. Assim, o cenário colabora para marcar a significação que corresponde aos espaços celestial e terreno, já ressaltados na análise do plano de conteúdo. Com isso, realiza-se o postulado da unidade de significação entre as partes.

Quanto ao jogo luz/sombra, embora ele não seja tão nítido como nas demais telas analisadas, podemos observar, na metade inferior do quadro, como o Cristo se destaca do fundo escuro, dado pela cor da terra, através da luz que sobre ele incide (um dos elementos que lembrariam sua condição divina, pouco explorada na tela em questão). Esse efeito torna-se notável se o compararmos com o que ocorre com a figura do soldado agachado no canto inferior esquerdo: ela quase se dissolve na obscuridade, ao contrário do Cristo, cuja claridade só encontra equivalência com o Céu, na metade superior.

A luz incide tanto sobre o Cristo quanto sobre o espaço celeste, funcionando, assim, como uma espécie de elo entre ambos. A cruz, nesse contexto, faz mais que ajudar a compor o cenário: ela cria uma espécie de moldura que delinea a figura estendida do crucificado e o destaca, cromática e espacialmente, do chão. É, assim, mais um exemplo de como as massas cromáticas, contrastantes, formam o desenho, remetendo, ao mesmo tempo, à categoria foto-cromática: CLARO, que incide sobre o Cristo e sobre o espaço celeste (*libertação/vida/ressurreição/poder divino*) vs ESCURO, que se aplica sobre os soldados, a cruz e o espaço terreno (*opressão/morte/martírio/poder humano*). Nesse caso, os espaços claros e escuros não se restringem a áreas específicas e bem delimitadas, mas se intercalam na composição da tela, reforçando a ilusão referencial.

Temos também uma ampla exploração da dimensão topológica, havendo uma significativa divisão entre uma parte englobante e uma parte englobada. Podemos observar que, na parte englobada, situa-se o Cristo, remetendo aos termos */libertação/*, */vida/* e *ressurreição*, representados, sobretudo pelo seu olhar, que se dirige ao espaço celeste. No entorno, temos os homens em plena ação, que associamos aos termos contrários */opressão/* e */morte/*, já que eles estão empenhados na performance de crucificação (parte do *martírio* terreno do Cristo). Os soldados, ao contrário do Cristo, embora se encontrem no espaço englobante, mantêm o olhar na direção descendente. Reencontramos aqui a oposição topológica ENGLOBANTE vs ENGLOBADO, também presente na tela do Passo da Paixão.

Quanto à dimensão eidética, chamamos a atenção para uma ocorrência, já comentada no Passo da Paixão, que reaparece aqui. Observamos que a figura do Cristo é a única que aparece inteira; as dos demais atores são vistas apenas parcialmente. No caso da tela em foco, o artista parece querer deixar mais evidente a figura daquele que

remete aos valores eufóricos da /libertação/ e da /vida/, deixando menos visível a figura dos homens que martirizam o Cristo e que estão relacionados aos valores disfóricos /opressão/ e /morte/. Desse modo, reencontramos a categoria eidética INTEIRO vs PARCIAL, a qual também se correlaciona, semi-simbolicamente, com as categorias fundamentais e com as oposições temáticas *martírio vs ressurreição* e *poder humano vs poder divino*.

No arranjo esquemático das relações semi-simbólicas, temos a seguinte apresentação<sup>23</sup>:

**Quadro 5: Relações semi-simbólicas**

<b>Plano de conteúdo</b>	<b>Termos</b>		
<b>Nível fundamental</b>	/opressão/	vs	/libertação/
	/morte/	vs	/vida/
<b>Nível discursivo (temas)</b>	<i>martírio</i>	vs	<i>ressurreição</i>
	<i>poder humano</i>	vs	<i>poder divino</i>
<b>Plano de expressão</b>	<b>Formantes</b>		
<b>Dimensão topológica</b>	ENGLOBANTE	vs	ENGLOBADO
<b>Dimensão eidética</b>	PARCIAL	vs	INTEIRO
<b>Dimensão foto-cromática</b>	ESCURO	vs	CLARO

<sup>23</sup> Pelas mesmas razões expostas na análise da tela do Passo da Paixão – ausência de termos neutros: *não a + não b* – não apresentaremos o quadrado semiótico, passando diretamente ao quadro de relações semi-simbólicas.

#### 4. Análise dos resultados

Uma vez feita a análise das telas individualmente, cabe agora comparar os resultados obtidos, a fim de obter uma visão de conjunto da obra de Mestre Ataíde. Para tanto, abordamos, primeiramente, o plano de conteúdo; em segundo lugar, o plano de expressão e, finalmente, propomos uma análise global, articulando os dois planos.

Nessa análise de conjunto, algumas categorias do plano de conteúdo notabilizam-se pela recorrência, a qual é derivada da unidade temática do textos/telas, que tratam da vida e da Paixão de Cristo. Constatamos, assim, que a categoria semântica de base /humanidade/ vs /divindade/ (nível fundamental do percurso gerativo de sentido) e a oposição temática *perdição vs salvação* (nível discursivo) parecem tratar-se de “macro-categorias”, visto que atravessam o discurso como um todo. Ou seja, essas oposições perpassam, de forma explícita ou implícita, todos os textos/tela analisados, o que deriva, em última análise do seu caráter religioso.

Dessa maneira, a oposição /humanidade/ vs /divindade/ mostrou-se bastante produtiva na análise das três primeiras telas: o Batismo e as duas Ceias. Nessas telas também encontramos uma ênfase maior na oposição *perdição vs salvação*, que materializa num nível mais superficial (mais próximo da manifestação) a oposição do nível fundamental (mais profundo). Já nas duas últimas telas, a do Passo da Paixão e da Crucificação, apontamos a oposição fundamental /opressão/ vs /libertação/, associada à categoria /morte/ vs /vida/, como mais evidente. Particularmente na tela da Crucificação, a ocorrência das categorias semânticas de base anteriormente apontadas, nos leva a encontrar as oposições temáticas *martírio vs ressurreição* e *poder humano vs poder divino*, contrapondo-se os dois planos – terreno e celestial – que se articulam no discurso religioso e na sua representação (pictórica) pelo barroco. Entretanto, como



procuramos mostrar ao longo das análises, a categoria /morte/ vs /vida/ parece constituir uma outra macro-categoria, uma vez que também “atravessa” globalmente o discurso, mesmo que de forma implícita nas três primeiras telas analisadas.

O conjunto dessas categorias do plano de conteúdo pode ser resumido no quadro ilustrativo a seguir, em que são indicadas as categorias mais recorrentes em cada tela e marcadas, com asterisco, as que consideramos macro-categorias:

**Quadro 1**

<b>TELA</b>	<b>CATEGORIAS SEMÂNTICAS DE BASE</b>	<b>OPOSIÇÕES TEMÁTICAS</b>
Batismo de Cristo	/humanidade/ vs /divindade/*	<i>perdição vs salvação*</i>
Ceia (Ouro Preto)	/humanidade/ vs /divindade/*	<i>perdição vs salvação*</i>
Ceia (Caraça)	/humanidade/ vs /divindade/*	<i>perdição vs salvação*</i> <i>profanidade vs sacralidade</i> <i>pecado vs virtude</i>
Passo da Paixão	/opressão/ vs /libertação/ /morte/ vs /vida/*	<i>martírio vs ressurreição</i>
Crucificação	/opressão/ vs /libertação/ /morte/ vs /vida/*	<i>martírio vs ressurreição</i> <i>poder humano vs poder divino</i>

Mais do que elencar as categorias relacionadas ao plano de conteúdo dos textos/telas, cabe tecer algumas considerações que são fruto dessa constatação. Por estarmos lidando com um conjunto de textos (pictóricos) de cunho religioso, “preenchidos”, no plano de conteúdo, de acordo com os preceitos do discurso da Contra-Reforma católica (assumidos plenamente pelo barroco), encontramos nas categorias anteriormente apresentadas, os indícios de uma arte produzida com fins

persuasivos. A proposta da religião cristã é o oferecimento da salvação da alma do fiel (vida eterna), em detrimento de sua perdição (vida terrena), mediante a obediência aos preceitos e dogmas defendidos pela Igreja católica.

O barroco, por sua vez, trabalhou exponencialmente essa preocupação e traduziu, na arte, tanto a proposta salvacionista da Contra-Reforma quanto os estados de alma, os temores e receios dos homens que viveram nesse período. Dessa maneira, encontramos nas pinturas de Mestre Ataíde a temática da salvação que, por influência da Igreja, norteou as criações artísticas do período.

A recorrência dessa categoria, portanto, mostra-se previsível se relembrarmos que os textos/telas trazem uma temática cristológica, a qual “oscila” entre o mundo terreno e o mundo celestial. Os temas da salvação e da perdição, por sua vez, são embasados por preocupações bastante caras ao homem do período barroco: a tensão entre o humano e o divino, entre a vida e morte.

É através da asserção do sofrimento terreno, da morte e da possibilidade da ressurreição (vida eterna) que o discurso barroco assevera a oportunidade de o homem ascender ao divino, conforme o exemplo que lhe era fornecido pelo temário cristológico na arte. Assim, é lícito que na análise dos textos/telas encontremos uma hegemonia das categorias /humanidade/ vs /divindade/ e /morte/ vs /vida/, associada a outras como /opressão/ vs /libertação/, ou, num outro nível (o discursivo), a oposições temáticas como *perdição vs salvação*, *martírio vs ressurreição* ou *poder humano vs poder divino*.

Na análise do plano de expressão, constatamos, em primeiro lugar, o enriquecimento que nos foi dado pela articulação entre o suporte teórico fornecido pela semiótica e contribuições da história da arte.

Embora a luz seja um dos elementos mais característicos da pintura barroca (como vimos na análise das telas), as categorias topológicas como PERIFÉRICO vs

CENTRAL, BAIXO vs ALTO e ENGLOBANTE vs ENGLOBADO também se mostraram produtivas. A recorrência da categoria fotológica ESCURO vs CLARO pode talvez ser explicada pela tradicional conotação simbólica da luz em relação ao divino. Particularmente nos textos/telas de Mestre Ataíde, o uso da luz serve tanto para realçar os atores da narrativa (lembramos como o Cristo é destacado pela luz) quanto para estabelecer o efeito de perspectiva em profundidade. Desse modo, as telas não são produzidas em um esquema figura e fundo, mas através de sucessivos planos que geram efeito de profundidade.

O cromatismo também colabora para dar realce aos atores e distinguir os papéis que lhes são atribuídos. Podemos ilustrar essa constatação com o uso das CORES FRIAS (roxo, azul, branco) para matizar as vestes do Cristo. Na dimensão eidética, vemos novamente que as formas “funcionam” a serviço da distinção entre os atores e os valores e temas a eles associados. Notemos, por exemplo, como a figura do Cristo, nas Ceias, se destaca pela dilatação de suas vestes e como na telas do Passo da Paixão e da Crucificação, ele se destaca por ser uma figura de corpo inteiro, ao contrário das demais, que só aparecem parcialmente.

Chamamos a atenção para o fato de que, no plano de expressão, também parece haver uma macro-categoria, já que ela perpassa todos os textos/telas examinados: trata-se da categoria foto-cromática CLARO vs ESCURO ou LUZ vs SOMBRA, ligada, como dissemos, à própria caracterização da pintura de estilo barroco, em oposição à de estilo clássico. A seguir apresentamos um quadro ilustrativo, indicando as oposições encontradas no plano de expressão:

**Quadro 2**

<b>TELA</b>	<b>DIMENSÃO</b>	<b>CATEGORIAS</b>
Batismo de Cristo	<i>Topológica</i> <i>Foto-cromática</i> <i>Eidética</i>	BAIXO vs ALTO ESCURO vs CLARO (não há)
Ceia (Ouro Preto)	<i>Topológica</i> <i>Foto-cromática</i> <i>Eidética</i>	(não há) (não há) CONTRAÍDO vs DILATADO
Ceia (Caraça)	<i>Topológica</i> <i>Foto-cromática</i> <i>Eidética</i>	PERIFÉRICO vs CENTRAL ESCURO vs CLARO (não há)
Passo da Paixão	<i>Topológica</i> <i>Foto-cromática</i> <i>Eidética</i>	LATERAL vs CENTRAL ENGLOBANTE vs ENGLOBADO ESCURO vs CLARO CORES QUENTES vs CORES FRIAS PARCIAL vs INTEIRO DILATADO vs CONTRAÍDO
Crucificação	<i>Topológica</i> <i>Foto-cromática</i> <i>Eidética</i>	ENGLOBANTE vs ENGLOBADO ESCURO vs CLARO PARCIAL vs INTEIRO

Embora a análise do plano de expressão dos textos/telas tenha contemplado apenas as dimensões que apontamos no quadro anterior (topológica, foto-cromática e eidética), uma leitura mais cuidadosa poderia revelar mais um aspecto do plano de expressão. Especificamente no plano de expressão dos textos/tela de Mestre Ataíde, encontramos uma característica que está relacionada ao movimento, ou antes, à “movimentação das formas” (termo nosso) presente nas pinturas.

Considerando que a “dinamicidade” é uma característica marcante da arte barroca, julgamos lícito que o movimento também seja considerado no estudo do plano

de expressão. Na abordagem iconográfica das obras, apontamos, por exemplo, o olhar do Cristo direcionado para o alto, que contrasta, via de regra, com o olhar das demais personagens, com destaque para Judas (na Ceia do Caraça) que olha para fora do quadro, mirando o espectador. Isso nos leva a pensar no olhar dos atores como um traço gerador de sentido em potencial.

Dessa maneira, poderíamos mencionar uma “dimensão dramática<sup>24</sup>” que trata da movimentação das formas e que, por essa razão, estaria situada em um nível mais superficial que o da dimensão eidética dita do plano de expressão. O movimento, através do direcionamento do olhar, poderia ser uma categoria aplicada ao estudo do semi-simbolismo, uma categoria que poderíamos denominar “ofto-direcional” por tratar da direção do olhar, tal como apresentamos a seguir:

**Quadro 3**

<b>DIMENSÃO</b>	<b>EXEMPLO DE SINTAGMA</b>
<i>Dramática</i>	OLHAR EXOCÊNTRICO vs OLHAR ENDOCÊNTRICO
<i>Eidética</i>	CONTRAÍDO vs DILATADO
<i>Foto-cromática</i>	ESCURO vs CLARO CORES QUENTES vs CORES FRIAS
<i>Topológica</i>	BAIXO vs ALTO

A presença de “movimentação” nas formas estaria intrinsecamente relacionada com os outros elementos do plano de expressão e também com categorias do plano de conteúdo, através do semi-simbolismo. Nessa perspectiva, associadas às categorias do plano de conteúdo, as categorias que apontamos no plano de expressão sugerem

<sup>24</sup> O termo “dramático” no vocabulário dos estudos sobre o barroco refere-se à movimentação através da qual se criam “efeitos de realidade” nas obras. Um exemplo amplo da aplicação desse termo é encontrado na obra de Ávila (1971).

estratégias usadas por Mestre Ataíde na textualização (pictórica) do discurso barroco. E podemos mesmo dizer que se trata de uma textualização coerente com os valores da época.

A localização espacial dos atores da narrativa conota sua importância e os valores que eles representam. É nessa perspectiva que o Cristo, figura complexa que reúne /divindade/ e /humanidade/, ocupa hegemonicamente uma posição central. Também as cores e luzes conotam valores positivos (eufóricos) ou negativos (disfóricos), ligados à salvação e à virtude, de um lado, e à perdição e o pecado, do outro, questões – ou tensões – essas tão caras ao homem barroco. O trabalho com a forma, por seu turno, parece reforçar ainda mais os valores e temas apresentados, levando-se em conta a espacialidade das obras. Em outras palavras: as formas realçam ainda mais os atores dentro de sua localização espacial nos quadros. Já o “movimento das formas”, como assinalamos anteriormente, contribui, em definitivo, para conferir dinamicidade à tela.

Vemos, assim, através dessa homologação de categorias do plano de conteúdo e do plano de expressão, como o semi-simbolismo funciona no texto estético: nele, o plano de expressão não se limita a veicular sentidos construídos no/pelo plano de conteúdo, servindo-lhes meramente de suporte, mas colabora na construção desses sentidos, criando, no caso da pintura icônica como a que analisamos, um simulacro do mundo, com suas formas, seus contrastes de luz e sombra, suas cores, seu “movimento”, enfim, em estreita associação com os valores e temas presentes numa dada sociedade, de uma dada época.

## CONCLUSÃO

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 semi-simbolismo. Uma vez que nosso trabalho se desenvolveu nos liames da semiótica plástica é, principalmente, sobre o plano de expressão que os resultados incidem.

É no plano de expressão que se mostram mais claramente as diferenças entre os diversos tipos/gêneros de texto estudados pela semiótica, que além do texto verbal, interessa-se pelo texto não-verbal, como a pintura, a escultura, a arquitetura, para citarmos apenas alguns exemplos, e pelo texto sincrético, que articula pelo menos duas linguagens, como é o caso do cinema, dos quadrinhos etc. Além disso, muitos dos desdobramentos da semiótica *standard* foram propiciados por um estudo mais acurado do plano de expressão, como é o caso da semiótica da canção e da semiótica visual ou plástica. Nessa perspectiva, os resultados desta pesquisa, conforme apontamos anteriormente, convergem de maneira significativa para o estudo do plano de expressão, e, por essa via, para uma semiótica pictórica.

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 semiótica 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*. Isso mostra

que há um campo bastante amplo a ser investigado ou, podemos mesmo dizer, a ser concebido.

A preocupação relacionada com a significação especificamente de textos pictóricos é possibilitada pelo próprio caráter geral da semiótica, mas se confirmaria, por exemplo, com a inclusão definitiva do verbete “sémiotique picturale” num terceiro volume do *Dictionnaire*. Essa possibilidade seria embasada nos trabalhos pioneiros de Jean-Marie Floch e de Felix Thürlemann e enriquecida por meio da contribuição de pesquisas mais recentes, como as que têm sido desenvolvidas, no Brasil, por Ana Cláudia de Oliveira e Antonio Serafim Pietroforte. Lembramos que os resultados deste trabalho, ainda que parciais (já que não esgotamos nosso objeto de estudo, sempre aberto a novas “leituras”) e modestos, também convergem para o que poderia ser definido como uma semiótica pictórica.

Se a leitura e a compreensão de uma obra são pré-requisitos para sua análise, esta, por sua vez, pode revelar aspectos relevantes do texto – no caso, as pinturas de Manoel da Costa Ataíde – que tenderiam a passar despercebidos numa leitura mais superficial (ou menos comprometida). Assim, a análise semiótica, como a que foi realizada neste trabalho, oferece um outro foco de compreensão da obra de Mestre Ataíde e, por meio dela, da própria arte barroca mineira. Embora não tenhamos pretensões historiográficas, podemos ver em Ataíde um artista plenamente inserido em sua época e na sociedade em que viveu, retratando, com maestria, a inquietação espiritual/religiosa daquele tempo. Isso pode ser constatado através do plano de conteúdo, com as oposições fundamentais e discursivas (temáticas) que se fazem presentes nas telas do artista, mas também – e, principalmente, por se tratar de textos pictóricos – no plano de expressão, por meio da assimetria da composição, da alternância de claros e escuros, da própria inquietação das formas em movimento. Por



outro lado, percebemos como a homologação dos dois planos, por meio das relações semi-simbólicas, permite “desvendar”, de forma mais completa, os efeitos de sentido construídos.

Com o estudo que apresentamos sobre as tela de Mestre Ataíde, podemos verificar agora, de maneira conclusiva, a posição que alcançamos em relação aos objetivos propostos inicialmente. Mais do que confirmar a produtividade do percurso gerativo de sentido (plano de conteúdo), pudemos aprofundar, ainda que modestamente, o conhecimento sobre particularidades do plano de expressão na semiótica plástica e, em especial, na semiótica pictórica. O aprofundamento no estudo do plano de expressão, por seu turno, permitiu-nos demonstrar como a semiótica plástica se viabiliza como ferramenta de análise aplicada a textos não-verbais.

Finalmente, esperamos que esta pesquisa possa contribuir para tornar mais conhecido, mesmo que apenas nos meios acadêmicos, um dos maiores pintores mineiros de todos os tempos, que nos legou um patrimônio de valor exponencial.

## REFERÊNCIAS

- ÁVILA, Affonso. *O Lúdico e as Projeções do Mundo Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do discurso: fundamentos semióticos*. 3ª ed. São Paulo: Humanitas/USP, 2002.
- \_\_\_\_\_. Estudos sobre o discurso. In: FIORIN, J. L. (org.). *Introdução a Lingüística II*. São Paulo: Contexto, 2003.
- BAZIN, Germain. *Barroco e rococó*. Trad de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. Iconologia religiosa barroca na Europa central. Trad de Sérgio Coelho. In: ÁVILA, Affonso (org.). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/CBMM, 1997. p.89-92.
- BERTRAN, Denis. *Caminhos da Semiótica Literária*. Trad. Grupo CASA. Bauru: Edusc, 2003.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. A morte, a mortificação e o heroísmo: o homem comum e o santo na capitania das Minas. *Revista do IFAC*, n. 2,1995, p. 5-12.
- \_\_\_\_\_. *Introdução ao barroco mineiro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.
- CAVALCANTI, Carlos. *Conheça os estilos de pintura: da Pré-história ao Realismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- ETZEL, Eduardo. *O barroco no Brasil*. São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1974.
- FERREIRA, Aurélio Buraque de Holanda. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p. 1947.
- FIORIN, José Luiz. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. In: *DELTA-Revista de Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*. São Paulo, v. 15, n. 1. 1999. p. 1-13.

\_\_\_\_\_. Três questões sobre a relação entre expressão e conteúdo. In: *Itinerários*. Número especial. 2003. p. 77-89.

\_\_\_\_\_. Pragmática. In: FIORIN, J. L. (org.). *Introdução a Lingüística II*. São Paulo: Contexto, 2003. p.161-81.

FLOCH, Jean-Marie. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris/Amsterdam: Hadés/Benjamins, 1985.

\_\_\_\_\_. *Identités visuelles*. Paris: PUF, 1995.

\_\_\_\_\_. Diário de um bebedor de cerveja. In: FIORIN, J. L. e LANDOWSKI, E. (orgs) *O gosto da gente, o gosto das coisas: abordagem semiótica*. São Paulo: Educ, 1997. p.203-18.

\_\_\_\_\_. La iconicidad: exposición de uma enunciación manipulatoria. Trad. de Bernardez Aguilar. In: AGUILAR, Bernardez (org.) *Figuras y Estratégias: em torno a una semiótica de lo visual*. Madrid: Siglo XXI,198?. p. 43-65.

\_\_\_\_\_. De uma crítica ideológica da arte a uma mitologia da criação artística: Immendorf 1973-1988. Trad. De M. L. Fury. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004. p. 243-62.

FROTA, Lélia Coelho; MORAES, Pedro de. *Ataíde: vida e obra de Manoel da Costa Ataíde*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1982.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 4. ed. Trad. de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1985.

GREIMAS, Algirdas Julien. *Sémantique structurale*. Paris: Larousse, 1966.

\_\_\_\_\_. *Du sens II: essais sémiotiques*. Paris: Seuil, 1983.

GREIMAS, Algirdas Julien. Semiótica figurativa e semiótica plástica. Trad 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 Raisoné de la Theorie du Langage*, Tome I. Paris: Hachette, 1979.

\_\_\_\_\_. *Sémiotique: Dictionnaire Raisoné de la Theorie du Langage*, Tome II. Paris: Hachette, 1986.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, Jacques. *Sémiotique des passions: des états de choses aux états d'ame*. Paris: Seuil, 1991.

HERNADES, Hilton. Duelo: a publicidade da tartaruga da Brahma na Copa do Mundo. In: LOPES, I. C. e HERNANDES, N. (orgs.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 227-44.

HJELMSLEV, Louis. *Prolégomènes à une theorie du langage*. Trad. Anne-Marie Leonard. Paris: Minuit, 1968.

\_\_\_\_\_. *Essais linguistiques*. Paris: Minuit, 1971.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística e Comunicação*. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1977.

LARA, Gláucia M. P.; MATTE, Ana Cristina F. Vinícius de Moraes e o plano de expressão na poesia. In: MELLO, Renato. (org) *Análise do Discurso e Literatura*. Belo Horizonte: NAD/FALE/UFMG, 2005. p. 353-69.

LOPES, Ivã Carlos. Entre expressão e conteúdo: movimentos de expansão e condensação. In: *Itinerários*. Número especial, 2003. p. 65-75.

MARTINS, Judith. *Dicionário de artistas e artifícios dos séculos XVIII e XIX em Minas colonial*. Rio de Janeiro: MEC/IPHAN, 1974. v. 1.

MONTEIRO, Ricardo de Castro. As muitas vozes da canção: uma análise de Yesterday. In: LOPES, I. C. e HERNANDES, N. (orgs.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005. p. 43-59.

MOTT, Luiz. Cotidiano e vivência religiosa: entre a capela e o calundu. In: MELLO E SOUZA (org.). *História da vida privada no Brasil I*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 155-220.

OLIVEIRA, Ana Cláudia de. Semiótica plástica ou semiótica visual? In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de. (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004. p.11-25.

\_\_\_\_\_. As semioses pictóricas. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia de (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004. p.115-58.

\_\_\_\_\_. A pintura de perspectiva em Minas colonial: ciclo rococó. In: ÁVILA, Affonso (org.). *Barroco: teoria e análise*. São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/CBMM, 1997. p. 465-89.

PANOSFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. Trad. Maria Clara Kness e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PIETROFORTE, Antônio Vicente. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2007.

REIS, João José. O cotidiano da morte no Brasil oitocentista. In: ALENCASTRO, Luiz Felipe de (org.). *História da vida privada no Brasil, II*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 95-141.

RIBEIRO, Camila dos Santos. Os limites do semi-simbolismo na arte abstrata. In: “Estudos Semióticos”, n. 2, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br//dl/semiologica/es>. Acesso em 16 de outubro de 2007.

SAUSSURE, Ferdinand. *Cours de linguistique générale*. Paris: Payot, 1966.

THÜRLEMANN, Felix. La función de la admiración em la estética del siglo XVII: el propósito de la “Caridad romana em “El Maná” de Poussin. In: AGUILAR, Bernardez (org.) *Figuras y Estratégias: em torno a una semiótica de lo visual*. Madrid: Siglo XXI, s.d. p. 66-96.

WÖLFLIN, Heinrich. *Renascença e barroco*. Trad de Mari Amazonas Leite de Barros e Anton Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989.