



## Groupe $\mu$ e “O Sistema da Forma Plástica” – para uma avaliação\*

Fred Andersson\*\*

**Resumo:** Focalizando a definição do sistema da forma, este texto explica a teoria do signo plástico do *Groupe  $\mu$* . A validade da definição é avaliada com base em algumas distinções-chave em semiótica geral e retórica visual. A distinção entre signo icônico e signo plástico é explicada a partir da noção de forma semiótica enquanto algo distinto de formas/formatos plásticos. O sistema da forma, sendo uma taxonomia de posição, dimensão/tamanho e orientação, encontra-se descrito, e sugerem-se alguns esclarecimentos. Finalmente se discutem implicações retóricas e pedagógicas.

**Palavras-chave:** Groupe  $\mu$ , Signo icônico, Signo plástico, Forma semiótica, Sistema da forma

### 1. Em geral

Há muito tempo não se espera mais que os agentes no campo das artes visuais devam preocupar-se somente com questões visuais. Pode-se concluir disso que devemos considerar a totalidade da preocupação com tais questões como um mero formalismo elitista? Penso que não. Ao contrário, estou convencido de que a situação atual oferece possibilidades instigantes para se repensar a estética visual. Afinal, quando a assim chamada arte mundial “global” denunciou a ideia modernista de uma arte puramente visual, também denunciou a ideia de que pudesse haver tal coisa como uma forma visual vazia e pura – uma forma sem conteúdo. Na realidade, a transgressão da arte/design do objeto arte de hoje tende a expor a natureza ideológica de algo que anteriormente se supunha ser apenas uma questão de forma. Pense, por exemplo, na dupla argentina Zinny & Maidagan e suas “intervenções” em ambientes arquitetônicos modernistas.

Se os artistas contemporâneos podem estudar a forma sem aceitar os mitos do “formalismo” estético, por que não poderiam os semioticistas? Nem precisaríamos de um conceito problemático de “arte” – porque se a arte não equivale à forma (exceto no mundo dos “formalistas” ainda vivos), a forma também não pode ser equivalente à arte.

Ao associar qualidade em artes plásticas ao conceito mal definido de Forma (seja esse visto como composição, qualidades gerais de Gestalt, “forma” em oposição

à cor, ou alguma outra entidade mais ou menos vaga), o formalismo tendeu a focar na imagem como uma distribuição de pedaços coloridos sobre uma superfície, desconsiderando tema e motivo. Desse modo, também tendeu a produzir relatos altamente anistóricos, tratando imagens de várias épocas e culturas como expoentes da mesma dinâmica inerente à Forma. No entanto, o formalismo certamente previu (embora de uma maneira intuitiva e assistemática) o campo específico de pesquisa semiótica que é chamado, nos textos do *Groupe  $\mu$* , de Jean-Marie Floch e de outros grupos e acadêmicos individuais, de semiótica do signo plástico.

Há um risco evidente de que a semiótica do signo plástico possa ser aproximada demais ao formalismo estético e seus relatos limitados e ultrapassados a respeito das atividades artísticas e aquilo que delas resulta. Essa confusão, com certeza, poderia ser esperada de pessoas diretamente envolvidas com os jogos de poder dentro do campo da arte, tomando partido de forma polêmica contra ou a favor de certas teorias estéticas. Assim, um interesse em investigar o componente comunicativo de signos plásticos e mesmo de “linguagem plástica” (*langage plastique*) poderia ser descartado, por pessoas que não tenham um nível de conhecimento acima do superficial, como apenas outra variante de formalismo elitista e modernista. E, na verdade, acadêmicos como os membros do *Groupe  $\mu$*  volta e meia provocaram tais reações ao primar pela escolha

\* Publicado online em inglês em 22 de Fevereiro de 2010 sob o título *Groupe  $\mu$  and “the system of plastic form” -for an evaluation-*. Disponível em: <http://epublications.unilim.fr/revues/as/3097>.

\*\* Universidade Åbo Akademi, Finlândia, departamento de História da Arte. Endereço para correspondência: { franders@abo.fi }.

de imagens de arte e, de preferência, arte modernista como seus exemplos para definir semiótica plástica.

Na medida em que ainda queremos usar a Forma visual, seria possível encará-la como algo referente a qualidades gerais de composição da experiência visual, isto é, da visualidade. No entanto, tais qualidades estão definidas de forma vaga demais para oferecerem uma base para a teoria da semiótica plástica. Como veremos em breve, em relação à terminologia do *Groupe μ*, também há uma ambiguidade inerente às noções amplamente heterogêneas de Forma que se desenvolveram dentro de diferentes tradições acadêmicas.

Na melhor das hipóteses, a semiótica plástica pode oferecer uma teoria coerente e terminologicamente válida da importância comunicativa da composição visual – levando em conta não apenas imagens planares, mas também padrões e outros elementos e objetos que nos rodeiam em nossa vida e atividades cotidianas. Com esse objetivo em mente, não faria sentido focar apenas em imagens artísticas (ou seja, imagens produzidas dentro do confinamento de vários “mundos da arte”) ou arriscar qualquer confusão com formalismo estético. Nesta pesquisa, o que necessitamos são modelos abrangentes de como as formas, cores e texturas podem veicular significado e evocar associações. Em um segundo plano, precisamos também de dados empíricos diretos sobre como certos fenômenos visuais são recebidos e interpretados em vários ambientes, grupos e culturas. Desse modo, a semiótica plástica também poderá defender sua posição como uma parte da semiótica cultural em sua totalidade.

Quanto ao primeiro nível – o nível do modelo – o *Groupe μ* nos ofereceu em seu trabalho seminal *Traité du signe visuel* [Tratado do Signo Visual] (1992) a mais completa definição de signo plástico até o momento. Em sua abordagem da dimensão plástica, exatamente como um signo, o *Groupe μ* tem por objetivo uma síntese entre o que chama de provincialismos dos métodos (“*provincialisme méthodologique*”) em disciplinas como a psicologia da percepção e a estética. Quanto ao segundo nível – o empírico –, as conclusões de Lindeken nos anos setenta e as de Espe e Krampen nos anos oitenta poderiam fornecer uma plataforma adicional para investigação. Esperemos que as mesmas possam ter lugar dentro de um campo verdadeiramente interdisciplinar de “pesquisa visual” – um campo em que problemas e hipóteses venham a ser formulados de modo independente das conjunturas temporárias do campo da Arte. No momento, a disciplina universitária emergente dos Estudos Visuais (teorizada como uma alternativa mais aberta que aquela, de orientação sociológica, da disciplina da Cultura Visual) mostra-se promissora a esse respeito – apesar de o termo Estudos Visuais parecer tão mal definido quanto o antigo termo Forma.

Comparados com expectativas tão ambiciosas, meus

objetivos no presente texto são bem modestos. Quero oferecer um breve resumo de algumas partes da teoria do signo plástico do *Groupe μ* – partes que até agora só estavam diretamente disponíveis a quem soubesse francês, alemão ou espanhol. Além da pura e simples apresentação da teoria, também farei sugestões sobre a interpretação de passagens lacônicas ou obscuras e apresentarei algumas reservas.

Enquanto o *Groupe μ* faz uma análise que abrange o sistema de formas visuais (“*système de la forme*”), o sistema de cores (“*système de la couleur*”) e o sistema de texturas (“*système de la texture*”), vou ater-me apenas ao sistema de formas. Utilizo a tradução alemã das passagens relevantes do Tratado (que, na verdade, foram publicadas antes do próprio livro), referindo-me a esse sistema como o “sistema da forma plástica” (“*Das System der plastischen Form*”). É importante salientar, todavia, que o *Groupe μ* utiliza a palavra “forma” com dois sentidos muito diferentes. Por um lado, o sentido convencional, que tem a ver com qualidades puramente visuais e ao qual refere a frase “sistema da forma plástica”. Por outro lado, o sentido semiótico, que é muito mais complicado. Para esclarecer as coisas, de agora em diante, usarei o termo “forma plástica” para o primeiro e “forma semiótica” para o segundo.

O sistema da forma plástica é logicamente mais básico do que os demais – referentes à cor e à textura. O motivo é que, na percepção do dia-a-dia, experimentamos a maioria das cores e das texturas como pertencendo a objetos e, portanto, a formas visuais. E isso dá às primeiras um papel secundário na retórica visual, que é o tópico principal e final do Tratado. É praticamente desnecessário lembrar que cor e textura se prestam menos a distinções e classificações do que a forma plástica e, por conseguinte, às repetições e regularidades que constituem a base para os desvios retóricos.

## 2. A distinção icônica plástica e a noção de “Tipo”

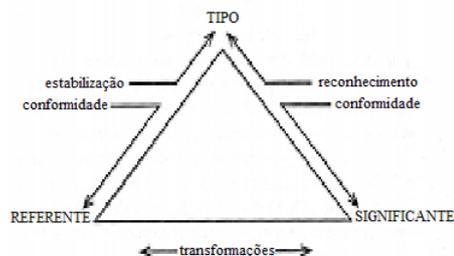
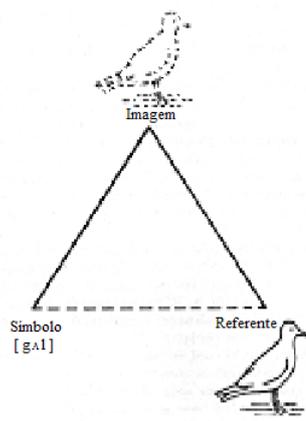


Figura 1: Modelo de signo icônico do Grupo  $\mu$



**Figura 2:** Variante do triângulo semântico de Ogden e Richards.

Pense no modelo de signo icônico do Groupe  $\mu$ , aqui reproduzido na Fig 1. À primeira vista, parece bem semelhante ao bastante conhecido “triângulo semântico” de Ogden e Richards – do qual reproduzo uma variante na Fig 2. À posição de “Tipo” corresponde a da “Referência” ou “Imagem” no modelo de Ogden e Richards, enquanto o “Símbolo” de Ogden e Richards trocou de posição com seu “Referente” e é agora chamado de significante (“Signifiant”). Contudo, é importante notar que a noção de “Tipo” não pode ser sinônima de “Referência”, muito menos de “Imagem”. Essa noção certamente possui implicações muito maiores. O trecho do Tratado sobre tipos, que segue, deve esclarecer bem esse ponto.

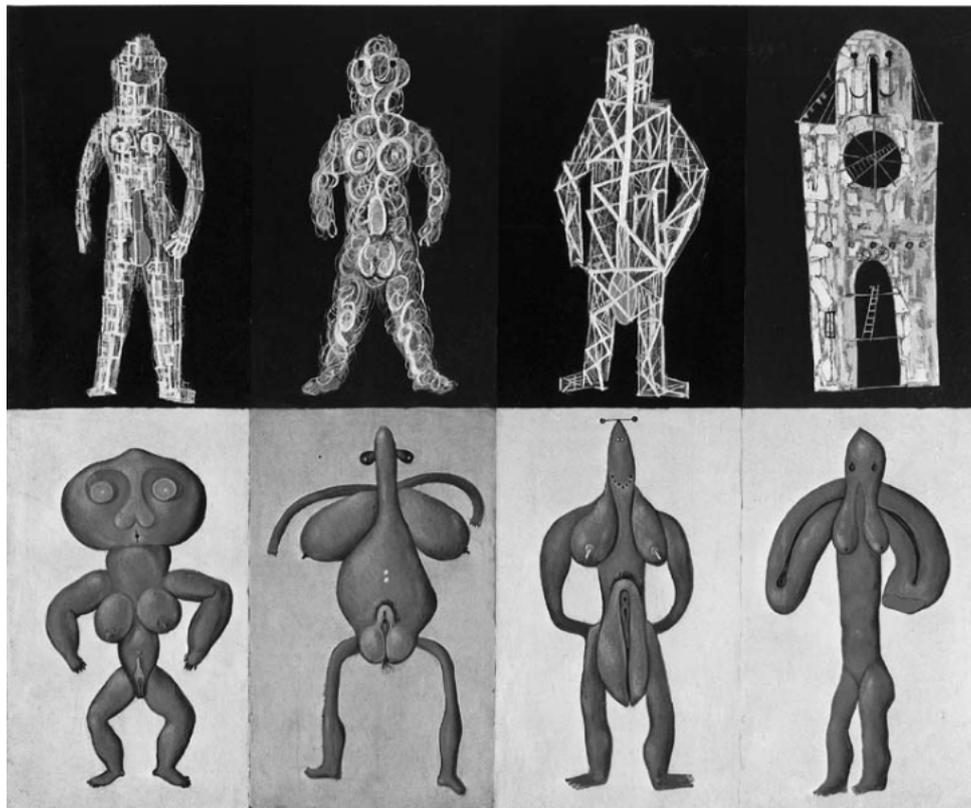
(...) não se trata de realidades empíricas brutas, anteriores a qualquer estruturação: [tipos] são modelos teóricos. Entre uma forma tipo e a forma percebida, a cor tipo e a cor percebida, o objeto tipo (que será definido adiante como icônico) e o objeto percebido, há a mesma relação que entre o fonema e todos os sons que possam ser-lhe associados (...)

Dessa forma, para o Groupe  $\mu$ , tipos estão na base da própria ordem que possibilita encaixar os objetos de nosso mundo cotidiano em espécies e categorias e assim dar conta do conteúdo dos signos icônicos. Porém, mesmo o plano da expressão de tais signos – ou seja, o das cores e formas plásticas – é tido como uma questão de tipos e de tipificação. A partir disso, a conclusão válida seria que há tipos plásticos do signo

plástico, bem como tipos icônicos do signo icônico. Isso também vai ao encontro das definições no Tratado, mesmo que os tipos icônicos (“*types iconiques*”) e os tipos plásticos (“*types plastiques*”) sejam predominantemente subsumidos pelo termo comum “Tipos”, pura e simplesmente. E “Tipos”, nesse sentido geral, são definidos em diversas passagens como forma semiótica – ou seja, como forma no sentido de Hjelmslev (“*au sens hjelmslévien du terme*”).

O status complexo de “Tipo” é mostrado com flechas na parte superior do diagrama do Groupe  $\mu$  (Fig 1 novamente). Os referentes de nosso mundo cotidiano são definidos como “estabilizados” em relação aos tipos que os subsumem – uma estabilização (“*stabilisation*”) da “ordem das coisas”. De maneira simétrica, o ato mental de apreender o conteúdo de um signo icônico é tido como um ato de reconhecimento (“*reconnaissance*”) de tipos no Significante. Essa função mediadora do “Tipo” supõe que sua relação com o “Referente” e o “Significante” seja de conformidade (“*conformité*”). O eixo inferior do diagrama, entre o “Referente” e o “Significante”, todavia, é um eixo de transformação. Isso significa que o significante é sempre, em maior ou menor grau, alterado e transformado em relação ao referente – em grau menor em fotografias e em grau maior em representações simples ou alteradas.

No momento, não encontro melhor exemplo da dinâmica de transformação do que a pintura reproduzida na Fig 3: *Little Morphology*, de Victor Brauner (1934). Este é, de fato, um exemplo de semiótica aplicada, exatamente como o trabalho de tantos outros pintores surrealistas. A razão pela qual o último “homem” na fileira superior ainda pode ser visto minimamente como “humano”, a despeito de ter-se tornado uma torre, é que ainda resta o suficiente do tipo “humano” nesta imagem de uma torre. Mas a única forma de traçar uma conexão análoga ou “motivada” com os referentes de humanos reais ocorre por meio das variantes precedentes – ou seja, ao longo do eixo da transformação. A relação tipo-significante é, ao contrário, tida como “arbitrária”. Porque, como escreve o Groupe  $\mu$ : “muitos objetos diferentes podem encaixar-se em um tipo (seja como Significantes ou como Referentes)”. A diferença entre as cabeças das “mulheres” na fileira inferior é um bom exemplo dessa relação. Entretanto, o fato de que muitos objetos distintos se encaixam no mesmo tipo não significa necessariamente que não possa haver alguma semelhança entre os elementos. Isso com certeza é o caso neste exemplo, e a relação entre as cabeças mal pode ser considerada “arbitrária” no sentido estrito do termo.

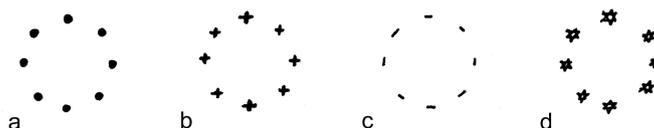


**Figura 3:** *Little Morphology*, de Victor Brauner (1934).

O signo plástico, em contrapartida, “não possui referente por definição”. Poderíamos modificar esta declaração do Groupe  $\mu$  se disséssemos que o signo plástico deve ser um signo no qual o referente é idêntico ao tipo (como em uma “exemplificação”). Mas não poderia haver eixo de transformação aqui, por uma razão óbvia, mesmo que eu não consiga ver se o Groupe  $\mu$  a deixou clara em algum lugar. Consideremos novamente um círculo: caso deformado de maneira semelhante ao modo como o homem e a mulher são deformados no quadro de Brauner, o tipo plástico “círculo” não mais estaria ali. Com uma deformação mais moderada, no entanto, ainda poderia ser visto porque mesmo círculos imperfeitos são, na realidade, vistos como círculos.

Porém, mais uma vez seria impossível separar o tipo plástico de qualquer “referente plástico” hipotético e, em consequência, o eixo de transformação continuaria inexistente.

Em contraste a isso, a relação tipo-significante do signo plástico não pode ser muito diferente daquela do signo icônico porque, mesmo no signo plástico, objetos diferentes podem encaixar-se em um tipo. Dou um exemplo disso na Fig 4. Tal constância óbvia de reconhecimento de padrão deve ser a principal razão para que o Groupe  $\mu$ , tanto hoje como no Tratado, considere o signo plástico como um enunciado (“énoncé”) cuja forma semiótica pode, na verdade, ser separada de sua substância.



**Figura 4**

A teoria mais recente do Tratado é, contudo, muito diferente da primeira abordagem sistemática da distinção icônico/plástica feita pelo Groupe  $\mu$  em um artigo de 1979. Nele, o grupo, de fato, escolheu o círculo como exemplo. O grupo argumentava que, se essa forma geométrica pode representar coisas como “cabeça” e “balão” no nível icônico, então, no plano plástico, representaria o conceito de circularidade. Da mesma forma, o grupo definiu as associações icônica e plástica como signos no sentido estrito, ou seja, como “denotações”. Em seguida, afirmou que ambos os tipos de denotações estão respectivamente conectados em um nível secundário a “conotações”. Como uma conotação possível do conteúdo icônico “balão”, sugeriu-se “alegria” como exemplo, e para o conteúdo plástico de “circularidade”, sugeriram “Deus” e “perfeição formal”. Mas se lermos atentamente Hjelmslev, o mestre do Groupe  $\mu$  no original em dinamarquês, fica óbvio que as “conotações” mencionadas no artigo do Groupe não podem ser conotações no sentido estabelecido por ele. Esse é um dos pontos principais da crítica que Göran Sonesson faz em *Pictorial Concepts*.

Estranhamente, a definição de 1979, que caracteriza o signo plástico como uma denotação com conotações acabou mostrando-se incompatível com aquilo que o Groupe  $\mu$  tinha a dizer, no mesmo texto, sobre sua natureza básica. Em 1979, o Groupe  $\mu$  ainda não tinha chegado à sua conclusão posterior de que tanto a camada icônica quanto a plástica devem envolver forma semiótica. Em vez disso, dizia que a linguagem plástica (“*langage plastique*”) é algo sempre único para cada declaração plástica – para cada imagem. Concluía que a consequência disso seria a ausência de forma semiótica porque “Uma ‘forma’ seria, por exemplo, uma oposição entre azuis tomada como um léxico estabelecido, investida de valores fixos (não necessariamente semânticos) em cada uma de suas unidades”.<sup>1</sup>

Entretanto, a condição necessária para haver uma denotação é, ainda no sentido de Hjelmslev, a forma semiótica. Assim, se tal forma inexiste no nível plástico, também não podem existir denotações – nem, conseqüentemente, conotações, se nos atemos à definição de Hjelmslev de conotação como uma função na qual a própria denotação é functiva (“*funktiv*”). Em consequência disso, a definição torna-se simplesmente contraditória. E, a partir de tais condições, não é surpresa que os conceitos de “denotação” e “conotação” estejam quase ausentes no Tratado.

### 3. O sistema da forma plástica

O Groupe  $\mu$  observa que cada um dos três sistemas plásticos por eles definidos – o sistema de textura, o sistema de cor e o sistema da forma plástica – é determinado por seu próprio conjunto de fatores bási-

cos. Esses fatores são chamados, respectivamente, de texturemas (“*texturèmes*”), cromemas (“*chromèmes*”) e formemas (“*formèmes*”). Há dois texturemas: o “elemento textural” (como, por exemplo, uma pincelada) e repetição textural (como, por exemplo, a repetição de pinceladas). Já cromemas, há três, a saber: chroma (dominância, “*dominance*”), brilho (“*luminance*”) e saturação (“*saturation*”). O número de formemas é, da mesma forma, três: posição, dimensão (ou seja, tamanho) e orientação.

Pelo menos no que diz respeito aos cromemas, tais distinções se conformam ao princípio científico da exaustividade e exclusão mútua. Dominância (ou chroma), brilho e saturação são as dimensões comumente utilizadas para a descrição sistemática de cor. No que se refere aos formemas, no entanto, o critério para escolher especificamente posição, dimensão e orientação como as categorias relevantes continua sem esclarecimento, e o Tratado permanece em silêncio acerca desse ponto. Dentro da topologia, as categorias escolhidas pelo Groupe  $\mu$  pertencem aos traços básicos, que não serão afetados quando uma dada forma for destorcida em conjunto com seu suporte (como um ponto pintado sobre um elástico esticado), mas o mesmo também ocorre com outros traços, por exemplo, fechamento e conectividade. Intuitivamente, o critério mais óbvio para a escolha das categorias posição, dimensão e orientação, todavia, seria sua relevância para a análise como um todo.

Outro tópico discutível nesse plano diz respeito ao que pode ser chamado de “linguisticismos”. Por que o Groupe  $\mu$  fala de texturemas, cromemas e formemas? Esses neologismos certamente têm fortes conexões com a linguística e com a noção de fonemas da língua falada. Mas as categorias do Groupe  $\mu$  não poderiam ser comparáveis a fonemas. A distinção entre posição, dimensão/tamanho e orientação é absoluta – na verdade, é uma distinção entre “dimensões” em um sentido mais abstrato. No campo da fala e da fonologia, seriam comparáveis às dimensões de tom e duração. Um fonema é algo bem diferente – determinado somente pela articulação da estrutura da linguagem. O fonema, como observa o próprio Groupe  $\mu$  em uma das passagens citadas acima, é um “objeto teórico” de análise linguística. Evidentemente, tudo ficaria mais simples e haveria menos espaço para mal entendidos se se falasse em “dimensões” ou “categorias” (por exemplo, topológicas) em vez de “formemas”.

No sistema da forma plástica, há uma relação hierárquica entre dois dos “formemas” em relação ao terceiro – porque posição e dimensão devem constituir fatores determinantes para a orientação. Por exemplo: pense em uma figura retangular, composta a partir de duas linhas longas e duas linhas curtas. Se supusermos as

<sup>1</sup> Groupe  $\mu$ , “Iconique et...”, p. 182. Note-se que aqui a expressão “valores fixos” implica valores fonéticos (não necessariamente semânticos) e lexicais. (Tradução do francês pelas organizadoras).

linhas curtas na parte de baixo e na parte de cima da figura, ela terá orientação vertical. Se, ao contrário, supusermos as linhas à esquerda e à direita, a figura terá orientação horizontal. Dessa forma, a orientação do retângulo, ou de qualquer figura, é uma função da dimensão das suas diferentes partes com relação às suas posições.

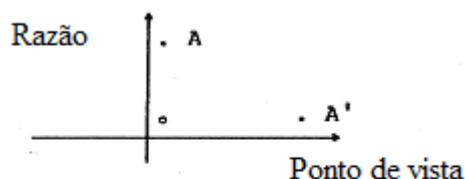
Todos os três “formemas” são, por definição, relativos ao plano da figura (Francês: “fond”, Alemão: “Grund”) e a seu ponto central de foco (Francês: “foyer”, Alemão: “Blickpunkt”). Isso significa que, dependendo da posição de um elemento em relação ao plano da figura e seu centro, seria possível caracterizá-lo como, por exemplo, “atrás”, “na frente”, “no canto esquerdo superior”, etc. A análise de posição, portanto, deve tomar a forma de um sistema de oposições entre, por exemplo, “direita” e “esquerda”. E o fato de que a orientação é determinada por posição também significa que o sistema de orientação é isomórfico ao de posição. O sistema de dimensão, em contrapartida, deve possuir uma função intermediária entre as de posição e de orientação, e pode invocar apenas as oposições “grande versus pequeno” e “distante versus próximo”. Assim, de acordo com a análise do Groupe  $\mu$ , o sistema de posição parece ser o seguinte:

- A oposição básica é a de figura versus fundo.
- A segunda oposição: figura e fundo poderiam ser vistos como se estivessem no mesmo plano (como na “geometria plana”) ou como se estivessem em planos diferentes (caso em que formas fechadas são encaradas como objetos maciços ou comoocos).
- A terceira oposição: ao considerá-la como um plano diferente, a figura poderia ser vista como estando na frente ou atrás.
- A quarta oposição: a figura poderia ser central ou marginal em relação ao centro.
- A quinta oposição: se marginal, a figura poderia estar acima ou abaixo do centro (oposição de verticalidade).
- A sexta oposição: se marginal, a figura poderia estar à esquerda ou à direita do centro (oposição de horizontalidade).

Em contraste, o sistema da dimensão poderia intuitivamente ser previsto como envolvendo apenas uma oposição: “grande versus pequeno”. Mas este é apenas um dos aspectos do fenômeno. A dimensão também precisa ser definida em relação ao ponto de foco, que é sempre o do espectador. O Groupe  $\mu$  oferece um exemplo bem esclarecedor: pense em algo que tenha sido derramado em uma mesa grande. A mancha resultante poderia ser pequena em relação à mesa (quando

vista como um fundo), mas bem grande em relação aos que estejam sentados perto.

O grupo também dá um exemplo oposto: imagine-mos um retrato em miniatura com uma mancha sobre ele. Aqui a mancha é gigante em relação ao plano da figura, mas muito pequena em relação ao espectador (ou seja, em relação ao ponto de foco). Isso é ilustrado no diagrama da Fig 5, no qual as flechas indicam tamanho decrescente em relação ao plano da figura (vertical) e distância crescente em relação ao espectador (horizontal). As coordenadas A e A' representam, respectivamente, a mancha na mesa e a mancha na miniatura.



**Figura 5**

O sistema de orientação, sendo homólogo ao de posição, é analisado como segue:

- Dado: há uma figura que é percebida como tendo uma posição no plano da imagem, ou atrás ou em sua frente.
- Primeira oposição de orientação: a figura é orientada dentro do plano ou além dele (isso separa estilos fronto-paralelos de estilos mais realistas).
- Segunda oposição: se orientada além do plano, a figura poderia ser orientada para fora ou para dentro em relação ao plano.
- Terceira oposição: se orientada para dentro ou além do plano (se fronto-paralelo ou com efeito de recuo), a figura poderia ser orientada para fora ou para dentro em relação ao centro (oposição do centrífugo e do centrípeto).
- Quarta oposição: se orientada para fora em relação ao centro, a figura poderia ser orientada verticalmente ou horizontalmente.
- Quinta oposição: se orientada verticalmente, a figura poderia ser orientada para cima ou para baixo (oposição de verticalidade).
- Sexta posição: se orientada horizontalmente, a figura poderia ser orientada tanto para a esquerda como para a direita (oposição de horizontalidade).

O Grupo  $\mu$  ressalta, no entanto, que isso resulta em uma análise incompleta de orientação, já que faz justiça apenas à orientação experimentada como direção – ou seja, com “vetorialidade”. Todavia, orientação e direção não são sinônimos. Como observa o grupo, poderia ser dito que mesmo um círculo possui orientação, especificamente a orientação para dentro, de todas as posições, de periferia em relação ao centro. Mas é claro que não possui direção. E quando dizemos que aberturas e cavidades são “orientadas” em certas direções (como em “uma entrada orientada para o sul”), isso, com certeza, também não é uma questão de direção. O Grupo  $\mu$ , portanto, acrescenta as seguintes oposições:

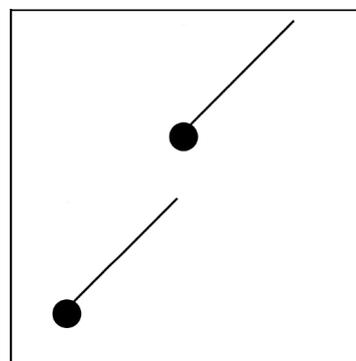
- Sétima posição de orientação: uma figura poderia ser concêntrica (ou seja, sem possuir direção) ou não.
- Oitava posição de orientação: a figura poderia ser aberta ou fechada.

No caso de uma figura concêntrica fechada – isto é, um círculo – a orientação é percebida como completamente estável. Mas assim que uma abertura é criada, a dinâmica se torna mais ambígua. O Grupo  $\mu$  toma o exemplo de um semicírculo, mas poderíamos, a título de simplicidade, pensar na letra “C”. Qual é sua orientação? Se a cavidade fosse vista como relevante, diríamos que é orientado para a direita. Se o lado esquerdo convexo fosse visto como relevante, em contraste, a orientação seria descrita como sendo para a esquerda. E dependendo da forma plástica geral da letra (ou seja, da tipografia), seu caráter seria visto como horizontal, vertical, ou ambos (isto é, diagonal / itálico).

No entanto, toda essa análise refere-se apenas aos significantes do sistema (“les signifiants”), ou seja, ao plano de expressão do signo plástico. Os significados (“les signifiés”), ou seja, o plano do conteúdo, correspondem aos significantes do seguinte modo, de acordo com o Grupo  $\mu$ : posição à atração, dimensão à dominância, orientação ao equilíbrio. Isso é simplesmente ponto pacífico para o grupo e os exemplos oferecidos são bem obscuros. Contudo, a teoria pode ser validada, como poderemos ver adiante.

Linhas ou formas plásticas idênticas em todos os outros aspectos poderiam ser percebidas como diferentes com relação à atração, dominância ou equilíbrio. Para exemplificar a primeira alternativa, pense nos experimentos de Goude e Hjortzberg (a que se refere Rudolf Arnheim), nos quais um ímã circular preto foi movido sobre uma placa metálica quadrada. Pediu-se aos sujeitos do experimento que indicassem se experimentavam qualquer variação de atração nas várias posições. O resultado foi que as posições nas quais os sujeitos experimentaram a maior variação na atração coincidiam com o esqueleto estrutural do plano

da figura (ou seja, seus medianos incluindo as diagonais). Assim, a variação poderia ser considerada um conteúdo plástico que não tem nada a ver com o objeto como tal, mas apenas com a posição no plano da figura.



**Figura 6**

Isso é mostrado na Fig 6: aqui o ponto inferior obviamente é atraído na direção do canto esquerdo inferior (na diagonal), enquanto o superior encontra-se em uma zona com atração fraca (em torno do centro). Inserir as duas linhas diagonais para demonstrar também o fenômeno de dominância por dimensão e de equilíbrio por orientação. Acredito que qualquer sujeito experimental diria que as linhas, em ambos os casos, são apêndices do ponto, em vez do contrário. Mas essa dominância dos pontos – ou a experiência de que as linhas, na verdade, são raios projetados para dentro ou para fora em relação a eles – não constitui de forma alguma um fato objetivo. É, ao contrário, um conteúdo plástico, determinado pelo simples tamanho dos pontos. Quanto ao equilíbrio, a linha de baixo provavelmente será declarada equilibrada; e a superior, desequilibrada. Mas por quê? Enquanto a linha de baixo está em conformidade com uma das diagonais do esqueleto estrutural, a linha superior não. O equilíbrio, enquanto conteúdo plástico, deve ser determinado por orientação.

De acordo com a teoria, um segundo nível de conteúdo plástico manifesta-se quando várias posições, dimensões e orientações coincidem para dar a impressão de formas plásticas distintas ou constelações. Deve-se ressaltar que tais formas plásticas e constelações podem ter conformidade com os tipos plásticos em maior ou menor grau – conforme Fig 7. De acordo com a analogia linguística, são logicamente os morfemas (do Grego: “morphes”) do sistema da forma plástica. Como observa o Grupo  $\mu$ , formas plásticas (e, por conseguinte, tipos plásticos) são os próprios portadores de valores de posição, dimensão e orientação – e, portanto, de atração, dominância e equilíbrio. Em

dado momento, o grupo dá o exemplo de triângulos, percebidos como equilibrados se orientados para cima,

mas como desequilibrados no caso oposto.

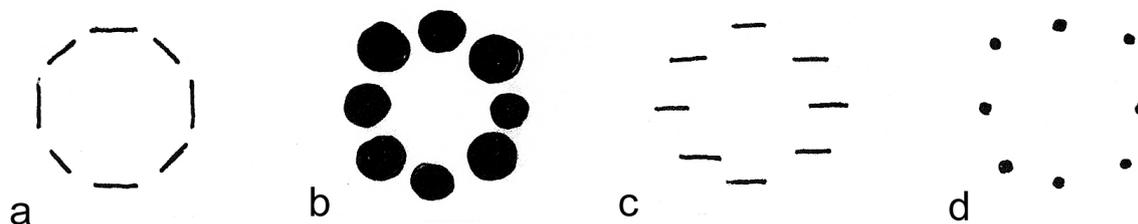


Figura 7

O terceiro nível de conteúdo é tido como o das relações entre formas plásticas e entre a posição, dimensão e orientação de tais formas. As relações posteriores constituem a estrutura dos ornamentos, e conforme ressalta o Groupe  $\mu$ , ornamentos são basicamente variações das posições, dimensões e orientações de formas plásticas repetidas e idênticas. Meus exemplos na Fig 8 poderiam ser detalhes de ornamentos simples. Eles mostram como atração, dominância e equilíbrio podem

resultar de combinações de formas plásticas separadas. A constelação no exemplo (a) é basicamente a mesma da Fig 4, e em ambos os casos os pontos podem ser considerados formas plásticas por si mesmos. No exemplo (b), a famosa ilusão de Ebbinghaus mostra como às vezes o conteúdo plástico pode estar bem distante dos fatos objetivos (como em muitas outras ilusões envolvendo dimensão e orientação).

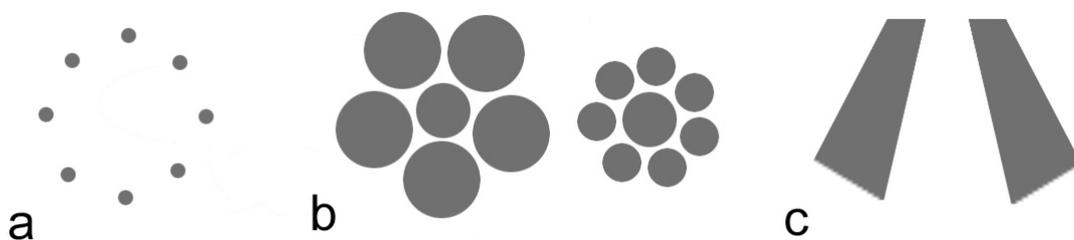


Figura 8

#### 4. Por fim: qual a utilidade disso tudo?

Mais uma vez, ocupar-se do sistema da forma plástica pode parecer uma tarefa bem limitada. Mas ela certamente tem implicações mais amplas, bem como aplicações. Primeiramente, devemos ter em mente que a percepção, do mesmo modo que o conteúdo plástico, é sempre relacional e dinâmica, e que os “formemas”, formas e signos em questão aparecem sempre dentro de um contexto maior de significado visual, seja em uma imagem planar ou em algum outro meio. Aos acadêmicos e estudantes da “pesquisa visual” cabe fazer a

análise e fornecer exemplos capazes de demonstrar a importância do conteúdo plástico dentro desses vários contextos de significado.

Talvez a mais importante aplicação seja a que o próprio Groupe  $\mu$  faz em sua teoria de retórica visual. De acordo com o grupo, há três níveis de sentido (“sémantisme”) no qual características plásticas estão envolvidas, especificamente o nível puramente plástico, o nível misto ícono-plástico e finalmente o nível “extravisual” (“sémantisme extra-visuel”). O último é o nível do simbolismo arbitrário, por exemplo, as cores que simbolizam diversos sacramentos dentro da Igreja Católica. O nível puramente plástico inclui o que o

grupo define como retórica plástica – como certas posições, tamanhos e orientações que quebram de forma inesperada a continuidade de certos padrões. Já o significado ícono-plástico tem sido o coração da teoria do Groupe  $\mu$  desde o artigo de 1979. Naquele texto, o grupo referia-se ao exemplo simples de uma gravura japonesa na qual uma garça e um chorão tinham a mesma curvatura para baixo (“mème courbure”) que se dizia expressar a mesma tristeza (“mème tristesse”).

Dessa forma, a análise ícono-plástica basicamente mostra que as características plásticas podem conter um significado marcante e mesmo retórico no pano de fundo do conteúdo icônico. No Tratado, o Groupe  $\mu$  garante que também deve haver efeitos retóricos inesperados do conteúdo icônico no pano de fundo da “ordem plástica” (“l’ordre plastique”). Mas é necessário algum conhecimento acerca da análise do sistema da forma plástica criado pelo próprio Groupe para entender o que significa essa noção da ordem plástica.

Como mencionado, o Groupe  $\mu$  opõe-se ao “provincialismo” de tais ciências como a estética e a psicologia da percepção. Enquanto a primeira estuda imagens a partir da macro-perspectiva do discurso filosófico e da tradição cultural, a segunda opera no micro-nível do fenômeno visual isolado. Ambas as abordagens podem parecer altamente frustrantes: teoria demais faz com que queiramos provas brutas; excesso de dados sem relação faz com que nos perguntemos para que “serve tudo isso”. No entanto, um aspecto muito útil do trabalho do Groupe  $\mu$  é que ele relaciona a ciência experimental e a teoria estética com o arcabouço semiótico, que possibilita ver mais claramente as consequências de ambas.

No contexto pragmático do ensino de disciplinas visuais, a abordagem proporciona grande ganho pedagógico. Ensinar as habilidades de descrição e interpretação da imagem é muito mais fácil com o auxílio de uma terminologia coerente na qual os “provincialismos” de vários teóricos e escolas (por exemplo, a psicologia da Gestalt) podem ser traduzidos. Além disso, permitir que os alunos façam descrição sistemática da imagem no plano plástico, e fazê-los conectar essa atividade às noções de conteúdo plástico como retórica visual, ofereceria um poderoso exemplo, contrário à objeção da maioria dos iniciantes, de que o impacto das imagens tem a ver somente com sua capacidade de reproduzir fielmente a realidade, resistindo-se ao que Jean Baudrillard chama de “a rendição da imagem ao real”. ●

## Referências

- Arnheim, Rudolf  
1974. *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, edição revisada, Los Angeles & London: University of California Press.
- Baudrillard, Jean  
2000. “Photography, or the writing of light: Part 1”. *C Theory*, vol. 23, no. 1-2 (<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=126>, atualizado em 01/04/14).
- Becker, Howard S.  
1984. *Art worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Espe, Hartmut (org.)  
1986. *Visuelle Kommunikation: Empirische Analysen*. Berlin och Hildesheim: G. Olms.
- Greimas, Algirdas Julien & Courtés, Joseph (orgs.)  
1986. *Sémiotique: dictionnaire raisonné de la théorie du langage, 2: compléments, débats, propositions*. Paris: Hachette.
- Groupe  $\mu$   
1989. *Das system der plastischen Form* (versão em alemão das pp. 209-26 in *Traité...*, with a short introduction). *Semiotische Berichte*, nr 2/3, pp. 215-233.
- Groupe  $\mu$   
1979. “Iconique et plastique: Sur une fondement de la sémiotique visuelle”. *Revue d’esthétique*, vol. 32, no. 1-2, pp. 173-92.
- Groupe  $\mu$   
1995a. *Iconism* (versão em inglês das pp. 124-45 in *Traité...*, com uma breve conclusão). em *Advances in visual semiotics* (orgs. T. A. Seboek & J. Umiker-Seboek), Berlin & New York, pp. 21-46.
- Groupe  $\mu$   
1992. *Traité du signe visuel: Pour une rhétorique de l’image*. Paris: Seuil.
- Groupe  $\mu$   
1995b. “Toward a general rhetoric of visual statements: Interaction between plastic and iconic signs” (versão em inglês de trechos extraídos das pp. 255-58, 264-266, 268- 669, 279-83 e 346-61 em *Traité...*). em *Advances in visual semiotics* (orgs. T. A. Seboek & J. Umiker-Seboek), Berlin & New York: Mouton de Gruyter, pp. 581-99.
- Hjelmslev, Louis  
1993. *Omkring sprogteoriens grundlæggelse*. Copenhagen: Akademisk Forlag (facsimile da edição original de 1943, com comentários em inglês).
- Potter, Simeon  
1957. *Modern Linguistics*, London: A. Deutsch.
- Sonesson, Göran  
1989. *Pictorial Concepts: An Inquiry Into the Semiotic Heritage and its Relevance for the Analysis of the Visual World*, Lund: Lund University Press.

---

## Dados para indexação em língua estrangeira

---

Andersson, Fred

Groupe  $\mu$  and “the system of plastic form” – for an evaluation

*Estudos Semióticos*, vol. 11, Dossiê Especial Groupe  $\mu$  (2015)

ISSN 1980-4016

---

**Abstract:** *This paper explains Groupe  $\mu$ 's theory of the plastic sign, focusing on the definition of the system of form. The validity of the definition is evaluated with regard to some key distinctions in general semiotics and visual rhetoric. The distinction between iconic signs and plastic signs in pictures is thus explained with reference to the notion of semiotic form as distinct from plastic forms/shapes. The system of form as a taxonomy of position, dimension/size and orientation is described and some clarifications are suggested. Finally, rhetorical and pedagogical implications are discussed.*

**Keywords:** *Groupe  $\mu$ , Iconic sign, Plastic sign, Semiotic form, System of form*

---

### Como citar este artigo

Andersson, Fred. Groupe  $\mu$  e ‘O Sistema da Forma Plástica’ – para uma avaliação. *Estudos Semióticos*. [online] Disponível em: ( <http://revistas.usp.br/esse> ). Editoras convidadas responsáveis pelo dossiê: Elizabeth Harkot-de-La-Taille e Adriana Zavaglia. Dossiê Especial Groupe  $\mu$ , São Paulo, Dezembro de 2015, p. 77–85. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 10/08/2015

Data de sua aprovação: 19/11/2015

---