
NOTAS INTRODUTÓRIAS

Em meados das décadas de 1960 e 1970, antes que o conceito de *texto* fosse amplamente difundido enquanto categoria de suportes plurais, – antes que o filme, a pintura, a escultura, uma combinação de peças de roupas fossem considerados e estudados enquanto objetos discursivos –, Greimas e seus discípulos buscavam circunscrever um campo de estudos que abordasse o problema da significação dos textos (GREIMAS, 1966); e que esse campo fosse devidamente afastado da hermenêutica literária (SCHWARTZMANN, 2018; LANDOWSKI, 2017). Nessa época, interessavam-se pelos “textos verbais”, fossem eles poemas, romances, científicos, etc., uma vez que o projeto – ambicioso – da corrente francesa era fazer da semiótica estrutural uma ferramenta adaptável a todas as outras ciências (GREIMAS, 1976, 1975a, 1975b).

Na década de 1980, a dimensão visual da matéria significativa torna-se preocupação para a semiótica (LANDOWSKI, 2004). Na obra *Semiótica figurativa e semiótica plástica*, Greimas reconheceu que ela havia encontrado “grande dificuldade em circunscrever [certos objetos semióticos], tomando como critério o modo de expressão, sob o nome de visual” (2004 [1984], p.75), surgindo portanto mais um domínio e objeto para a semiótica. Para ele, a semiótica visual, a qual considerava uma “semiologia da imagem”, ou seja, definível pelo seu caráter “construído” e “artificial”, se dá em oposição às macrossemióticas naturais (aquelas que participamos de maneira passiva) (GREIMAS; COURTÈS, 2013). Entende-se como macrossemióticas aquelas relacionadas ao campo paradigmático, ou seja, anteriores a nós e que conseqüentemente utilizamos sem praticamente modificá-las. Enquanto as semióticas artificiais compreendem sistemas simbólicos criados por meio de articulações intencionais e não arbitrárias entre expressão e conteúdo. Quanto ao estatuto semiótico do trabalho de Bajado, podemos considerá-lo artificial no sentido de que o artista criou um microuniverso semântico próprio e sistemas dessa natureza estão relacionados ao campo sintagmático.

Considerando ser possível definir o objeto da semiótica visual pelo suporte planar⁰¹ da sua expressão, Greimas afirmou que “as

.....
01 De acordo com Greimas e Courtés (2013), “no quadro da reorganização conceitual a que procede, atualmente, a semiótica geral, começa-se a distinguir, entre as semióticas visuais, uma *semiótica planar*, que se caracteriza pelo emprego de um significante bidimensional (diferentemente da semiótica do espaço, por exemplo, que conta com um significante tridimensional). Tentando guardar distância, ao menos por certo tempo, das semiologias que se fundamentam essencialmente na analogia e na iconicidade da imagem (da qual dão afinal apenas uma transcrição linguística), a semiótica planar – que trata da fotografia, do cartaz, do quadro, da história em quadrinhos, da planta de arquiteto, da escrita caligráfica, etc. – tenta estabelecer categorias visuais específicas do nível da expressão, antes de considerar sua relação com a forma do conteúdo. Nessa perspectiva, a análise da imagem fixa, por exemplo, não se reduz nem a um problema de denominação (tradução verbal dos objetos “representados”, que recorre com frequência à dicotomia *denotação/conotação*), nem a uma simples apreensão dos percursos possíveis, ligados à dimensão prospectiva (as tentativas para estabelecer uma “sintaxe visual” de acordo com o percurso do olhar do observador estão longe de ser probantes).

manifestações picturais, gráficas, fotográficas” e que os “diferentes tipos de escrita, as linguagens de representação gráfica, etc.” passariam a ser reunidas com base num “modo de presença” no mundo (GREIMAS, 2004 [1984], p.76). Jean-Marie Floch, que foi discípulo de Greimas e integrante de seu grupo de estudos, acabou sendo o operacionalizador das análises em semiótica plástica ao adaptar o método greimasiano do percurso gerativo de sentido ao estudo dos textos planares (FLOCH, 2014; 2004; 1987;1985).

Dessa maneira, Floch é quem sistematiza as noções de semissimbolismo⁰² e formantes plásticos, baseando-se no método *estrutural* greimasiano, com base na *descrição, hierarquização e relação* entre os elementos figurativos e plásticos na análise de pinturas, anúncios publicitários, histórias em quadrinho e outros textos visuais ou predominantemente visuais.

Tanto o argumento basilar, isto é, o de tornar explícitos os mecanismos de significação implícitos num determinado texto; assim como os conceitos de semissimbolismo, formante plástico e categorias semânticas fundamentais (o que permitia ao analista transitar com facilidade do campo da materialidade ao campo da abstração); fizeram da semiótica plástica flochmaniana uma das ferramentas mais coesas, embora complexa, para o estudo da significação nas obras de arte.

O interesse de semelhante abordagem é mostrar as coerções gerais que a natureza de tal plano de expressão impõe à manifestação da significação, e, também, depreender as formas semióticas mínimas (relações, unidades), comuns às diferentes domínios visuais (parcialmente evocados acima), anteriormente aos postulados já prontos (relativos à iconicidade ou à natureza dos signos visuais, por exemplo), que as teorias estéticas ou a tradição de cada um dos “gêneros” em questão estão sempre dispostas a antepor.” (GREIMAS; COURTÉS, 2013, p.370-71).

02 Diferente dos *sistemas simbólicos* (quando a homologação entre expressão e conteúdo é um produto histórico e cultural – operação cara aos semiólogos e iconólogos), nos *sistemas semissimbólicos* a significação é tratada enquanto fenômeno transitório e mutável, portanto as homologações são *possibilidades não pré-determinadas* ou afixadas pela historicidade. Essas homologações ocorrem pelo *sentido em imanência*, estudadas pelo crivo da significação (operação cara aos semioticistas). Por isso a diferença entre *símbolo* (semiológico) e *semissímbolo* (semiótico).

Para o Design, sobretudo no campo do Design gráfico e da Informação, a semiótica plástica fornece tanto um método de análise da construção de sentido do texto como uma ferramenta para o estudo e produção de artefatos comunicacionais. Neste trabalho, utilizámo-la como ferramenta de análise do texto visual, numa relação que parte da expressão ao conteúdo, ou num sentido inverso, do conteúdo a expressão. Esses mecanismos do reconhecimento da semiose para o Design permite operacionalizar um meio técnico-semântico para a aplicação dos elementos projetuais adequados aos objetivos de um dado projeto.

SEMISSIMBOLISMO E FORMANTES PLÁSTICOS

A principal particularidade da semiótica plástica é o conceito de *semissimbolismo*, este se constitui no processo de significação que rege a semiose (quando um significado abstrato é associado a um significante material). De acordo com Floch (1985) existem três tipos de sistema de sentido: o *simbólico*, o *semissimbólico* e o *semiótico*; e, conforme se observa nas análises de semiótica plástica, cada uma dessas três dimensões foi hierarquicamente correlacionadas e correspondem a uma etapa do procedimento analítico.

Floch (1985; 1987) demonstrou que, dentro de um universo semântico, a forma plástica pode ser reconhecida mesmo que haja mudanças no âmbito do signo, o que atesta sua independência. Em outras

palavras, é como se os formantes plásticos, na condição de *categorias mínimas – neutras, simples, sem nenhum significado pré-estabelecido* –, e justamente por esse aspecto, pudessem ser tomados como substância de uma dimensão mais profunda da expressão visual; principalmente se considerarmos que isso lhes possibilita falar sobre algo que não seja deles mesmos. É como se os ícones e os símbolos, por estarem envoltos por véus diacrônicos/históricos e morfológicos – com as coisas/objetos do mundo natural –, trouxessem consigo conteúdos ideológicos externos ao texto em estudo.

Ao definir sua “moldura teórica-metodológica”, Floch enfatiza ao menos três vezes o compromisso estrutural do método greimasiano. Primeiramente, enfatiza o aspecto relacional “sendo a abordagem de natureza estrutural, os próprios termos importam menos que as relações que os interdefinem” (FLOCH, 2014, p.24). Em seguida, enfatiza a abordagem gerativa que “primeiramente identifica diferentes camadas constituintes do sentido, organiza-as hierarquicamente [...] ao demonstrar articulação e complexidade crescentes”, tendo em vista que “a produção de sentido pode ser concebida como um ‘caminho’ que começa com relações abstratas” (FLOCH, 2014, p.25) e tais relações evoluem a padrões mais complexos que sustentam condições mínimas para a construção da significação de qualquer discurso.

Finalmente, a terceira ênfase do autor reafirma o interesse da semiótica pela “expressão da lógica do discurso”, principalmente nas “formas das narrativas que a

regem, indo muito além da segmentação textual em parágrafos ou frases” (FLOCH, 2014, p.26).

Em relação à semiótica plástica, podemos exemplificar que seria como considerar a pintura uma estrutura complexa (como um texto verbal) composta por grupos de elementos simbólicos (parágrafos) que podem ser decompostos em figuras (frases); e que a menção de Floch “segmentação”, compreende as unidades mínimas, ou melhor, os formantes plásticos *cromáticos* (cores, matizes, luz, saturação, etc.), *eidéticos* (formas, traços, etc.) *topológicos* (localização, direção, organização no espaço) e *matéricos* (texturas, aspectos relativos às propriedades físicas do material). Entende-se por segmentação a decomposição do significante em unidades mínimas: do texto complexo em figuras, e das figuras em formantes plásticos; assim como por ser um método de estruturação dos elementos plásticos em categorias semânticas fundamentais.

Em semiótica plástica, operacionaliza-se as articulações entre as categorias da expressão (cromática, eidética e topológica)⁰³ com as categorias do conteúdo, por se considerar que aquelas representam a construção de estruturas semissimbólicas. Se não fossem essas categorias propostas pelo método de Floch, facilmente uma análise cairia num estudo do simbolismo das cores, dos formatos e das posições. Esse é o principal contributo da análise semissimbólica de Floch para o campo da semiótica da expressão: evitar que o procedimento caia numa semiose conotativa ou denotativa. Oliveira (2004) afirma que, ao segmentar operacionalmente dois planos do mesmo nível (expressão), a semiótica faz uma escolha estratégica, pois *“numa primeira etapa, parte-se do estudo do plano da expressão é por ser nele que se presentifica a especificidade da pintura, que é examinada tanto no nível das estruturas de superfície, quanto nos das estruturas profundas”* (2004, p. 118). Portanto, para essa autora, a

.....
03 No geral o dispositivo eidético circunscreve as categorias dos traços, formas, demais efeitos plásticos formados a partir das ferramentas (pincel, lápis, giz, etc.). Sobre o dispositivo topológico, Floch (1985, p.173-74) o define como uma “uma exploração particular das potencialidades de articulação do espaço significante inscrito no recinto do perímetro” espacial do texto visual, ou seja, localização, direção e organização do espaço.

gradação do superficial ao profundo se dá em três etapas: (1) *estudo dos ícones ao nível superficial da expressão*; (2) *estudo das figuras ao nível intermediário*; (3) *estudo dos traços não-figurativos*, ou seja, dos formantes plásticos, ao nível profundo da expressão.

A conceituação de formantes plásticos é relativamente simples, uma vez que são eles as unidades mínimas, ou melhor, suprassegmentais – nas palavras do próprio Floch (1985, p. 50) – do plano da expressão que podem corresponder a uma ou mais unidades do plano do conteúdo⁰⁴. Essas relações, quando homologadas, são consideradas *semissimbólicas*. Segundo Floch, o conceito de formante plástico é uma extensão do termo “formante”, seguindo o pensamento de A.J. Greimas e J. Courtés:

Entendemos por “formante” uma parte da cadeia de expressão correspondente a uma unidade do plano de conteúdo. Trata-se de um formante “figurativo”, isto é, um formante constituído por um dispositivo de expressão ao qual a “grade de leitura do mundo natural” une a um significado, e que é assim transformado num **signo-objeto**. (FLOCH, 1985. p. 46) (tradução e destaques nossos).

.....
04 Dada a complexidade do tema e o formato resumido do nosso documento, algumas considerações não puderam ser exploradas, mas o que a autora se refere diz respeito à contribuição de Hjelmslev sobre a dupla dimensão de cada um dos planos, a saber: o plano de conteúdo é composto por dois planos e o plano de expressão também tem dois planos, daí fala-se em *formas da expressão* e *formas do conteúdo*. (HJELMSLEV, 1961; JAKOBSON, 1975).

Dada a natureza mítica e conseqüentemente simbólica inerentes ao tema do quadro que será analisado adiante, serão necessários alguns cotejamentos de natureza semiológica e iconográfica com base em bibliografias pertinentes ao tema. Contudo, as contribuições dos referidos campos de estudo serão utilizadas como auxiliares, e não como norteadoras ou verificadoras da análise plástica. Até mesmo alguns autores da literatura das artes como Gombrich alertam ao fato de que o estudo iconológico busca o “programa” ao qual determinada alegoria se insere, mas não precisamente seu significado “geral”,

Desde os estudos pioneiros de Panofsky, iconologia quer dizer a reconstrução de um programa, não a identificação de um texto particular. [...] o iconólogo parte do conhecimento desses textos e do conhecimento da imagem para construir uma ponte que ligue os dois lados e permita preencher a lacuna entre a imagem e o assunto. A interpretação se transforma na reconstrução de uma evidência perdida. (GOMBRICH, 2012, p. 463-464).

Conforme dito anteriormente, a semiótica plástica pode ser tanto uma ferramenta de estudo, quanto um mecanismo de produção textual. Nesse sentido, utilizamos o método de Jean-Marie Floch para realizar uma análise do discurso poético dos quadros de Bajado sob a perspectiva do paralelismo entre os formantes plásticos semióticos e das unidades gráficas mínimas da comunicação no Design da Informação.

VIVA SÃO JORGE (1972)

Numa primeira leitura, a pintura (fig.1) enuncia um espetáculo similar às lutas romanas de gladiadores, mais pela composição cênica do que pelos elementos figurativos. Embora não vejamos uma arena ou o formato circular comum a esses espaços, vemos em primeiro plano um grupo de músicos em atividade, enquanto São Jorge luta com o dragão em cima de um “palco” localizado no segundo plano do quadro. A cena aparentemente se passa à noite, ou ao pôr do sol, pois um clarão amarelado no canto superior esquerdo da pintura nos faz supor tratar-se da luz do sol. No canto superior direito, uma figura celeste sugere uma sobreposição da lua sobre o sol; e o céu, por sua vez, parece nublado. No terceiro plano, o vazio do lado esquerdo contrasta com a presença de uma colina e de árvores do lado direito; no centro do quadro vemos a figura de um músico (único negro) alinhado à figura de São Jorge no plano centro-superior do quadro. No tambor tocado por esse músico lemos a frase exclamativa “Viva São Jorge”.

Figura 1. Bajado – “Viva São Jorge” (1972)

Óleo sobre folha de Eucatex, 60 x 75 cm.

Fonte: Acervo Casa Bajado de Arte, Olinda, Pernambuco.



Embora a religiosidade de Bajado seja de certo modo sincrética⁰⁵, à luz das considerações de Prado (1997), podemos considerar que “Viva São Jorge” faz parte do grupo de quadros classificados como pertencentes à temática mística no inventário das obras do artista. “Bajado pintou muitos Orixás, levou para as telas de madeira (eucatex) algumas cenas de rituais praticados na umbanda. Se dizia fã de Oxum. Pintou várias de São Jorge também” (PRADO, 1997, p.43-44). A assinatura de Bajado está presente ainda em vários altares de Igrejas de Olinda. O Altar da Igreja de Nossa Senhora de Guadalupe e as nuvens da igreja de São Pedro, por exemplo, são frutos do seu trabalho.

Uma vez ele estava pintando um quadro onde se viu um pai-de-santo jogando, botando os búzios. Mãe olhou. Depois começou a pintar outro, com um monte de filhas de santo dançando. Noutra ocasião estava lá uma procissão. Em seguida uma passagem da Via Sacra, que ele dizia que era Jesus e Cirineu (PRADO, 1997, p.43-44).

Nesse aspecto, é possível identificar o investimento semântico numa alegoria de sujeito da enunciação (o artista se representa como enunciado de ação na figura do próprio São Jorge sobre o cavalo branco)⁰⁶.

.....
05 Quando perguntado pelos jornalistas José Ataíde e Juliana Cuentro se era ele católico, Bajado respondeu: “E apostólico, só não sou romano. Agora tem uma religião que a pessoa, não é religião, é o espiritismo que eu dou uma fezinha porque não é religião. O espiritismo pode ser religião católica. O espiritismo que é o certo, é aquele que tem o direito, que avisa. A gente sente aquilo que não pode fazer. Muita gente não aceita porque pensa que o espiritismo é bater bombo. Espiritismo é uma coisa completamente diferente” (CUENTRO, 1985, p.42).

06 Segundo Panofsky, “imagens que veiculam a idéia, não de objetos e pessoas concretos e individuais (tais como São Bartolomeu, Vênus, Mrs. Jones ou o Castelo de Windsor), mas de noções gerais e abstratas como Fé, Luxúria, Sabedoria etc., são chamadas personificações ou símbolos (não no sentido cassireriano, mas no comum, e.g., a Cruz, ou a Torre da Castidade). Assim, alegorias, em oposição a estórias, podem ser definidas como combinações de personificações e/ou símbolos. Há, é claro, muitas possibilidades

Sendo a enunciação o estatuto da competência semiótica, o centro da obra de Bajado instaura a possibilidade da passagem entre a *competência* e a *performance* do sujeito de enunciação. São Jorge e Bajado passam a representar papéis sincréticos e implícitos entre a arte e a conquista.

O enunciado do quadro se dá em dois núcleos de ação e três planos de espaço. Ao reconhecermos a autorrepresentação do artista Bajado na figura de São Jorge (fig.2), começaremos nosso estudo do nível figurativo de cima para baixo. O primeiro núcleo, do embate entre São Jorge e o dragão, se dá no segundo plano dimensional e acontece

em cima de um bloco de tijolos, cuja semelhança remete à base elevada dos monumentos históricos dos mobiliários urbanos, investimento que possivelmente corrobora a apreensão do heroico e do triunfo como valores eufóricos nessa narrativa (fig.3). Nas extremidades das quatro pontas dessa espécie de “ringue” ou tablado quadrangular, vemos três flamas amarelas e fumegantes – como se a quarta flama, que deveria estar acesa próximo ao rabo do dragão, tivesse sido apagada pelos movimentos corporais consequentes da luta entre os rivais. A textura da base superior desse elevado é semelhante à de um tabuleiro de xadrez.

intermediárias. Uma pessoa A ‘pode ser retratada sob o disfarce da pessoa B (Andrea Doria de Bronzino como Netuno; Lucas Paurngärtner de Dürer como São Jorge), ou na atitude costumeira de uma personificação (Mrs. Stanhope de Joshua Reynolds como “Contemplação”); retratos de pessoas individuais e concretas, tanto humanas como mitológicas, podem combinar-se com personificações, como é o caso das incontáveis representações de caráter eulogístico” (PANOFKY, 2017, p. 50-51).



Figura 2. “Viva São Jorge” (1972), pormenor 1.



Figura 3. “Viva São Jorge” (1972), pormenor 2.

Embora nosso compromisso não seja o de traçar uma genealogia acerca das unidades figurativas dessa narrativa – trabalho que é feito com rigor pelos estudiosos da iconografia como Panofsky (2017) e Francastel (1993) –, não poderíamos ignorar totalmente, dada a sua historicidade, o conteúdo simbólico que as figuras míticas de *São Jorge*, do *dragão* e do *fogo* potencializam. No ocidente, por exemplo, o dragão é uma das figuras centrais da mitologia cristã, sobretudo no livro do *Apocalipse*, onde é possível encontrar ao menos doze versículos que associam “o *dragão*, a antiga serpente, que é o diabo, *satanás*” (Ap 20, 2)⁰⁷. O fogo, por sua vez, “dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno” (BACHELARD, 1994, p.11).

Assim como o fogo metaforiza a ideia do destino de todos os seres humanos – a morte –, “toda superfície com quadrados, losangos ou retângulos alternados, em positivo-negativo (branco, negro) ou cores diferentes, tem relação simbólica com a dualidade de elementos que apresenta uma extensão (tempo) e, por isso, com o destino” (CIRLOT, 2005, p.545). Já as várias versões do mito de São Jorge, não importando se são místicas ou cristãs, destacam igualmente a masculinidade e a bravura heroica do soldado do exército de Diocleciano convertido ao cristianismo, ou seja, baseiam-se na variável do tema do *herói combatente*⁰⁸.

Na narrativa enunciada por Bajado, o trio formado pelo dragão, pelo cavalo e por São Jorge, obedecem a uma progressividade direcional que vai da *horizontalidade* (a besta), passando pela *diagonalidade* (o equino), chegando à *perpendicularidade* (o humano). Portanto, quem

.....
07 Apocalipse, capítulo vinte, versículo dois.

08 “A crmandade herda este arquétipo do herói combatente. Os dois protótipos cristãos do bom combatente são um arcanjo e um príncipe mítico: S. Miguel e S. Jorge, em nome dos quais serão armados os cavaleiros da Idade Média. O primeiro, verdadeiro Apolo cristão, mata o dragão e reina em Gargano, perto do monte Tombe; o segundo, qual Perseu liberta uma jovem que um dragão vai devorar e trespassa-o com sua lança. [...] O tema do herói combatente encontra-se, enfim, nos contos populares sob forma eufemizada do “Príncipe encantado” que afasta e frustra os malefícios, liberta, descobre e acorda” (DURAND, 1997, p.162).

está prestes a ser vencido, quem está ajudando quem está vencendo e quem de fato parece estar próximo de vencer a batalha (fig.3).



No segundo núcleo da narrativa, no primeiro plano dimensional, o recurso da teatralidade como investimento semântico se dá pela presença do grupo dos onze músicos que parecem orquestrar o momento do duelo (fig.4). A tipologia dos instrumentos (tambores, pandeiro, triângulo e até uma panela) evidenciam o clima *fantástico* em que as transformações dos estados na narrativa parecem se desenvolver. Um ponto interessante a ser destacado é que o único músico negro (o quinto da esquerda para direita) está alinhado praticamente ao eixo central do quadro, estabelecendo uma comunicação figurativa com a narrativa que se desenvolve no plano superior da pintura. Tal recurso faz dessa figura cromática uma unidade de destaque na composição, pois estabelece a relação entre os dois níveis narrados até agora: o dos *protagonistas* e o dos *coadjuvantes*.

Figura 4. “Viva São Jorge” (1972), pormenor 3.



Figura 5. “Viva São Jorge” (1972), pormenor 4.

A parte mais enigmática da pintura é o espaço cênico localizado no terceiro plano visual: nele vemos uma figura que parece ser um eclipse entre o sol e a lua. Essa indefinição do corpo celeste implica diretamente na indefinição do momento do dia. Haja vista que a parte inferior direita do céu está escura e a parte superior centro-esquerda está clara (nota-se pela presença de uma luz amarelada) reforça-se a concepção da figura celeste como hibridamente diurna e noturna (fig.5). A água, embora não pareça fazer parte da cena, está presente no céu nublado criado por Bajado e nele encontramos a presença desse elemento em seu estado gasoso – onde se dá o encontro das “águas inferiores” com as “águas superiores” em comunicação pela chuva (involução) por meio

da evaporação (evolução) –; segundo Cirlot (2005), é “o elemento fogo como modificador das águas e por isto o sol (espírito) faz com que a água do mar se evapore (sublima a vida). A água se condensa em nuvens e retorna à terra em forma de chuva fecundadora, cuja dupla virtude deriva de seu caráter aquático e celeste” (CIRLOT, 2005, p.65).

Ainda no terceiro plano vemos colinas acinzentadas com árvores negras e vermelhas à direita; por outro lado, um completo vazio à esquerda. Também é notável na extremidade direita a presença de arvoredos com três tipos de árvores: as avermelhadas (como se tivessem em chamas) ao lado de duas árvores escuras (uma como se estivesse em cinzas e outra de aparência íntegra, mas em tonalidade acinzentada)

(fig.6). Interessante que a relação *cinza e flama*, do mundo natural, se converte em *figuras cromáticas cinzas e vermelhas* no quadro, pois, conforme mencionado anteriormente, o fogo é um elemento polêmico; é um símbolo natural que descreve o destino dos homens à medida que reduz o material carbonizado a cinzas. Para Bachelard, por exemplo, essa seria a dimensão “impura” do fogo, havendo por outro lado seu aspecto “puro”, localizado na ponta da flama. A região onde o fogo é puro “parece situar-se no seu limite, na ponta da chama, onde a cor dá lugar a uma vibração quase invisível. Então o fogo se desmaterializa, se desrealiza; torna-se espírito” (BACHELARD, 1994, p.153).



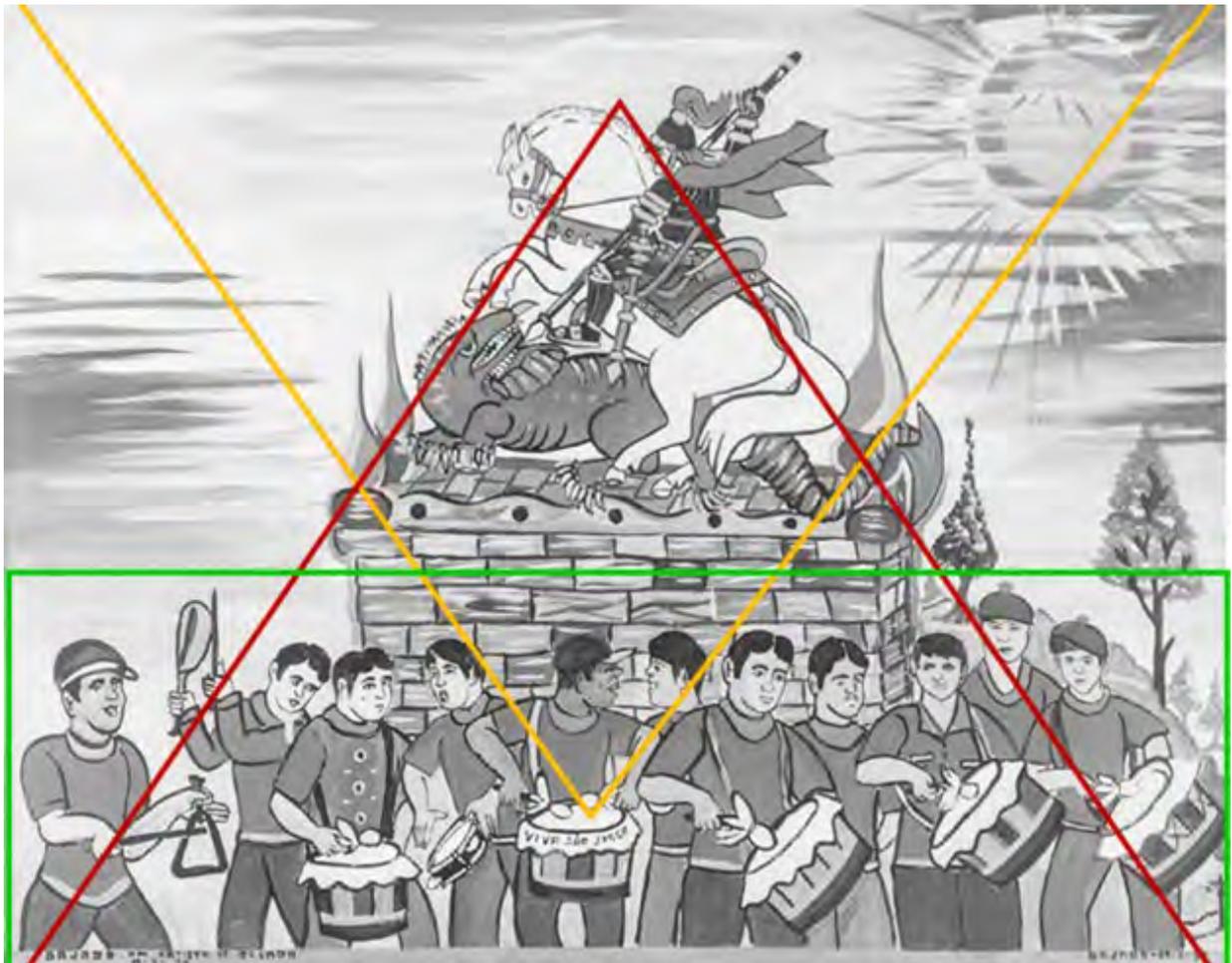
Figura 6. “Viva São Jorge” (1972), pormenor 5.

Como vimos, as muitas figuras semanticamente contrastantes (São Jorge x dragão; fogo x água; céu x terra) materializaram o clima de beligerância no nível do figurativo em três planos e dois núcleos. O primeiro plano, mais próximo do observador e que acontece na terra, é marcado pela notável *horizontalidade em cores saturadas* (com predomínio do vermelho). Essa mesma horizontalidade

estabelece uma correspondência em paralelismo com a figura cromática formada pelo corpo deitado (em *horizontalidade*) do dragão vermelho, portanto, o peso geral da mancha gráfica cromática formada dá ao eixo inferior do quadro um aspecto de *retangularidade*.

Da relação entre esse grupo de figuras cromáticas, – os braços do músico partindo do centro do tambor em direção ascendente (formando um “\”), a disposição piramidal formada entre dragão/cavalo/São Jorge (formando um “/”) –, podemos observar a *relação topológica piramidal* estabelecida entre os dois eixos do espaço gráfico *superior e inferior*. Topologicamente, também observamos a relação em que a disposição piramidal se dá em camadas de *paralelismo horizontal ascendente*; ao passo que uma disposição retangular acontece em *paralelismo vertical colateral* (fig.7).

Figura 7. “Viva São Jorge” (1972), relações plásticas.



Se, cromaticamente, a cor vermelha (e um toque de amarelo) estabelece uma relação entre a terra e uma “dimensão intermediária” da existência, ao passo que o branco (e um toque de amarelo claro) estabelece uma correspondência entre essa “dimensão intermediária” e o céu, é a figura cromática dos tambores⁰⁹ em branco com amarelo (e um toque de marrom e vermelho alaranjado) que estabelece uma correspondência entre a terra e o céu.

Correspondências que também podem ser observadas no plano figurativo, quando o único músico negro, alinhado ao centro, é quem se comunica como a “dimensão intermediária”, ou seja, a figura de São Jorge. O *esfumado* que predomina na área *celeste* também contrasta com o *chapado* das figuras cromáticas alocadas no plano *terreno*. Podemos visualizar as articulações entre os formantes plásticos na figura adiante:

cromaticamente

eixo superior // cores dessaturadas

X

eixo inferior // cores saturadas

topologicamente

disposição retangular // paralelismo vertical colateral

X

disposição piramidal // paralelismo horizontal ascendente

eidéticamente

predomínio do chapado

X

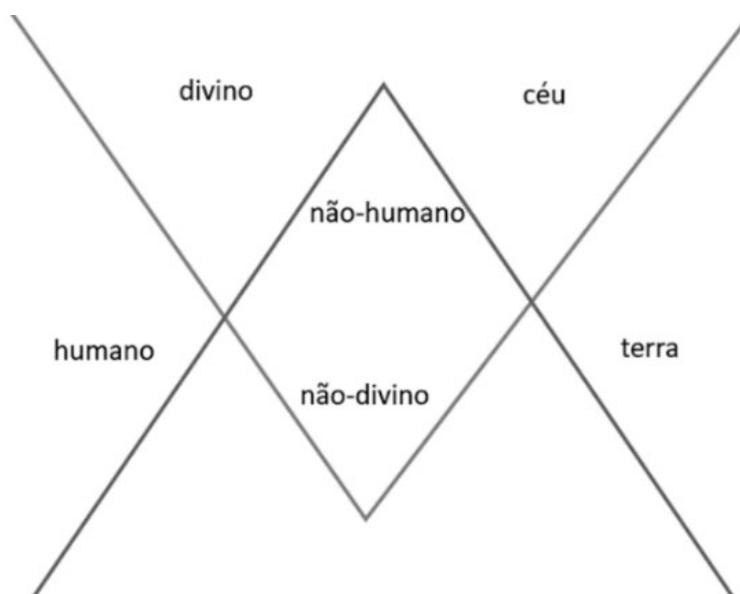
predomínio do esfumado

Figura 8. “Viva São Jorge”, relações plásticas.

.....
09 “De todos os instrumentos musicais, os tambores são os mais carregados de ideias místicas. Estabelece-se relação com o coração na África. Tanto nas culturas mais primitivas como nas mais evoluídas, assinala-se ao altar sacrificial e por isso tem o caráter de mediador entre o céu e a terra. Corresponde, contudo, ao simbolismo do elemento terra” (CIRLOT, 2005, p.547).

Comparando a disposição das figuras cromáticas com as relações estudadas no plano topológico (fig.9), perceberemos que é na *área central* da pintura de Bajado – ponto de encontro entre *o céu e a terra* é que as criaturas de *natureza não-humana* também se aproximam das criaturas de *natureza não-divina* – onde as demais categorias plásticas do plano da expressão se homologam às categorias do plano do conteúdo. O conjunto das relações semissimbólicas pode ser visto a seguir:

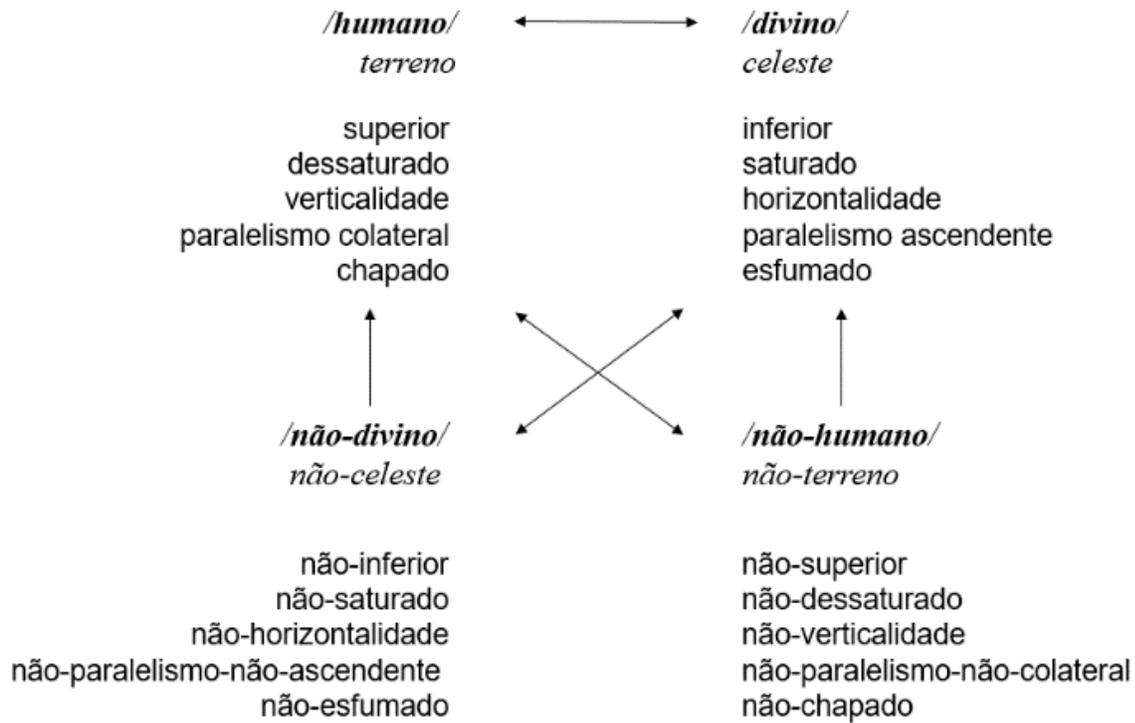
Figura 9. “Viva São Jorge”, áreas de sentido.



Conforme sabemos, de acordo com o mito secular, a competência de luta entre os actantes (o santo e o monstro) pelo objeto de valor (vida) termina com a performance da vitória do primeiro. Nesse caso, o triunfo de São Jorge, como percurso figurativo e gerativo de sentidos, baseia-se na negação da morte e na afirmação da vida, implicando na negação da vida e na afirmação da morte para o dragão.

Figura 10. “Viva São Jorge” (1972), semissimbolismo.

Enquanto atuante e triunfante na narrativa criada por Bajado, nesse espaço de elevação entre o céu e a terra, o percurso do São Jorge de Bajado – *metade humano e metade divino* – está no embate entre as categorias semânticas de base */divino/ versus /humano/*.



Se a leitura do percurso da narrativa visual começar a partir da direção da lança de São Jorge que atravessa o pescoço do dragão em direção ao músico da extremidade esquerda; e que tem o movimento da sua cabeça apontada para diagonal direita; chegando no corpo celeste que ilumina a todos (incluindo São Jorge); portanto seguindo o plano narrativo:

São Jorge → músico da esquerda → corpo celeste; o percurso do nosso olhar seguiria o seguinte plano narrativo: não-humano → humano → divino. Portanto o discurso seria o da negação do humano e afirmação do divino.

Se o percurso partisse de São Jorge, pela correspondência triangular e cromática que se estabelece entre ele e o músico central com os braços abertos em direção ascendente e com seu rosto voltado ao músico da direita, nosso percurso do olhar faria o seguinte caminho:

São Jorge → Músico central → músico da direita; e desse modo seguiria o plano narrativo: não-humano → não-divino → humano, ou seja, configuraria a negação do divino e a afirmação do humano.

Por outro lado, para além da categoria /humano/ versus /divino/ é notável na relação expressão/conteúdo dessa narrativa a presença da categoria de base /vida/ versus /morte/. A cena é um fragmento de uma batalha cujo final podemos supor a morte; portanto, se consideramos que a vida é o objeto de valor disputado entre São Jorge e o dragão, o momento capturado pelo quadro é de um fazer virtualizado prestes a ser atualizado. Em outras palavras, na representação

narrativa da pintura, a lança apontada para o dragão se estabelece como primeiro estado; e no estado seguinte – imaginado por nós, já que não está materializado no quadro –, o herói vitorioso e o dragão vencido (segundo estado). Portanto, o plano narrativo do herói celestial, que vence o mal, seria o da negação da morte e da afirmação de vida da humanidade (todos, inclusive os tocadores), enquanto o plano narrativo de seu oponente do mal (o dragão) se basearia na negação da vida terrena e afirmação da morte e do mal.

Por tudo que foi exposto, com base na leitura semiótica, o reconhecimento dos componentes figurativos e plásticos podem ser representados no sistema de significação. Mas, de que modo tal sistema pode ser aplicado ao design?

Essa indagação final surge pelo fato de que a presente instância de leitura, na qual articulou-se a semiótica figurativa e a semiótica plástica, pudemos identificar os componentes semióticos elementares para um estudo mais aprofundado do sistema de significação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na busca de um ferramental qualitativo, adequado ao estudo do sentido imanente das pinturas de Bajado, na dissertação de mestrado de Santana (2020) ela buscou inicialmente o entendimento da linguagem gráfica (TWYMAN, 1985, 1982, 1979), das variáveis gráficas (BERTIN, 2010 [1967]) e de outras categorias para decomposição do texto visual por meio de teorias tradicionalmente já utilizadas pelos pesquisadores da comunicação em Design da Informação. Por meio de experimentações dos procedimentos dessas teorias, Santana e Miranda (2019) chegaram à conclusão de que seria necessário o auxílio da semiótica discursiva para a solução do problema de pesquisa de mestrado (artefato poético em Design da Informação).

A escolha do corpus (pinturas do trabalho de cavalete) se deu pela dificuldade de localização dos trabalhos oriundos do mundo dos artefatos comerciais de memória gráfica (FARIAS; BRAGA, 2018), pois sabe-se que Bajado era inicialmente um artista gráfico (pintou murais, sinalização interna, sacolas de pão, capas de vinil, livros, etc.) (SANTANA; MIRANDA, 2019b). Ao término da pesquisa, Santana (2020) refletiu sobre as questões que envolvem a natureza do objeto efêmero e sobre possíveis articulações epistemológicas entre os formantes plásticos e as variáveis gráficas, elucidando que o sentido nos quadros de Bajado é gerado pelas articulações de natureza plástica, no plano da expressão, com as categorias semânticas fundamentais do plano do conteúdo.

Neste capítulo, considerando que o estudo das articulações semânticas no campo da expressão faz parte da teoria e da prática do Design desde os seus primórdios (BECCARI, 2016), identificamos os sentidos elementares do discurso figurativo e plástico de Bajado utilizando as ferramentas de Jean-Marie Floch, cujo principal objetivo foi demonstrar a pertinência da semiótica plástica para a análise de artefatos visuais em pesquisas do Design da Informação. Na condição de trabalho qualitativo, salientamos que a nossa leitura semiótica é apenas uma dentre tantas outras possíveis.

Esse olhar sobre do sentido imanente e as construções de sentidos na obra de um artista popular (na ausência dos seus trabalhos gráficos comerciais) oferecem ao campo da memória gráfica e da cultura visual mais um enquadramento teórico-epistemológico e, por que não, metodológico para o tratamento de artefatos gráficos dessa natureza. Por fim, talvez a contribuição mais importante deste trabalho seja a demonstração da riqueza semântica, figurativa e plástica inerente ao trabalho de Bajado, destacando a sua obra enquanto campo ainda a ser explorado dentro do Design da Informação¹⁰, haja vista sua importância para a memória gráfica pernambucana e brasileira.

10 Ver Santana (2020): Bajado a poética visual no discurso gráfico: diálogo entre a semiótica estruturalista e o design da informação, desenvolvida no PPG-Design, UFPE, linha de Design da Informação com ênfase na Memória Gráfica Brasileira.

REFERÊNCIAS

- APOCALIPSE. In BÍBLIA SAGRADA. Português. **Bíblia sagrada edição pastoral:** Antigo e Novo Testamentos. Tradução de Ivo Stoniolo, Euclides Martins Balancin, José Luiz Gonzaga do Prado. São Paulo: Paulus, 1990. p. 1516-1540.
- BACHELARD, G. **A psicanálise do fogo.** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- BECCARI, M. **Articulações simbólicas:** uma nova filosofia do design. Teresópolis, RJ: 2AB, 2016.
- BERTIN, J. **Semiology of Graphics.** University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 2010 [1967].
- CIRLOT, J. E. **Dicionário de Símbolos.** Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.
- CUENTRO, J. (Org). **Bajado, um artista de Olinda.** Olinda: Fundação centro de preservação dos sítios históricos de Olinda, 1985.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- FARIAS, P.; BRAGA, M. C. **Dez ensaios sobre memória gráfica.** São Paulo: Blucher, 2018.
- FLOCH, J.-M. A contribuição da semiótica estrutural para o design de um hipermercado. In: **Galáxia** (São Paulo), 14 (27), 21-47. 2014. Disponível em: <<http://doi.org/10.1590/1982-25542014119610>>. Acesso em 12 de jun. de 2018.

- FLOCH, J.-M. De uma crítica ideológica da arte a uma mitologia da criação artística: Immendorf 1973-1988. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker editores, 2004. p. 243-262.
- FLOCH, J.-M. Semiótica plástica e linguagem publicitária. Significação: **Revista De Cultura Audiovisual**, (6), 29-50. 1987. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.1985.90495>
- FLOCH, J.-M. **Petites mythologies de l'œil et de l'esprit**. Pour une sémiotique plastique. In Actes Sémiotique. Paris-Amsterdam: Hadès Benjamine, 1985.
- FRANCASTEL, P. **A realidade figurativa**. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GOMBRICH, E.H. **Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura** Organizado por Richard Wooldfiel. Tradução Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2012.
- GREIMAS. A. J. **Dicionário de semiótica**/ A.J. Greimas e J.Courtés. 2 ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- GREIMAS. A. J. Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica [1984]. In OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker editores, 2004, p. 75-96.
- GREIMAS. A. J. **Sobre o sentido: ensaios semióticos**. Petrópolis: Vozes, 1975a.
- GREIMAS. A. J. Por uma teoria do discurso poético. In. **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo: Cultrix, 1975b, p.10-34.
- GREIMAS. A. J. Literatura técnica. In: **Semiótica e ciências sociais**. São Paulo: Cultrix, 1976, p. 169-181.
- GREIMAS. A. J. Condições de uma semântica científica. In: **Semântica estrutural**. São Paulo: Cultrix, 1966, p. 11-26.
- HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução: J.Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1961.
- JAKOBSON. R. À procura da essência da linguagem e linguística e poética. In: **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1975, p. 98 -162.
- LANDOWSKI, E. **Com Greimas: interações semióticas**. São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sossiosemióticas, 2017.
- LANDOWSKI, E. Modos de presença do visível. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker editores, 2004.
- OLIVEIRA, A.C. (org.). **Semiótica plástica**. São Paulo: Hacker editores, 2004.
- PANOFSKY, E. **Significado nas artes visuais**. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg; São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PRADO, G. **Bajado**. Recife: Cepe, 1997.

SANTANA, R. **Bajado a poética visual no discurso gráfico**: diálogo entre a Semiótica Estruturalista e o Design da Informação. [Dissertação de Mestrado não publicada]. Programa de Pós-graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2020.

SANTANA, R; MIRANDA, E. R.; “Eu acho é muito amor: O ano em que o Eu Acho é Pouco se vestiu de Bajado”, p. 2319-2333. In: **Anais do 9º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2019 e do 9º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2019a.

SANTANA, R; MIRANDA, E. R.; “Redescobrimo Bajado: artista reconhecido, designer esquecido”, p. 2347-2360. In: **Anais do 9º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2019 e do 9º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação**. São Paulo: Blucher, 2019b.

SCHWARTZMANN, M. N. A noção de texto e os níveis de pertinência da análise semiótica. **Estudos Semióticos**, [S. l.], v. 14, n. 1, p. 1-6, 2018.

TWYMAN, M. Using pictorial language: a discussion of the dimensions of the problem. In T. M. DUFTY & R. WALLER (eds.) **Designing usable texts**. Orlando, Florida: Academic Press, p. 245-312. 1985.

TWYMAN, M. The graphic presentation of language. In: **Information Design Journal**, 3/1, pp. 2-22. 1982.

TWYMAN, M. A Schema for the Study of Graphic Language. KOLERS, P.A.; WROSTAD, M.E. & BOUMA, H. (Eds.), In: **The Processing of Visible Language**, vol. 1, Plenum, New York, pp. 117-150. 1979.

