

A semiótica da escultura

Antonio Vicente Seraphim Pietroforte*

Resumo: Ao que tudo indica, a semiótica narrativa e discursiva proposta por Greimas e colaboradores tem, além de sua vocação teórica, tendência de ser testada em aplicações analíticas nos mais variados tipos de discurso e sistemas de significação. Desde os primeiros trabalhos de divulgação científica, isso está presente: em *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*, de J. Courtés – tradução para o Português de 1979 –, há análises do conto de fadas da Cinderela; em *Semiótica da narrativa*, de N. Everaert-Desmedt – tradução para o Português de 1984 –, há análises dos *Labirintos de Espelhos* e *Trens Fantomas* dos parques de diversões. Ora, essa vocação, na análise das artes plásticas, certamente tem em Jean-Marie Floch um de seus mais criativos representantes; Floch é célebre por suas aplicações da semiótica no estudo do cinema, do teatro, da pintura, da fotografia, da história em quadrinhos, da arquitetura, do discurso publicitário. Quanto à análise da escultura, comparada à análise dos demais sistemas de significação, pouco foi dito. Desse modo, buscando preencher essas lacunas, nosso trabalho vai ao encontro da aplicação da semiótica à análise da escultura em duas frentes: a escultura enquanto texto; a escultura enquanto objeto de valor.

Palavras-chave: semiótica, texto, discurso, artes plásticas, escultura

A semiótica de escultura começa, necessariamente, com a escolha da teoria utilizada em sua abordagem: se a opção é a semiótica de Charles Sanders Peirce, a escultura é descrita por meio de relações entre signos, responsáveis pela significação da escultura em meio a essas redes de relações; se a opção é a semiótica de Algirdas Julien Greimas, a escultura é entendida enquanto texto, sua significação se realiza em processos narrativos e discursivos.

Na semiótica proposta por Greimas, a escultura é um sistema semiótico plástico; seu plano de expressão é formado por categorias plásticas, responsáveis pela disposição relativa de cores e formas. A partir desse ponto de vista, essa teoria inclui, na mesma semiótica, a pintura, a fotografia, a escultura, a arquitetura, e – por que não? –, a poesia visual, o teatro, a performance, o cinema, o vestuário, enfim, toda linguagem que, de algum modo, realiza-se por meio da disposição de cores e formas – quer dizer, as categorias plásticas topológicas, cromáticas e eidéticas, respectivamente.

A escultura *Construção espacial nº 557*, de Konstantin Medunetsky (ver Figura 1), é um bom exemplo da articulação das três categorias plásticas:



Figura 1

* Docente do Departamento de Linguística e do Programa de Pós-Graduação em Semiótica e Linguística geral da Universidade de São Paulo (USP) e coordenador do Grupo de Estudos de Poéticas Experimentais – GEPOEX. Endereço para correspondência: (avpietroforte@hotmail.com).

Em linhas gerais, nessa escultura a categoria topológica *inferior vs. superior* dispõe as formas curvas e coloridas na zona superior, e as formas retas e monocromáticas, na zona inferior; portanto, a categoria eidética é *curvo vs. reto* e a categoria cromática é *colorido vs. monocromático*:

categoria topológica: inferior vs. superior
categoria eidética: curvo vs. reto
categoria cromática: colorido vs. monocromático

Para abordar a escultura desse ponto de vista, um bom começo é reportar-se aos estudos pioneiros de Jean-Marie Floch, que, embora nos trabalhos realizados em semiótica plástica não analise esculturas, seu método de abordar a fotografia, a pintura, a história em quadrinhos e a arquitetura pode ser levado a cabo nessa semiótica. Para tanto, à guisa de introdução, o estudo seguinte se desenvolve em dois tópicos: (1) a escultura enquanto texto, formada nas relações entre os

significados e suas expressões plásticas; (2) os modos de valorizar a escultura por seus coenunciadores.

A escultura enquanto texto

Na semiótica de Greimas, tratar a escultura enquanto texto equivale a descrevê-la por meio das relações entre os dois planos da linguagem: (1) o plano de conteúdo, instância dos significados da escultura, gerados em seus percursos narrativos e discursivos; e (2) o plano de expressão, instância da manifestação daqueles significados em disposições de cores e formas.

Lançando mão de duas esculturas, é possível verificar dois modos distintos de textualização (Pietroforte, 2004, p. 122-129):

– o *Monumento às Bandeiras*, de Vitor Brecheret, localizado no Parque do Ibirapuera, na cidade de São Paulo (cf. Figura 2);

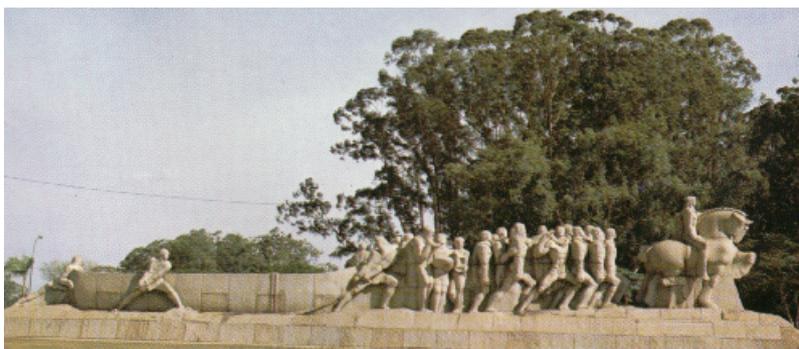


Figura 2

– uma estatueta popular tematizando os retirantes, de Vitalino Ferreira dos Santos (ver Figura 3), cujas re-

produções podem ser encontradas em feiras, também populares;



Figura 3

Quanto às formas, no *Monumento às Bandeiras*, há a disposição da categoria eidética *horizontal vs. vertical*, com a horizontalidade predominando na zona posterior – a canoa – e a verticalidade, na zona anterior – os cavaleiros. Já na estatueta dos retirantes, na zona posterior predominam as formas altas e, na zona anterior, as formas baixas.

Quanto à cor, a escultura de Brecheret é monocromática, toda feita em granito branco; a estatueta de Vitalino Ferreira é de argila colorida, com as cores frias intercalantes – os homens nas extremidades da fila –, e as cores quentes intercaladas – as mulheres no meio da fila.

Tais articulações, embora possibilitem descrever a expressão da escultura em função de suas formas plásticas básicas e seus desdobramentos em articulações mais complexas, fazem sentido quando estão correlacionadas a formas semânticas, quer dizer, quando são significantes de algum significado.

O monocromatismo do *Monumento às Bandeiras* pode ser relacionado às conotações próprias das esculturas clássicas da Grécia e de suas releituras renascentistas. Sabe-se que, em verdade, a escultura Grega era colorida, entretanto, as correlações entre a pedra monocromática e os valores clássicos já estão devidamente consolidados pelo renascimento, para serem invalidadas pela história da arte. Já o colorido da estatueta popular está, em parte, distribuído em função do sexo: homens vestidos de azul / cor fria vs. mulheres vestidas de vermelho / cor quente.

As formas *horizontal vs. vertical* e *alto vs. baixo*, por sua vez, assumem, no caso, significados sociais: nas Bandeiras, a forma horizontal aparece nos índios, subalternos dos bandeirantes, que, montados em seus cavalos, têm forma vertical; no retiro, a forma maior aparece no homem, supostamente o marido-patriarca,

enquanto as formas menores aparecem na esposa e nos filhos.

Entretanto, parece que a categoria mais significativa na semiótica das duas esculturas é a categoria topológica *anterior vs. posterior*, justamente aquela que garante a disposição em fila das personagens, sejam os bandeirantes, sejam os retirantes.

Em termos narrativos, cada escultura conta uma história diferente: a escultura de granito trata da colonização do Brasil; a estatueta de argila trata do difícil trajeto do retiro, no qual se foge da seca e das vicissitudes por ela trazidas. O discurso do *Monumento às Bandeiras*, entre outros temas, afirma a cultura europeia sobre a concepção, também europeia, de selva e selvagens, na qual a primeira deve ser desmatada e transformada em civilização, e os segundos, catequizados. Em termos bastante gerais e abstratos, esse discurso, uma vez contado do ponto de vista do colonizador, realiza-se sobre o percurso de negação da natureza e afirmação da cultura. O discurso do retiro, porque narra a partida do campo para a cidade, nega a natureza, entretanto, ele enfatiza mais a negação da morte, trazida pela seca, e a afirmação da vida, enquanto promessa de sobrevivência nos centros urbanos.

Colocados em fila, bandeirantes e retirantes, em seus percursos na expressão das respectivas esculturas, negam a anterioridade para afirmar a posterioridade, permitindo, por meio da categoria topológica *anterioridade vs. posterioridade*, estabelecer as seguintes correlações semissimbólicas: (1) no *Monumento às Bandeiras*, *anterioridade / natureza vs. posterioridade / cultura*; (2) nos retirantes, *anterioridade / morte vs. posterioridade / vida*. Os percursos, portanto, são estes (cf. Figura 4):

| | | | | |
|--------------------|--------------|--|----------------|---------|
| plano de expressão | | anterioridade → não-anterioridade → posterioridade | | |
| plano de conteúdo | bandeirantes | natureza → | não-natureza → | cultura |
| | retirantes | morte → | não-morte → | vida |

Figura 4

Por fim, algumas observações sobre a concepção textual de escultura. Texto não é definido apenas nas relações entre formas semânticas e formas de expressão – no caso da escultura, a distribuição espacial de cores e formas –; deve-se considerar, ainda, que a enunciação pertence às dimensões semânticas, fazendo com que tanto o tamanho quanto o lugar da

escultura sejam considerados em seus processos de significação.

Nos dois exemplos, enquanto o *Monumento às Bandeiras* tem 50m de comprimento, 16m de largura, 10m de altura e está exposta no Parque do Ibirapuera – um dos maiores parques da cidade de São Paulo –, estatuetas como as dos retirantes não passam de 15

em de altura e circulam aos montes em feiras de artesanato. Nessa realização da categoria eidética *grande vs. pequeno*, que surge na comparação entre as duas esculturas, projetam-se valores conotativos, alguns que se orientam para a expressão, como se a primeira soasse como grito e a segunda, como murmúrio; outros, orientam-se para seus significados, projetando conotações sociossemióticas como *riqueza vs. pobreza* ou *opressão vs. liberdade*. Nessa rede de significação, a substancialização da primeira em granito e da segunda, em argila, vem corroborar o par *riqueza vs. pobreza* com os valores do *permanente vs. passageiro*, na medida em que o granito é muito mais resistente que o barro cozido. Ainda na mesma rede, deve-se considerar a singularidade do *Monumento* em oposição à reprodutibilidade dos retirantes, o que reforça as conotações anteriores.

A escultura enquanto objeto de valor

Em semiótica narrativa, costuma-se separar os objetos em, pelo menos, dois tipos básicos: objetos de base e objetos de uso. Considerando que nessa semiótica a narratividade é definida nas trocas de objetos entre sujeitos, o objeto principal de determinado sujeito é chamado objeto de base; contrariamente, os objetos que tal sujeito necessita possuir ou deve adquirir para realizar sua performance – quer dizer, obter enfim o objeto almejado – são chamados objetos de uso.

Nos contos de fada, via de regra – e confirmando

os valores do patriarcado – cavaleiros devem resgatar princesas. Essas princesas representam valores de vida, pois delas vêm os dotes e deriva a prole; em termos semióticos, elas, e tudo o que representam, revestem valores de base. Nos contos, numa espécie de seleção social, os cavaleiros são colocados à prova; em suas lutas, eles necessitam adquirir sabedoria, armas mágicas etc. Tais objetos são objetos de uso; eles não têm fim em si mesmos, eles servem para outra coisa.

Em seus ready-mades, Marcel Duchamp se vale, entre outros efeitos de sentido, da oscilação dos objetos entre esses dois modos básicos de valorização. Seu célebre *Urinol-Fonte* oscila entre a valorização de uso, quando serve para urinar, e a valorização de base, quando se torna obra de arte, valorizada em si mesma.

Partindo dessa contrariedade *valor de uso vs. valor de base*, Jean-Marie Floch (Floch, 1995, p. 145-179) deriva mais dois modos de valorização dos objetos: (1) é possível negar o utilitarismo do valor de uso, gerando valores lúdicos, ou seja, objetos que não servem, em princípio, para nada prático; (2) é possível negar a importância do valor de base, gerando valores críticos, que levam a considerar o objeto segundo seu custo-benefício.

Na terminologia de Floch, a afirmação dos valores de uso é chamada *valorização prática*; e a afirmação dos valores de base, na medida que têm fim em si mesmos, é chamada *valorização utópica*. A negação dos valores práticos é chamada *valorização lúdica*; a negação dos valores utópicos é chamada *valorização crítica*.

No quadrado semiótico, a formalização é esta (cf. Figura 5):

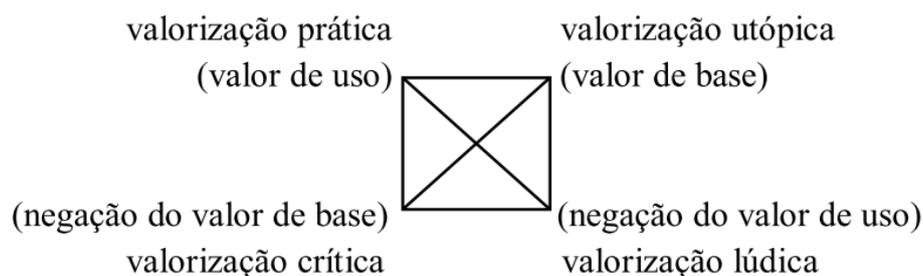


Figura 5

No discurso da escultura, ela se torna, na instância da enunciação, objeto de valor ao alcance dos sujeitos da enunciação, os coenunciadores do discurso. Valendo-se da proposta de Floch, enquanto obra de arte, a escultura é sempre valorizada utopicamente. Todavia, isso pode ser menos enfatizado em função dos outros modos de valorização, dependendo da conotação social que se pretende projetar na escultura, além da conotação de obra de arte. O próximo passo,

portanto, consiste em analisar os papéis sociais da escultura, à luz dos quatro modos de valorização no modelo de Floch.

– A *valorização prática da escultura*:

Esta escultura é um trabalho de Alexander Milne Calder – o avô do célebre Alexander Calder –, trata-se da estátua de William Penn (cf. Figura 6).

Alexander Milne Calder nasce em 1846, em Aberdeen, na Escócia; em 1868 emigra para Philadelphia, Estados Unidos. Em 1875, ele ganha a competição para fazer a estátua em homenagem ao fundador da cidade, o Quaker William Penn. Feita de bronze, mate-

rial nobre diante das estátuas de terracota ou madeira, a importância dada ao homenageado também é proporcional à sua escala diante das pessoas, visíveis na fotografia, apequenadas diante da efígie de Penn com seus 11,2 m.



Figura 6

Monumento da arte neoclássica, embora valorizada utopicamente enquanto obra reconhecida na história da arte, a estátua de William Penn tende a ser valorizada em sua função prática de ser, a seu modo, totem do fundador da cidade. Isso se justifica por, pelo menos, quatro motivos:

(1) a estátua de Penn é figurativa, pretende-se com ela retratar o fundador da cidade o melhor possível – a estátua é simulacro do homem –, isso faz com que haja mais ênfase na referência à personagem histórica do que na escola artística e na metalinguagem;

(2) o gigantesco William Penn está situado no topo da torre da prefeitura, pairando sobre a cidade a 168 m do chão – seu papel principal é louvar Penn enquanto homem, e não o neoclassicismo enquanto arte;

(3) o tamanho e o material reforçam a importância da personagem histórica, como está dito;

(4) sua função social é eternizar William Penn e, conseqüentemente, a ideologia representada por ele.

Na valorização prática, há ênfase no que a escultura representa.

– *A valorização utópica da escultura:*

Contrariamente à valorização prática, na qual a escultura tende a suas funções referenciais, como lembrar figuras históricas ou invocar seres sobrenaturais, a escultura pode ser valorizada como obra de arte, cuja referência primeira é a si mesma enquanto linguagem. Se na valorização prática a tendência é priorizar a referência, em sua valorização utópica, ao pretender que a escultura fale de si mesma, tende-se a enfatizar a metalinguagem.

De August Rodin, *O beijo* (1886) e *Pensador* (1880) são exemplos de esculturas valorizadas utopicamente (cf. Figuras 7 e 8).

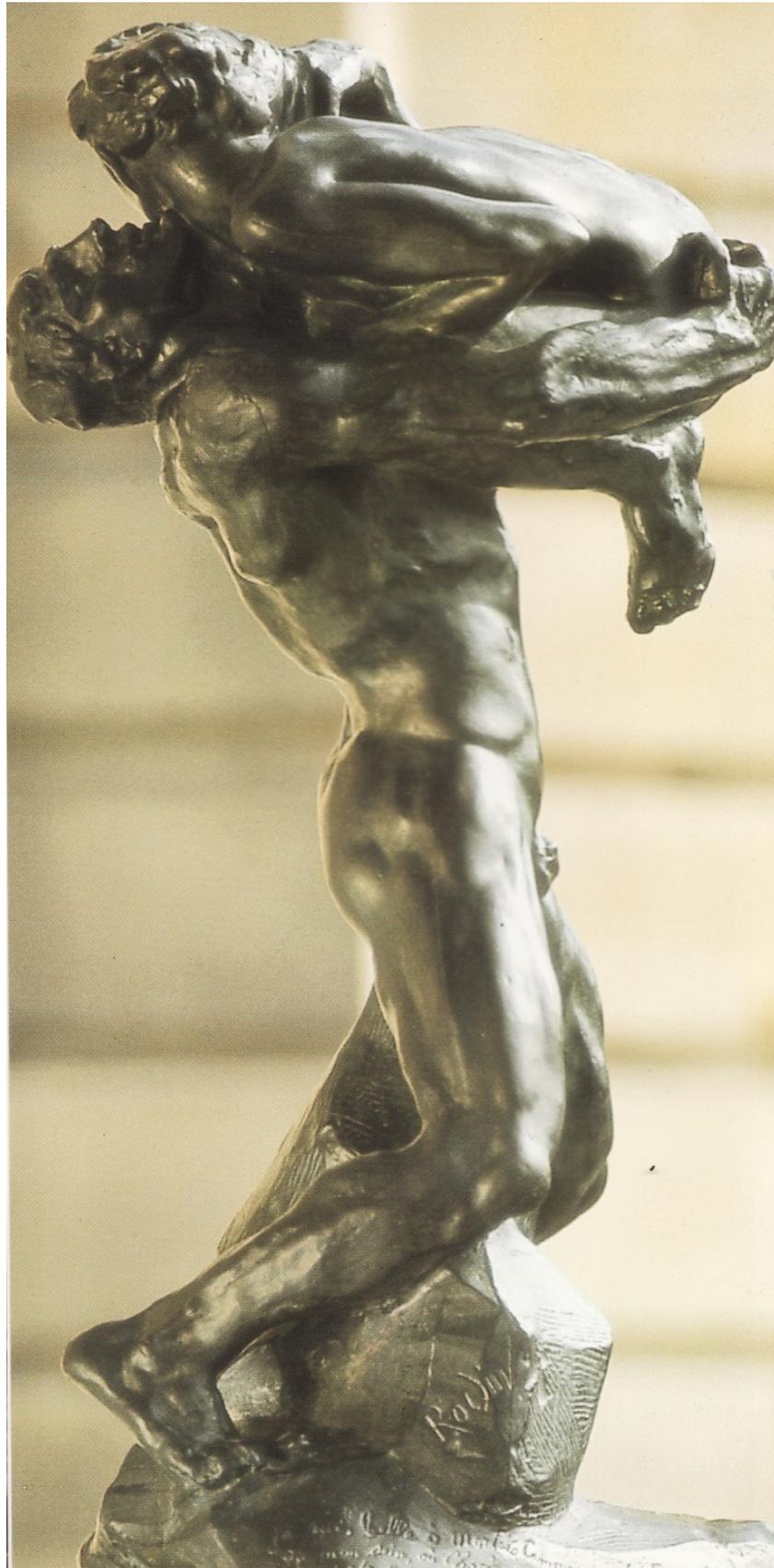


Figura 7



Figura 8

Uma vez que a valorização utópica contraria a valorização prática, é possível deduzir algumas propriedades do utópico, valendo-se do que está dito do prático, no item anterior. Se a valorização prática da escultura incide em seu papel referencial, quando essa referência recai sobre seus processos semióticos, trata-se de metalinguagem, pois a escultura passa a significar antes a si mesma.

No caso de Rodin, boa parte de seu trabalho, a olhares menos avisados, parece inacabado; basta prestar atenção no uso intenso da garga – parte do material utilizado na obra ainda em estado bruto – nas duas esculturas citadas. Quando esse efeito de inacabado não deriva da garga, ele surge dos traços largos e difusos que dão forma a estátuas como seu *Balzac*, por exemplo. Contudo, se esse “inacabamento” assume o

estatuto de forma definitiva, afirmando sua completude enquanto estilo, e não enquanto falha, destacam-se, no mínimo, o material utilizado na obra e o processo de esculpir propriamente dito. Enfatizando o esculpir, enfatiza-se a metalinguagem, a escultura significa a si mesma.

Além disso, os temas correlacionados às figuras humanas por meio dos títulos fazem delas figuras não de personagens históricas, mas de princípios abstratos, como o Amor Erótico, tematizado no enlace do casal em *O beijo*, e o Pensar, metaforizado na célebre pose d’*O pensador*.

Em outros trabalhos, Rodin assume a valorização utópica com mais evidência ao violar a anatomia humana, como em *Grande mão crispada com figura implorante* (ver Figura 9), de 1890.



Figura 9

- *A valorização lúdica da escultura:*

Recapitulando, a valorização lúdica nega a valorização prática. Quando finalidades práticas são negadas, contudo, não decorre, necessariamente, que objetos lúdicos não têm valor. Ser lúdico implica, no mínimo, alguma forma de atração: bibelôs, miniaturas de personagens de quadrinhos ou videogames, adereços; objetos assim costumam ser engraçados, singelos, curiosos, inusitados. Eles são inúteis quando se pensa que tudo deva ter suas finalidades; ser lúdico, entretanto, resiste, justamente, a esse modo grosseiro de dar sentido às coisas do mundo.

Desse ponto de vista, boa parte da arte contemporânea investe na valorização lúdica para resistir a modos de vida padronizados, valendo-se da “não serventia” da obra de arte para combater ideologias alienantes e, muitas vezes, desumanas.

Se esculturas de eventos míticos ou históricos tendem à valorização prática porque suas funções principais são remissões a esses fatos, e esculturas valorizadas utopicamente tendem à valorização de si mesmas enquanto linguagem, as esculturas em valorização lúdica, embora terminem valorizadas utopicamente como obras de arte, tendem a comover seus coenunciadores com estéticas de confronto, praticamente inventando

novas formas de esculpir. Para tanto, são utilizados novos materiais, novas formas, novos lugares para se colocar esculturas; algumas delas, para confrontar a praticidade das “coisas”, podem atrapalhar passagens, ofuscar a vista, desviar a atenção de eventos cotidianos.

Negando a valorização prática levada a cabo por seu avô A. Milne Calder, Alexander Calder parece insistir

bastante, com seus móveis e estables, na valorização lúdica da escultura:

(1) seus móveis (cf. Figuras 10 e 11) lembram brinquedos de crianças; nas galerias eles precisam ser afixados no teto, deslocando a atenção dos coenunciadores ao propor novas formas, materiais e novos espaços para a locação da escultura:

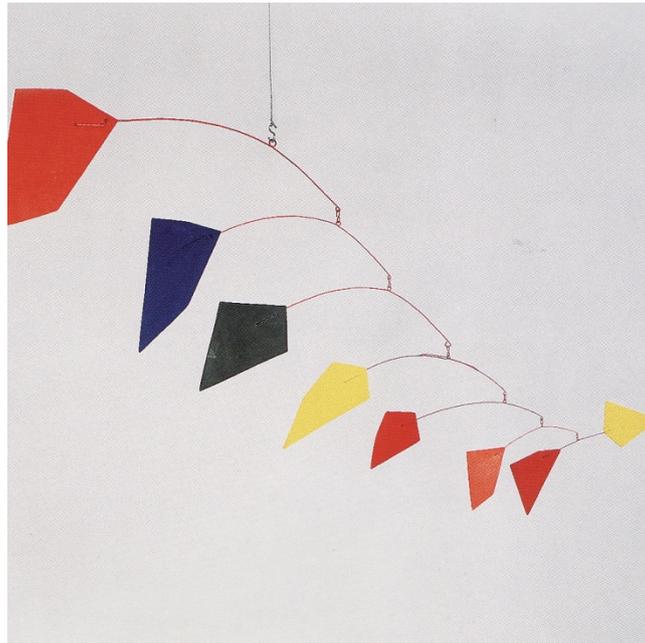


Figura 10

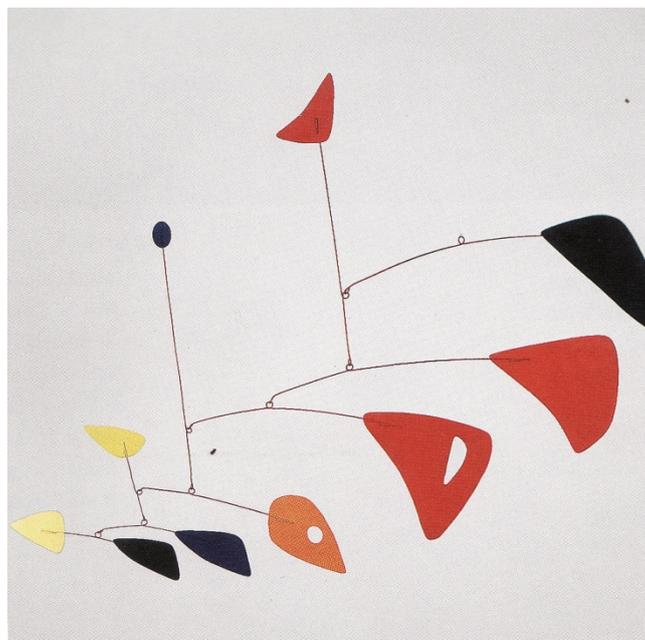


Figura 11

(2) seu *Teodelapio*, com 15 metros de altura, não está colocado em parques ou saguões de galerias, mas

no meio da rua em Espoleto, Itália (cf. Figura 12):



Figura 12

- *A valorização crítica da escultura:*

Recapitulando novamente, a valorização crítica nega a valorização utópica. Se a valorização utópica incide na valorização da escultura enquanto construção semiótica, enfatizando a transformação do material bruto por meio das formas plásticas e semânticas que garantem seus significados – entre eles e, principalmente, o de ser escultura –, a valorização crítica aponta para os limites do próprio conceito de escultura.

Em Rodin, a ganga, ao fazer parte da obra, explicita entre seus significados o fazer transformador do

artista, na medida em que expõe a pedra bruta sobre a qual as categorias plásticas e semânticas se transformam em escultura. Em outras palavras, a ganga desencadeia a metalinguagem e, conseqüentemente, a valorização utópica. Para contradizer isso, porque a valorização utópica afirma a semiótica da escultura, a valorização crítica precisa negar os conceitos mais usuais de escultura, propondo novos limites.

Comumente, esculturas são tridimensionais, assumem formas específicas e são feitas de matéria. Lucio Fontana tende a negar, pelo menos, essas três características:

(1) em geral, a pintura é bidimensional e a escultura, feita em três dimensões; quando Fontana, contudo, em seus *Conceitos espaciais*, perfura ou rasga as telas

empastadas de tinta (cf. Figuras 13, 14 e 15), ele viola esse princípio, questionando na obra se seus trabalhos são pinturas ou esculturas;

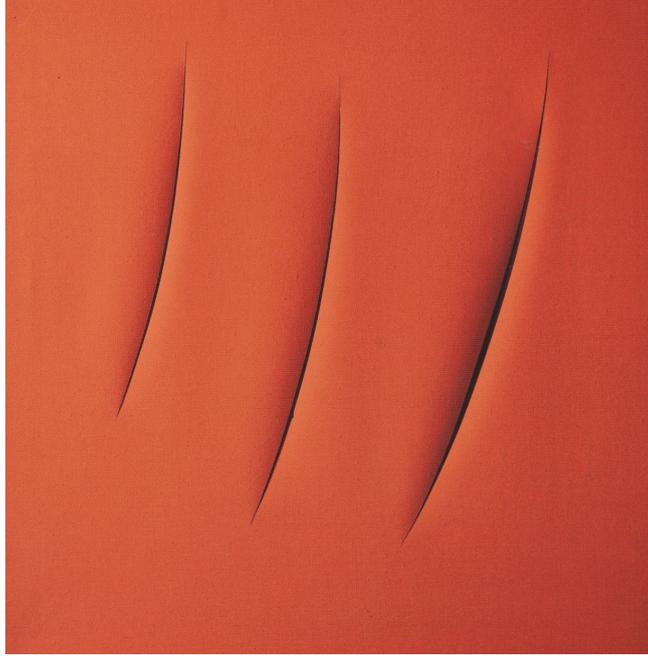


Figura 13



Figura 14

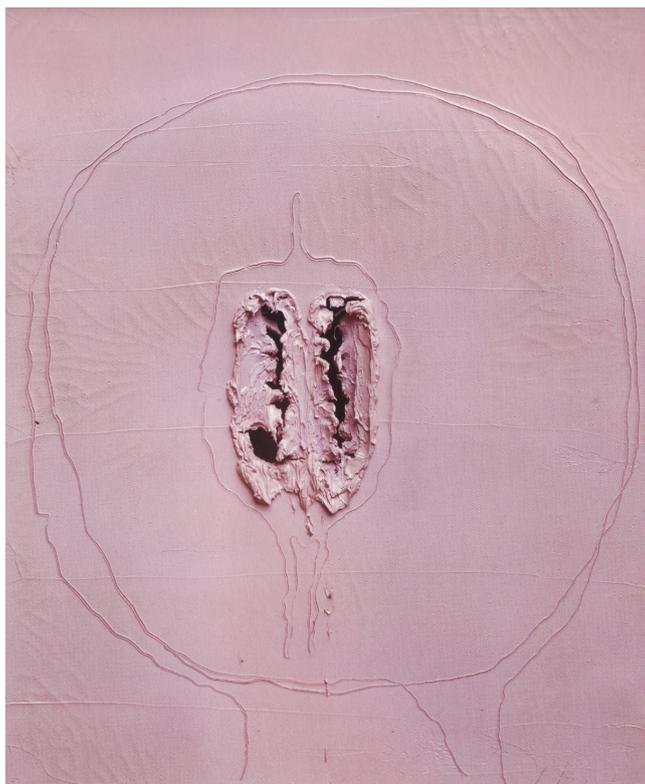


Figura 15

(2) se as esculturas de Rodin parecem inacabadas, o *Conceito espacial / natureza*, de Fontana, nem se

parece escultura, mas pedras espalhadas ao leu (cf. Figuras 16, 17 e 18);



Figura 16



Figura 17



Figura 18

(3) o *Cubo de luz / estrutura luminosa* é feito de lâmpadas de neon acesas, promovendo a luz, enquanto energia, a parte integrante da escultura (cf. Figura 19).



Figura 19

Ao que tudo indica, as esculturas modernas e pós-modernas investem na extensão dos campos discursivos dessa linguagem, enfatizando valorizações antes pouco pensadas em sua história. Das valorizações práticas na Antiguidade, na Idade Média e no Renascimento, nas quais as esculturas, via de regra, referem-se a significados além da própria semiótica, aos tempos Modernos, em que a arte tende a falar de si mesma, os artistas parecem investir nas valorizações lúdicas, resistindo assim às mecanizações e ideologias das valorizações práticas, ou nas valorizações críticas, ampliando os campos da escultura ao dialogar com outras linguagens e propor sua substancialização em novos materiais. ●

Referências

- Floch, Jean-Marie
1985. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit - pour une sémiotique plastique*. Paris: Hadès-Benjamins.
- Floch, Jean-Marie
1995. *Identités visuelles*. Paris: PUF.
- Pietroforte, Antonio Vicente
2004. *Semiótica visual - os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto.

Dados para indexação em língua estrangeira

Pietroforte, Antonio Vicente Seraphim

La sémiotique de la sculpture

Estudos Semióticos, vol. 14, n. 1 (edição especial) (2018)

ISSN 1980-4016

Résumé: *Apparemment, la sémiotique narrative et discursive proposé par Greimas et autres collaborateurs a, au-delà de sa vocation théorique, tendance d'être testée dans applications analytiques dans les plus variés types de discours et systèmes de signification. Depuis les premiers études de divulgation scientifique, ça peut être vérifié : dans Introduction à la sémiotique narrative et discursive, par J. Courtés, il y a des analyses des contes de fée, plus précisément, du Cendrillon ; dans Sémiotique de la narrative, par N. Everaert-Desmedt, il y a des analyses des Labyrinthes de Miroirs et Trains Fantômes des parcs d'attactions. Or, cette vocation, dans l'étude des arts plastiques, sans aucun doute, est-elle bien représenté par Jean-Marie Floch, l'un de ses plus créatifs représentants ; Floch est connu par ses applications de la sémiotique dans les études de cinéma, du théâtre, de la peinture, de la photographie, de la bande dessinée, de l'architecture, du discours publicitaire, etc. En que concerne l'analyse de l'esculpture, comparée à l'analyse des autres systèmes de signification, peu a été dit. Ainsi, avec l'objectif de combler ces lacunes, ce travail veut appliquer la sémiotique à l'analyse de l'esculpture dans deux fronts différents: l'esculpture en tant que texte ; l'esculpture en tant que objet de valeur.*

Mots-clés: *sémiotique ; texte ; discours ; arts plastiques ; esculpture*

Como citar este artigo

PIETROFORTE, Antonio Vicente Seraphim. A semiótica da escultura. *Estudos Semióticos*. [on-line], volume 14, n. 1 (edição especial). Editores convidados: Waldir Bevidas e Eliane Soares de Lima. São Paulo, março de 2018, p. 144-157. Disponível em: (www.revistas.usp.br/esse). Acesso em "dia/mês/ano".

Data de recebimento do artigo: 29/11/2017

Data de sua aprovação: 05/01/2018
