

A semiótica da escultura

Seraphim Petroforte

A semiótica da escultura começa, necessariamente, com a escolha da teoria utilizada em sua abordagem; se a opção coincide com a semiótica de Peirce, a escultura se descreve por meio de relações entre objetos, signos e os respectivos interpretantes, responsáveis pela significação da escultura em meio a tais redes de relações; se a opção se desloca para a semiótica de Algirdas Julien Greimas, a escultura se entende enquanto texto, com a significação formada em processos narrativos e discursivos.

Na semiótica proposta por Greimas, a escultura pertence aos sistemas semióticos plásticos, conseqüentemente, com o plano de expressão caracterizado por categorias plásticas, responsáveis pela distribuição relativa de cores e de formas; em outras palavras, as categorias topológicas, cromáticas e eidéticas. Desse ponto de vista, a teoria inclui, na mesma semiótica, pintura, fotografia, escultura, arquitetura, poesia visual, teatro, arte performática, cinema, vestuário, enfim, toda linguagem que, de algum modo, manifesta-se mediante as três categorias estabelecidas.

A escultura *Construção espacial n° 557*, de Konstantin Medunetsky, mostra-se bom exemplo da articulação das categorias plásticas:



Em linhas gerais, na escultura de Medunetsky, dispõem-se, com a categoria topológica *inferior vs. superior*, as formas retas e monocromáticas na zona inferior e as formas curvas e coloridas na zona superior; dessa forma, a categoria eidética se revela *reto vs. curvo* e a categoria cromática, *monocromático vs. colorido*. Em síntese, as correlações são estas:

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

Para abordar a escultura dessa perspectiva, reporta-se aos estudos pioneiros de Jean-Marie Floch, quem não analisa esculturas em seus ensaios, mas cujo método de abordagem de fotografias, pinturas, histórias em quadrinhos e da arquitetura admite ser levado a cabo em quaisquer semióticas plásticas; para tanto, o estudo seguinte se desenvolve em dois tópicos: (1) a escultura formada nas relações entre conteúdo semântico e expressão plástica; (2) os modos de valorização da escultura entre os coenunciadores do texto.

a escultura enquanto texto

Na semiótica de Greimas – recapitulando –, tratar a escultura enquanto texto equivale a descrevê-la por meio das relações entre os dois planos da linguagem, ou melhor: (1) o plano de conteúdo, instância dos significados da escultura, gerados em percursos narrativos e discursivos; (2) o plano de expressão, instância da manifestação dos significados em disposições de formas e cores. Por conseguinte, recorre-se a duas esculturas com vistas a verificar dois modos distintos de textualização (Pietroforte, 2004: 122-129):

– O *Monumento às Bandeiras*, de Vitor Brecheret, localizado no Parque do Ibirapuera, na cidade de São Paulo;



– Uma estatueta popular, da autoria de Vitalino Ferreira dos Santos, com o tema do êxodo rural no nordeste brasileiro e seus protagonistas, os retirantes, encontrada em feiras de artesanato, também populares;



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 –; na estatueta dos retirantes, por sua vez, as formas altas predominam na zona posterior e as formas baixas, na zona

anterior. Quanto à cor, a escultura de Brecheret é monocromática, construída com granito branco; a estatueta de Vitalino Ferreira se faz de argila pintada com várias cores, 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 utilizadas para descrever a expressão da escultura em função das formas plásticas básicas e seus desdobramentos em articulações mais complexas, ganham significação quando surgem correlacionadas a formas semânticas, quer dizer, quando se tornam significantes de significados. Dessa maneira, o monocromatismo do *Monumento às Bandeiras* remete às conotações próprias das esculturas da antiguidade em releituras renascentistas. Sabe-se que, em verdade, a escultura Grega fora bastante colorida, entretanto, as correlações entre a pedra monocromática e os valores clássicos se consolidaram no Renascimento; já o colorido da estatueta popular, em parte, distribui-se em função do sexo, pois os homens se vestem de *azul / cor fria* e as mulheres, de *vermelho / cor quente*.

As formas *horizontal vs. vertical* e *alto vs. baixo*, no que lhes toca, assumem significados sociais. Dessa maneira, nas Bandeiras, a forma *horizontal* aparece nos índios, subalternos aos bandeirantes, que, montados em cavalos, assumem forma *vertical*; enquanto isso, no retiro, a forma *alta* aparece no homem, supostamente o marido-patriarca, enquanto as formas *baixas* surgem na esposa e nos filhos. A categoria mais explícita na semiótica das duas esculturas, entretanto, revela-se a categoria topológica *anterior vs. posterior*, justamente aquela capaz de garantir 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 cuida da colonização do Brasil, enquanto a estatueta de argila, do difícil trajeto do retiro, no qual se foge da seca e das adversidades decorrentes. Em vista disso, o discurso do *Monumento às Bandeiras*, entre outros temas, afirma a cultura europeia sobre a concepção, também europeia, de selva e de selvagens, na qual a primeira deve ser desmatada e transformada em civilização e os segundos, catequisados; em termos gerais e abstratos, esse discurso, contado do ponto de vista do colonizador, realiza-se sobre o percurso de negação da natureza e de afirmação da cultura. No discurso do retiro, semelhantemente, porque nele se narra a partida do campo em direção à cidade, nega-se a natureza; enfatiza-se, entretanto, antes a negação da morte, trazida pela seca, e a afirmação da vida, enquanto promessa de sobrevivência nos centros urbanos.

Dessarte, colocados em fila, bandeirantes e retirantes, na expressão das respectivas esculturas, negam a anterioridade para afirmar a posterioridade; estabelecem-se, mediante a categoria topológica *anterioridade vs. posterioridade*, as seguintes correlações com categorias semânticas: (1) no *Monumento às Bandeiras*, *anterioridade / natureza vs. posterioridade / cultura*; (2) nos retirantes, *anterioridade / morte vs. posterioridade / vida*. Os percursos, portanto, configuram-se assim:

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

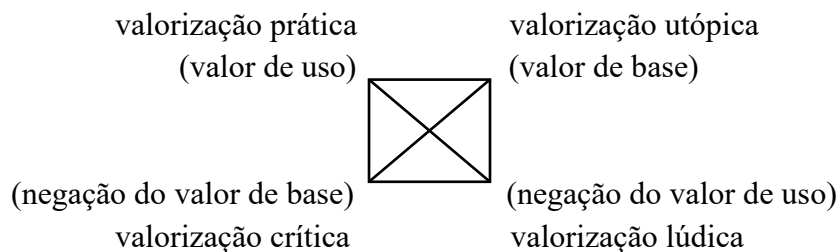
Por fim, algumas observações sobre a concepção textual de escultura; deve-se considerar, ainda, que a enunciação pertence às dimensões semânticas, fazendo com que tanto o tamanho quanto o lugar da escultura participem dos processos de significação. Dessa forma, enquanto o *Monumento às Bandeiras* possui 50m de comprimento, 16m de largura, 10m de altura, encontrando-se exposto no Parque do Ibirapuera, um dos maiores parques da cidade de São Paulo, estatuetas semelhantes às dos retirantes não ultrapassam 15 cm de altura e circulam aos montes em feiras de artesanato. Consequentemente, nessa realização da categoria eidética *grande vs. pequeno*, surgida na comparação entre as duas esculturas, projetam-se valores conotativos, alguns orientados para a expressão, como se a primeira soasse feito grito e a segunda, feito murmúrio; outras conotações, diversamente, orientam-se para os significados, projetando conotações sociosemióticas tais quais *riqueza vs. pobreza* ou *opressão vs. liberdade*. Nessa rede de significação, a materialização da primeira escultura em granito e da segunda, em argila, corrobora o par *riqueza vs. pobreza* com os valores do *permanente vs. passageiro*, na medida que o granito se mostra mais resistente e duradouro do que o barro cozido; ainda na mesma rede de relações, considera-se a singularidade do *Monumento* em oposição à reprodutibilidade dos retirantes, confirmando, logo, as conotações sociais anteriores.

a escultura enquanto objeto de valor

Em semiótica narrativa, distinguem-se os objetos em, pelo menos, duas classes, quer dizer, objetos de base e objetos de uso. No modelo teórico, a narrativa se define nas trocas de objetos entre sujeitos; nelas, o objeto principal do sujeito se caracteriza como objeto de base, enquanto os objetos necessários para realizar a performance, ou melhor, para a obtenção do objeto principal, classificam-se como objetos de uso.

Nos contos de fada, geralmente, cavaleiros resgatam princesas, as quais, devido aos dotes e à prole vindoura, representam valores de vida, revestindo, dessa feita, objetos de base. Ainda nesses contos, cavaleiros se colocam à prova, em torneios e labutas, almejando armas mágicas, conhecimentos etc.; tais objetos revestem, nessas funções, objetos de uso, com vistas à realização de performances. Por outro exemplo, em seus *ready-mades*, Marcel Duchamp se vale, entre outros efeitos de sentido, da oscilação dos objetos entre os dois modos básicos de valorização; no célebre *Urinol-Fonte*, alternam-se a valorização de uso, quando serve para urinar, e a valorização de base, quando se torna obra de arte, valorizada em si mesma.

Dessa maneira, partindo da contrariedade *valor de uso vs. valor de base*, Jean-Marie Floch (Floch, 1995: 145-179) deduz outros dois modos de valorização dos objetos: (1) com a negação do utilitarismo do *valor de uso*, geram-se valores lúdicos, ou seja, objetos sem serventia imediata; (2) com a negação da importância do *valor de base*, geram-se valores críticos, levando a considerar o objeto, conseqüentemente, segundo seu custo-benefício. Na proposta, Floch encaminha a seguinte terminologia: (1) a afirmação do *valor de uso* se chama *valorização prática*; (2) a afirmação do *valor de base*, devido ao fim em si mesma, chama-se *valorização utópica*; (3) a negação do valor prático recebe o nome de *valorização lúdica*; (4) a negação do valor utópico, de *valorização crítica*. No quadrado semiótico, a formalização apresenta-se assim:



No discurso da escultura, o objeto escultura se torna, na instância da enunciação, objeto de valor ao alcance dos sujeitos da enunciação, isto é, os coenunciadores do discurso. Sob esse viés, valendo-se da proposta de Floch, a escultura, enquanto obra de arte, tende à *valorização utópica*, todavia, admite-se complexificar essa ênfase em função dos outros modos de valorização, dependendo, além da conotação de obra de arte, da conotação social projetada na escultura. O próximo passo, portanto, consiste em analisar os papéis sociais da escultura à luz dos quatro modos de valorização segundo Floch.

– Valorização prática da escultura

A estátua de William Penn foi concebida por Alexander Milne Calder, o avô do célebre Alexander Calder.



Alexander Milne Calder nasceu em 1846, em Aberdeen, na Escócia; em 1868, emigra para Philadelphia, Estados Unidos e, em 1875, ganha a competição para esculpir a estátua em homenagem ao fundador da cidade, o Quaker William Penn. Feita de bronze, material nobre diante das estátuas de terracota ou madeira, a importância dada ao homenageado se revela proporcional à escala diante das pessoas, apequenadas diante da efigie de Penn com 11,2m.

Monumento do neoclassicismo, embora valorizada utopicamente enquanto obra reconhecida na história da arte, a estátua de William Penn se valoriza, certamente, na 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 na estátua enquanto simulacro do homem, enfatizando-se, na referência, antes a personagem histórica do que escolas artísticas ou metalinguagens; (2) o gigantesco William Penn situa-se no topo da torre da prefeitura, pairando sobre a cidade a 168m do chão, ou seja, seu papel principal se concentra em louvar Penn enquanto homem e não o neoclassicismo enquanto arte; (3) o tamanho e o material reforçam a importância da personagem histórica, conforme observado anteriormente; (4) sua função social coincide com eternizar William Penn e, conseqüentemente, a ideologia representada por ele. Dessa forma, na valorização prática se enfatiza, justamente, o efeito de referência encaminhado pela escultura.

– Valorização utópica da escultura:

Contrariamente à valorização prática, em que na escultura há tendência para funções referenciais – tais quais lembrar figuras históricas ou invocar seres sobrenaturais –, nesse caso a escultura se valoriza enquanto obra de arte, cuja referência primeira se torna ela mesma como linguagem. Dessa maneira, se na valorização prática se prioriza a referência, na valorização utópica, pretendendo-se que a escultura tematize a si mesma, enfatiza-se a metalinguagem; as obras *O beijo* (1886) e o *Pensador* (1880), ambas de August Rodin, revelam-se esculturas valorizadas utopicamente:



Se a valorização prática da escultura incide em papéis referenciais, quando a referência se volta para os processos semióticos, trata-se de metalinguagem. No caso de Rodin, boa parte do trabalho, a olhares menos avisados, parece inacabado, bastando prestar atenção no uso intenso da ganga – parte do material utilizado na obra ainda em estado bruto – nas duas esculturas citadas; quando o efeito de inacabado não deriva da ganga, ele surge dos traços largos e difusos presentes em estátuas semelhantes à de *Balzac*. Contudo, se esse suposto inacabamento assume o estatuto de forma definitiva, afirmando-se a incompletude enquanto estilo e não, enquanto falha, destacam-se, pelo menos, o material utilizado na obra e o processo de esculpir propriamente dito. Dessarte, enfatizando o esculpir, salienta-se a metalinguagem e a escultura, mediante a temática dos próprios processos de realização, significa a si mesma.

Ademais, temas correlacionados às figuras humanas por meio dos títulos as tornam imagens não de personagens históricas, mas de princípios abstratos, tais quais o amor erótico, tematizado no enlace do casal em *O beijo*, ou a reflexão, metaforizada na célebre pose d'*O pensador*. Em outros trabalhos, vale lembrar, Rodin assume a valorização utópica com mais evidência ao redimensionar a anatomia humana, por exemplo, em *Grande mão crispada com figura implorante*, de 1890.

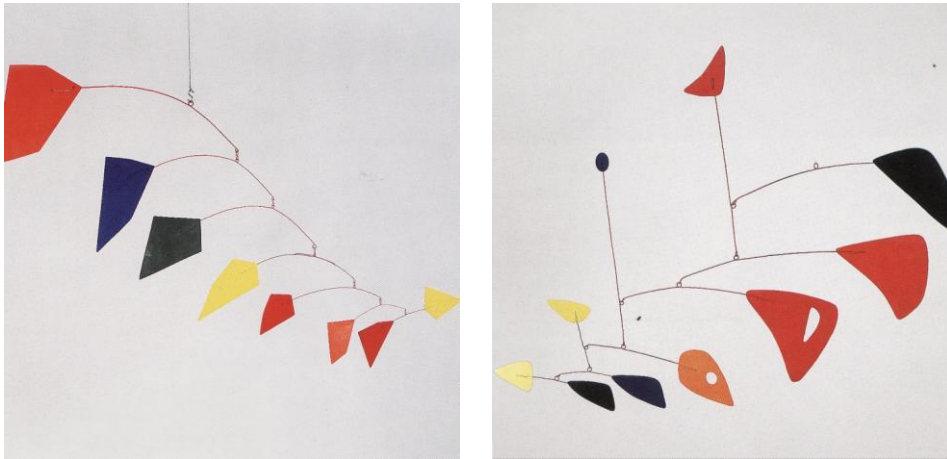


– Valorização lúdica da escultura:

Recapitulando, a valorização lúdica nega a valorização prática; no entanto, quando se negam finalidades práticas, não decorre, necessariamente, que objetos lúdicos não possuam valor. Ser lúdico implica, no mínimo, alguma forma de atração, haja vista o vivo interesse despertado por bibelôs, miniaturas de personagens de quadrinhos ou de videogames, afinal, objetos assim costumam ser engraçados, singelos, curiosos, inusitados. Nesse contexto, eles se mostram inúteis quando se considera que tudo deva assumir finalidades práticas e específicas; ser lúdico, entretanto, consiste em resistir, justamente, a tal modo restrito de significar o mundo.

Em vista disso, em boa parte da arte contemporânea investe-se na valorização lúdica para se contrapor a modos de vida padronizados, valendo-se da suposição da não serventia da obra de arte para combater ideologias alienantes e, muitas vezes, desumanas. Assim, se esculturas de eventos míticos ou históricos pendem à valorização prática porque nelas, exatamente, projetam-se funções remissivas, e esculturas valorizadas utopicamente inclinam-se à metalinguagem, as esculturas com valorização lúdica, embora terminem valorizadas utopicamente enquanto obras de arte, tendem a comover os coenunciadores mediante a invenção de novas formas e novos processos esculturais. Para tanto, utilizam-se materiais pouco convencionais, configurações avançadas ou lugares arrojados para a exposição de esculturas; algumas delas, para confrontar a praticidade das coisas, atrapalham passagens, ofuscam as vistas ou desviam a atenção de eventos cotidianos.

Nessas circunstâncias, Alexander Calder, negando a valorização prática levada a cabo por seu avô Milne Calder, parece insistir, com os mobiles e estabiles, na valorização lúdica da escultura. Isso posto: (1) seus móveis, ao lembrar brinquedos de crianças, encontram-se afixados nos tetos das galerias, deslocando a atenção dos coenunciadores ao propor formas, materiais e espaços inusitados para a locação da escultura; (2) o estabile *Teodelapio*, com 15 metros de altura, não está instalado em parques ou saguões de galerias, mas no meio da rua em Espoleto, Itália.



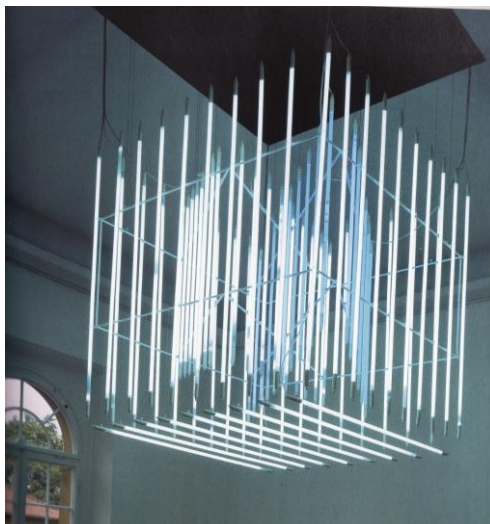
– Valorização crítica da escultura:

Recapitulando, a valorização crítica nega a valorização utópica, consequentemente, se na valorização utópica se valoriza a escultura enquanto construção semiótica, enfatizando a transformação do material bruto por meio de formas plásticas e semânticas, na valorização crítica se tematizam os limites do próprio conceito de escultura.

Em Rodin, com a ganga incorporada à obra, explicita-se o fazer transformador do artista, expondo a pedra bruta sobre a qual, com a projeção de categorias plásticas e semânticas, gera-se, em termos semióticos, a linguagem da escultura; em outras palavras, a ganga desencadeia a metalinguagem e, conseqüentemente, a valorização utópica. Para contradizer isso, porque na valorização utópica se tematiza a semiótica da escultura, na valorização crítica negam-se os conceitos convencionais de escultura, propondo limites não mais com novos procedimentos esculturais, conforme na valorização lúdica, mas colocando em discussão a própria linguagem da escultura.

Comumente, esculturas ocupam três dimensões do espaço, assumem formas específicas e fazem-se de matéria sólida. Isso posto, considerando tais características, Lucio Fontana, em suas obras, tende a negar, pelo menos, três delas: (1) em geral, a pintura se realiza em duas dimensões, entretanto, quando Fontana, nos *Conceitos espaciais*, perfura ou rasga as telas empastadas de tinta, viola-se esse princípio, questionando na obra se os trabalhos são pinturas ou esculturas; (2) se as esculturas de Rodin parecem inacabadas, o *Conceito espacial / natureza*, de Fontana, nem se parece com escultura, mas com pedras espalhadas ao leu; (3) o *Cubo de luz / estrutura luminosa* compõe-se de lâmpadas de neon acesas, integrando-se a luz, enquanto energia, na manifestação da escultura.





Por fim, ao que tudo indica, nas esculturas modernas e pós-modernas, investe-se na extensão dos campos discursivos da linguagem, realçando valorizações antes pouco pensadas na história da arte. Dessa maneira, das valorizações práticas, próprias da Antiguidade, da Idade Média e do Renascimento – quando as esculturas, em regra, referem-se a significados além da própria semiótica –, aos tempos modernos, em que a arte tematiza a si mesma, os artistas investem: (1) em valorizações lúdicas, na resistência contra as mecanizações e ideologias das valorizações práticas; ou (2) em valorizações críticas, na ampliação dos campos da escultura, dialogando com outras linguagens e encaminhando novas propostas.

bibliografia

FLOCH, Jean-Marie. (1985). *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit – pour une sémiotique plastique*. Paris: Hatje-Buchverlag.

_____. (1995). *Identités visuelles*. Paris: PUF.

PIETROFORTE, Antonio Vicente (2004). *Semiótica visual – os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto.

São Paulo, 21 de abril de 2026