

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS  
DEPARTAMENTO DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGÜÍSTICA

ELIEL NAVES DE QUEIROZ

**A IDENTIDADE PLÁSTICA DE JOSÉ JOAQUIM DA VEIGA VALLE**

GOIÂNIA  
2020



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE LETRAS

## TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES

### E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

#### 1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação     Tese

#### 2. Nome completo do autor

Eliel Naves de Queiroz

#### 3. Título do trabalho

A identidade plástica de José Joaquim da Veiga Valle

#### 4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento  SIM     NÃO<sup>1</sup>

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(a) autor(a) e ao(a) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

**Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.**



Documento assinado eletronicamente por **Sebastiao Elias Milani, Professor do Magistério Superior**, em 28/01/2021, às 17:02, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **ELIEL NAVES DE QUEIROZ, Usuário Externo**, em 10/02/2021, às 12:53, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site

[https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0)

[acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1835196** e o código CRC **E53D2D7E**.

---

Referência: Processo nº 23070.053549/2020-21

SEI nº 1835196

ELIEL NAVES DE QUEIROZ

**A IDENTIDADE PLÁSTICA DE JOSÉ JOAQUIM DA VEIGA VALLE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás como requisito parcial à obtenção do título de *Mestre* na área de concentração em Estudos Linguísticos.

**Orientador:** Professor Dr. Sebastião Elias Milani  
**Linha de pesquisa:** Língua, Texto e Discurso (LP8)  
**Agência de fomento de pesquisa:** CAPES

GOIÂNIA  
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Naves de Queiroz, Eliel  
A identidade plástica de José Joaquim da Veiga Valle  
[manuscrito] / Eliel Naves de Queiroz. - 2021.  
CLXX, 170 f.

Orientador: Prof. Dr. Sebastião Elias Milani.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e  
Linguística, Goiânia, 2021.

Bibliografia.

Inclui lista de figuras.

1. signo. 2. Veiga Valle. 3. semiótica visual. 4. semissimbolismo. 5.  
identidade. I. Elias Milani, Sebastião, orient. II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE LETRAS

**ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO**

Ata nº 26 da sessão de Defesa de Dissertação de Eliel Naves de Queiroz , que confere o título de Mestre em Letras e Linguística, na área de concentração em Estudos Linguísticos.

Aos vinte e um dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte , a partir das 9 horas, por videoconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de Dissertação intitulada " **A identidade plástica de José Joaquim da Veiga Valle**" . Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Sebastião Elias Milani (Faculdade de Letras-UFG) com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira Andrade ( DLCV - USP) , membro titular externo; Professor Doutor Leosmar Aparecido da Silva (Faculdade de Letras-UFG), membro titular interno. Durante a arguição os membros da banca não fizeram sugestão de alteração do título do trabalho. A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Dissertação, tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor **Sebastião Elias Milani**, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora, aos vinte e um dias do mês de dezembro do ano de dois mil e vinte.

## TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Sebastiao Elias Milani, Professor do Magistério Superior**, em 21/12/2020, às 10:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Leosmar Aparecido Da Silva, Professor do Magistério Superior**, em 21/12/2020, às 10:40, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



Documento assinado eletronicamente por **Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira Andrade, Usuário Externo**, em 21/12/2020, às 11:07, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 6º, § 1º, do [Decreto nº 8.539, de 8 de outubro de 2015](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orgao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0), informando o código verificador **1766520** e o código CRC **85FE8BF6**.

**Referência:** Processo nº 23070.053549/2020-21

SEI nº 1766520

ELIEL NAVES DE QUEIROZ

**A IDENTIDADE PLÁSTICA DE JOSÉ JOAQUIM DA VEIGA VALLE**

Esta dissertação foi apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, no dia 21/12/2020, como requisito parcial à obtenção do título de *Mestre* na área de concentração em Estudos Linguísticos. Compõem a banca de defesa:

---

**Presidente: Prof. Dr. Sebastião Elias Milani**  
**Departamento de Estudos Linguísticos e Literários**  
**Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística**  
**Faculdade de Letras - (UFG)**

---

**Arguidor titular interno: Prof. Dr. Leosmar Aparecido da Silva**  
**Departamento de Estudos Linguísticos e Literários**  
**Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística**  
**Faculdade de Letras - (UFG)**

---

**Arguidora titular externa: Profa. Dra. Maria Lúcia da Cunha Victório de Oliveira**  
**Andrade**  
**Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas**  
**Universidade de São Paulo – (USP)**

---

**Arguidor suplente interno: Prof. Dr. Sinval Martins Filho**  
**Departamento de Estudos Linguísticos e Literários**  
**Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística**  
**Faculdade de Letras - (UFG)**

---

**Arguidor suplente externo: Prof. Dr. Daniel Marra da Silva**  
**Instituto Federal do Tocantins – (IFTO)**  
**Faculdade de Letras - (Porto Nacional)**



*Dedico aos sujeitos que semiotizam a vida.*

*Agradeço,*

*A Deus, por esta dissertação ser parte de Seus planos para minha vida.*

*Ao Sebas, pelo trabalho de orientação. Por ser exemplo acadêmico. Por ter me ensinado o valor da Ciência e do Método. Pelo ser humano que é.*

*À minha família, meu maior referencial. Pelos momentos de aprendizado. Pelo valor de todos. Por ser meu porto-seguro.*

*Ao Timóteo, à Cléo e à Maia, por terem sensibilizado meu coração e serem meus serumaninhos.*

*À vida, por ter me mostrado o peso da angústia, assim como o valor da alegria.*

*À CAPES, pelo fomento à pesquisa.*

## RESUMO

Esta pesquisa tem por objeto as peças de escultura do artista goiano José Joaquim da Veiga Valle. O *corpus* de análise está constituído por dez esculturas, analisadas a partir de onze imagens: *Nossa Senhora das Dores* (i), *Nossa Senhora das Dores* (ii), *Senhor dos Passos*, *Cristo em Agonia* (i), *Cristo em Agonia* (ii), *São Joaquim*, *São Miguel Arcanjo* (i), *São Miguel Arcanjo* (ii), *São Miguel Arcanjo* (iii), *Nossa Senhora das Mercês* e *Menino-Deus*. A partir delas, dois são os pontos de vista: o da Historiografia Linguística e o da Semiótica Plástica. Pela Historiografia Linguística, é possível conhecer a história do sujeito que produziu as esculturas. Pela Semiótica Plástica, a análise da visualidade das imagens. Para tanto, as obras são consideradas *textos*, já que são signos linguísticos. Pelo percurso historiográfico-linguístico, são conhecidas vida e obra de Veiga Valle, através dos principais fatos que o constituíram como sujeito em um tempo, espaço e sociedade. Por essa via, influências e influenciados sobre seu trabalho são apresentados. Ao longo dessa etapa, as críticas de arte existentes sobre o trabalho de escultura do autor compõem o percurso. Nesse sentido, tem-se por referencial teórico Milani (2011). Por outro lado, a Semiótica Plástica tem por objetivo determinar a geração do sentido nos textos através do percurso gerativo de sentido, a fim de poder conhecer a significação presente neles. Para isso, pelos níveis *fundamental*, *narrativo* e *discursivo*, os efeitos de sentido de natureza semissimbólica e tensiva ali existentes, condicionados ou não por paixões da alma, podem ser determinados. O referencial teórico nesse segundo momento será Floch (1985). Em cada imagem, existe o plano de expressão e o plano de conteúdo. Por esses planos, são conhecidos os efeitos de sentido que geram a significação. Por serem objetos de significação no mundo, as esculturas apresentam uma hierarquia na constituição da estrutura de seu sistema semiótico e descrevê-la será o resultado em si do trabalho do semioticista visual. Dessa forma, a natureza de seus planos de expressão e de conteúdo possibilitará o acesso a um sistema semiótico particular de Veiga Valle. Assim sendo, essa natureza particular do sistema semiótico visual do escultor goiano é o que constituiria a sua identidade plástica. Por fim, na obra *A singularidade da obra de José Joaquim da Veiga Valle*, uma das principais pesquisadoras das obras do santeiro, Profa. Dra. Heliana Angotti-Salgueiro (1983), pertencente ao campo da história da arte, afirma ser singular o trabalho escultórico do autor. Portanto, esta dissertação tem por principal interesse justificar ou não a existência dessa “singularidade” por meio de argumentos de natureza semiótica sobre a visualidade das imagens selecionadas como *corpus* – possibilitada por meio do “acesso” a esse sistema semiótico. O sensível e o inteligível compõem o universo epistemológico da investigação e é a partir dele que se conhece a

relação do homem com as mais distintas formas de semiologia presentes na linguagem. As esculturas de Veiga Valle refletem um estilo de arte, o Barroco. E, como em todo movimento artístico, há um conjunto de particularidades estéticas que possibilitam a distinção de uma escola a outra. É a partir desse viés que aqui se tentará justificar tal estilo, por meio da análise semiótica visual nas esculturas selecionadas. A escolha por Veiga Valle pauta-se não só pela qualidade estética de suas obras como também pela importância histórico-social desse mesmo artista à cultura brasileira, pois é um dos pioneiros. Oferecer à comunidade acadêmica e à sociedade goiana este trabalho monográfico é valorizar as tradições culturais desse povo, dessa gente e, mais do que isso, é conceber José Joaquim da Veiga Valle como patrimônio, no mais amplo sentido do termo. Veiga Valle é uma expressão metonímica da cultura do sertão goiano.

**PALAVRAS-CHAVE:** Signo. Veiga Valle. Semiótica Visual. Semissimbolismo. Identidade.

## RÉSUMÉ

Cette recherche a pour objet les sculptures de l'artiste de Goiás, Jose Joaquim da Veiga Valle. Le *corpus* d'analyse se compose de dix sculptures, analysées à partir de onze images: Notre-Dame des Douleurs (i), Notre-Dame des Douleurs (ii), Seigneur des Pas, Le Christ en agonie (i), Le Christ en agonie (ii), Saint Joachim, Saint Michel Archange (i), Saint Michel Archange (ii), Saint Michel Archange (iii), Notre Dame de la Miséricorde et Enfant-Dieu. Nous en tirerons deux biais d'analyse: l'Historiographie Linguistique et la Sémiotique Plastique. Grâce à l'Historiographie Linguistique, il sera possible de connaître l'histoire du sujet qui a produit les sculptures. Par la Sémiotique Plastique, l'analyse de la visualité des images. Pour cela, les œuvres seront considérées comme des *textes*, car elles sont constituées de signes.

À travers le parcours historiographique-linguistique, seront présentées la vie et l'œuvre de Veiga Valle, à travers les principaux faits qui l'ont constitué en tant que sujet dans un temps, un espace et une société. De cette façon, nous présenterons les influences et les influencés de son travail. Tout au long de cette étape, des critiques d'art existantes sur le travail de sculpture de l'auteur composeront le cours (MILANI, 2011). Tandis que par le chemin générateur du sens, la sémiotique plastique visera à déterminer la formation du sens dans les textes, afin de connaître le sens présent dans ceux-ci. Pour cela, aux niveaux fondamental, narratif et discursif, nous déterminerons les effets du sens semi-symbolique et tendu de la nature qui existe, conditionné ou non par les passions de l'âme (FLOCH, 1985).

Dans ce travail, des photographies des sculptures sont utilisées pour illustrer les analyses. Dans chaque image, il y aura un plan d'expression et un plan de contenu, ce qui a permis l'analyse des images en tant que textes. Par ces plans sont connus les formes et les substances qui ont généré un sens en eux. Les sculptures étant des objets d'importance dans le monde, elles présentent une hiérarchie de constitution dans la structure de leur système sémiotique et, en le décrivant, cela devient un travail intéressant. De cette manière, la nature de leurs formants et de leurs constituants permettra d'accéder à un système sémiotique particulier de Veiga Valle - et c'est ce que nous appelons ici «l'identité plastique».

Enfin, dans son travail *La Singularité Plastique de José Joaquim da Veiga Valle*, l'une des principales chercheuses des œuvres de *santeiro*, la Professeure Heliana Angotti-Salgueiro (1983) affirme que le travail sculptural de l'auteur est unique. Ainsi, cette thèse a pour principal intérêt de justifier ou non l'existence de cette «singularité» au moyen d'arguments linguistiques de nature sémiotique sur la visualité des images sélectionnées

comme *corpus* - rendue possible grâce à «l'accès» à ce système sémiotique particulier. Le sensible et l'intelligible composeront l'univers épistémologique de cette enquête et ce sera à partir de là que le rapport entre l'homme et les formes de sémiologie les plus distinctes présentes dans le langage pourra être connu.

Les sculptures de Veiga Valle reflètent un style d'époque, le baroque. Et, comme dans tout mouvement artistique, il existe un ensemble de particularités esthétiques qui permettent de distinguer d'une école à l'autre. C'est à partir de ce biais que nous tenterons de justifier ce style par une analyse sémiotique visuelle dans les sculptures sélectionnées. Le choix de Veiga Valle repose non seulement sur la qualité esthétique de ses œuvres, mais également sur l'importance historique et sociale de cet artiste pour la culture brésilienne, dont il est l'un des pionniers. Offrir à la communauté universitaire et à la société de Goiás ce travail, c'est valoriser les traditions culturelles de ce peuple, de ces gens et, plus que cela, concevoir José Joaquim da Veiga Valle comme un *patrimoine*, au sens le plus large du terme. Veiga Valle est une expression métonymique de la culture du *sertão* de Goiás.

**MOTS-CLÉS:** Signe. Veiga Valle. Sémiotique visuelle. Semi-symbolisme. Identité.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Veiga Valle .....	32
Figura 2: Quadrado semiótico .....	72
Figura 3: Esquema do percurso gerativo de sentido .....	74
Figura 4: Gráfico tensivo proposto por Fontanille e Zilberberg .....	86
Figura 5: Esquema topológico da imagem .....	88
Figura 6: Valores assumidos pelos objetos modais .....	89
Figura 7: <i>Nossa Senhora das Dores (i)</i> .....	108
Figura 8: <i>Senhor dos Passos</i> .....	105
Figura 9: <i>Senhor dos Passos</i> .....	112
Figura 10: <i>Cristo em Agonia</i> .....	113
Figura 11: <i>Nossa Senhora das Dores (i)</i> .....	131
Figura 12: <i>Nossa Senhora das Dores (ii)</i> .....	133
Figura 13: Esquema topológico da imagem .....	134
Figura 14: Quadrado semiótico .....	135
Figura 15: <i>Senhor dos Passos</i> .....	136
Figura 16: Gráficos tensivos propostos por Fontanille e Zilberberg .....	138
Figura 17: <i>Cristo em Agonia (i)</i> .....	140
Figura 18: <i>Cristo em Agonia (ii)</i> .....	142
Figura 19: <i>São Joaquim</i> .....	143
Figura 20: Percurso modal do sujeito .....	144
Figura 21: Disposição dos dedos da mão .....	146
Figura 22: <i>São Miguel Arcanjo (i)</i> .....	147
Figura 23: Estilemas presentes no barroco de <i>São Miguel Arcanjo (i), (ii) e (iii)</i> .....	148
Figura 24: <i>São Miguel Arcanjo (ii)</i> .....	150
Figura 25: Relações semionarrativas e discursivas em <i>São Miguel Arcanjo</i> .....	151
Figura 26: <i>São Miguel Arcanjo (iii)</i> .....	152
Figura 27: Esquema de representação semissimbólico em <i>São Miguel Arcanjo</i> .....	153
Figura 28: Gráfico tensivo dos estilemas <i>gótico e rococó</i> em <i>São Miguel Arcanjo</i> .....	154
Figura 29: <i>Nossa Senhora das Mercês</i> .....	155
Figura 30: Esquema de relações planares .....	156
Figura 31: <i>Menino-Deus</i> .....	157
Figura 32: Tipos de valorização .....	158
Figura 33: Valores assumidos pelos objetos modais .....	159

## SUMÁRIO

**RESUMO**

**RÉSUME**

**LISTA DE FIGURAS**

**INTRODUÇÃO** ..... 15

**CAPÍTULO 1: VEIGA VALLE, INDIVÍDUO E SUJEITO** ..... 26

1.1. Da Historiografia Linguística à Semiótica Visual: princípios metodológicos..... 28

1.2. Veiga Valle: um artista no sertão ..... 31

1.3. Sobre a divulgação da sua obra ..... 41

1.4. A singularidade escultórica ..... 48

1.5. O caráter aurático ..... 54

1.6. É o ponto de vista que cria o objeto ..... 60

**CAPÍTULO 2: DA LINGUÍSTICA DA LÍNGUA À SEMIÓTICA DAS PAIXÕES**..... 64

2.1. Da linguística da língua à linguística do discurso ..... 65

2.2. As contribuições de Hjelmslev para a Teoria Semiótica ..... 67

2.3. Semiótica Discursiva e o Percurso Gerativo de Sentido ..... 70

2.4. A *enunciação* atualizada na semiótica ..... 75

2.5. Semiótica e semissimbolismo ..... 77

2.6. Sobre as paixões: a questão do *contínuo* e do *descontínuo* ..... 80

2.7. A semiótica das tensões ..... 83

**CAPÍTULO 3: POR UMA SEMIÓTICA PLÁSTICA** ..... 90

3.1. A questão da presença do visível .....91

3.2. Semiótica Plástica e o interesse pelo plano da expressão ..... 94

3.3. A imagem como representação: do sensível ao inteligível ..... 98

**CAPÍTULO 4: A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO OLHAR EM VEIGA VALLE**  
..... 102

4.1. Imagem e cultura visual ..... 103

4.2. A performance do olhar ..... 105

4.3. Imagem, percepção e sentido ..... 116



4.4 O valor imaterial sobre a materialidade: imagem e imaginação .....	120
--	-----

**CAPÍTULO 05: A IDENTIDADE PLÁSTICA DE JOSÉ JOAQUIM DA VEIGA VALLE: ANÁLISES VISUAIS .....** 124

5.1. Expressão e conteúdo: formantes plásticos e formantes pictóricos.....	130
--	-----

5.2. <i>Nossa Senhora das Dores (i) e (ii)</i> .....	131
--	-----

5.2. <i>Senhor dos Passos</i> .....	136
-------------------------------------	-----

5.3. <i>Cristo em Agonia (i) e (ii)</i> .....	142
---	-----

5.4. <i>São Joaquim</i> .....	143
-------------------------------	-----

5.5. <i>São Miguel Arcanjo (i), (ii) e (iii)</i> .....	147
--	-----

5.6. <i>Nossa Senhora das Mercês</i> .....	155
--	-----

5.7. <i>Menino-Deus</i> .....	157
-------------------------------	-----

<b>CONCLUSÃO</b> .....	160
------------------------	-----

<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	164
---	-----

## INTRODUÇÃO

A Cidade de Goiás<sup>1</sup>, GO, Brasil, carrega consigo uma série de narrativas sobre sujeitos, lugares, crenças e valores. É ela uma forma específica de belo; lugar que inspira conhecimento. Ao visitá-la, práticas culturais regionais de grande tradição podem ser conhecidas. A Procissão do Fogaréu<sup>2</sup>, por exemplo, destaca-se pela temática religiosa, pela representação de um dos momentos mais importantes na história do mundo, a *Via Crucis*. Um dos estandartes desse mesmo evento é o *Painel de Cristo*, do artista goiano José Joaquim da Veiga Valle (1806-1874). Nessa imagem, a figura de Cristo aparece com uma expressão de difícil apreensão à descrição em palavras – metaforicamente, apresenta-se como uma presentificação do Divino.

A vontade de querer-saber quem era o pintor daquela obra foi o momento em que se “iniciou” a pesquisa. Para estar na Procissão do Fogaréu, o estandarte deve possuir não só um valor ritualístico, mas também estético. O valor ritualístico é da ordem que aqui nada se busca afirmar. Do ponto de vista estético, é um artefato da cultura material goiana. Ao descobrir que Veiga Valle não era apenas pintor, descobrem-se “vários” sujeitos que se cingem em um só. O indivíduo, o sujeito, sua história, sua obra e a história crítica de sua obra fazem parte de caminhos para se alcançar a identidade visual veigavalleana. Escultor cuja qualidade é evidente em suas obras, destaca-se nas artes plásticas do século XIX por ser uma referência artística na produção de obras barrocas.

Parte das esculturas produzidas por Veiga Valle estão no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, na Cidade de Goiás. Ao visitá-lo pela primeira vez, pôde-se experimentar desse universo plástico. Aqui, recusa-se todo o discurso que coloca o subjetivismo do olhar como caráter menor da experiência humana. O que não é da ordem do subjetivo? Não seria o homem a “medida” de todas as coisas? Assim, a experiência visual primeira com Veiga Valle desperta no sujeito uma série de relações com o mundo dos signos.

A interpretação desses signos é possível através da língua, de um metadiscorso, pois cada estátua leva um tipo de experiência subjetiva do olhar. Dessa forma, a descrição dessa experiência do olhar só acontece pela língua, que dispõe de palavras e busca representar as sensações vividas diante da escultura. Nesse entremeio está o semioticista. “Curioso” por natureza, interessa-se pela organização, disposição, rearranjo dos signos no plano da expressão e pela geração de sentido, no plano de conteúdo.

---

<sup>1</sup> À distância de 130 km de Goiânia, capital do Estado de Goiás.

<sup>2</sup> Tradicional procissão que representa a perseguição, prisão, tortura e morte de Cristo. Em Goiás, é encenada desde o final do século XVIII.

Outras visitas ao Museu da Boa Morte se sucederam e, então, uma proposta de trabalho foi pensada: sobre qual ponto de vista científico seria possível desenvolver uma análise visual das obras de escultura de Veiga Valle? Um problema, de início, instaurou-se: seria possível tomar como signo uma escultura? Se sim, seria possível teorizar sobre sua composição?

Dessa forma, a Semiótica Plástica logo se apresentou como uma primeira via metodológica. Ela, por sua vez, é capaz de informar sobre essas questões que primeiro se achegam a partir desse tipo de interesse. Ao conhecer um pouco mais sobre as obras, verificou-se que o autor delas era também outra particular questão, pois há em Veiga Valle uma importância social e artística. “Social” por ter sido ele membro de prestígio na sociedade goiana da época e “artístico” por estar nele inscrito um barroco-rococó, cuja técnica de ornamentação em *rocailles* é sua principal característica.

Ao visitar o Museu da Boa Morte, o contato com as obras possibilita uma experiência de proximidade; uma experiência “olhar com olhar”. *Nossa Senhora das Dores e Cristo em Agonia*, por exemplo, “falam” por si só. O *São Miguel Arcanjo* de traços góticos coloca sobre a própria imagem um aspecto de “secularização” – uma leitura subjetiva do imaginário religioso pelo artista. A influência da técnica de *roca* inscreve nas obras de Veiga Valle a sensação de que elas estão em “ascensão”. A exatidão ortogonal do cânone<sup>3</sup> das obras, a expressão do olhar contida nelas e a impressão de “estarem em movimento” despertam atenção.

Para se colocar diante das imagens de Veiga Valle, basta a despretensão. Agora, para estudá-las cientificamente, não basta apenas o trabalho por exaustão. A sensibilidade do olhar, associada ao caráter intelectual e científico do aporte teórico aproximam dedução e intuição na análise do semioticista. É de caráter dedutivo o ponto de vista que se assume sobre o objeto, e as implicações decorrentes disso. Entretanto, ao conhecê-la, o intuitivo emerge e inscreve no discurso a sensação do olhar. Num primeiro momento, as obras de Veiga Valle foram conhecidas e visitadas e, depois, fez-se a teorização sobre elas. O aspecto positivo dessa conduta está em conhecer o objeto material de modo despretensioso, clandestino, burlesco, entretanto, jamais inocente.

Dessa forma, o segundo momento foi conhecer a literatura já produzida sobre o tema estudado. Foi, então, que *A singularidade da obra de Veiga Valle*, 1983, de Heliana Angotti-Salgueiro (dissertação de mestrado na área de História da Arte) mudou os rumos do querer-saber. Obra digna de estar no meio acadêmico, é mostra de como o

---

<sup>3</sup> Medida da altura da base do crânio à base do queixo; ainda, essa mesma medida em relação à sua proporção com a altura do corpo da estátua.

compromisso científico produz trabalhos de magnânima grandeza. Cumpre a ela o lugar de principal fonte historiográfica deste trabalho. Os trabalhos de historiografia e de peritagem das obras de Veiga Valle colocam a professora Angotti-Salgueiro como a maior referência no assunto. Ao longo do trabalho, outros nomes são citados e dados os devidos créditos, entretanto, não se pode deixar de destacar duas outras fontes que norteiam a parte historiográfica deste trabalho: 1) Élder Camargo de Passos, com sua dissertação de mestrado: *José Joaquim da Veiga Valle: um autodidata, um inspirado*, defendida em 1984; 2) e *A imaginária religiosa de Goiás: o reconhecimento de Veiga Valle e o anonimato dos santeiros goianos (1820-1940)*, dissertação de mestrado defendida em 2016 pela professora Raquel de Souza Machado. A primeira publicação pela então Universidade Católica de Goiás (UCG, hoje PUC-GO) e as duas últimas pela Universidade Federal de Goiás (UFG).

A partir disso, o trabalho mostrou-se incipiente. Faltava à metodologia semiótica plástica o *modus operandi* a ser aplicado. Primeiro, seria este um trabalho linguístico, da Cultura Visual, da Cultura Material, semiológico, do discurso, semiótico ou fenomenológico? Segundo, o modo de abordagem sobre as esculturas lidaria com a língua ou com a linguagem, com o artefato material ou com a visualidade da imagem? Assim, por meio dessas primeiras perguntas a conduta metodológica foi se forjando e se constituindo num fazer próprio. A relação entre Historiografia Linguística e Semiótica Plástica resultou em análises cujos dados apresentam vida e obra de Veiga Valle. Por conseguinte, os referenciais teóricos adotados são Milani (2011) e Floch (1985), respectivamente.

O percurso investigativo pela Semiótica começa com as obras introdutórias ao assunto, até alcançar o nome de Algirdas Julien Greimas (1917-1992). Com ele, o estudo científico especificamente sobre a significação pelo discurso possibilitou progresso nos estudos acerca do signo e sobre o método de investigação do próprio objeto científico da linguística, a língua. Os anos 60 do século XX foi a fase em que, para parte da linguística europeia, a “bola da vez” era o *sujeito* e seu *discurso*. O materialismo, estruturalismo, antropocentrismo e logicismo suplantam o caráter estritamente etnográfico proposto nas décadas anteriores. Aqui, a Semântica Estrutural, de Greimas, publicadas em 1966, coloca-se como um primeiro “pilar” na construção do edifício da teoria científica sobre o sentido.

Para se alcançar os objetivos aqui pretendidos, que são essencialmente: identificar, descrever e explicar cada um dos dez<sup>4</sup> textos visuais de José Joaquim da Veiga Valle a partir da Teoria Semiótica Visual (em especial por meio da metodologia de análise proposta por Jean-Marie Floch em sua obra *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*, de 1985), serão utilizadas imagens retiradas dos seguintes locais: 1) plataforma digital Enciclopédia Itaú Cultural<sup>5</sup>; 2) *Veiga Valle e seu ciclo criativo*, de Élder Camargo de Passos e 3) *A singularidade da obra de Veiga Valle*, de Angotti-Salgueiro. As imagens utilizadas são fotografias das esculturas. Para a análise em si, metodologicamente as imagens serão compreendidas como textos visuais, a fim de se possibilitar a aplicação da teoria escolhida. A partir disso, será possível identificar e descrever os fenômenos discursivos e semióticos que nelas se manifestam.

Identificar e descrever serão etapas menores no trabalho, pois essas etapas já foram desenvolvidas por outros estudiosos de Veiga Valle. Aqui, ao termo *explicar* associa-se a ideia de “analisar visualmente certo tipo de semiótica”. Por serem textos visuais, é possível compreendê-los a partir de conceitos como *enunciado* e de *enunciação* propostos pela Teoria da Enunciação, a partir da metodologia proposta pelo linguista Émile Benveniste. Haverá, então, diálogo metodológico entre a Teoria Semiótica Visual e a Teoria da Enunciação. São *enunciados* porque são a realização de um discurso e *enunciações* por resultarem do processo de uso da linguagem pelo sujeito num dado contexto, a fim de produzir determinado efeito comunicativo a um outro.

Já feita a identificação dos aspectos observáveis e analisáveis aos objetos de estudo, será produzida uma breve historiografia do sujeito, compreendendo Veiga Valle em seu tempo, espaço e sociedade. Por consequência, o objetivo é ser capaz de elaborar argumentos que apresentem a história do sujeito e da sua vida social, política e religiosa. Para que esses aspectos sejam alcançados, será utilizado o próprio método historiográfico-linguístico: (i) vincular os fatos da vida pessoal e da vida social que influenciaram sua produção escultórica; (ii) descrever os métodos de criação utilizados em suas peças; (iii) verificar o traço diferenciador metodológico do autor que o distingue e o estiliza dentre outros artistas existentes. Ainda, busca-se o destaque de características

---

<sup>4</sup> Dez esculturas a partir de onze imagens. Dessa forma, pode-se afirmar que tanto as dez esculturas como as onze imagens são textos visuais. *Nossa Senhora da Dores* possui duas fotografias distintas, por isso, a não equivalência entre estátuas e fotografias. Um dessas duas imagens privilegia a face da escultura, o que importa especificamente sobre, por exemplo: a projeção do olhar, ortogonalidade da face, semissimbolismo do olhar etc.

<sup>5</sup> Plataforma digital em que são reunidas informações sobre artes visuais, literatura, teatro, cinema, dança e música produzidas no Brasil. É fomentado pelo programa privado Itaú Cultural. Site oficial: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br>.

que tornem Veiga Valle um artista singular, como em Salgueiro (1983) – o que aqui também é uma outra apropriação do sentido proposto à palavra “identidade”.

A ética diante da valorização do patrimônio artístico visual goiano e a necessidade de difusão da Semiótica nas universidades do Centro-Oeste brasileiro são as prerrogativas elementares à justificativa de tal interesse de trabalho e resultado de pesquisa. Veiga Valle é o exemplo de como o Sujeito e o Mundo se relacionam de modo complementar, e de como a simplicidade no moldar confere qualidade estética e artística em suas obras. Por fim, o arranjo da expressão dos textos visuais de Veiga Valle será o resultado último ao interesse por uma análise semiótica plástica.

Proveniente da Ciência da Linguagem, a Semiótica<sup>6</sup> tem como objeto de estudo as *relações de significação e de sentido* provenientes dos signos linguísticos (verbais, não verbais e sincréticos) materializados no fenômeno de *texto*. Assim, em termos de epistemologia, será aplicada a Teoria Semiótica Plástica no intuito de delimitar a origem, natureza e limite desse objeto científico – a escultórica de Veiga Valle, representada especificamente na escolha das dez esculturas.

Na Europa, especialmente na França, os estudos semióticos se difundiram a partir da segunda metade do século XX também através de Algirdas Julien Greimas, J. Courtés, Jacques Fontanille, Jacques Leblanc, Simon Bouquet, Louis Hjelmslev, Émile Benveniste, posteriormente, Jean-Marie Floch, Jacques Geninasca e Jean-Marie Schaeffer, Eric Landowski e Claude Zilberberg. A disciplina se tornou um marco para a comunidade acadêmica que pesquisava conhecimentos em linguagem e áreas afins. É nessa mesma tradição que se manterá a análise visual pretendida neste trabalho, principalmente arraigada à Teoria da Enunciação.

Nesse sentido, cabem aos estudos plásticos da semiótica das esculturas de Veiga Valle investigações que possibilitem, também, o reconhecimento dos domínios sincréticos na obra, ou seja, os elementos culturais distintos ou não que se fundiram num só objeto, que mantiveram ou não traços originários dessas primeiras instâncias, religião e sociedade, e de como o Cristianismo foi o contexto no qual se inseria José Joaquim. Esse tipo de estudo se faz importante à Semiótica Plástica quando dela se utiliza para apresentar o estudo da significação como forma possível de se “conhecer” o funcionamento certa realidade semiológica, sistema linguístico. A significativa

---

<sup>6</sup> É importante destacar que, no percurso de constituição do objeto de estudo da Semiótica, utilizou-se o termo *Semiologia*, cunhado por Ferdinand de Saussure (1816). Assim, para esse termo, entende-se a ideia de uma ciência que estude os signos no seio da vida social. Em termos prático-teóricos, é complexo delimitar onde termina a Semiologia e onde começa a Semiótica, pois, enquanto a primeira se atentaria à constituição e às leis que regem os signos, a segunda tomaria a própria significação gerada por essas leis como área de atuação mais específica.

contribuição desse estudo à comunidade acadêmica e à Ciência será a verificação de aplicação do método linguístico-semiótico a objetos mais obsoletos diante das teorias da linguagem e da imagem, por exemplo, a própria escultura.

Dessa maneira, a semiótica define-se como uma teoria geral da significação. Uma teoria da linguagem [...]. Nas suas origens, a semiótica mostra preocupação e rigor na delimitação de um objeto homogêneo, na construção de um modelo de análise de cunho hipotético-dedutivo, na construção de um modelo para descrever a universalidade da significação. No entanto, a semiótica, considerada também desde seu princípio não uma teoria acabada, mas um projeto teórico, vai, na sua trajetória, desenvolver seu corpo de conceitos e estender os domínios de sua reflexão de modo a abranger, sucessivamente, aspectos da significação a que renunciou, anteriormente, em nome de um princípio de homogeneidade (CORTINA, MARCHEZAN, p. 394, 2004).

A manifestação e percepção do signo linguístico visual advêm da própria complexidade da dimensão visual da imagem, a partir da ideia de como se instaura nesse mesmo evento a *plástica*. Da Filosofia à Estética, o tratamento epistemológico acerca da fenomenologia do olhar ampliou-se e possibilitou distintos modelos de contemplação do objeto material. Foi com essa sina que os clássicos desenvolveram proposições sobre o que era o *belo* e sobre como se justificaria o sentido por meio de certos princípios de análise – a tomar o padrão do gosto como juízo estético. Por efeito, enquanto enunciado possibilitado pela enunciação, cada obra de arte é senão um discurso no mundo e, de tal modo, uma linguagem.

Aristóteles (1990) afirma<sup>7</sup> que a própria natureza é a fonte primeira à inspiração do desejo mimético. Portanto, existe uma fenomenologia do olhar e, por isso, a Semiótica Plástica<sup>8</sup> se apresenta como a disciplina capaz de colocar em harmonia as tensões e paradigmas acerca da concepção da ideia de imagem diante do visível. Charles Sanders Peirce (1839-1914) propôs uma Analítica diante da circunstância material do olhar; Algirdas Julien Greimas analisou a significação inerente a uma leitura figurativa do mundo natural; Saussure, a questão da substância da língua e a proposta semiológica; Hjelmslev com a proposição do texto enquanto hierarquia cuja estrutura é específica e que seu sistema pode ser analisado por um conjunto geral de premissas<sup>9</sup>. Será preciso conhecer e rememorar através de um pequeno panorama temporal os caminhos percorridos na história da linguística dos séculos XIX e XX e ser capaz de distinguir as inúmeras concepções acerca do signo, do sentido e da significação.

<sup>7</sup> ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.

<sup>8</sup> Isso se comprova na afirmação de que a Semiótica Plástica possibilita compreender os objetos figurativos enquanto objetos teóricos dotados de meios metalinguísticos específicos ao seu tratamento.

<sup>9</sup> (HJELMSLEV, pág. 07, 1961).

Com os estudos modernos e contemporâneos, nas Ciências Humanas deixou-se de acreditar que uma obra de arte era apenas um resultado da manufatura humana cujo fim é exclusivamente estético e passou-se a crê-la como resultado último de estruturas, valores e significados mais amplos e profundos ao imaginário. É a Semiótica Plástica a disciplina do conhecimento capaz de promover os meios de acesso à significação do visível, e é por isso que igualmente fornece a seus interessados os meios à apreciação estética. Por essa conduta, será possível conhecer e analisar as distintas formas de manifestação do visível por meio de uma “metasemiótica”, como propõe Louis Hjelmslev (1899-1965).

Por isso, ser capaz de compreender o fenômeno visual através da ideia de texto é promover, ainda, a análise discursiva como meio investigativo à identificação da manifestação da ideologia de um sujeito. Essa promoção destacaria, na pesquisa, o texto visual também enquanto resultado de uma enunciação – o que permitiria o estudo do funcionamento desse enunciado/texto visual em relação aos diversos discursos presentes na sociedade, refratando-os e intersemiotizando-os. Tal relação de observação da obra de arte enquanto uma enunciação colaboraria ao método semiótico-historiográfico cujo interesse é a identificação, descrição e análise das múltiplas relações entre linguagem, sujeito, sociedade, cultura, visualidade e materialidade.

A partir disso, ao se utilizar dos estudos de Louis Hjelmslev, em termos da Teoria dos Planos da Linguagem (*Expressão e Conteúdo*) – contida em seu *Prolégomènes a une théorie du langage* (1961) – seriam analisados, no plano de expressão, aspectos como: *disposição das esculturas, sombreamento, perspectiva, projeção, dimensionamento, cromação, carnação, panejamento, pintura, modelagem e tamanho*, por exemplo. Por essa via, seria possível observar as relações existentes entre o plano de expressão e do plano de conteúdo. Essas relações são de natureza semissimbólica.

Dessa forma, o estudo do semissimbolismo em cada obra possibilita teorizar sobre as paixões<sup>10</sup> que motivaram tanto o sujeito quanto a significação no texto. A enunciação daria conta da justificativa do texto visual enquanto uma linguagem enunciada por meio da modalidade não verbal. As paixões são grandezas que evidenciam o caráter descontínuo e motivado da geração de sentido. Nelas, forças tencionam-se na busca por uma imanência de significação. Jean-Marie Floch (1947-2001) é a metodologia que acompanha a afirmação dos aspectos que justificam a identidade visual do autor, pois a

---

<sup>10</sup> *Semiótica das paixões* é o termo homônimo a uma obra escrita por Greimas e Fontanille. Nela, afirma-se que tal análise derivaria da investigação das pulsões/motivações que se manifestam nos planos da linguagem por meio de um tipo de objeto cuja motivação de seleção pode ser determinada por um contexto intersemiótico ou discursivo. Esse termo é recorrente na obra de Floch.



sua proposta de análise topológica como categoria de análise no plano da expressão satisfaz o que aqui é pretendido.

Por meio da pesquisa semiótica semissimbólica, as relações existentes e sobrepostas entre o Plano de Expressão e o Plano de Conteúdo serão compreendidas como intrínsecas aos estudos da fenomenologia da imagem. Agindo assim, a pesquisa estará estruturada numa metodologia de percepção dos fenômenos plásticos que possibilitam uma análise semiótica das obras de Veiga Valle – com o objetivo de compreendê-las como relacionados e distintos a outros signos e que se constituem a partir de outros fenômenos também plásticos, ou socioculturais. Tal objetivo será válido como forma de investigação a essa busca por descrever a subjetividade inscrita no sistema semiótico visual veigavalleano. Portanto, o objetivo da pesquisa é, por fim, identificar e apresentar quais são os elementos que compõem a identidade plástica de José Joaquim da Veiga Valle a partir de estudos em Semiótica Plástica<sup>11</sup> e da Historiografia Linguística.

Nesse estudo semiótico plástico da geração de sentido, são destacadas as relações: conjuntivas vs. disjuntivas e eufóricas vs. disfóricas. Por fim, a tenção é desenvolver todos os elementos possíveis a uma análise científica da imagem, para entender sua fenomenologia. É nessa busca pelo saber ver<sup>12</sup> que se recorrerá aos estudos em Semiótica Plástica pois ela dispõe de categorias de análise<sup>13</sup> mais próprias ao objeto-imagem como forma de significação. Feito isso, é adotada como pilar teórico a então corrente francesa de estudos semióticos, através da tentativa de correlação dos fenômenos visuais ocorridos em Veiga Valle às orientações da teoria semiótica plástica de Jean-Marie Floch.

Nesse sentido, dada a pertinência da relação teórico-metodológica entre a Historiografia Linguística e a Semiótica Plástica, portanto, pode-se questionar, a título de questões de investigação que suscitem logo no início da pesquisa: 1) do ponto de vista operacional, quais elementos visuais podem ser identificados, descritos e analisados nas esculturas de Veiga Valle a fim de fundamentarem a semiótica sobre sua produção artística?; 2) O conjunto total desses elementos colaboraria à afirmação de uma identidade plástica ao autor?; 3) Como seria a demonstração dessa identidade visual?

---

<sup>11</sup> Disciplina que se ocupa da descrição do arranjo da expressão de todo e qualquer texto visual, a fim de analisar o plano dessa mesma expressão a partir do reconhecimento das manifestações também visuais que circundam o objeto em questão, podendo ser ele de natureza artística midiática ou pertencente ao mundo natural.

<sup>12</sup> Nesse caso, refere-se à máxima capacidade de percepção do objeto artístico e domínio de julgamento estético da obra em si.

<sup>13</sup> Exemplificam-se, inicialmente: (i) percurso perceptivo do sujeito; (ii) figuras elementares da percepção; (iii) configurações perceptivas.

Dessa forma, a pesquisa aqui desenvolvida será de natureza qualitativa<sup>14</sup>. Buscou-se, num primeiro momento, a revisão bibliográfica acadêmica e não acadêmica sobre a temática “Veiga Valle”. A Historiografia Linguística e a Semiótica Plástica são os componentes de análise à vida e obra do artista. Através de uma abordagem empírico-racional, o conhecimento aqui desenvolvido advirá pela conduta investigativa hipotético-dedutiva. Por fim, as visitas ao Museu da Boa Morte configuraram-se como etapa de “pesquisa de campo”. A análise semiótica será proposta por via da descrição-explicação da visualidade das esculturas.

Em 5 capítulos, esta dissertação está assim dividida: historiografia linguística do sujeito, *primeiro capítulo*; teoria linguística, *segundo capítulo*; teoria semiótica, *terceiro capítulo*; princípios de análise visual, *quarto capítulo*; análises semióticas visuais, *quinto capítulo*. No primeiro capítulo, *Veiga Valle, indivíduo e sujeito*, desenvolve-se a historiografia linguística da vida e obra do autor. Esse capítulo abrangerá desde dados elementares, como nascimento e morte, até dados essenciais ao estudo acadêmico do autor, como, por exemplo, a divulgação e recepção de suas obras pela crítica de arte. Ao final do capítulo, apresenta-se a afirmação da singularidade da obra de Veiga Valle, por Salgueiro (1983). Ainda, discute-se sobre o caráter aurático das obras do artista goiano, a partir de Walter Benjamin (1955).

Em *Da linguística da língua à semiótica das paixões*, segundo capítulo, propõe-se um panorama em torno da natureza do signo linguístico. De Saussure (1916) a Fontanille & Zilberberg (2001), afirma-se que a semiótica plástica advém dos estudos linguísticos e, com seu desenvolvimento teórico-metodológico, assumiu-se como proposta semiológica à representação do signo e da geração de sentido nele existente. Dessa forma, os aspectos do contínuo sobre a grandeza descontínua da linguagem serão desenvolvidos a partir das propostas da Semiótica Tensiva e da Semiótica das Paixões.

O terceiro capítulo, *Por uma semiótica plástica*, desenvolve o objeto de estudo da semiótica plástica, o “objeto planar” (GREIMAS, 2004). Discute-se ainda a questão da relação entre o mundo sensível e o mundo inteligível da imagem. O quarto capítulo, *A construção da imagem do olhar em Veiga Valle*, toma como “ponto de vista” a perspectiva da análise das esculturas pela Cultura Visual e Material. Dessa forma, Latour (2012) e Miller (2005) serão as fundamentações teóricas, principalmente a partir da discussão sobre *visualidade e materialidade*, ainda, *análise intuitiva* e, por fim, *imagem e percepção*. A proposta desse capítulo é potencializar os princípios epistemológicos

---

<sup>14</sup> Ver: LAKATOS & MARCONI (2003).

acerca da análise semiovisual, pois a aproximação entre *sujeito* e *objeto* de análise corrobora à teoria semiótica de Jean-Marie Floch (1985).

Os dois últimos capítulos deste trabalho monográfico estão diretamente relacionados à proposta de análise semiótica visual das imagens das esculturas de Veiga Valle. O que se espera, nesse último capítulo, é a aplicação dos conceitos semióticos plásticos ao universo das esculturas veigavalleanas e, como conclusão, a justificativa ou não da singularidade das obras de Veiga Valle.

A partir da descrição dessa singularidade, poderia se chegar a uma possível identidade artística. “Identidade”, porque as esculturas de Veiga Valle refletem um saber que é subjetivo, mas que se constituiu no social. Logo, o uso do termo identidade relaciona-se com a constituição da personalidade artística do sujeito por meio das suas experiências sociais, culturais e ideológicas.



**CAPÍTULO 1**  
**VEIGA VALLE, INDIVÍDUO E SUJEITO**

*No pranto da saudade um grito demos,  
Que demonstre pesares e aflições  
Que faça compugir os corações,  
A lamentável perda que tivemos.*

*O nosso exímio artista aqui perdemos,  
Por quem faremos preces e orações.  
A mais pungente dor, mil emoções  
E prantos com sufrágios minoremos.*

*Extremosa família, o lastimoso,  
Pranto amargo, que atesta o sentimento,  
Permita Deus que o faça mais ditoso.  
Iremos visitar seu monumento,  
Plantar jasmíns sobre o chão relvoso  
Carpindo tão funesto apartamento.*

Cândido de Cássia e Oliveira, em razão da morte de Veiga Valle. Correio Oficial da  
Cidade de Goiás, 1874.

## 1.1 Da Historiografia Linguística à Semiótica Visual: princípios metodológicos

Neste capítulo inicial, busca-se justificar a metodologia utilizada na demonstração da identidade visual de José Joaquim da Veiga Valle, identidade essa que será apresentada ao longo do último capítulo desta dissertação. Neste trabalho como um todo, tem-se por conduta metodológica a Historiografia Linguística e também a Semiótica Visual enquanto componentes na análise científica das imagens-textos aqui utilizadas como objeto de estudo. De um lado, aquilo que se é capaz de dizer sobre a história do sujeito e, do outro, o que se é capaz de dizer sobre a semiótica visual de suas obras. Assim, buscou-se tomar registro do que a literatura já utilizou linguisticamente para fazer referência às esculturas de Veiga Valle, a partir do que os críticos já comentaram sobre a produção do artista e de como foi a recepção acadêmica das esculturas de Veiga Valle.

Para demonstrar a identidade plástica de um artista, pode-se conhecer, registrar e relacionar o conjunto máximo de acontecimentos pessoais que o forjou à visualidade presente em suas obras, para, assim, ser capaz de sustentar a argumentação da influência daquele sobre essa. Indivíduo e obra. O interesse é por uma provável subjetividade presente em suas obras. Neste primeiro capítulo, cumpre-se a etapa historiográfico-linguística, e os resultados de análise aqui expostos buscam subsidiar também outras temáticas propostas nos capítulos seguintes.

A Semiótica Plástica acumulará o conhecimento advindo desta etapa historiográfica-linguística para, assim, ter instrumentos de análise próprios para a fundamentação da identidade visual – principalmente através da proposta teórica de Jean-Marie Floch (1947-2001). A partir disso, nesta dissertação cabe particular atenção ao trabalho de síntese e aplicação dos termos-conceitos advindos dessas duas áreas, Historiografia Linguística e Semiótica Plástica, ao que será analisado. Além de, como já dito, tomar conhecimento e historiografar as palavras e expressões utilizadas pela crítica na análise da técnica das esculturas de Veiga Valle.

Conhecer os estudos de caso feitos sobre Veiga Valle e percorrer o caminho entre a individualidade e a subjetividade do artista é o que se espera neste momento, assim como ser capaz de oferecer não aquilo que ainda não foi dito, longe disso, mas sim apresentar um novo ponto de vista sobre esse mesmo objeto, o ponto de vista que privilegia o sujeito diante do seu discurso, de suas obras. Do indivíduo ao sujeito corresponde à apresentação dos aspectos biográficos sobre o autor, assim também como sua obra foi tratada ao longo do tempo. Aspectos que visam resgatar desde a biografia à técnica, a fim de se obter a valorização social, acadêmica e cultural das obras de Veiga,

pois, muitos são os indivíduos que, por uma razão ou outra, ficaram fora do cânone artístico nacional; fora da memória literária, musical e plástica. Esquecidos ou menos privilegiados, mas pertencente ao que deveria ser reconhecido como monumental em seu trabalho.

Serão resgatados aspectos biográficos sobre Veiga Valle, em especial o destaque para o ostracismo e decadência do contexto social e geográfico da região central do país, além da análise sobre o que se conhece em relação à sua produção artística. Além disso, serão abordados os elementos de constituição do estilo veigavalleano já apontados pela crítica existente, a fim de somar mais conhecimento acerca do intuito final do objetivo aqui pretendido, ter argumentos historiográfico-linguísticos e semiótico-visuais sobre a visualidade das imagens veigavalleanas para afirmar a identidade plástica do autor, partindo do princípio de que sua arte é singular e que pode ser analisada por meio da descrição de elementos particulares ao próprio artista e sua produção, utilizando-se de categorias de análise essencialmente linguísticas e semiológicas. Categorias essas alcançadas pela relação indivíduo, sujeito, arte e sociedade.

Além disso, há uma seção específica sobre a singularidade em Veiga Valle, e sobre o termo “identidade”, aqui proposto. A hipótese levantada é que a literatura existente sobre Veiga Valle o coloca como singular, porque há um conjunto de elementos que o distingue dos demais artistas de sua época. Agora, esses elementos podem abranger tanto a vida social do indivíduo quanto a sua obra. Da historiografia linguística à semiótica plástica, fazer uso de termos<sup>15</sup> como “singular”, “genial”, “autodidata”, “erudito”, “conhecedor da técnica”, “poeta barroco”, “talentoso”, “político”, “artista”, “artesão”, “toreuta maior”, “acadêmico”, “inspirado”.

Historiografia “linguística” porque as obras serão tomadas como textos, e também analisadas enquanto discursos. Sendo discursos, são resultados da enunciação de um sujeito que se apropria da língua<sup>16</sup> num certo tempo e espaço. Todo o conhecimento

---

<sup>15</sup> Foram historiografadas expressões que aproximam a arte de Veiga Valle à de artistas como Mestre Valentim (1745-1813), Fra Angélico (1395-1455), ou mesmo Antônio Francisco Lisboa (1738-1814). O objetivo aqui não é fazer uma análise comparada da semiótica de Veiga Valle a semiótica dos artistas aqui agora citados, pois isso seria um recorte temático para outro trabalho monográfico. Entretanto, no Capítulo 5, ao se demonstrar a identidade plástica de Veiga Valle, serão apontados alguns elementos que refutam essa ideia de semelhança visual, plástica, entre as produções. A hipótese que aqui se confirma é que essas comparações refletem muito mais o caráter da importância histórica e aurática do sujeito e de suas obras, que propriamente uma semelhança quanto à técnica. Tais comparações, pode-se afirmar, podem advir de uma comparação com a qualidade técnica, não com o compartilhamento de uma mesma semiótica.

<sup>16</sup> Aqui a palavra mais adequada seria “linguagem”, por ser um sistema semiótico não verbal. Entretanto, justifica-se a manutenção do termo por questão da consciência de que, aqui, o método e a nomenclatura dos conceitos se aplicam, todos, ao universo plástico e visualidade – e isso implica em tomar como sistema linguístico a semiótica de um sujeito, a fim de, pela historiografia linguística alcançar-se a forma como esse mesmo sistema é meio de materialização de uma linguagem particular, subjetiva.



decorrente dessa relação entre o individual e o social pode ser explicado por meio de ideias, que são conceitos, opiniões verdadeiras sobre o funcionamento da realidade, assim, elas podem ser resgatadas e analisadas por um viés histórico. Aqui a orientação metodológica fundamental é a obra *Historiografia-Linguística de Ferdinand de Saussure*, 2011, do linguista brasileiro Dr. Sebastião Elias Milani. Nela, princípio, objeto, conduta e etapas desse tipo de análise científica podem ser conhecidos, além de apresentar os conceitos de ruptura e continuidade, mantenedores da estrutura linguística.

Dessa forma, busca-se indicar o que é da ordem do estilo e o que é da ordem da área, do individual para o subjetivo. Assim, justificar na visualidade das imagens selecionadas aquilo que é argumento para demonstrar pelo método semiótico como essa singularidade pode ser nelas identificada, enquanto enunciado e detentoras de elementos particulares ao tipo de natureza da enunciação da arte do sujeito, em termos já da Teoria da Enunciação, e da apropriação dela pela Semiótica Plástica. Esses elementos, devidamente identificados e analisados, compõem a justificativa da hipótese de que em Veiga Valle é possível descrever tais elementos. A qualidade técnica na ornamentação, esgrafiado<sup>17</sup> e rocaïlles, a natureza experimental da tridimensionalidade nas obras, a simetria na proporcionalidade das formas e a exímia na reprodução iconográfica de temas e figuras religiosas em suas obras são as primeiras problematizações teórico-metodológicas que já se apontam sobre a identidade plástica de Veiga Valle.

Um dos objetivos gerais deste trabalho monográfico é apresentar um panorama historiográfico-linguístico sobre o artista. O emprego da palavra “panorama” se justifica pela existência de sérios e cuidadosos estudos historiográficos sobre o indivíduo e sujeito José Joaquim da Veiga Valle<sup>18</sup>. Em 1940, o pintor baiano João José Rescala tomou conhecimento da existência das obras sacras do artista goiano. Em expedição de pesquisa pelo centro do país, tinha interesse em melhor conhecer a cultura material, artística, visual, da região. Até então, Veiga Valle não havia ganhado projeção nacional – não se quer afirmar aqui que hoje ele a tenha alcançado em sua máxima expressão, mas, na época, era proporcionalmente menor além-província.

De Rescala à Raquel de Souza Machado, cuja dissertação intitulada *A imaginária religiosa de Goiás: o reconhecimento de Veiga Valle e o anonimato dos santieiros goianos (1820-1940)* é o mais recente trabalho de inovação acadêmica sobre a temática, será possível percorrer um caminho em que, através da língua, na tentativa de reconstituir, via

---

<sup>17</sup> Técnica conhecida desde a segunda metade do século XVI, da Espanha ao Sul da França. Consiste no destaque de cores por sobreposição de camadas cuja finalidade é o desenho figurativo.

<sup>18</sup> Faz-se, aqui, as devidas observações sobre o trabalho de José Rescala, Angotti-Salgueiro e Élder Camargo, os pioneiros acadêmicos sobre o trabalho historiográfico e crítico do escultor.

da memória, do imaginário, os principais fatos que marcaram a história do artista, sujeito e obra poderão ser conhecidos.

Nesse hiato que separa Rescala e Machado, encontram-se nomes de notoriedade acadêmica sobre a obra do artista goiano Veiga Valle, a exemplo, os professores Élder Camargo de Passos, um dos responsáveis diretos da ida das peças do escultor para a exposição no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, em 1978; o professor Eduardo Etzel, que em muito contribuiu para a disseminação do conhecimento da vida e obra de José Joaquim; e o trabalho de significativo valor, em particular, *A singularidade da obra de Veiga Valle*, de 1983, da pesquisadora brasileira Dra. Heliana Angotti-Salgueiro.

Não se pode deixar de registrar que muitos outros nomes estão inseridos na lista daqueles que contribuíram para a disseminação e reconhecimento das peças religiosas do escultor, a não esquecer Aristides Barreto, Bruno Correa, Wolney Unes, Clóvis Carvalho Britto, Hecival Alves Castro, Antolina Borges, Anna Teresa Fabris, Regina Lacerda, Alexandre Konder, Afonso Ávila, Jarbas Jayme, Luiz Curado, Frei Confaloni, Pedro Manoel Gismondi e, claro, os familiares, amigos e interessados que reconhecem a grandeza de Veiga Valle. Ao longo do trabalho, receberão os justos destaques os nomes aqui não listados. Foi o que, num primeiro momento, apresentaram-se como referências mais próximas diante da tentativa inicial de conhecer o objeto de estudo.

## 1.2 Veiga Valle: um artista no sertão

José Joaquim da Veiga Valle foi um artista plástico goiano. Trabalhava com o gênero sacro, religioso, característico do movimento Barroco. Nasceu e foi batizado<sup>19</sup> na cidade de Pirenópolis<sup>20</sup>, Goiás, GO, Brasil, em 09 de setembro de 1806. Era filho de Joaquim Pereira Valle e de Anna Pereira da Veiga. Exerceu cargos políticos e esteve

---

<sup>19</sup> Sobre o seu batistério, tem-se o seguinte registro: “Aos vinte e sete de setembro de mil oitocentos e seis anos batizou solenemente e pôs os Santos Óleos o Reverendo José Joaquim Pereira da Veiga a José, filho legítimo de Joaquim Pereira Valle e Dona Anna Pereira da Veiga, foram padrinhos Manoel Ignácio da Silva e Dona Eufemia Maria da Silva e para constar, por meu impedimento, mandei fazer o presente assento que assinei.” Matriz de Meia-Ponte, livro número 09, folhas 99, 1803/1807, vigário José Gomes da Silva. Ver Rescala (1940), Salgueiro (1983), Passos (1994) e Machado (2016).

<sup>20</sup> Atual nome da antiga cidade Minas de Nossa Senhora do Rosário Meia-Ponte. Foi fundada em 07 de outubro de 1727. Importante centro urbano nos séculos XVIII e XIX, o arraial destacava-se pelo fluxo mineralógico, comercial e agrícola que motivava a economia e a sociedade daquela época. É em Meia-Ponte que surge o primeiro jornal do Centro-Oeste, o *Matutina Meiapontense*, e local onde também surgiram os primeiros artistas goianos. A mudança do nome ocorreu em 1890, em razão de uma serra homônima ali existente no município, efetivamente como um ato simbólico da dinâmica modernização de tal região.

também vinculado às forças militares locais. Ficou conhecido pela habilidade técnica empregada em suas obras e por ser um artista conhecedor da douração, carnação<sup>21</sup> e pintura. Sobre a sua biografia, há documentação, porém relativamente escassa, dadas as remotas fontes de investigação e o decurso histórico, já que é da metade do século XX o crescente interesse acadêmico e científico sobre sua vida e obra. Entretanto, o aspecto historiográfico dos estudos veigavalleanos foram atualizados principalmente a partir da historiadora Angotti-Salgueiro.



Figura 1: *Veiga Valle*. In: VALLE, Veiga. Wolney Unes (org.). Instituto Casa Brasil de Cultura. Goiânia, 2011. Fotografia de Paulo Rezende.

Segundo a tradição oral e documental<sup>22</sup>, iniciou a carreira artística aproximadamente aos 14 anos, a partir dos ensinamentos do seu principal mentor, Padre Manoel Amâncio da Luz. Além desse, outro personagem muito influenciou Veiga Valle na sua instrução intelectual, Padre Joaquim Pereira da Veiga (1772-1840); parente e tio,

---

<sup>21</sup> Carnação corresponde ao nome dado às partes do corpo que se acham expostas, como: rosto, braços, mãos, pernas e pés.

<sup>22</sup> Os documentos que justificam as afirmações aqui apresentadas se encontram compilados nas principais obras historiográficas sobre o trabalho de Veiga Valle. Antecipadamente, listam-se as obras de Salgueiro (1983), Passos (1997) e Machado (2016). Entretanto, o percurso historiográfico-linguístico apresentará outros nomes importantes à biografia e crítica de arte já feitas sobre o autor.

de origem paterna. Padre Joaquim era compositor, músico, latinista e desenhista. É notadamente uma figura de grande influência sobre o escultor goiano.

A existência desses indivíduos corroboram e justificam o uso da expressão “identidade plástica”, já que uma das hipóteses aqui levantadas é que o seu conhecimento e aprimoramento advêm da experiência com outras técnicas e estilos existentes e acessíveis a ele em seu tempo-espaço, refutando o emprego do termo “autodidata”, encontrado na historiografia linguística sobre a crítica às suas obras. É possível que os dois mentores o tenham influenciado significativamente, em especial, nos aspectos ornamentais e figurativos de suas obras e pelo possível conhecimento das principais técnicas de extração de matéria-prima do próprio bioma Cerrado para a confecção das obras.

“Autodidatismo” no sentido de nunca ter frequentado aulas formais de belas-artes, entretanto, é possível que ele tivesse acesso a algum tipo de saber que a ele foi transmitido e que representava esse academicismo, já que os esgrafiados eram de alto requinte e de erudição típica dos povos ibéricos. É importante a não ingenuidade historiográfica, psicologista ou meramente especulativa sobre essa questão. A partir do testamento de Veiga Valle, Passos (1997), é possível afirmar que o artista tinha acesso, mesmo que indireto, à cultura e comércio europeu. Além disso, por um inventário dos bens e produtos comercializados no tempo de Veiga Valle é possível observar a circulação de materiais dessa natureza, como jornais, revistas, dicionários etc. Por fim, justifica-se o não autodidatismo de Veiga Valle ao saber que seu tio, Padre Joaquim, havia frequentado a Escola de Belas-Artes do Rio de Janeiro, no curso de Ornamentação e Desenho.

Sua produção escultórica concentra-se nos intervalos de 1830 e 1870. Intercalou o ofício de toreador com cargos públicos e atividades sociais, religiosas. Em 1832, Veiga Valle foi eleito conselheiro suplente da sociedade Defensora da Liberdade e Independência Nacional. No ano seguinte, tornou-se membro da Irmandade do Santíssimo Sacramento, da Igreja Matriz de Nossa Senhora do Rosário, ocupando as funções de mesário e suplente. Foi juiz de paz, 1833, e vereador-suplente em seu município natal. Elegeu-se vereador por Pirenópolis em 1837. Participou como alferes da Guarda Nacional e atuou como juiz municipal, 1839.

Em 1855, Veiga Valle reformou-se na Guarda Nacional, na patente de major. Ativo na vida política, na capital da província<sup>23</sup>, em 1858 elegeu-se para o cargo de deputado na Assembleia Provincial. Posteriormente, seria sucessivamente reeleito para

---

<sup>23</sup> Observar a data de 1841, em que ele se transfere de Meia-Ponte para Vila Boa.

as legislaturas de subsequentes<sup>24</sup>. Em 29 de janeiro de 1874, aos 67 anos, morreu decorrente de dores nevrálgicas. Foi sepultado no cemitério São Miguel, na cidade de Goiás.

Era de família simples, porém, de relativa projeção social. Ao passo, tornou-se membro da elite oligárquica provincial. O pai foi vereador e advogado na região, o que em muito contribuiu para essa inserção do filho na sociedade goiana. Em 1841, Veiga Valle transferiu-se para a cidade de Goiás, então Vila Boa, para trabalhar na douração dos altares da Matriz de Santana, ocasião em que conheceu a filha de Rodrigues Jardim, então presidente da Província de Goiás. Casou-se<sup>25</sup> no mesmo ano com Joaquina Porfíria Jardim. Do enlace matrimonial, nasceram oito filhos<sup>26</sup>.

Conforme contam seus familiares, o Presidente da Província, José Rodrigues Jardim, passando por Meia-Ponte, sabendo da fama do artista, desejou conhecê-lo e, pouco depois, o convidaria para dourar os altares da matriz da Capital, sendo seu hóspede. O convite foi aceito e, pouco depois, estaria trabalhando em Goiás. Dessa oportunidade de sua aproximação com a família do presidente da província, provavelmente tenha despertado um namoro com Joaquina Porfíria, pois o mandatário não o via somente como artista, mas também como um futuro genro, devido a suas qualidades (PASSOS, 1997, p. 30).

Chegou a Vila Boa de Goiás com 34 anos e, disso, afirma-se que “fez bem” a cidade ao sujeito, assim de modo que o sujeito à cidade. Fixou residência no Largo do Rosário, número 03, no Centro da Capital da Província de Goiás. Não há registros documentais até então de que o artista tenha saído da Província de Goiás para outras localidades e, por isso, crê-se que recebeu influência de entalhadores portugueses que chegavam a Goiás dada ali a existência de ouro e, principalmente, por Vila Boa ter se transformado, à época, num local de crescente urbanização. Segundo narrativas orais, Veiga Valle era homem muito direito, calmo e ponderado, ótimo pai de família, bom marido e bom católico.

De acordo com um dos relatos de sua parente e vizinha de residência na Cidade de Goiás, a sobrinha Dona Aurora Tocantins: Veiga Valle era um homem muito direito, calmo e ponderado. Ótimo pai de família e bom marido. Tio Veiga, minha mãe contava, era um gênio fora do natural. Ele pegava o pincel e desenhava à mão livre, fazendo caricatura das pessoas. Seu grau de instrução

<sup>24</sup> Anos: 1860-61, 1864-65, 1866-67, 1868-69, 1870-71

<sup>25</sup> Transcrição do registro de casamento: “A três de maio de 1841, às seis horas da tarde, no oratório do Exmo. Sr. Presidente da Província, José Rodrigues Jardim, em minha presença e das testemunhas Idelfonso Ludovico de Almeida e D. Francisca de Paula Jardim, guardadas as formas do Ritual Romano e Sagrados Cânones, se receberão em matrimônio e tomarão as bênçãos nupciais, José Joaquim da Veiga, filho do Capitão Joaquim Pereira Valle e Dona Anna Pereira da Veiga, com D. Joaquina Porfíria Jardim, filha legítima do Exmo. Presidente José Rodrigues Jardim e D. Ângela Ludovico D’Almeida, todos desta paróquia e para constar fiz este termo que assino. O cura José Joaquim Xavier de Barros.” (PASSOS, 1997, pág. 31).

<sup>26</sup> Nome dos filhos: Ângela Belisária, José Augusto, Henrique Ernesto, Joaquim Gustavo, Maria Adélia, Antônio Benedito, Manuel Batista e João Batista.

era regular, pois só estudou até o 3º ano primário, mas era uma pessoa culta e tinha um espírito elevado. Quem contava isso era minha avó. Nem os filhos também tiveram estudo (PASSOS, 1978, pág. 51).

Em 29 de janeiro de 1974, suas cinzas de cremação foram levadas e expostas no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, por ocasião do centenário de sua morte, numa promoção da Organização Vilaboense de Artes e Tradições. Vivia da arte e para a arte e era um fiel intérprete de seu tempo, como cita o primeiro relatório oficial feito sobre as obras, em 1940<sup>27</sup>.

Pela sua vastidão territorial, o Brasil do século XIX ainda era até então um território não totalmente conhecido. O foco da ocupação geográfica concentrava-se estrategicamente nas regiões litorâneas, principalmente nas Províncias de Pernambuco, São Paulo e Rio de Janeiro. Cabia, assim, a necessidade de tomada de conhecimento dos rincões nacionais. Situada no centro de toda essa vastidão, encontrava-se Vila Boa de Goiás, capital da Província de Goiás. “Local onde a notícia da Independência do Brasil demorou a chegar”, segundo Etzel (1995). É nesse contexto em que se situa o escultor goiano.

Não era por esse isolamento físico que Veiga Valle ficara impedido de desenvolver suas atividades, ou por ausência de melhores matérias-primas ou pela pouca circulação de saberes sobre as belas-artes. Eduardo Etzel (1995) propõe que, por conta da localização geográfica estratégica, Minas Gerais atraiu mais artistas para o seu movimento Barroco que propriamente para Goiás, sobretudo por conta da abundância do ouro naquela região.

Para Goiás fluíram os mais afoitos na busca da riqueza, num viver provisório e precário à espera do feliz regresso na plenitude do ouro farto. Não teve Goiás uma ampla estrutura artística mas, por isso mesmo, teve um barroco polimorfo, raramente rico mas original e de extrema e comovente beleza pela concepção modesta, sempre presente na aspiração do melhor e maior para a glória de Deus (ETZEL, 1995, *apud* PASSOS, 1997, p. 09).

A partir da citação acima, é possível compreender acerca dessa “posição de isolamento” em que se encontrava a capital da Província no começo do século XIX. Apesar desse isolamento, assim como consta na obra, Veiga Valle foi um artista erudito. Élder Camargo de Passos (1997) indica que um dos motivos para explicar a importância histórica e cultural da Cidade de Goiás residiria no fato dessa mesma cidade ter sido capital do hoje Estado de Goiás até o ano de 1937. Outro ponto seria a data de 1745, que o autor

---

<sup>27</sup> Feito por Rescala (1940) e que se encontra na seção subsequente deste mesmo capítulo.

afirma ter sido o início dos eventos festivos na cidade, eventos esses em que, então, pôde-se identificar uma certa unidade social sobre os indivíduos que cultuavam o Sagrado.

Veiga Valle era um homem detentor de certo patrimônio. Tinha ele escravos, posse e alguns bens de valor. Era um homem de origem humilde, mas que ao longo da vida conquistou um razoável patrimônio, fruto de seu ofício, também pelo contexto social em que estava inserido, de significativa influência. Além dos cargos políticos, era um homem da arte e, dela, extraía o seu sustento de forma profissional.

A proposta de “transcendência dos imperativos”, feita pelo professor Dr. Wolney Unes (2011), está arraigada, também, na forma como a sociologia dos fatos integram a historiografia do sujeito. Cada evento da vida de Veiga Valle é, em si, uma “fotografia” que descreve em palavras o conhecimento obtido a partir das experiências individuais. Assim, cada *frame* é um percurso em si, particular, sobre o conjunto de experiências que ele carrega consigo. Veiga Valle tinha acesso direto às múltiplas transformações que ocorriam em sua época. Isso é o que motiva a escolha de alguns por conhecer essa narrativa, pois, sendo sertanejo, foi capaz de superar as condições adversas de seu tempo.

A história oficial não se sente à vontade para registrar vultos ou obras do interior do País. O País oficial é apenas um recorte do País geográfico. São mínimas, praticamente inexistentes, referências a artistas do Norte ou do Centro-Oeste, do sertão do Centro-Sul. Veiga Valle foi um artista do sertão e, para quem olha de fora, pode não passar de um *curiosum*, um escultor caricato a repetir mecânica e extemporaneamente a cultura dos grandes centros artísticos. Mas talvez justamente aí resida seu maior mérito: produziu em condições adversas. Mais: produziu obras de boa técnica e bom gosto em condições adversas. Ou mudando o ponto de vista: promoveu o intercâmbio de ideias, num tempo de comunicação incipiente, em que o contato com obras de arte de outras regiões era difícil. A qualidade da obra de Veiga Valle fica maior por ter transcendido todos estes imperativos (UNES, 2011, p. 8).

É nesse mesmo espírito da afirmação de Wolney Unes que se segue, aqui, a vontade e a necessidade de registrar na memória nacional personagens que foram tangenciados, esquecidos, ou mesmo “desprezados”, talvez pela cultura do sertão ser vista por alguns como algo de menor valor. Rememorar Veiga Valle é (re-)afirmar a existência de artistas eruditos que viveram no tempo-espaço goiano do século XIX. A contribuição de João José Rescala é também ímpar nesse processo de conhecimento das artes do Centro-Oeste brasileiro. “Um cânone (artístico nacional [palavras nossas]) é feito de memórias e de esquecimentos, mas, principalmente de esquecimentos”, segundo Milani (2011) e Unes (2011). Os critérios de julgamento que constituem esse cânone nem sempre são claros e objetivos, e é por isso que não se pode tangenciar as obras de Veiga Valle no

registro dos grandes nomes nacionais. Aqui, faz-se a mesma defesa proposta por Unes (2011), a da devida valorização de Veiga Valle.

Unes (2011) afirma que “Veiga Valle era um artista no sertão” e que “o próprio processo de ocupação do território brasileiro fez com que o Centro-Sul se voltasse para uma matriz desbravadora e colonizadora paulista, de um lado, e para a corte carioca, de outro”. Dessa forma, para o pesquisador em citação, o termo *sertão* assume outro significado que até então era latente no registro geográfico: praticamente, o sertão era tudo aquilo que não figurava entre o eixo Rio-São Paulo.

Sobre a produção artística de Veiga Valle, preferiu essencialmente o imaginário religioso. Segundo Élder Camargo (1978), “variava suas composições plásticas, mas conservava os traços angelicais e contemplativos nas feições de suas peças, dando uma expressão no olhar ao representar nelas um clima de paz e de tranquilidade”<sup>28</sup>. Nossa Senhora das Dores e Nossa Senhora do Bom-Parto são consideradas duas de suas “madamas-primas”, pois foram inscritas nelas as mais íntimas feições de resignação sobre a realidade sacrossecular, transcendente ao tempo do aqui-agora da experiência de contemplação do sujeito diante delas.

Como aqui o trabalho é historiográfico-linguístico, as palavras utilizadas para descrever ou registrar as impressões sobre a experiência do olhar sobre a técnica (esculturas) de Veiga Valle são ideias que se transformaram em conceitos. Para justificar a escolha desses termos, será preciso contar com a argumentação semiótica sobre a visualidade contida nas obras do artista monografado.

Veiga Valle entalhava suas obras em madeira do tipo cedro por ser ela maleável e resistente. Preparava as madeiras de forma rústica, cozinhando-as em bacias de cobre, sempre misturadas a raízes que lhes serviam como forma de prevenção de possíveis rachaduras nas estátuas, dadas as condições climáticas da região Centro-Oeste. O cedro era recoberto por uma camada de gesso e por cima dele era aplicada argila do tipo africana e clara de ovo.

Trabalhava Veiga Valle na sua quase totalidade com a madeira cedro, espécime de sua predileção por ser macia, cheirosa e de grande durabilidade. A madeira, segundo costume antigo, era abatida na lua minguante, conforme sabedoria popular, isso porque é a época em que a seiva se encontra na raiz do vegetal, uma das proteções contra o caruncho. Depois de desganhada a árvore, o tronco permanecia deitado em repouso, colocado em sombra por seis a oito meses, só então é que seria examinado e preparado para o uso. Depois, os cepos

---

<sup>28</sup> “Já nos referimos sobre a composição escultórica das peças de Veiga Valle, os cuidados que ele tinha ao entalhar suas imagens, dando-lhes movimentos precisos em composições elegantes e inteligentes, demonstrando grande conhecimento de anatomia. De um modo geral, o artista, de posse de seus meios, soube tornar vivas as posições do corpo, dando a impressão, em algumas peças, de terem movimentos” (PASSOS, 1997, p. 99).



de madeira eram cortados em vários tamanhos e passavam por um processo rudimentar de imunização que, segundo consta, consistia no seu cozimento, em grande tacho de cobre, em água preparada em infusão de vários vegetais, objetivando retirar as resinas ainda existentes e promover uma maior dilatação nos poros da madeira para que, futuramente, não viesse sofrer rachaduras em razão da inclemência de nosso clima tropical e seco (PASSOS, 1997, p. 97).

O professor e pesquisador Élder Camargo de Passos listou um total de 222 peças<sup>29</sup> de escultura possivelmente de autoria atribuída a Veiga Valle, em contraste com as 54 de autoria confirmada<sup>30</sup> pela também pesquisadora Heliana Angotti-Salgueiro. Suas obras estão espalhadas pelos Estados de Goiás, Minas Gerais, Mato Grosso, São Paulo e Rio de Janeiro. Atualmente, o Museu de Arte Sacra da Boa Morte conta com um acervo de aproximadamente 40 esculturas e uma pintura. Esta, um estandarte em linho da imagem de Cristo Jesus flagelado em seu martírio, utilizada na Procissão do Fogaréu<sup>31</sup>. Estandarte esse citado na introdução deste trabalho.

A imagem da Santíssima Trindade, que se encontra na Basílica do Divino Pai Eterno, em Trindade, GO, Brasil, é de autoria de Veiga Valle. Para Passos (1978, p. 51), “Veiga Valle foi mais que um autodidata, foi um artista inspirado”. Segundo Etzel (1995, *apud* PASSOS, 1997, p. 11) “Veiga Valle teria chegado à Cidade de Goiás, por razão de seu casamento, já com sua técnica artística bem desenvolvida”. O material utilizado pelo escultor era também de origem europeia, pois encomendava ouro e tinta principalmente da Alemanha.

José Joaquim da Veiga Valle era o artista ideal para um contexto de necessária vontade eclesiástica de expandir o catolicismo diante do crescente protestantismo. As produções sacras do escultor se enquadram num interstício que marcou alguns conflitos políticos e sociais durante os séculos XVIII e XIX. Nesse intervalo de dinâmicas transformações sociais e culturais, existiu um movimento chamado *Barroco*<sup>32</sup>. No começo, era essencialmente europeu, mas o movimento alcançou a América Portuguesa

<sup>29</sup> O número não reflete o total de obras produzidas, o que não se sabe ao certo, e sim a quantidade catalogada apenas por Élder Camargo.

<sup>30</sup> “Do total de 60 peças, 54 foram catalogadas. Dessas, algumas necessitam de confirmação. A nomenclatura utilizada foi: atribuição confirmada, atribuição provável, atribuição duvidosa” (SALGUEIRO, 1983, p. 325).

<sup>31</sup> Realizada todos os anos na Cidade de Goiás, é um evento católico que ocorre na madrugada da Quinta-Feira Santa. Iniciou-se no século XVIII e é tida como uma das principais procissões religiosas do mundo.

<sup>32</sup> “O barroco, nessa perspectiva, compreende um fenômeno artístico bem amplo, vinculado tanto às lutas religiosas entre reformistas e contrarreformistas, quanto à expansão mercantilista decorrente das grandes navegações. No primeiro caso, o barroco responderia à necessidade de uma reação dos países católicos ao crescente alastramento do protestantismo, que se dava com risco da própria hegemonia política e espiritual de Roma e das nações por ela lideradas. O novo estilo, caracterizado pela exuberância das formas e pela pompa litúrgico-ornamental, atuaria como instrumento ao mesmo tempo de afirmação gloriosa do poder temporal da Igreja e de impacto persuasório sobre uma mentalidade social, que se debatia entre os valores da tradição católica, e a filosofia renascentista, que liberava as novas verdades” (ÁVILA, 1980, p. 5).

nos séculos XVII e início do XVIII. É preciso afirmar, ainda, que o barroco em Veiga Valle é rococó, um estilema dessa escola.

Quanto ao barroco de sua composição, acho que só é isolado no sertão de lombo de burro, ele era barroco pelo gosto de fazer esculturas as mais belas e o barroco era a solução. Não havia mais a exaltação barroca no sentido da cultura de ponte dos centros culturais europeus, mas havia muito e só, a exaltação religiosa, única via de escape político e social dentro da verdade ou do cinismo da sociedade contemporânea de todos os tempos. Foi sem dúvida um artista puro, tranquilo e talvez autônomo de seu inconsciente (ETZEL, 1995, apud PASSOS, p. 11, 1997).

Sobre tal movimento artístico, cita-se o pesquisador Affonso Ávila (1980), estudioso do Barroco. Nesse mesmo autor, é possível encontrar o termo “Idade Barroca”. O especialista utilizou-se da expressão para ressaltar a dimensão desse fenômeno cultural, que se desdobrava em áreas como economia, política e religião. A partir de Wölfflin (1996), Ávila (1980) afirma<sup>33</sup>, por paráfrase, que:

Em vez da antiga estrutura clássica, apoiada em elementos de linearidade, de rigidez dos planos, de delimitação rigorosa das formas, da autonomia e claridade absoluta dos objetos, o Barroco tenderia a uma estrutura de maior liberdade e desenvoltura, apoiada na prevalência do pictórico, no desprezo da linha, no movimento de massas, na dimensão e integração em profundidade dos planos, numa abertura de forma em que os componentes plásticos se interpenetram e confundem em gradações de contorno e claridade, que visam sempre a uma única unidade na concepção final do conjunto (ÁVILA, 1980, p. 62).

No meio desse paradigma, encontra-se Veiga Valle, que oferece seu exímio trabalho de talha à cultura goiana, brasileira. Vigente e sujeito refratado e refratante do movimento barroco, o escultor se insere nesse contexto como símbolo de um movimento nada tardio, pelo contrário, signatário de um fenômeno de escala mundial. Entretanto, o Barroco é em si mesmo muito complexo e, em termos de Brasil e de Veiga Valle, ainda carece de melhor argumentação em defesa de aspectos estilísticos identificáveis na obra, principalmente pela utilização da terminologia da cultura visual e material, além da contribuição das categorias de análise semiótica na análise dessa visualidade.

O Museu de Arte Sacra da Boa Morte, em Goiás, busca preservar não só as obras de Veiga Valle, como também a cultura barroca. Sobre a história do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, teve sua construção iniciada em 1762 a partir da edificação de uma igreja dedicada a Santo Antônio de Pádua. A então construção ocorreria sobre os alicerces de uma das casas de Bartolomeu Bueno da Silva, sobre as terras de um povoado conhecido como Arraial de Sant’Anna. A iniciativa de construção de tal igreja é atribuída ao Capitão de Cavalaria Antônio da Silva Pereira. Ainda em percurso, em 1779, a construção da

---

<sup>33</sup> É importante destacar que essa afirmação em Ávila (1980) está presente em Wölfflin (1996).

Igreja dedicada a Santo Antônio de Pádua foi doada à Confraria dos Homens Pardos da Boa Morte<sup>34</sup>. Findada a construção da igreja, “edificaram-na em alvenaria de pedra argamassada com planta oitavada, nos moldes do estilo barroco” (PASSOS, 1997). Em 1874, após desabamento da Igreja Matriz (localizada próxima da então igreja que viria a ser o Museu da Boa Morte), assumiu-se aquela igreja construída pelos confrades o papel de Catedral, função que exerceu até 1967.

Em 1921, um incêndio<sup>35</sup> consumiu as principais imagens locadas na igreja dedicada a Santo Antônio de Pádua e, por desventura, achegou-se o fogo ao altar-mor, que também foi atingido. Realizam-se obras de recuperação e se retomou em certa normalidade o funcionamento do local. Por motivos estruturais, políticos e de elencamento do patrimônio sacro da Santa Sé, em 1968 transformou-se a igreja em museu, local onde salvaguardam parte das obras de José Joaquim da Veiga Valle. A Inauguração do Museu de Arte Sacra da Boa Morte ocorreu em 04 de outubro de 1969. O IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) assumiu, em 1984, a guarda e manutenção do acervo e a administração do Museu.

O ano de 1995 é o marco da maior e mais completa restauração do prédio e das peças do acervo desde a construção da igreja e, também, desde a criação do museu. A reforma deu-se pelo comprometimento estrutural do prédio que, desde a década de 80, vinha partilhando de um envelhecimento natural dos materiais construtivos e por inúmeras infiltrações que se espalhavam pela alvenaria e telhado. Nessa grande reforma, entrou para a lista de bens restaurados os mobiliários (da própria Igreja e do artista Veiga Valle), instrumentários de talha, apuração e tinturaria do artista, pratarias de liturgia, alfaias de adorno (sacrilíacos) e paramentos de ritualística. No ano seguinte, aconteceu a reinauguração da Igreja e reabertura do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, em 27 de abril.

---

<sup>34</sup> Grupo correligionário local.

<sup>35</sup> “O que foi destruído: como já dissemos, o fogo destruiu inteiramente toda a capela-mor, inclusive o depósito existente na parte posterior do trono, desaparecendo todas as imagens que lá estavam, a começar pela linda e perfeita imagem Senhor Morto, que se achava no calvário. Entre as imagens desaparecidas figuram mais duas Sant’Anas, uma delas oferecida à catedral o ano passado pela Exma. esposa do Dr. Joviano de Castro (...) De todas as imagens da igreja, apenas escaparam as de N. S. das Dores e a de N. S. do Parto, que se achavam em seus altares laterais, fora do arco-cruzeiro, e uma pequena imagem de S. Joaquim” (FILHO, 1921, *apud* UNES, p. 19, 2011).

### 1.3 Sobre a divulgação de sua obra

As esculturas de Veiga Valle estavam ou nas igrejas locais da região, em grande parte, ou sob posse de particulares. É em 1940 que, para fins de divulgação, algumas imagens são cedidas para a primeira<sup>36</sup> exposição oficial sobre o goiano. Desde 1933, o pesquisador João José Rescala fora incumbido pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional a fazer o tombamento da Cidade de Goiás. Ao visitar as igrejas ali existentes, percebeu a semelhança entre algumas imagens sacras. Era o momento em que se descobriam as obras de Veiga Valle, 1940. Soube que até mesmo uma de suas obras, um *Menino*<sup>37</sup>, havia sido levado pelo clérigo Cláudio José Gonçalo Ponce de Leão ao papa Pio IX.

Até então, Veiga Valle era pouco conhecido no Brasil. Daí, surgiu-se a necessidade de investigação e de valorização de um trabalho essencialmente majestoso e de extrema qualidade técnica. A partir de tal evento, o de Rescala, pôde-se conhecer um pouco mais e, por assim dizer, “tirar do ostracismo”, a produção escultórica do artista. Em sua obra *Veiga Valle: seu ciclo criativo*, o pesquisador Élder Camargo de Passos (1997) propõe uma ampliação<sup>38</sup> do percurso historiográfico sobre os marcos que podem ser destacados sobre a divulgação da obra do artista de Pirenópolis, pois explora as atividades sobre Veiga Valle principalmente nas décadas de 70 a 90.

Em 1940, o pintor baiano João José Rescala chama a atenção para a obra de Veiga Valle. Seu relatório ao Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), citado logo abaixo, marca o início do interesse sobre a obra do escultor. Entre 30 de março e 1º de abril, organizou-se a primeira exposição de sua obra, com 25 peças<sup>39</sup>, no Liceu de Goiás.

<sup>36</sup> São responsáveis diretos pela primeira exposição oficial das obras de Veiga Valle Edilberto da Veiga Jardim, João Rescala, Nice Monteiro, Frei Candido Bento Maria Penso, Francisco Ferreira dos Santos Azevedo e Luiz do Couto, como consta em Passos (1997).

<sup>37</sup> Menino-Jesus, ou Menino-Deus, segundo a tradição católica.

<sup>38</sup> O percurso historiográfico acerca da vida e obra de Veiga Valle foi muito bem desenvolvido em *A singularidade da obra de Veiga Valle*, da professora Heliana Angotti-Salgueiro, publicada em 1983. Élder Camargo de Passos contribui para a ampliação desse mesmo percurso ao agregar à historiografia do artista fontes até então não marcadas na obra anteriormente citada nesta mesma nota, ou advindas a partir do lançamento dela.

<sup>39</sup> Trabalhos do escultor Veiga Valle existentes na Cidade de Goiás e que compuseram a Exposição “Retrospectiva”, organizada por João José Rescala, em 1940: 1) Obras pertencentes à Igreja da Boa Morte: (a) *Nossa Senhora do Parto* (b) *Nossa Senhora das Dores* (c) *S. Joaquim*; 2) Trabalhos pertencentes à Igreja de Nossa Senhora d’Abadia: obras: (a) *Senhor Morto* (b) *Nossa Senhora d’Abadia* (c) *Menino Jesus* (d) *Santa Bárbara* – em madeira; 3) *Nossa Senhora da Conceição* – em madeira: propriedade do Dr. Pedro Pinheiro de Lemos; 4) *São Miguel*. Propriedade do Cemitério S. Miguel; 5) Trabalhos pertencentes à Igreja de Santa Bárbara: obras: (a) *Santa Bárbara* (b) *São Jerônimo*; 6) Propriedade de Henrique Veiga: (a) *S. José* (b) *Nossa Senhora da Conceição* (c) *S. Francisco* – máscara, todos em madeira; 7) Propriedade do tenente Benjamim Serra Dourada: (a) *Crucifixo* (b) *Santo Antônio*; 8) *Menino Jesus*. Propriedade de Júlio

Nasceu na cidade de Pirenópolis, antiga Meia-Ponte, estado de Goiás, no dia 09 de setembro de 1806. Morreu a 29 de janeiro de 1874. Foi sepultado no cemitério S. Miguel, na cidade de Goiás. Teve como iniciador nos estudos de escultura o padre Amâncio. Esculpia em cedro e suas peças eram encarnadas de uma perfeição admirável. Era um exímio dourador. As imagens eram pintadas de cores harmoniosas. A pintura da banqueta da Matriz de Santana era pretexto para se mudar a Goiás e se casar com a então filha do governador de Goiás. Foi deputado pela Província e major da Guarda-Nacional. Foi um fiel intérprete de seu século. As esculturas eram precisas, anatômicas, planejadas, de movimento e feitas sobre o domínio da inteligência, o que incidia a percepção de um corpo por baixo das vestes, ornas da peça. Era disciplinado e não alterava o seu estilo de fazer arte, era um estilo acadêmico. Deixou obras profanas, citando uma *Vênus* desconhecida. Dedicou-se à obra de talha, o que se nota pela assinatura do antigo altar da igreja da Boa-Morte, incendiada no ano de 1921 (RESCALA, 1940, *apud* PASSOS, 1997, pp. 224-225).

Os adjetivos utilizados por Rescala ilustram a visão daquele pesquisador sobre a obra do artista até então recém-conhecido. A “perfeição admirável” com que encarnava as esculturas, a “exímia” na douração, “harmonia” das cores nas obras, “artista admirado”, “intérprete de sua época”, “artista preciso” cujas imagens são “proporcionais”, “feitas com inteligência”, com o “domínio de anatomia”. Dizia, ainda, o pesquisador, que em Veiga Valle havia um estilo “acadêmico”, distante das liberdades de criação, um rigor criativo que talvez se justificasse pela exigência dos consumidores de suas obras, ou, também, pelo próprio gênero de trabalho artístico, o sacro. Foi visto como artista de apurada sensibilidade.

Em 1940, foi publicado na revista paulista *Ilustração* o artigo *Um grande escultor brasileiro*, cuja autoria é de João José Rescala. No ano seguinte, a Revista da Semana, do Rio de Janeiro, publicou uma entrevista com esse mesmo pesquisador baiano. Na inauguração da Escola Goiana de Belas Artes, em 1953, 20 obras de Veiga Valle são expostas, o que evidencia o apreço dos intelectuais sobre a produção daquele artista. Ano posterior a esse, também pela mesma Escola Goiana, mais uma vez as obras foram expostas, em razão do I Salão de Artes Plásticas, exposição essa denominada *Esculturas do Goiano Veiga Valle*.

No “embalo” das revistas modernistas de artes, literatura e atualidades, surge, em 1955, *Renovação*, em que nela se destacam os artigos de Luiz Curado, “Veiga Valle, o Fra Angélico brasileiro”, e “Encontro de épocas antigas”, de Frei Nazareno Confaloni, ambos comentando acerca da qualidade da arte veigavalleana. Na citação a seguir, de

---

de Alencastro Veiga; 9) Propriedade de dona Maria Godoy: obras: (a) *S. João Batista* (b) *Nossa Senhora da Conceição*; 10) Propriedade de dona Benedita de Inhóla: obra: (a) *Nossa Senhora da Conceição*; 11) Propriedade de dona Terezinha Veiga Jardim: obra: (a) *Nossa Senhora das Mercês*; 12) Propriedade de Veiga Jardim: obra: (a) *Nossa Senhora da Conceição*; 13) *Nossa Senhora de Santana e S. Joaquim*. Propriedade de dona Maria Péclat; 14) *Santo Antônio*. Propriedade de dona Anathilde de Bastos Xavier.

Confaloni (1955), afirma-se que um dos principais interesses do artigo era apresentar a necessidade da devida valorização das obras e do artista, que possuía “maravilhosa arte pujante barroca” e sobre as quais “as cores e desenhos chamam à memória”.

Enfim, almas sinceras que cantaram com sinceridade e grandeza a própria fé e a melancolia do sertão, chegando ao cume da realização artística no nosso Veiga Valle, que sem receio ousou chamar o Beato Angélico do Brasil. (...) O grande Veiga Valle, de pujança barroca, revestida sempre com cores e desenhos que chamam à memória a delicadeza de um quatrocentos florentino. Veiga Valle tem a técnica e a sabedoria compositiva dos grandes mestres das boas épocas da Europa. Temos o dever de ampará-lo. Sendo o artista de mais destaque da terra goiana, é um dos melhores no plano nacional. Chamo a atenção das autoridades competentes, para tomarem medidas capazes de defender este grande valor de nossa cultura, se possível com a própria fundação do Museu Veiga Valle, porque, se atrasarmos ainda mais, só ouviremos falar desse artista como de um mito, pelo desaparecimento de toda a sua produção. Sei que já é um pouco tarde para isso, mas providências imediatas poderão salvar ainda muita coisa valiosa (CONFALONI, 1955, *apud* PASSOS, 1997, pp. 240-241).

Para o crítico Luiz Curado (1955), Veiga Valle “transpusera o tempo e as fronteiras de seu país” e suas mãos eram “hábeis”, suas obras eram “inconfundíveis” e possuidoras de um “extraordinário cunho personalístico”. Ao dizer que nas obras de Veiga Valle havia algo de “celestial” que “se pressentia na suavidade e finura do colorido, inatingível na espiritualidade do acabamento escultórico, que nelas encontrava-se muito de milagroso na multiplicidade da apresentação de um mesmo tema”, esse mesmo crítico se apropriava dos conceitos e das ideias presentes na língua para descrever as obras do “Aleijadinho goiano”.

Cabe ao historiógrafo-linguista a observação desses termos enquanto palavras que aparecem, na superfície do discurso, como representação de ideias já prontas, estruturadas, e nisso consiste, também, o caráter linguístico da historiografia aqui já proposta: a forma como o indivíduo se apropria da língua para fazer referência a outros discursos, através das palavras, que por sua vez são conceitos – e conceitos se formam a partir de ideias.

É em Luiz Curado (1955) que o termo “inspirado” aparece, com a publicação do artigo *Veiga Valle, o Fra Angélico brasileiro*. Além da comparação com Fra Angélico<sup>40</sup>, Ele estabelece um paralelo entre Veiga Valle e Antônio Francisco Lisboa<sup>41</sup>, o Aleijadinho, escultor mineiro cujas obras se transformaram no expoente do barroco brasileiro, ao dizer que compartilhavam de uma “precisão no talho”, na “espiritualidade das formas” e nas “curvas sensuais da época barroca”<sup>42</sup>. Outra publicação em periódicos

<sup>40</sup> Nome artístico do pintor italiano Giovanni da Fiesole (1395-1455).

<sup>41</sup> Escultor barroquista. Mestre da arte por talha e conhecedor de arquitetura e carpintaria.

<sup>42</sup> Ver (PASSOS, pág. 242 e 243, 1997).

que contribuiu para a disseminação das obras de Veiga Valle foi o artigo<sup>43</sup> de Alexandre Konder, na revista *Miragem*, também em 1955. Nele é possível identificar a mesma referência linguística presente nas palavras do professor Luiz Curado, “Aleijadinho”, em analogia entre Valle e Lisboa.

Em 11 de maio de 1958, Dom Candido Bento Maria Penso inaugura o Museu Diocesano de Arte Sacra<sup>44</sup>, que viria a ser futuramente chamado de Museu de Arte Sacra da Boa Morte. A ocasião se deu pela aquisição, por Maria Penso, de algumas obras de Veiga Valle que compunham o acervo do antiquário José Nobrega. Pode-se afirmar que a criação desse museu em muito colaborou para intensificar a divulgação do trabalho do escultor, já que a concentração de parte das obras num mesmo lugar possibilitou melhor acesso direto da sociedade a elas. Constitui-se, então, como um espaço de refração de Veiga Valle. Um lugar de patrimônio, um “lugar de memória”, como está em Pierre Norra (2003).

Sobre a divulgação da obra de Veiga Valle, em 1964 a então Universidade Católica de Goiás promoveu a Mostra *Barroco Goiano*. Por motivo do 1º Festival Barroco na Bahia, em 1968, ocorre a exposição de quatro peças de Veiga Valle. A pesquisadora Regina Lacerda acompanha essa última exposição e, em razão do festival, escreve sobre o encantamento dos participantes com esculturas. Em artigo intitulado *O barroco de Goiás na Bahia*, Lacerda (1968) afirma que o verde e amarelo utilizados em São José de Botas apontava o “nacionalismo exaltado” do artista.

Três eventos marcam o ano de 1969 e colaboram ainda mais para a valorização das obras sacras de José Joaquim: 1) publicação do artigo *Goiás Novo – Goiás Velho* no Suplemento Literário em Minas Gerais, por Afonso Ávila, em que se comenta sobre as obras de Veiga Valle; 2) o nome de Veiga Valle é inserido no *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*, editado por Roberto Pontual; 3) inauguração do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, antigo Museu Diocesano de Arte Sacra.

Iniciada em 1968, sob a orientação do professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro Dr. Carlos Del Negro, também se desenvolveu uma pesquisa sobre a arquitetura e a escultura de Goiás. Participaram dessa pesquisa Bruno Correia Lima, Aristides Barreto do Nascimento e Orlando Pinto Moreira. Nela, destacou-se o nome de Veiga Valle. Dessa pesquisa de campo surgiu o trabalho monográfico *O*

---

<sup>43</sup> Entro, a seguir, na Igreja de Nossa Senhora da Boa Morte. Há, ali dentro – embora muito mal colocada – uma autêntica obra-prima da arte santeira nacional – a belíssima Nossa Senhora do Parto, da autoria desse mestre incomparável que se chamou Veiga Valle, nome tão grande quanto o de um Aleijadinho, de um Manoel Inácio da Costa. Trata-se de uma peça de rara perfeição artística que tem provocado em toda gente os mais entusiásticos e justos elogios (KONDER, 1949, *apud* PASSOS, p. 238, 1997).

<sup>44</sup> Também feito referência como Museu da Cúria Diocesana de Goiás.

*genial santeiro de Goiás*, desenvolvido pelos dois primeiros nomes, dos três agora citados, e que viria a ser publicado em 1972, como dissertação de mestrado acadêmico.

No Colégio de Aplicação da Universidade Federal de Goiás, em 1972, foi realizada a exposição *Veiga Valle*, e contou com a presença do então diretor do Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Élder Camargo. Em 1974, a Organização Vilaboense de Artes e Tradições e o Museu de Arte Sacra da Boa Morte promoveram uma missa em lembrança comemorativa do centenário de falecimento do escultor. A título desse então contexto de comemoração e saudosismo, Élder Camargo de passos participa em 1976 da Semana de Arte, em Pirenópolis, com a comunicação *Um escultor goiano*. Já no ano de 1978, Pedro Manoel Gismondi, crítico de arte, refere-se a Veiga Valle, na revista *Casa Vogue*, em seu artigo *O barroco bárbaro e suave de Goiás*, como “poeta erudito das rimas barrocas”.

É José Joaquim da Veiga Valle uma extrapolação cultural mais impressionante que Miguelzinho Dutra<sup>45</sup>, pois o barroco deste é relativo e se define no cotidiano caipira da vida paulista, enquanto o de José Joaquim permanece sacro. Culto, mais escultor que santeiro. Veiga Valle é contemplativo e ensimesmado. Assim devia ser o autor. Assim é sua obra. A maioria de suas esculturas, as mais bonitas, não olham o mundo, ascultam a sua alma em total paz e serenidade, estão com seu autor, perdidos numa visão longínqua, enquanto um vento exterior, em constante com o mundo que trazem, agita barrocamente os mantos e as vestes, respeitando os cabelos. São como o autor. Ignoram a decadência que os rodeiam? Ou sobre elas refletem? Mesmo o magnífico Cristo, no Museu de Artes de Goiás, cujas feições são tangidas pela emoção, não olha para a terra, mas pede com toda a sua pessoa a Deus, no alto dos céus. Há, na parte mais válida de sua criação, a procura de uma resposta, mais do que uma simples pergunta; não se trata de fuga, mas de meditação. O circunstante ofereceu o problema. Este está em elaboração. Não o drama da contradição, mas a pausa para o balanço. O admirável, o fascinante para o crítico, historiador, da arte, está no fato de que a defasagem no tempo não nasce na repetição mecânica do epígono, nem da reconstrução erudita do acadêmico, mas da expressão viva de um sentimento profundo, consciente do contexto cultural no qual vive. Disso o nascer de uma expressão original que manda às favas os respeitabilíssimos Aleijadinho Fra Angélico. É um canto levantado em talhas e cores dando forma à apreensão despertada pelos rumos de sua terra. Se pertence a modos passados em outras terras e em outros espíritos, contemporânea de outras exigências, nem por isso deixa de brotar com profunda necessidade interior, e está muito longe de ser a continuação de uma linguagem esgotada. É uma poesia nova e inesperada, ainda não declamada por ninguém, em rima barroca (GISMONDI, *apud* PASSOS, 1997, p. 120).

Nesse mesmo ano, 1978, ocorre o apogeu da disseminação da cultura visual de Veiga Valle, com a exposição de suas obras no Museu de Arte Moderna Assis Chateaubriand, em São Paulo – verdadeiro marco na historiografia da refração de suas obras pelo país. Em 1979, Aline Figueiredo publica a obra *Artes plásticas no Centro-Oeste* e inclui verbete sobre Veiga Valle. O mesmo ocorre com a coleção *Arte no Brasil*, da editora Abril Cultural, que inclui referência a ele. Figura também como verbete no

---

<sup>45</sup> Miguel Arcanjo Benício de Assunção Dutra, artista brasileiro especialista em pintura e escultura (1812-1875).



*Dicionário Brasileiro de Artistas Plásticos*, produzido em 1980 pelo Ministério da Cultura. Heliana Angotti-Salgueiro lança, em 1983, a obra que vai reavivar os estudos veigavalleanos, *A singularidade da obra de Veiga Valle*. Trabalho esse que amplia a perspectiva historiográfica de pesquisa sobre o escultor e dá condições para que outros trabalhos sejam desenvolvidos, principalmente por um viés multidisciplinar. Nessa obra agora citada, descontrói-se o mito do “autodidatismo” de Veiga Valle e se afirma o alto-padrão da técnica empregada por ele.

Ainda no mundo acadêmico, defende Élder Camargo de Passos, em 1984, sua monografia, *Veiga Valle: um autodidata, um inspirado*. Também em 1984, Anna Teresa Fabris, então professora da Universidade de São Paulo, publica o artigo *Valle, um escultor ignorado*, no jornal Folha de São Paulo. Em 2000, sua obra passa a integrar a exposição comemorativa dos 500 do Descobrimento do Brasil, organizada pela Fundação Bial de São Paulo. O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico, 2006, lança um selo em homenagem às comemorações do bicentenário de nascimento do artista.

O professor Wolney Unes edita, em 2011, a obra *Veiga Valle*, cujo primoroso valor também das fotos de Paulo Rezende contribuíram para a divulgação das imagens das esculturas<sup>46</sup>. O Instituto Casa Brasil de Cultura, em parceria com Élder Camargo de Passos, Antolinda Borges, Maria Lucy Veiga Teixeira, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional assinam essa obra. É a obra mais “didática” sobre a visualidade veigavalleana. Também em 2011, o XIII Festival Internacional de Cinema e Vídeo Ambiental homenageia o artista Veiga Valle.

No fechamento do percurso historiográfico sobre a refração das obras do escultor aqui estudado, destaca-se outro trabalho de significativa grandeza: *A imaginária Religiosa de Goiás: o reconhecimento de Veiga Valle e o anonimato dos santinhos goianos (1820-1940)*, de Raquel de Souza Machado, dissertação apresentada ao departamento de História da Universidade Federal de Goiás, em 2016. Sobre a dissertação, é possível afirmar que, lá, o objetivo era ampliar a discussão sobre o fato da singularidade de Veiga Valle, defendida por Angotti-Salgueiro, ter fomentado o discurso retórico de isolamento e decadência de Goiás.

Em apresentações de meu trabalho na especialização em congressos e simpósios, recebi opiniões e questionamentos que me conduziram ao aprimoramento de um projeto de mestrado. Até então, minha proposta de pesquisa era a de ampliar a discussão sobre o fato de a singularidade de Veiga Valle, defendida por Angotti-Salgueiro (1983), ter contribuído para o discurso retórico de isolamento e decadência de Goiás com o fim da mineração versus a modernidade já presente no século XIX, apontada por autores responsáveis

---

<sup>46</sup> Destaca-se o trabalho fotográfico de Paulo Rezende por ser o primeiro a registrar as esculturas por um viés não documental, de catalogação, mas sim a produção de um ensaio com as obras.

pela renovação historiográfica goiana, tais como Chaul (1997), Bertran (1994) e Moraes (2012) (MACHADO, 2016, p. 23).

A professora Raquel de Souza Machado foi outro marco na contribuição da produção e divulgação de conhecimento científico também sobre Veiga Valle. Em especial, (i) a reconstrução do panorama do imaginário das devoções e da cultura religiosa em Goiás nos séculos XIX e XX, (ii) a discussão sobre a autoria e atribuição de autoria das peças de seu filho Henrique ao pai, Veiga Vale, e a (iii) contextualização do cenário de escultores pós-veigavalleanos, ou a ele contemporâneos. A transversalidade temática e a riqueza de dados e de informações em muito contribuíram para a importância de seu trabalho.

A pesquisadora apresenta, ainda, um estudo comparado entre as formas de representação do *Menino-Deus* na América Latina, o que evidencia, dentre outras inovações, o multiculturalismo também como conduta metodológica. Além disso, traz a esta dissertação um argumento de significativo valor para a justificativa de influências, ou, para a Historiografia Linguística, as refrações, existentes na obra de Veiga Valle. Defende ela que a imagem de *São Benedito*, que hoje se encontra em Cuiabá, pode ter sido uma fonte visual para Veiga Valle.

A imagem de São Benedito, que se encontra hoje na Capela de São Benedito em Cuiabá, produzida por um artista anônimo, provavelmente português, em um período anterior ao de Veiga Valle, mostra o mesmo tipo de esgrafiado feito pelo santeiro vilaboense: delicado, com motivos florais e acabamento primoroso (MACHADO, 2016, p. 82)

Alencar (1980) citado por Machado (2016, p. 66) destaca os seguintes contemporâneos a Veiga Valle: Antônio de Sá (1879-1905), Francisco Ignácio da Luz (1821-1878) e Sebastião da Silva de Jesus, ou Sebastião Epifânio (1869-1937). O filho, Henrique Ernesto da Veiga Jardim (1849-1933), é naturalmente também contemporâneo ao trabalho do pai. Machado (2016) afirma que houve, inclusive, a atribuição de autoria a Veiga Valle de peças feitas inteiramente ou em parte por Henrique. A partir de Menezes (1998), destaca os principais artistas da época. Uma questão teórico-metodológica aqui levantada nesta dissertação é: se o processo de aprendizado de Veiga Valle não foi pela via formal (hipótese confirmada pela historiografia), foi pela visual (hipótese provável)?

O artista plástico goiano Amaury Menezes cita, em seu livro *Da caverna ao museu: dicionário de artes plásticas* (1998), os primeiros artistas que surgiram em Goiás: Reginaldo Fragoso, pintor e escultor que atuou em Pirenópolis por volta de 1766; alferes Bento José de Sousa, que produziu retábulos na segunda metade do século XVIII na Cidade de Goiás; André Antônio da Conceição, que atuou como pintor na Cidade de Goiás, então Vila Boa, na segunda metade do século XIX; e Cincinato da Mota Pedreira, que esculpiu em pedra-sabão os filósofos gregos que hoje se encontram no Museu das Bandeiras na cidade de Goiás. Conforme Menezes (1998), Inácio César Xavier de Barros, pintor do

século XIX, considerado o autor de uma bandeira que se encontra no Museu da Boa Morte na Cidade de Goiás, Ignácio Pereira Leal, que atuou em Pirenópolis, e João da Conceição de Jesus, que trabalhou na cidade de Goiás, eram conhecidos como pintores do século XIX, porém, suas obras não foram identificadas (MENEZES, 1998, *apud* MACHADO, 2016, p. 59).

De Auguste de Saint-Hilaire (1779-1853) a Jarbas Jayme (1895-1968), o panorama historiográfico sobre Veiga Valle foi reconstituído de modo excepcional pelas duas pesquisadoras, Salgueiro (1983) e Machado (2016). Portanto, a partir dessas referências<sup>47</sup> foi possível confirmar a principal hipótese de trabalho proposta, a existência de um saber que foi compartilhado no tempo-espaço de Veiga Valle e que nele se refratou. Disso, aceita-se o aprendizado intuitivo, visual, “genial”, no sentido da palavra – a inquietação do artista nato pelo *querer-ser, desejar-conhecer, saber-ver* a realidade que o cerca. Isso é, aqui, a justificativa da existência da identidade na visualidade veigavalleana.

Agora, resta a demonstração dessa identidade por meio das categorias de análise oriundas da metodologia componente, a Semiótica Visual. Conclui-se a etapa dos argumentos sobre a historiografia refratada e refratante em Veiga Valle, fruto do processo de subjetivação da individualidade do sujeito por meio das experiências de compartilhamento de múltiplos saberes.

#### 1.4 A singularidade escultórica

A arte religiosa, e a arte de Veiga Valle, era e é um elemento de coesão social. Nos altares das casas se praticava a fé católica e, nesse exercício de fé, as imagens sacras exerciam um valor mais que simbólico do Divino, a sua própria “materialização”. A escultura passa a ser/ter muito mais que um ideal do Sagrado, mas ele mesmo. É importante destacar que, em Veiga Valle, a qualidade das imagens e sua monumentalidade justifica esse mesmo uso lexical: sua singularidade.

Veiga Valle destaca-se no sertão da imaginária goiana. Dupla singularidade, social e artística. O santeiro pertence à elite, deputado e major; insere-se na classe dos oficiais mecânicos, mister humildade...Disseminadas em território vasto, que abrange as províncias de Goiás e Mato Grosso, as imagens veigavalleanas podem ser reconhecidas em facilidade, as características do estilo, forma e cor singularizam a produção artística, fugindo aos estereótipos que a sociedade conhece. Embora estilo e gênero, considerados historicamente, sejam codificados, a imaginária de Veiga Valle escapa ao serial da arte

---

<sup>47</sup> Indubitavelmente também a obra de Passos (1997), que também é fonte marcada na historiografia de Veiga Valle. O uso das duas referências possui um caráter metonímico, mas, aqui, faz-se as devidas ressaltas por ser Passos (1997) o marco transitório para essa modernização sobre o pensamento crítico veigavalleano.

anônima que marca a maior parte da escultura religiosa. São as soluções pessoais tanto as da forma e artesanato, desenho, cromatismo, acabamento –, quanto da expressividade, atitudes e fisionomias que singularizam a obra veigavalleana... A racionalidade plástica define enfim, o corpus como “personalidade artística”, quando independentemente do conhecimento empírico biográfico do artista, – sua “personalidade civil” –, pode atribuir-se uma imagem ao conjunto sem referência ao vivido... A questão do aprendizado de Veiga Valle permanece aberta a ponto de se propor como enigma para o estudioso. É certo, porém, que o autodidatismo, tantas vezes ressaltado, é mítico: artista erudito, conhecedor das técnicas da fatura dos determinantes anatômicos dos valores expressivos, assim como das prescrições iconográficas e dos códigos estilísticos, impostos pelo Rococó e Neoclassicismo, Veiga Valle não se esquadra na categoria de “insitos” ou “iluminado” – não é primitivo... A imaginária de Veiga Valle não constitui um estilo regional. Singular, ultrapassa os limites da Província por ser a derradeira manifestação erudita da escultura religiosa do Brasil (SALGUEIRO, 1983, *apud* PASSOS, p. 121, 1997).

Com a publicação de *A singularidade da obra de Veiga Valle*, em 1983, apresentou-se ao mundo acadêmico um trabalho ímpar em termos de metodologia e análise sobre o *corpus* de trabalho veigavalleano e por, ao mesmo tempo, utilizar-se duma linguagem que aproxima texto, leitor e tema, numa perspectiva ampla sobre a história do sujeito e da crítica sobre a sua arte. Este trabalho monográfico se distancia do interesse estritamente historiográfico. Depois da pesquisa de Angotti-Salgueiro, pôde-se conhecer “verdadeiramente” o artista Veiga Valle. Há sim, nela, a refutação da “genialidade” do artista, como também aqui nesta dissertação. Por isso, quando se emprega esse termo “genial” no sentido comum, ele se vulgariza no sentido do Divino, do sobrenatural. Aqui, quando se emprega os termos “genial”, “genialidade”, o uso está muito mais relacionado ao emprego no sentido de “subjetividade”, “personalidade”, “identidade”.

Veiga Valle é artista do Império. Não obstante, sua escultura é bivalente: pautando-se por padrões estilísticos do Neoclassicismo, é moderna; prolongando a codificação barroca, está aparentemente deslocada. Singular porque trabalha isolado, desprovido de apoio de prática anterior e local, é escultor de vulto: dominando dois estilos, não raro os combina numa única imagem. Não são poucas as questões que essa situação atípica propõe ao historiador: interessando determinar o status do artista em Goiás, defrontamos com paradoxos, talvez aparentes. Porque desconhecemos imagens ou documentos que permitam estabelecer o perfil social de um grupo, em Veiga Valle coexistem um oficial de artes mecânicas e um homem político, que pertence à aristocracia regional. A contradição é mais aparente que efetiva: embora o ofício seja exercido, via de regra, por gente humilde, o século XIX tende a abrandar a diferença entre Belas-Artes e artes mecânicas. Sendo eruditas, as imagens veigavalleanas fogem à rusticidade das produzidas por artistas populares da mesma época, cujo exemplo mais conhecido são as “paulistinhas” (SALGUEIRO, 1983, p. 19).

Sobre a metodologia do trabalho artístico de Veiga Valle, Passos (1997) e Salgueiro (1983) afirmam que há um número significativo de peças não produzidas de modo inteiriço. Os membros superiores, também as mãos e faces, eram esculpidos separadamente, e depois encaixados. Em sua fase de mais intensa produção, também

chamada de fase “madura” (1840-1860), o artista seccionava verticalmente na madeira, do alto do crânio à base do pescoço, à frente das orelhas, separando a face, e, pela parte posterior, cavava os orifícios onde colocava os olhos de vidro; em seguida unia novamente a escultura, procedendo o acabamento (PASSOS, 1997).

Em relação aos detalhes de elaboração, os cabelos das estátuas, geralmente castanhos, encontram-se ora repartidos ao meio, ora apresentando grossas mechas, onduladas e encaracoladas, que caem sobre o peito e ombros. Nos *Meninos-Deus*, os cabelos, em maioria, são dourados, ora apresentando alto topete, concebidos com delicadeza<sup>48</sup>. Para Passos (1997), “os véus esvoaçantes das estátuas sugerem brisa, ambiência etérea e celestial, são eles quase sempre em arranjos felizes que os tornam diáfanos e belos”<sup>49</sup>.

Veiga Valle demonstrava grande conhecimento morfológico das esculturas, pois “as modelava de modo roliço<sup>50</sup> e suave”. O rosto de suas imagens, em grande parte femininas, são angelicais e “apresentam serenidade e contemplação mística” (PASSOS, 1997). “As mãos possuem modelado cheio, dedos longos, fusiformes, em que se destacavam as falanges, unhas e algumas cavidades” (PASSOS, 1997).

As imagens veigavalleanas podem ser reconhecidas com facilidade: características de estilo, forma e cor que singularizam a produção do artista, fugindo aos estereótipos que a sociedade conhece. Embora o estilo e o gênero, considerados historicamente, sejam codificados, a imaginária de Veiga Valle escapa ao serial da arte anônima que marca a maior parte da escultura religiosa. São as soluções pessoais, tanto as da forma e artesanato, desenho, cromatismo, acabamento —, quanto às da expressividade — atitudes e fisionomia — que singularizam a obra (SALGUEIRO, 1983, p.310).

Para Élder Camargo (1997), “Veiga Valle conseguiu em suas imagens uma textura em tom rosa pálido, dando a ilusão de fino e delicado *biscuit*”. Segundo relatos do familiares, a partir da documentação de Salgueiro (1983) e Passos (1997), para realizar tal composição, o artista utilizava elementos naturais da Serra Dourada<sup>51</sup>, nas imediações da Cidade de Goiás, tais como pedras brancas, recobertas de uma camada amarelo-

<sup>48</sup> Ver PASSOS, 1997.

<sup>49</sup> É importante destacar aqui a forma como os críticos se apropriaram de alguns termos para demonstrarem suas impressões sobre a obra de Veiga Valle. “grossas mechas”, “onduladas”, “ambiência etérea e celestial”, “diáfano”, “belos” são exemplos historiografados em Passos (1997).

<sup>50</sup> Ver PASSOS, 1997.

<sup>51</sup> Sobre as tonalidades de suas tintas, pouca coisa pudemos acrescentar, no que já se falou desde os meados do século passado, quando são apontadas sementes, folhas, cascas, raízes, flores, terras e animais, como pigmentos naturais largamente usados pelos pintores. A título de exemplificação, poderíamos citar alguns recursos regionais, com as respectivas cores obtidas: Sangue de dragão, para o vermelho claro; urucum, vermelho forte, açafraão, amarelo; anil, para obtenção do azul; casca de jabuticaba, bonina; jenipapo, para o preto; amora, fins de roxo; caparrosa, que gerava a cor marrom clara; caroço de abacate, marrom médio e, por fim, o barbatimão, dando origem à cor vinho (PASSOS, 1997, p. 103).

avermelhada, que depois de trituradas e acrescidas de tintas, óleo de linhaça e secante, formavam a composição acima mencionada. Em pesquisa na Serra Dourada, Élder Camargo (1997) encontrou um tipo de pedra denominada de “caulin”, o que leva a crer se tratar da mesma utilizada pelo escultor.

Na parte de policromia, a peça era recoberta por uma fina camada de gesso, para igualar os poros da madeira e corrigir defeitos que porventura apresentasse. Em cima desta, na maioria das vezes, ele aplicava cola especial à base de clara de ovo, como afirmam seus descendentes, ou então o boldo africano (mistura ardente em tom arroxeadado) como base para fixar as folhetas de ouro ou prata (pão de ouro) que importava da Alemanha. Essa douração fazia fundo a sua pintura filigranada, por vezes em ouro ou em prata. A técnica utilizada nessa etapa de ornamentação era o esgrafiado (PASSOS, 1997, p. 103).

Com uma análise comparativa mais profunda, Salgueiro (1983) e Passos (1997) identificaram desenhos iguais ou parecidos com outros ornamentos em alto-relevo estampados na prataria portuguesa, baiana e carioca existentes nas igrejas brasileiras. Ainda em Passos (1997, p. 105), “verificamos também elementos que se assemelham nos bordados dos adamascados dos paramentos religiosos, frontais de altares, véus e outras peças da indumentária litúrgica ou nas alfaias bordadas a fio de ouro”. É importante destacar que esses materiais “vinham da França, Itália e Portugal e aqui usados nos pontificais, ou ainda na pouca tapeçaria que existia por aqui” (PASSOS, 1997, p. 105). Tais dados corroboram com a justificativa sobre o aprendizado ou influência externas na composição das esculturas de Veiga Valle. A tese historiográfica-linguística se confirma diante da observação de um tipo de saber que, disseminado naquela época, chegou<sup>52</sup> em Veiga Valle e foi capaz de influenciá-lo.

Outros traços que se identificam com a pintura de adornos são as folhas de rosto de manuscritos ou de compromissos e estatutos de Irmandades, atitude muito usada no século XIX para valorizar a peça frontal emoldurada em rococó ou “rocailles”. Notamos que a fonte de inspiração era vasta; às vezes de um tema base ele criava inúmeras variações e adornos que enriqueciam, mais ainda o tema original. Outras vezes, agrupava em graciosos buquês, rosas, crisântemos, margaridas ou outros motivos florais campestres, usados largamente para o preenchimento dos temas escolhidos para a decoração de cada peça (PASSOS, p. 105, 1997).

Segundo Salgueiro (2011, pp. 22-31), “por ser um objeto do passado no espaço contemporâneo, a contemplação de uma obra de arte, de uma imagem, estabelece um distanciamento que jamais poderá ser superado entre sujeito e objeto”. É por meio de uma operação historiográfica que se é possível acessar os saberes pertinentes àquela e ser possível de, metodologicamente, colocá-la, a obra de arte, sob um olhar científico. É a

---

<sup>52</sup> Ver Salgueiro (1983, pág. 358).

busca pelo *saber-ver* que leva o analista do discurso visual ao uso de categorias de análise capazes de interpretar aquele objeto e de minorar o seu distanciamento no tempo-espaço de sua enunciação.

Esse saber-ver corresponderia à máxima capacidade de percepção do objeto artístico e do contexto social no qual se insere o julgamento estético em si, pois, ao olhar e ao perceber o fenômeno de arte, julga-se ser o objeto material resultado da manifestação cultural de um sujeito que está envolto num espírito de época, sendo o próprio sujeito e objeto, obra, a refração de uma identidade latente e observável. Dois são os principais argumentos que justificam a singularidade de Veiga Valle (SALGUEIRO, 2011):1) o hibridismo estilístico oitocentista, pois mescla os estilemas barroco, rococó e neoclássico; 2) peculiaridade formal do esgrafiado na decoração do panejamento. Portanto, uma singularidade por aspectos estilísticos-formais e histórico-biográfico. É a partir principalmente dos esgrafiados que se observa a “caligrafia visual” do autor.

À dissociação e leitura parcelar das peças concorre o trabalho do olhar que observa, desenha, recorta, recompõe, compara e descreve peça por peça, parte por parte, até que a diferença significante, ou as características pessoais se revelem não mais apoiadas no empirismo ou na intuição, mas na experiência visual que traz o discernimento de detalhes diferenciadores que formam um todo único (SALGUEIRO, *apud* UNES, p. 24, 2011).

Para a determinação da identidade plástica do santeiro goiano, será preciso identificar nas obras aquilo que é invariante, constante, contínuo e marcado em parte significativa das produções, em especial as aqui selecionadas metonimicamente para o desenvolvimento monográfico. Portanto, objetiva-se poder reconhecer, nelas, os furtivos<sup>53</sup> visuais que indicam composição, arranjo, posição, panejamento, cromatismo, expressão, disposição, performances etc, já que se parte do princípio que há “códigos iconográficos e estilísticos” nas imagens de José Joaquim (SALGUEIRO, 2011).

O caso Veiga Valle é ainda mais significativo neste aspecto, pois rompe com o princípio generalizante da “arte como expressão da sociedade”, cuja positividade já foi há muito questionada; se este princípio supõe que, “num dado momento histórico” (com o perdão do lugar-comum...) as artes eclodem e se correspondem, constatei ao contrário que, na Goiás do século XIX, a arquitetura a pintura e os retábulos não são sincrônicos à produção veigavalleana. Há que introduzir nuances nas correspondências esquemáticas espaço-temporais, levando-se em conta uma produção individual isolada, que, no entanto, encontra um universo de recepção favorável apoiado na religiosidade presente na vida cotidiana (SALGUEIRO, *apud* UNES, p. 26, 2011).

---

<sup>53</sup> Termo que será desenvolvido nos capítulos subsequentes. Está relacionado àquilo que exerce função na língua/linguagem, a partir do plano de expressão ou do plano de conteúdo, na Teoria Glossemática de Louis Hjelmslev.

Em *A singularidade da obra de Veiga Valle* (1983) e *Diante das imagens de Veiga Valle: questões colocadas, questões retomadas* (2011), a professora Heliana Salgueiro destaca as menções ao estilo das peças de Veiga Valle, os movimentos artísticos de possível filiação do escultor, aspectos de singularidade, análise de indumentárias e de algumas técnicas utilizadas no panejamento das obras. Além de, já no final dessa agora segunda obra citada, apresentar a proposta de alguns temas que podem se desdobrar em pesquisas dentro do universo que circunda as questões-problemas de José Joaquim.

Novos enfoque surgem e permitem que diante das imagens se coloquem outras questões; algumas delas seriam aprofundadas em registros de pesquisa paralelos e cruzamentos interdisciplinares, entre a história da arte e as ciências sociais, nas correlações com a antropologia visual, na eleição da visualidade como dimensão privilegiada da história cultural – de uma história iconográfica a uma história dos contextos históricos das práticas e representações – levando em conta o universo fenomenológico daqueles que as cultuavam (SALGUEIRO, *apud* UNES, p. 31, 2011).

A proposta da teorização da identidade visual, plástica, de Veiga Valle insere-se na continuidade dos trabalhos veigavalleanos e propõe, a partir dos estudos linguísticos e semiológicos, a análise semiótica de parte das obras do autor. Essa “dimensão privilegiada” pode ser acessada e descrita a partir das categorias de análise propostas pela Semiótica Plástica. É possível afirmar que, em Veiga Valle, alguns aspectos visuais tornam sua obra identitária, ou seja, resultado de uma experiência com o social, um saber aprendido.

Cabe ao analista, então, apropriar-se por via linguística do que foi historiografado e demonstrar o funcionamento daquela semiótica. Práticas sociais e representações sustentam a justificativa do uso da palavra “identidade” – aqui, a cultura material enquanto forma de enunciação a partir do discurso plástico de um sujeito. Todo sujeito está em sociedade, logo, é, ao mesmo tempo, mantenedor da continuidade e provocador da ruptura do conhecimento sobre a realidade das coisas. Essa “realidade das coisas” pode ser expressa em palavras e por elas somos capazes de interpretar as distintas formas de presença do visível.

Singular estilisticamente, a cavaleiro entre o barroco e o neoclassicismo que, às vezes, coexistem na mesma obra [...]. Singularidade atribuída pela autora à cultura artística provinciana dominante em Goiás, sem que a adjetivação “provinciana” adquira uma conotação negativa, por estar enquadrada historicamente nas especificidades socioculturais da região, que não permitem adotar empiricamente o critério estilístico europeu transposto para o Rio de Janeiro desde a chegada da missão Lebreton. [...]. Heliana Angotti-Salgueiro detém a atenção na questão da formação do artista Veiga Valle e, embora os documentos existentes sejam pouco esclarecedores, avança algumas hipóteses para um aprendizado feito talvez num ateliê, no contato direto com a matéria (FABRIS, 1984).



O “esquecimento” de Veiga Valle, ou mesmo “apagamento” da memória social, patrimonial, diante de sua singularidade e de todas as outras adjetivações aqui historiografadas leva à afirmação de que a não devida valorização cultural, patrimonial e visual das obras de Veiga Valle talvez se deva não pelo exímio valor estético em si das obras, mas possivelmente por pertencerem ao gênero sacro, religioso. Aqui, defende-se que a construção de uma memória nacional se dá, também, pela formação do cânone<sup>54</sup> cujo prestígio acadêmico é fonte de significativa influência.

As obras acadêmicas produzidas sobre Veiga Valle são de extrema qualidade. Aqui, faz-se uma crítica de que, possivelmente, se fossem esculturas de natureza secular, poderia ter havido uma outra recepção crítica sobre suas obras, mas isso talvez possa ser melhor desenvolvido numa outra proposta de trabalho. Outro apontamento hipotético, cuja afirmação é inerente à discussão sobre memória e esquecimento, corresponde à “retórica do isolamento” apontada por Machado (2016). Com a transferência da capital da Província para Goiânia, pode-se ter, com isso, havido uma “decadência<sup>55</sup> social”, política e econômica que colocou em destaque não mais Vila Boa, Cidade de Goiás. Mesmo assim, como afirma a citação acima, de Anna Teresa Fabris (1984), Veiga Valle transpôs o barroco para Goiás. Não reconhecer sua qualidade técnica coloca a discussão estética sob um patamar. Agora, reconhecê-la e “esquecê-la”, no sentido histórico-patrimonial do termo, é marca não da decadência moderna, mas sim, da “pós-moderna”.

### 1.5 O caráter aurático

Na introdução do artigo *La notion de l'œuvre d'art*, de Jean-Marie Schaeffer (2004), traduzido para o português por Ana Cláudia de Oliveira, o autor cita o acadêmico Martin Sell, ao parafrasear que “uma obra de arte é um objeto, mais ou menos único, que nos coloca ou nos convida a uma experiência estética e nada mais”. O valor que se tem sobre a obra de arte é culturalmente relativo. É uma obra de arte um produto humano. Dessa forma, a experiência do sujeito estético está contextualizada por fatores culturais distintos, o que incide sobre a recepção semiológica da obra de arte. A construção desse valor pode ser por intenção estética ou por intenção artística, segundo o mesmo autor.

Definamos provisoriamente a intenção estética como a vontade de criar qualquer coisa cuja reativação receptiva ocasiona uma experiência satisfatória,

<sup>54</sup> No sentido de obras e autores preteridos à historiografia de uma sociedade e de uma cultura, não no sentido de unidade de medida, em artes plásticas.

<sup>55</sup> Sentido técnico do termo, não no sentido pejorativo. Decadência no sentido de mudança da dinâmica social.

e a intenção artística como a vontade de criar qualquer coisa que seja realizada com sucesso em relação a um ideal operatório técnico que se propõe (SHAEFFER, 2004, p. 60).

O artista<sup>56</sup> pode fazer de sua arte uma forma de “ler”, “ver”, compreender, viver o mundo. Por isso, na perspectiva semiótica, a significação é sócio-historicamente construída pelo sujeito estético e, por ele e para ele, existe uma semiologia virtual que pode ser acessada por meio da exposição do olhar à sua cultura material e visual a ele disponível. Um artefato material é capaz de representar essa mesma cultura. O caráter funcional da obra de arte, para o qual apontou Shaeffer (2004), reside na forma como cada objeto é útil à sociedade, à cultura – no sentido estrito mesmo. O caráter da intenção artística reside na qualidade da criação subjetiva das obras de arte de Veiga Valle. O caráter da intenção estética nesse mesmo escultor reside nas estratégias materiais empregadas que, na visualidade, provocaram gozo ao olhar, por ter sido tomado, pelo padrão do gosto, como belo.

A função ritualística presente nas obras de Veiga Valle pode ser observada no momento em que as obras são tidas como elementos materiais que nelas sacraliza-se o Sagrado. Tendo em vista a função útil e a questão bejaminiana sobre a reprodutibilidade técnica da obra de arte, de Shaeffer (2004) a Benjamin (1955), sabe-se que as obras de Veiga Valle são, sim, num primeiro momento, objetos do culto, da cultura, do ritual. Entretanto, como já dito, imprimem-se nesse processo a “assinatura” do autor, ora também já mencionado neste mesmo capítulo. Essa assinatura consistiria na identidade plástica de Veiga Valle; seria ela o resultado de investigação a afirmação de que foi racionalmente intencional a busca por uma impressão estética de erudição, por meio de recursos plásticos e materiais que distinguiam em suas obras pela qualidade escultórica e, também, pela utilidade prática que advinha naturalmente dessa mesma qualidade, por serem artefatos de exímia talha, eram associadas a um valor não só social como também plástico.

Por fim, é importante destacar que o valor funcional da obra de arte é ainda distinto do valor institucional. Segundo Shaeffer (2004, p. 67-73), corresponde ao valor institucional “o juízo sobre a avaliação artística dos artefatos no museu”. Nesse sentido, obra e museu são também parte integrante da significação. Estar em um museu reforça o caráter aurático de uma obra, que em Veiga Valle é reforçado pelas intenções estética e

---

<sup>56</sup> Em Eric Buysens (1974, pág. 36), “a arte é corretamente chamada de linguagem; mas há lugar aqui para uma distinção fundamental. O artista é o homem que, dotado de uma sensibilidade superior, experimenta certas emoções ao perceber certos fatos e os reproduz, modificando-os à sua maneira a fim de valorizar os elementos que o emocionaram”.

artística observadas em suas obras. Dessa forma, é obra de arte porque coloca o sujeito estético à contemplação por meio do olhar. É singular porque resulta de um juízo estético que vê, nelas, o belo, o caráter aurático. Se é singular, é fruto da construção do individual sobre o social, que rompe com a superestrutura técnica e move de forma subjetiva à reprodutibilidade das obras de arte.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitentemente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente (BENJAMIN, 1955, p. 01).

Sobre a reprodutibilidade imitativa e a reprodutibilidade técnica da arte, é possível considerar que, para Benjamin (1955), esta última faria parte de um novo processo histórico, cuja ruptura promoveria sua própria ampliação. O autor comenta *técnica*<sup>57</sup> a partir do sentido estrito, como relativa à “metodologia do fazer”. Em Veiga Valle, é possível que, por analogia ou tese, a ruptura histórica esteja na ampliação da técnica da produção de esculturas pela apropriação do conhecimento sobre distintas outras técnicas no manuseio artístico. Sua ruptura está na originalidade na reprodutibilidade técnica, pois extraía sua obra também da natureza, da exploração das riquezas naturais do solo goiano. Do cedro ao ouro alemão, Veiga Valle soube inscrever em suas obras um sinônimo à “originalidade” ou mesmo “autenticidade”.

“Autêntico” é também aquilo que se perdura no tempo, não no sentido material, mas no sentido “aurático”, citado em Benjamin (1955). Em suma, é a forma como, na impressão do olhar, o antigo, o velho, o desgastado, o desbotado, o rústico, o novo, etc, inscrevem-se como formas de “resgate mitológico da cultura pelo olhar”, conforme Floch (1985). O “autêntico” poderia ser, na visualidade veigavalleana, a experiência com o passado e do passo com o presente. Do resgate da dimensão do *aqui* e do *agora* para o *lá* e *antes/então*. O sujeito do olhar, ao contemplar as obras do artista aqui estudado, tem a oportunidade de viver o máximo sentido do termo “pequena mitologia”. Essa pequena mitologia corresponde, por herança da Antropologia Estrutural de Claude Lévi-Strauss (1908-2009), à forma como a compreensão da cultura de uma sociedade, que só se dá através da análise em conjunto dos elementos que a compõem: narrativas, valores, mitos, crenças, religiões, hábitos, comportamentos etc.

---

<sup>57</sup> “Metatécnica”, “superestrutura”, “metasemiótica”. Nomenclaturas que buscam identificar a ação de reflexão sobre a metodologia do fazer sobre determinada ciência, conceito, expressão.

É preciso justificar que a análise semiótica visual a partir de fotografias das obras se deu pela necessidade de aproximar de modo dinâmico sujeito e objeto. As fotografias servirão, então, como forma de apreensão do olhar sobre a experiência de contemplação das imagens. Diz-se que o suporte fotográfico não revela a monumentalidade da obra física/material, mas é o meio pelo qual se pode registrar parte da realidade da experiência projetada sobre o olhar. A análise semiótica aqui desenvolvida não se pautará apenas pela observação das fotografias utilizadas como *corpus*. A análise visual estará consolidada pelas visitas feitas ao Museu da Boa Morte e pela conduta investigativa que buscou conhecer e saber sobre as esculturas de Veiga Valle.

A partir dessas visitas ao museu da Boa Morte, as obras puderam ser analisadas de modo coletivo, a fim de conhecer a série de Veiga Valle. Por *série*, entende-se a produção de objetos materiais distintos a partir da mesma temática, figurativa – como também o conjunto de obras produzidas por um mesmo autor. Ou seja, é “série” porque há uma temática intrínseca a elas e porque foram produzidas por Veiga Valle. A análise de uma série tem por objetivo, também, a busca pela autoria das obras. “Autoral” é o resultado da arte subjetiva de um sujeito. Diz-se isso porque a identidade plástica será demonstrada também pelo apontamento de elementos que são inerentes à visualidade das esculturas de Veiga Valle. Caberá ao último capítulo desta dissertação a apresentação dos dados de análise sobre essa hipótese: a existência de elementos visuais subjetivos que se repetem nas imagens selecionadas enquanto *corpus* de trabalho.

É, de fato, a capacidade de manter o aspecto aurático – mesmo na série<sup>58</sup> – que o faz um artista “singular”. A semiótica plástica, aqui, apresenta a seguinte hipótese de trabalho: se Veiga Valle é singular, seria possível identificar, descrever e analisar as características observáveis a essa mesma singularidade? Pela ponto de vista da geração dos sentidos na construção de uma determinada significação no visível, poderia ser a Semiótica Plástica a via teórico-metodológica capaz de compreender essa singularidade que se manifesta na visualidade? Ao final, qual seria o inventário advindo desse perfil semiótico de Veiga Valle?

É o caráter aurático das obras de Veiga Valle que as fazem tão importantes para os ritos religiosos da cultura goiana, brasileira e, por isso, a importância dessa fidelidade ao imaginário religioso. Ao buscar representar a “mesma” fisionomia da face de Cristo

---

<sup>58</sup> Ou seja, mesmo em imagens com nomes iguais (mesmo santo) há uma semelhança figurativa entre elas, principalmente na face. Em diferentes peças artísticas de “*Cristo em Agonia*”, podem ser identificados elementos visuais semelhantes – o que demonstra a qualidade artística da representação iconográfica das imagens. Essa “semelhança” é uma “assinatura visual” do artista, ou seja, a capacidade de esculpir de modo acadêmico, terminologia barroca, o mesmo imaginário.

em suas obras, Veiga Valle imprime uma identidade visual às suas obras. Caberá a este trabalho apontar essas semelhanças por meio da conduta Semiótica Plástica.

Na cultura oral das tradições vilaboense é comum a afirmação de que as obras de Veiga Valle “realmente” eram “miraculosas” e “sagradas”. A colocação dos termos entre aspas evidencia o caráter relativo e não científico de seus usos. Por força temporal, dada o hiato secular que separa Veiga Valle e a contemporaneidade, pouco se pode hoje investigar sobre esses eventos. Mesmo as obras existindo até os dias de hoje, presume-se que tal caráter miraculosa que se especulava acerca das obras veigavalleanos em muito se relacionam, possivelmente, com o apogeu e status social associado às suas estátuas. Entretanto, não é uma hipótese que pode ser facilmente eliminada, já que a concepção do objeto como “instrumento mágico” é típica da imaginária sobre o culto da imagem, discurso visual, escultura. Mas esse apontamento pode ser tema de outro trabalho de pesquisa. Aqui, fica a especulação, a hipótese.

Com efeito, assim como na pré-história a preponderância absoluta do valor de culto conferido à obra levou-a a ser concebida em primeiro lugar como instrumento mágico, e só mais tarde como obra de arte, do mesmo modo a preponderância absoluta conferida hoje a seu valor de exposição atribui-lhe funções inteiramente novas, entre as quais a "artística", a única de que temos consciência, talvez se revele mais tarde como secundária (BENJAMIN, p. 4, 1955).

Segundo esse mesmo autor, os gregos foram obrigados, pelo estágio sua técnica, a produzir valores eternos, por isso, seu lugar privilegiado na história da evolução artística. É possível afirmar que a singularidade de Veiga Valle também resida no academicismo típico de suas esculturas neoclássicas, ao recorrer a temas gregos e também romanos<sup>59</sup>.

No universo da imaginária sacra, reside esse interesse pela eternidade dos valores, e disso se apropria o artista. A arte por meio da escultura religiosa possui um valor de eternidade em muito pelo contexto de representação que a ela se impõe, uma experiência dinâmica entre sujeito e objeto. Na arte religiosa, o *belo* se confunde com o Sagrado. Entretanto, é razoável dizer que em Veiga Valle o *belo* se enuncia por meio da qualidade na transposição de um para o outro, da capacidade de fazer para a capacidade do representar, pois é o ponto de vista do autor que cria o objeto artístico e o faz singular. Ou seja, está tanto na tematização quanto na figurativização das esculturas e, por isso, há uma manutenção consciente sobre o imaginário veigavalleano. É o percurso do iconológico ao iconográfico, que será apresentado nos próximos capítulos.

---

<sup>59</sup> Ver análises visuais de *São Miguel Arcanjo* (ii) e *São Miguel Arcanjo* (iii).

José Joaquim da Veiga Valle é um dos maiores artistas plásticos brasileiros. Esse ponto de vista implica como *valor* nas suas esculturas e nas suas pinturas a forma singular de manter nos diferentes a unidade do mesmo, numa metáfora historiográfica estrutural entre o contínuo e o descontínuo. Nisso reside o caráter sacro, a singularidade, a qualidade, a técnica, em termos hiperbólicos, a “genialidade”, no sentido da subjetividade do sujeito, não estritamente no sentido da intelectualidade, erudição, instrução.

O conceito *identidade*, aqui está empregado no sentido de “subjetividade”, lugar onde confluem alteridade, assinatura plástica, historiografia linguística, enunciação, caráter semissimbólico, o repertório das paixões, o caráter tensivo, e, principalmente, singularidade semiótica. Uma proposta semiológica: analisar o signo no seio da vida social, como está em Ferdinand de Saussure (1857-1913). Entretanto, não no sentido amplo e vulgar, mas restrito, cujo emprego do termo “identidade” está relacionado de Walter Benjamin e Stuart Hall a Saussure e Jean-Marie Floch. Aqui se propôs a afirmação da *singularidade semiótica veigavalleana* enquanto elemento da subjetividade visual do artista, e, nesse caso, especificamente histórico-semiótica. É, portanto, percorrer a história do tempo-espaço em que se inseriu o artista e também tratar suas obras como reflexo dessa micro-história do indivíduo ao sujeito.

Em Veiga Valle, foi possível ao mesmo tempo afirmar que sua identidade é composta por uma série de elementos, desde históricos até visuais, cuja subjetividade remonta a um sincretismo religioso, sacro, plástico que reproduzia de forma subjetiva um tipo de arte de caráter estritamente particular; e, ao mesmo tempo, afirmar que o artista estaria “além de seu próprio tempo” por, ao fazer arte, fê-la de modo peculiar, aurático, e isso não é em si contraditório, pois são fenômenos coexistentes: arte e subjetividade.

A concepção de seus mantos, apresenta-se na maioria da vezes, soberba, ora em diagonal, ora em forma de “V” e nas madonas, com movimento em forma de “S”. Algumas peças mostram as mangas parcialmente superpostas e sucessivas, bastante drapeadas, leves e genialmente concebidas, sugerindo anatomia. Uma de suas características é o tratamento e forma que dá às dobras do manto, por meio de cavidades feitas a goiva, que lembram o aspecto de bainhas côncavas de folhas vegetais (PASSOS, 1997, p. 98).

“Globalizou-se” ao importar materiais da Europa, mas também era um sujeito que não houvera saído do entremeio Arraial Meia-Ponte e Vila Boa. Ao afirmar que Veiga Valle era um sujeito do seu tempo, afirma-se também que ele o transcendia. Ao localizá-lo nos 1800 brasileiro, vê-se a importância de sua produção material para a cultura visual nacional. A valorização dessa necessidade de conservação de Veiga Valle na memória nacional também é intuito neste trabalho.

## 1.6 É o ponto de vista que cria o objeto

Historiografia Linguística (HL) é o estudo de objetos teóricos advindos da teorização de *língua e linguagem*, sob a luz da Historiografia (MILANI, 2011, p. 09). Para isso, o ponto de vista foi tomar as obras, o *corpus* de análise, como *texto(s)*. Todo texto representa um pensamento dentro de uma sociedade. Tanto o texto quanto o autor dele podem ser analisados por essa metodologia. É objetivo do historiógrafo-linguista conhecer as fontes constituintes daquele texto, discurso, já que se realiza num tempo-espaço de enunciação. A HL surgiu a partir da Nova História e, por conseguinte, assumiu um caráter estruturalista. Por ela, em Veiga Valle foi possível conhecer o conjunto de fatores sociais que o circundaram, a história de sua arte e a história do indivíduo-criador.

Tudo está motivado por um questionamento, uma questão metodológica que, aqui, é a questão da identidade plástica de um escultor. Reconhecer sua identidade plástica é conhecer a estrutura presente em seu discurso visual, já que as obras em análise foram produzidas a partir de uma mente estruturada, forjada por outros discursos. “Toda competência linguística humana prevê o aprendizado formativo”, segundo Milani (2011, p. 19). O texto produzido pelo enunciador é constituído de continuidades conceituais e por rupturas metodológicas e nisso consiste a atividade historiográfica quando identifica, explica e analisa tais constituições manifestadas no objeto linguístico, seja ele verbal, não verbal ou mesmo sincrético.

Em todo esse equilíbrio e desequilíbrio, grupo e indivíduo, está a atualização e a permanência daquele sistema de comunicação, ou seja, língua como o veículo de integração entre cada indivíduo e o grupo. Assim, há sempre no interior de qualquer sistema, em específico nos sistemas de comunicação verbal, uma parte que é permanente, ou continuidade, e uma parte que é passageira, ou ruptura. Nos estudos científicos ou em tudo que se faz, a ruptura responde pelos avanços do conhecimento, pelas inovações, porque são precisamente os novos pontos de vista, ou métodos de abordagem, do objeto estudado. Os conceitos não variam, são sempre retomados como foram aprendidos, mas todo indivíduo tem uma concepção metodológica, para qualquer objeto da natureza, sempre diferente de todos os outros indivíduos, por isso tal conceito certamente será transfigurado em um conceito diferenciado individualmente (MILANI, 2011, pp. 19-20).

Aqui o objetivo não é “a opressão pela categorização” (MILANI, 2011), mas sim a tentativa de ampliação da historiografia do sujeito por meio do estudo de sua história e da visualidade de suas obras. Fala-se em “ampliação”, pois a mais completa historiografia de Veiga Valle já foram desenvolvidas também por Heliana Angotti-Salgueiro (1983), Élder Camargo de Passos (1997) e Raquel de Souza Machado (2016). Por isso, é uma contribuição para a ampliação do conhecimento da arte veigavalleana, não uma tentativa de superação da narrativa sobre o indivíduo e suas obras, dada a existência das obras

produzidas especialmente pelos nomes ora citados, obras essas que refratam o conhecimento sobre Veiga Valle. Obras em que podemos conhecer a recepção da arte e da crítica de arte a respeito de Veiga Valle.

Assim, ainda foi objetivo, neste capítulo introdutório, poder conhecer como as obras dos artistas pré-veigavalleanos contribuíram para formação da memória visual do indivíduo, por meio do conhecimento dos elementos relacionados ao Religioso, ao Sagrado. Houve também a busca por saber como os pós-veigavalleanos foram influenciados, ou não, por Veiga Valle, e de como se construiu linguisticamente a historiografia da técnica do pirenopolino.

É uma perspectiva semiótica plástica, em primeiro plano, alicerçada metodologicamente por um percurso historiográfico do sujeito que servirá como panorama basilar às análises sobre seus discursos visuais, compreendendo-os como textos. As terminologias de análise semiótica visual aqui não devem servir de esgotamento opressivo, como absoluta categorização, mas sim como formas também possíveis à teorização diante de uma dimensão oceânica que é a significação existente num objeto de estudo.

Cada indivíduo traz consigo um conjunto de experiências que se manifestam na enunciação de seus textos, aqui, textos visuais. É na sociedade que o indivíduo se reconhece sujeito, e isso ocorre pela língua, pela linguagem, pela semiose. A subjetividade na individualidade só acontece sob o estatuto da diferença, pois “a sociedade não muda, mas sim os indivíduos que mudam e modificam-na” (MILANI, 2011, p. 23). É por meio do discurso que o indivíduo busca livrar-se da opressão social a ele imposta, e esse seria “o princípio da conservação” (MILANI, 2011), a tentativa de ruptura motivada pelo indivíduo diante da atitude conservadora de manutenção das instituições e dos conceitos que as formam.

As sensações são geradas pelos sentidos. Esses ajudam o indivíduo a se relacionar com outros indivíduos e a perceber como fenômenos as coisas da natureza. “Essa sensação gera uma experiência e faz par entre pensamento e memória, pois se torna conhecimento ao indivíduo” (MILANI, 2011, p. 24). Assim, a lógica sobre a significação pode estar associada à própria fenomenologia do olhar, que enxerga a realidade por meio da subjetividade, e a ordena por meio de estruturas psíquicas relativamente estáveis através de uma estrutura do pensamento.

Quanto mais experiência, mais a estrutura do pensamento fica complexa, e o ser humano cada vez se torna menos vulnerável a sensações, chegando a antecipar a ocorrência delas, podendo até evitar o evento que as causaria. A ordem da complexificação da estrutura transforma-a num modelo, que pode



ser repetido e melhorado. Esse modelo é a linguagem, que é fruto da ação do pensamento estimulado pelas sensações (MILANI, 2011, p. 25).

Por meio da língua o indivíduo percorre da sensação ao discurso. Pelo discurso, o indivíduo recupera a sua individualidade<sup>60</sup> e oferece à língua a atualização de sua estrutura. Marcada, influenciada pela individualidade historiográfico-linguística do sujeito, a língua estabelece uma relação criativa entre os indivíduos que nela produzem conhecimento. A arte singular de um sujeito pode ser capaz de inovar a estrutura da língua por meio não só do signo linguístico verbal, mas também visual, como aqui proposto. O indivíduo, pelo discurso visual, é capaz de se destacar na técnica artística por meio de sua singular enunciação, pois esse imprime naquela essa sua mesma identidade, subjetividade. Por isso, em Veiga Valle, ao se treinar o olhar para as suas obras e ao ser capaz de nelas reconhecer os elementos auráticos, pode-se distingui-las das outras, o que expressa a sua originalidade.

Na tentativa de conhecer a superfície discursiva do que está enunciado em Veiga Valle, fez-se aqui uma síntese de conceitos, como já dito, na tentativa de rememorar o panorama historiográfico proposto por Salgueiro (1983) Passos (1997) e Machado (2016), e ser capaz de, a partir de concluída esta etapa, propor a análise semiótica através de alguns interesses pretendidos: um deles, demonstrar com argumentos metodologicamente linguísticos as justificativas para o emprego dos termos historiografados, em especial singularidade; e isso será realizado por meio da argumentação crítica sobre a sua visualidade.

Se o objeto for um indivíduo, seus traços e sua produção humana: artística, cultural ou científica, deve-se atentar para as fontes metodológicas de sua individualidade que, inevitavelmente, estão vinculadas ao espaço e tempo de sua existência. Uma biografia orientada para suas atuações na área de investigação deve ser construída, relacionando com o conjunto de toda a produção. Acidentes e relacionamentos de todos os tipos conduzem para uma atualização dos conceitos que particularizam a obra e o método. Importante salientar que todo indivíduo cultural é um ser humano de *carne e osso*, logo, foi aluno de um professor ou vários professores, que pertenceram a muitas instituições, em uma época, cujos valores dominantes precisam ser revelados (MILANI, 2011, p. 31).

Para isso, foi preciso percorrer as seguintes etapas propostas pelo pesquisador Milani (2011): 1) estabelecer uma biografia básica, vinculada à área temática pesquisada; 2) estabelecer os conceitos básicos produzidos, numa síntese precisa; 3) vincular os fatos

---

<sup>60</sup> Identidade, subjetividade são pontos de vista que se confluem sobre a utilização do termo que, aqui, quer dizer do caráter não só de ruptura proposto pela historiografia como, também, da distinção entre a natureza individual sobre o social. A consciência de si constitui a identidade do indivíduo, e isso o torna sujeito, um ser no mundo. Esta dificuldade léxico-semântica é incontornável, porém, secundária.

da vida pessoal e científica/acadêmica e conceitos às instituições e às pessoas a ele relacionadas; 4) verificar fontes preceptoras e fontes escritas; 5) mapear os conceitos das fontes; 6) descrever os métodos ou o método; 7) vincular o método às ciências com suas respectivas fontes; 8) verificar o traço diferenciador do método do autor; 9) mostrar a contribuição de seu método para os conceitos; 10) relatar os avanços da obra.

Veiga Valle mostrou-se uma rica fonte historiográfico-linguística. Mesmo diante das escassas documentações sobre aspectos mais específicos e até mesmo mais profundos de sua personalidade humana, artística e social, é um sujeito distinto e, como já amplamente dito neste capítulo, singular. Foi influenciado e influenciou o cenário das artes plásticas goianas. Mostrou-se artista de valia por apresentar “inventividade de estilo”, “domínio de anatomia”, “singularidade escultórica” e “técnica na ornamentação”. Portanto, espera-se que o meio acadêmico resgate os estudos veigavalleanos a fim de promover entre Ciência e Sociedade um diálogo sobre o seu patrimônio cultural, visual e material.

## **CAPÍTULO 2**

### **DA LINGUÍSTICA DA LÍNGUA À SEMIÓTICA DAS PAIXÕES**

*É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de “ego”.*  
*Émile Benveniste*

## 2.1 Da linguística da língua à linguística do discurso

Neste terceiro capítulo, um dos “pontos de partida” é o linguista genebrino Ferdinand de Saussure (1857-1913). A partir dele será montado um percurso histórico capaz de apresentar um breve panorama acerca da constituição da Semiótica e, também, da Semiótica Plástica. Louis Hjelmslev (1899-1965) avança sobre a teoria do signo linguístico e em Algirdas Julien Greimas (1917-1992) vê-se a consolidação dessa mesma teoria. É importante ressaltar que os problemas gerais de semiótica também envolvem a visualidade e é Greimas um dos primeiros a se preocupar com a abordagem semiológica da imagem.

A partir do *Curso de Linguística Geral*, publicado em 1916, observou-se uma “modernização” dos estudos sobre a língua. Esta, por sua vez, passou a ser tratada como “produto social da faculdade da linguagem e um conjunto de convenções necessárias, adotadas pelo corpo social para permitir o exercício dessa faculdade nos indivíduos” (SAUSSURE, 2006, p. 17). Ser um “produto social” envolve tomar a língua a partir de um caráter funcional e social. O uso linguístico, então, passou a ser um desdobramento natural dos estudos sobre a língua e também o principal argumento à fundação de uma semiologia<sup>61</sup>, a ciência que “estudaria a vida dos signos no seio da vida social” (SAUSSURE, 2006, p. 24).

Para gerar expressão pelo pensamento, o indivíduo faz uso da faculdade da linguagem e, por ela, existe a língua. A língua é um sistema constituído de signos linguísticos. *Signo* é, em Saussure, um acúmulo de duas grandezas, uma da ordem da matéria e outra da ordem do conceito. Para que exista a língua, é preciso que o indivíduo apreenda signos capazes de “interpretar” a realidade do mundo. Essas duas grandezas são chamadas por Saussure de *significante* e de *significado*, respectivamente. Para Saussure, existe uma relação arbitrária entre essas duas grandezas, ou seja, nenhuma relação determinante entre um e outro, nenhuma motivação natural da existência de uma pela outro. O trabalho semiótico, entretanto, proporá o estudo da motivação sobre o signo linguístico.

“Os signos linguísticos podem ser considerados a partir de valores estabelecidos por meio de seus aspectos conceituais na representação de ideias” (SAUSSURE, 2006, p.

---

<sup>61</sup> Ver Buysens (1974, págs. 27-29). Nele, a proposta semiológica consiste em investigar o estado de consciência do indivíduo que, em sociedade, interpreta certos fatos como uma manifestação da “linguagem natural” humana, já que, para ele, qualquer ato de comunicação constitui uma relação social. O conceito de linguagem natural parte, em Buysens, da proposta hegeliana dos símbolos como fatos compreendidos de modo geral, e não em si mesmos.

132). Os valores que existem nos signos influem sobre suas significações. Esses valores podem ser observados pelo linguista a partir do momento em que são colocados sobre os eixos das diferenças: sintagmáticas e paradigmáticas. Esses termos, além de fundamentarem a ideia de signo, fundamentam as bases teóricas para a Semiótica. Esta se apropriará, num primeiro momento, do termo *signo*; num segundo momento, com a Semiótica plástica, do termo *significante*.

Ser um produto social cuja constituição é mediada por valores distintivos coloca o signo como possuidor de uma arbitrariedade. A realidade da língua pode, então, desenvolver-se a partir da busca por esses constituintes motivados, passíveis de serem descritos por um analista. A arbitrariedade e a motivação do signo serão discussões caras ao período de modernização dos estudos linguísticos.

As relações associativas sintagmáticas e paradigmáticas presentes nos signos linguísticos a partir de Saussure exerceram influência sobre a Teoria Semiótica Visual, por exemplo, de Jean-Marie Floch. É possível dizer, ainda, que os estudos sobre o valor linguístico em muito contribuíram para análise do sentido a partir do seu nível fundamental, em Semiótica Discursiva. A “virada fenomenológica” na Teoria Semiótica estava corroborada pela necessidade da promoção de ciências outras que dessem conta dos fatos da linguagem. Dizer que os elementos constituintes dos signos se estruturam, ou seja, exercem valor um com o outro e cada um com a estrutura em si da língua, revoluciona a metodologia sobre os estudos linguísticos e coloca o linguista numa visão privilegiada sobre a natureza da comunicação humana.

Fiorin (1996, p. 56) afirma que *langue*, *competência*, *mudança*, *variação* e *uso* são os objetos de estudo da Linguística. De Saussure a Greimas, o ponto de vista escolhido optou ora por uma construção metodológica sobre o objeto de estudo da própria Linguística, ora por reconhecer que, na língua, outros são os fatores que influenciam em seu uso, e isso é semiológico e semiótico, pois podem estar relacionados a eventos da ordem extralinguística do discurso. É na função semiótica da linguagem que se pode observar a existência do sentido a partir dos dois planos, expressão<sup>62</sup> e conteúdo; Benveniste, ao abordar a questão do sujeito da enunciação, colocou sobre o cultural os fatos linguísticos, principalmente pela relação enunciador, enunciatário, enunciado e enunciação.

Ainda, consideram-se aqui dois princípios elementares à metodologia de análise semiótica de orientação estrutural: “a linguagem é multiforme e heteroclita” e “a língua

---

<sup>62</sup> Constitui-se por dois tipos de formantes: discretos e contínuos.

é um todo por si e um princípio de classificação” (SAUSSURE, 1995, pp. 15-25). Isso implica dizer que cada escultura será tomada como um texto. A partir disso, o analista se apropriará de signos linguísticos verbais capazes de “descrevê-lo”. Um texto é formado por uma hierarquia de signos. Como consequência, a “descrição” dessa hierarquia é em si uma metalinguagem. A Semiótica Visual aqui proposta cumpre dois propósitos: 1) partir da discussão sobre a natureza do signo linguístico em Saussure; 2) prosseguir com os estudos semiológicos propostos por Saussure a partir, também, da orientação de Hjelmslev acerca da concepção de signo, texto e planos da linguagem – sua Teoria Glossemática.

Da linguística à semiologia, passa-se do estudo essencialmente do fonema para o do sema<sup>63</sup>, ou seja, da imagem acústica para o sentido. Em Semiótica Visual, a semia, forma manifestada do sema, seria o resultado de como o ser humano se utiliza da estesia como forma de conhecer e interagir com o mundo, a partir de saberes que nele existem e transitam. Conhecimento e significação acabam, por assim fazerem, sendo a base para a constituição da linguagem, para a língua. Se conhecimento e significação se manifestam na linguagem e na língua, linguista e semiólogo devem delimitar condutas diferentes para suas análises científicas.

## **2.2 As contribuições de Hjelmslev à Teoria Semiótica**

A teoria semiótica proposta por Louis Hjelmslev é, antes de tudo, uma teoria da linguagem. Teoria “semiótica” porque a concebe como uma “hierarquia da qual qualquer um dos componentes admite análise ulterior em classes definidas por relação mútua, de tal modo que qualquer dessas classes admite uma análise em derivados definidos por relação mútua” (1975, p. 11). Dessa forma, o linguista semioticista concebe como objeto não apenas a língua “natural”, mas sim qualquer estrutura que possa ser analisada a partir dessa concepção de semiótica proposta. Para ele, os signos traduzem os fatos da consciência. Sendo assim, traz como revolução metodológica a concepção de *linguagem* como um conjunto de figuras que podem servir para formarem signos. Esses, os signos, advêm de uma relação, segundo esse mesmo autor, “solidária”, que condiciona a existência de “função semiótica”.

---

<sup>63</sup> Forma constituinte do sentido.

O objeto de estudo da semiótica é a significação como resultado de “articulações de sentido”, como afirmam Cortina & Marchezan (2011, p. 393). Dessa forma, a semiótica se opõe à afirmação de que o sentido é “intraduzível”, e que qualquer teorização sobre ele seria mera “interpretação intuitiva”. Entretanto, em Louis Hjelmslev o sentido só tem uma existência “científica<sup>64</sup>”. Então, “traduzir” o sentido se justificaria pelo interesse metodológico e investigativo, não em sentido literal. As contribuições de Saussure e de Hjelmslev fundamentam a base teórica dessa área de estudo.

Para a semiótica, há uma instância do sentido que goza de um estatuto comum independentemente de sua manifestação em diferentes linguagens; em termos semióticos, independentemente de suas diferentes textualizações. A semiótica não se restringe, portanto, ao estabelecimento das especificidades de cada linguagem, embora também delas se ocupe ao propor semióticas particulares, cujas formulações decorrem da semiótica geral, ao mesmo tempo que esta também daquelas se nutre (CORTINA & MARCHEZAN, 2011, p. 396).

A teoria da linguagem de Hjelmslev se propõe como um meio para se alcançar o conhecimento transcendente a ela mesma. Existe na natureza da constituição da ciência da linguagem um relação com outras áreas do conhecimento sobre o homem, dentre elas a sociologia, história, filosofia. Nesse sentido, o ponto de vista de Hjelmslev está em determinar a “estrutura específica da linguagem”. O que está subjacente à linguagem combina-se nessa estrutura de modo *relacional*. A descrição do texto como metodologia de identificação desses mesmos elementos é a proposta do linguista dinamarquês. Para isso, uma análise textual de natureza estrutural toma como princípio a simplicidade na condução da sua metodologia. Nessa perspectiva, a análise do texto deve-se ater ao “registro de certas dependências ou certos relacionamentos entre termos que o constituem em sua totalidade” (HJELMSLEV, 1975, p. 34).

Com os *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, de 1943, o linguista dinamarquês Louis Hjelmslev avança sobre essa discussão. Cunha o termo “função semiótica” para designar a relação existente entre Plano de Expressão e Plano de Conteúdo. Propõe uma *solidariedade* entre as duas dimensões do signo linguístico, determinando a existência de *forma* e *substância* para essas mesmas duas dimensões. A distinção entre *forma da expressão*, *substância da expressão*, *forma do conteúdo* e *expressão do conteúdo* inova a compreensão sobre, também, a questão do sentido – já que o coloca nos dois planos da linguagem, como resultado de uma relação entre eles. Hjelmslev destaca-se, dessa forma, por compreender o signo linguístico não apenas como

---

<sup>64</sup> Não só o sentido, como também a metasemiótica. Ela corresponderia ao esforço em desenvolver uma ciência capaz de fornecer instrumentos de análise na compreensão das hierarquias que constituem a estrutura linguística a partir da construção de um metadiscurso sobre elas.

forma, mas também como substância. Forma essa que não só existe no Plano da Expressão, como também no Plano do Conteúdo. Para Hjelmslev, “tanto o plano do conteúdo quanto o da expressão podem ser descritos por meio de constituintes e caracterizantes” (PIETROFORTE, 2008, p. 13).

Para se compreender a linguagem, será necessário primeiro conhecer o universo em que se situam ela mesma e os indivíduos que a constituem. Compreender o mundo como uma “vasta rede de relações” e como “arquitetura de formas carregadas de sentido”, assim como está em Greimas<sup>65</sup>, é uma concepção que corrobora para a seguinte afirmação<sup>66</sup>: o interesse que as várias ciências humanas manifestam atualmente pela linguística apenas evidencia o preocupante descontentamento da linguística francesa no que diz respeito à reflexão metodológica (1956, p. 01).

Em Hjelmslev, é pela linguagem que se processa o sentido, e todo processo pressupõe um sistema. A linguagem se constitui de plano da expressão e plano do conteúdo. Em cada um desses planos há formas e substâncias. Dessas formas e substâncias resultam as figuras do conteúdo e as figuras da expressão. Entre os dois planos está a “função semiótica”, lugar de semiose. Das semioses sobre o sentido, extraem-se as isotopias. Sobre as isotopias agem os funtivos da expressão e do conteúdo. Assim, as “formas variantes e invariantes” poderiam ser o objeto de investigação sobre a constituição dos planos da linguagem em relação ao sentido.

Nos *Prolegômenos*, “a linguagem é composta fundamentalmente por uma ordem transcendente cuja natureza é a multiplicidade” (PIETROFORTE, 2008, p. 19). Essa “riqueza de múltiplos valores” coloca em destaque sentimentos, emoções e experiências que constituem em sujeito o indivíduo que, da linguagem, faz uso. A linguagem inscreve no homem as marcas da sua própria humanidade. É possível afirmar que a proposta glossemática hjelmsleviana compreende a linguagem como um fenômeno não estritamente da ordem do linguístico, da língua – mas sim um fenômeno que, pelo discurso, é capaz de manifestar a dimensão linguística do indivíduo por meio da dimensão social da linguagem, a língua.

A linguagem - a fala humana - é uma inesgotável riqueza de múltiplos valores. A linguagem é inseparável do homem e segue-o em todos os seus atos. A linguagem é o instrumento graças ao qual o homem modela o seu pensamento, seus sentimentos, suas emoções, seus esforços, sua vontade e seus atos, o instrumento graças ao qual ele influencia e é influenciado, a base última e mais profunda da sociedade humana. Mas é também o recurso último e

<sup>65</sup> *L'actualité du saussurismo*, in *Le français moderne*, 1956. Faculdade de Letras da Alexandria.

<sup>66</sup> Original: L'intérêt que montrent actuellement pour la linguistique les différentes sciences de l'homme, ne fait que mieux ressortir la désaffection inquiétante de la linguistique française à l'égard de la réflexion méthodologique.



indispensável do homem, seu refúgio nas horas solitárias em que o espírito luta com a existência, e quando o conflito se resolve no monólogo do poeta e na meditação do pensador (HJELMSLEV, 1975, p. 7).

Dessa forma, por meio da linguagem “o homem domina o ‘mundo’, dos sentidos, e se apropria dele, ao transformar o que é físico em cultural” (PIETROFORTE, 2008, p. 20). Por “sentido”, entende-se “a grandeza que só se define pela função que a une ao princípio de estrutura da língua e a todos os fatores que fazem com que as línguas se distingam uma das outras” (HJELMSLEV, 1975, pp. 55-56). Portanto, ao comparar à Teoria Semiótica Plástica a ideia de *sentido* proposta por Hjelmslev, vê-se que a apropriação desse mesmo termo pode ser feita através da investigação da natureza da experiência do olhar pelo sujeito estético, na semiovisualidade, e também pela natureza da linguagem humana, na glossemática.

### **2.3 Semiótica discursiva e o percurso gerativo de sentido**

Segundo Barros (2010, p. 187), “a análise do discurso [...] examina as relações entre a enunciação e o discurso enunciado e entre o discurso enunciado e os fatores sociais”. Assim, a proposta de estudo do texto a partir da sua construção linguística e social coloca a subjetividade como valor predominante sobre o sujeito. Vida e obra, indivíduo e sujeito, texto e discurso são os objetos de estudo em Análise do Discurso. Busca-se, aqui, escapar não só do subjetivismo como também distanciar-se do logicismo diante da análise. O texto, como objeto de significação, é um evento no tempo histórico e decorre de uma prática social que toma a própria realização do texto como resultado da realização de uma enunciação.

Essa nova conduta metodológica em Análise do Discurso passa a evidenciar uma série de fatores que, “internos” e “externos” à própria enunciação, evidenciam o caráter instável do texto e, por que não, dos sentidos. A significação resultaria dessa série de relações conflitantes e distintas entre a dimensão do sujeito e do social. A linguística passa a compreender o sentido, ou os sentidos, existente numa significação como resultado de uma ação do homem sobre o social por meio da enunciação. “A significação de um texto depende das relações que se estabelecem entre unidades descontínuas, [...] e que produzem no texto um efeito de continuidade”. As paixões, como grandeza descontínua do discurso, e as tensões, como grandeza contínua, passam a ser objetos de investigação do analista do discurso que toma como ponto de vista a semiótica de linha francesa.

*Semântica Estrutural*, do linguista Algirdas Julien Greimas (1917-1992), é a obra que instaura os estudos acerca do sentido por uma conduta científica. Publicada em 1966, busca compreender os domínios entre homem e significação. Em Greimas, o sentido se articula a partir de uma estrutura cujos elementos que a constituem estão em oposição. Por isso, é a obra que, do ponto de vista metodológico, busca fundamentar os princípios teóricos capazes de fundar uma conduta investigativa científica própria. No *Semântica Estrutural*, Greimas desenvolve um pouco mais os fundamentos de análise do texto propostos por Hjelmslev, da afirmação de um conteúdo imanente na estrutura do discurso à descrição gerativa desses conteúdos.

O que distingue a Semiótica Discursiva da Semiótica Plástica é que esta se ocupa da investigação do sentido a partir do plano da expressão, aquela, pelo plano de conteúdo. A necessidade de reconstrução desse percurso se dá pela observação panorâmica sobre a proposta de demonstração da visualidade plástica de Veiga Valle. Na geração do sentido presente no plano da expressão, o quadrado semiótico é o modelo de sistematização proposto pela teoria semiótica greimasiana.

A partir do estudo do Plano do Conteúdo, é possível remontar as etapas constituintes que possibilitariam a geração de certo sentido. Essa atividade metalinguística sobre a linguagem possibilita reconhecer a constituição elementar das formas estruturantes do sentido no texto, no discurso. Indivíduo, sociedade e significação passam a ser instâncias da semiose, que estará rodeada de outras ciências afins capazes de influenciar a análise sobre o sentido, tais como a Fenomenologia, Estética e Antropologia. O percurso gerativo de sentido seria, então, essa proposta de remontagem das etapas constituintes do sentido.

Segundo Mendes (2011, p. 187), “o percurso é ‘gerativo’ porque concebe o processo de produção de sentido de um texto como um percurso gerativo que vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto”. Para Fiorin (1999, *apud* MENDES, 2011, p. 187), “constitui ele um simulacro metodológico, para explicar o processo de entendimento, em que o leitor precisa fazer abstrações, a partir da superfície do texto, para poder entendê-lo”. As etapas constituintes desse percurso de análise do plano de conteúdo são três.

A primeira corresponde ao *Nível Fundamental*. Nesse nível, há uma sintaxe e uma semântica. Elas colocam em oposição termos que estão na dimensão mais profunda e elementar da organização global do texto (PIETROFROTE, 2008, p. 11). A sintaxe do nível fundamental é o lugar em que “a significação adquire uma primeira configuração do microuniverso categorial que se costuma diagramatizar na forma de um quadrado

semiótico”, segundo Cortina & Marchezan (2011, p. 402). Já a semântica fundamental, segundo Greimas & Courtés, 1979, p. 399), é definida como “um inventário (...) de categorias sêmicas, suscetíveis de serem exploradas pelo sujeito da enunciação”.

Por meio da experiência estética, colocam-se em afirmação e em negação conteúdos que podem ser representados por uma lógica formal de natureza imanente e que pode ser demonstrada por meio do quadrado semiótico. Formas de impressão do sentido por meio da percepção e da cognição identificam-se como uma impressão subjetiva do ser sobre determinado discurso. Do ponto de vista das relações lógicas geradoras de sentido, no nível fundamental, elas são de natureza *eufórica* ou *disfórica*.

No quadrado semiótico<sup>67</sup>, “sentidos contidos nos discursos são articulados por meio de categorias semânticas e sobre elas são aplicadas duas operações, a de afirmação e a de negação” (PIETROFORTE, 2008, p. 30). Então, S1 vs. S2 e não S1 vs. não S2. Dessa forma, S1 e S2 seriam os elementos em oposição categorizados a partir da sintagmatização na semântica do nível fundamental do discurso. Sobre esses mesmos termos implicam três relações: *contrariedade* (S1 vs. S2 e não S1 vs. não S2), *contraditoriedade* (S1 e não S1; S2 e não S2) e *complementariedade* (não S2 e S1; não S1 e S2)<sup>68</sup>. Essas relações sintagmáticas e paradigmáticas operam sobre outras relações semânticas. As categorias semânticas são constituídas por palavras que possuem uma natureza universal sobre o discurso: *vida vs. morte* e *natureza vs. cultura*, *identidade vs. alteridade* são exemplos desses universais.

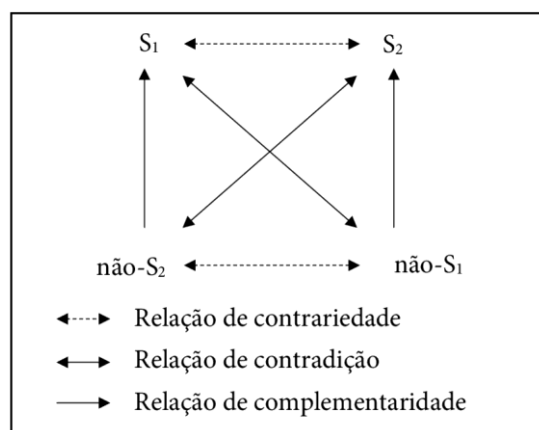


Figura 2: Quadrado Semiótico<sup>69</sup>, Da Silva e Chaves (2017).

<sup>67</sup> Ver Pietroforte (2007, pág. 18). Quadrado semiótico *ser vs. parecer*.

<sup>68</sup> Ver Pietroforte (2008, pág. 30). Entretanto, em Barros (2002) e (2003), além de Cortina e Marchezan (2004) também propõem a mesma metodologia, que, por tradição, é um cânone na condução da análise da identidade e da alteridade presente entre os termos categorizados.

<sup>69</sup> Sobre os estudos acerca do quadrado semiótico, é importante destacar o trabalho de José Américo Bezerra Saraiva (2017), *Análise da análise: quadrado semiótico e gráfico tensivo*. Nele, há uma exposição extremamente avançada que propõe uma metodologia sobre a sobreposição dos gráficos de demonstração da tensividade a partir das oposições elementares.

A segunda etapa do percurso de análise corresponde ao *Nível Narrativo*, cuja semântica e sintaxe colocam em *conjunção* ou em *disjunção* sujeito e objeto. A semântica narrativa deve ser tomada como “a instância de avaliação dos valores dos objetos do fazer”, segundo Cortina e Marchezan (2011, p. 404). Esses “objetos” que, no nível fundamental, correspondiam aos conteúdos obtidos por meio da sintagmatização das estruturas semânticas primárias ao discurso. A conjunção e disjunção com os objetos implicam transformação dos estados de alma do sujeito. Essas transformações se programam numa sequência em que quatro outras etapas estão envolvidas: *manipulação*, *competência*, *performance* e *sansão*. Os programas narrativos podem ser de *base* ou de *uso* e representam essa mesma relação entre sujeito e objeto:  $(S \cap O) \rightarrow (S \cup O)$  e  $(S \cup O) \rightarrow (S \cap O)$ .

As transformações dos estados de alma do sujeito implicam modalização e, dessa forma, infere-se que, por exemplo, numa manipulação os objetos modais *querer* e *dever* podem ser gerados no plano do conteúdo por meio de sua sintagmatização e esses conteúdos podem ser da ordem da *tentação*, *sedução*, *provocação* ou da *intimidação*. Divide-se, então, em *objetos modais* e *objetos de valor* as formas modalizadas no plano narrativo do discurso. *Querer*, *dever*, *saber*, *poder*, *fazer*, *ser* são formas modalizadoras em conjunção ou disjunção com os objetos de valor. É dessa relação que se pode observar as Paixões, ou seja, os valores subjetivos ao sujeito da enunciação que determinam a modalização dos objetos modais na busca pelo objeto de valor.

A terceira etapa do percurso de análise corresponde à instância mais abstrata e mais complexa das etapas de geração do sentido, que é o *Nível Discursivo*, instância em que o sujeito projeta um enunciado que se constitui no plano do conteúdo e se concretiza no plano da expressão. Nele, temas e figuras possibilitam uma leitura textual por meio da *isotopia*. No enunciado, então, inscrevem-se conteúdos que, concretos ou abstratos, dão conta da geração de sentido em determinada enunciação. Projetam-se no enunciado as instâncias de *actorização*, *temporalização* e *especialização* – herança da proposta benvenistiana. Por fim, “a semiótica oferece modelos (enunciativos, narrativos, figurativos e passionais) para a análise das relações lógicas convocadas ou revogadas pelo exercício concreto do discurso” (LARA; MATTE, 2009, p. 342).

A enunciação opera, portanto, a discursivização de tais elementos, isto é, opera o seu recorte de tal modo que possamos contemplar essas continuidades unas como duais; assim, mediante a enunciação recorta-se a actância do sujeito em atores discursivos que realizam papéis de sujeito cognitivo (observador, narrador: eu) e sujeito pragmático (sujeito operador: ele); recorta-se a extensão em dois espaços referidos respectivamente ao lugar da enunciação (aqui) e o lugar do enunciado (lá: não aqui); recorta-se a duração em dois momentos,

quais sejam, o momento da enunciação (agora), contraposto ao momento do enunciado (então: não agora) (CORTINA & MARCHEZAN, 2011, p. 404).

A enunciação produz o discurso. Um discurso para se concretizar necessita da existência de três categorias: pessoa (eu-tu/ele), tempo (agora, então), espaço (aqui-aí/lá). As combinações possíveis entre os termos que compõem essas categorias podem produzir efeitos de sentido no texto que servem para delimitar, principalmente, as intenções e estratégias argumentativas no discurso, a exemplo: *embreagem* e *debreagem*. Valores culturais que circulam sobre a geração da significação, no nível discursivo, são enunciados por um sujeito que experimenta o mundo e se coloca diante dele. A erotização do corpo em *Menino-Deus*, por exemplo, poderá ser um conteúdo analisado por meio de uma tipologia de valores: práticos, lúdicos, utópicos e críticos.

A partir das noções apresentadas por Heinrich Wölfflin (1984, *apud* FLOCH, 1995) sobre a distinção entre a “visão clássica” e a “visão barroca”, em Veiga Valle, outros instrumentos de análise poderão corroborar na afirmação e demonstração da identidade plástica de Veiga Valle: *linear vs. pictórico*, *continuidade vs. descontinuidade*, *claridade vs. obscuridade*, *multiplicidade vs. unidade*, *forma aberta vs. forma fechada*, *plano vs. profundo*. Na enunciação, cada termo assume um valor no plano da expressão e no plano do conteúdo. A significação decorrente dessa relação será semissimbólica. Cabe ao analista, então, no último capítulo deste trabalho monográfico, aplicar as categorias de análise semiótica plástica a partir da Teoria Semissimbólica. “As relações semissimbólicas são, no fundo, relações entre conteúdo e expressão determinados como contínuos e descontínuos ou como extensos e intensos”, segundo Barros (2010, p. 211).

<b>Nível Fundamental</b>	<b>Nível Narrativo</b>	<b>Nível Discursivo</b>
<p><b>Sintaxe Fundamental</b></p> <p>↓</p> <p>Relações lógicas de contrariedade, contraditoriedade e complementariedade (complexidade e neutralidade) demonstradas pelo quadrado semiótico</p>	<p><b>Sintaxe Narrativa</b></p> <p>↓</p> <p>Enunciados de estado e enunciados de fazer e etapas do programa narrativo</p>	<p><b>Sintaxe Discursiva</b></p> <p>↓</p> <p>Debreagem e embreagem (enunciativa e enunciva)</p>
<p><b>Semântica Fundamental</b></p> <p>↓</p> <p>Termos em mínima oposição semântica (identidade x alteridade)</p>	<p><b>Semântica Narrativa</b></p> <p>↓</p> <p>Objetos: modais e de valor</p>	<p><b>Semântica Discursiva</b></p> <p>↓</p> <p>Temas e figuras (isotopia)</p>

Figura 3: Esquema do percurso gerativo de sentido.

É possível aplicar o percurso gerativo de sentido às imagens de Veiga Valle e observar, primeiramente, quais as figuras que nelas se destacam e, num segundo momento, identificar as categorias plásticas que se mobilizaram para essa projeção figurativa. Para isso, numa etapa semionarrativa, termos simples serão colocados em afirmação e negação sobre o objetos de valor. A sobreposição de um valor sobre outro existirá num espaço de valência em que o agenciamento desses objetos resultará em relações tensivas intensas e extensas. O sensível, então, passaria à ordem do inteligível e, assim, termos simples se transformariam em correlações com o universo da língua. Na imagem *Cristo em Agonia*, as figuras *homem* e *cruz* categorizam identidade e alteridade com *vida* vs. *morte*, ou mesmo, *humano* vs. *divino*, já que são valores eufóricos e disfóricos a partir de um certo domínio de valência.

A partir disso, o *corpo*, enquanto matéria, é da natureza do humano, a *cruz*, da ordem do Divino. Dessa forma, o termo *humano* está, nesse programa narrativo de base, em conjunção com o termo *morte* e em disjunção com o termo *vida*, caracterizada pela cruz. Percebe-se que há certo paradoxo nessa isotopia discursiva, pois estar em conjunção com a morte é resultado de uma modalização do sujeito que toma por valor eufórico o martírio da cruz como forma de redenção, ou seja, como forma de se alcançar a eternidade.

#### **2.4 A enunciação atualizada na semiótica**

É na década de 1970 que se iniciam os estudos sobre a enunciação, com Émile Benveniste (1902-1976). Nessa perspectiva, é o sujeito que se constitui pela língua. Segundo ele, a enunciação seria “colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (BENVENISTE, 2006, p. 82). O lugar privilegiado que o aspecto social da linguagem alcança faz do sujeito um sujeito do discurso. A “realidade do ser” é a subjetividade e pela linguagem ela existe. Em uma de suas mais célebres citações sobre a epistemologia da enunciação, Benveniste afirma que “é na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade, na sua realidade que é a do ser, o conceito de ‘ego’” (2005, p. 286).

Assim sendo, o ato de produção de um enunciado é o objeto de estudo da enunciação, não o texto. “A enunciação supõe a conversão individual da língua em discurso”, (2006, p. 83). E, por consequência, isso é uma forma de “apropriação”,

segundo a nomenclatura dessa mesma teoria. O indivíduo, ao se apropriar da língua produz discurso, cuja enunciação é resultado da relação entre as categorias de pessoa, tempo e espaço – o “aparelho formal da enunciação”, segundo título homônimo de artigo publicado em 1970, na revista francesa *Langage*. As instâncias da enunciação se concretizam no *eu-aqui- agora*. O *eu* e o *tu* são formas dêiticas que “imprimem” no discurso o caráter subjetivo sobre a enunciação, já o *ele*, o caráter objetivo. Na categoria de espaço, o *aqui* se distingue do *lá* e, o *agora*, do *então*.

Segundo Pietroforte (2008, p. 35), “a enunciação é instância produtora do enunciado, de modo que ela se relaciona com ele de acordo com a produção-produto”. Na sintaxe do nível discursivo, por exemplo, em termos de geração de sentido, a relação sêmica entre enunciador, enunciado e enunciação resultaria da categoria *aproximação* vs. *distanciamento*. Dessa forma, a enunciação enunciada produz efeito de aproximação e o enunciado enunciado, de distanciamento. Por fim, na semântica discursiva resulta em dois processos: o de *tematização* e o de *figurativização*. A actorização, temporalização e a espacialização promovem no discurso esses dois processos.

Por meio da enunciação, o enunciado se concretiza e o sujeito se manifesta. A textualização é o resultado dessa manifestação e, ao mesmo tempo, materialização. Em Veiga Valle, a Teoria da Enunciação será de grande importância nas análises semióticas, quando da observação do nível discursivo do percurso gerativo de sentido. Em Veiga Valle, os valores sobre a enunciação e a forma como ele, sujeito de sua obra e de seu discurso, foi influenciado por um conjunto de práticas sociais – que colocavam a ideologia como forma manifestada do pensamento sobre a enunciação – é que correspondem a essa importância à análise.

Neste projeto monográfico, cita-se Benveniste como o nome responsável por esclarecer o campo teórico da subjetividade sobre o discurso, sobre a língua. Com esses preceitos, Émile Benveniste funda a Linguística da Enunciação, e corrobora para o avanço científico do discurso a partir de uma intenção metodologicamente formal. Assim como em Ferdinand de Saussure, Benveniste afirma que “o signo linguístico deve ser tomado e compreendido em um sistema de signos” (BENVENISTE, 2006, p. 45). Isso implica que tomar as obras de Veiga Valle como textos resulta em cada texto ser um signo linguístico – em questão, o signo linguístico não verbal. Sendo signo, constitui-se a partir de um sistema de outros signos.

Da escrita não diremos não diremos nada aqui, reservando para um exame particular este difícil problema. Os ritos simbólicos, as formas de polidez são sistemas autônomos? Pode-se realmente colocá-los no mesmo plano que a língua? Eles não se sustentam sobre uma relação semiológica senão por intermédio de um discurso: o “mito”, que acompanha o “rito”; o “protocolo”

que regula as formas de polidez. Estes signos, para nascerem e se estabelecerem como sistema, supõem a língua, que os produz e os interpreta. Eles são então de uma outra ordem, uma hierarquia a definir. Entrevê-se assim que, não menos que os sistemas de signos, as **RELAÇÕES** entre estes sistemas constituirão o objeto da semiologia (BENVENISTE, 2006, p. 51).

Dessa forma, o signo tem por papel “representar” as coisas no mundo. Por meio da apropriação que o indivíduo faz da língua, torna-se sujeito. Todo sujeito constitui-se pela sua subjetividade. O aspecto social sobre o discurso aproxima, mais uma vez, as propostas saussurianas e da enunciação. O sujeito se relaciona com o mundo por meio da linguagem, e disso resulta um conjunto de relações existentes entre língua, sujeito e discurso.

É importante afirmar que a “semiologia ainda indecisa”, mencionada por Benveniste, hoje, fundamentou-se metodologicamente e é capaz de compreender outros sistemas semióticos como constituídos também por signos linguísticos. *Signo e símbolo* não podem ser conceitos relativizados. Se em um sistema semiótico as figuras que o compõem o transformam num símbolo, a “descrição”, “interpretação” desse só se dá pela língua. A enunciação “é diretamente responsável por certas classes de signos que ela promove literalmente à existência” (BENVENISTE, 2006, p. 86) e por ela se realizam as relações representativas pelo sujeito.

Nesse sentido, a enunciação interessa à semiótica por ser ela a responsável por desenvolver os princípios de análise inerentes ao discurso realizado. O discurso, como “etapa final” desse processo de geração de sentido, fornece ao semioticista a concretização de relações opostas elementares existentes nos níveis fundamentais e narrativos do discurso. *A narratividade* e *a intersubjetividade* são formas de compreender o tipo de programa narrativo desenvolvido em um texto e, ao mesmo tempo, as possíveis formas de modalização que afetaram o sujeito da enunciação. Assim, em Veiga Valle, a enunciação servirá ao semioticista como instrumento de análise do texto enquanto discurso. As consequências desse ponto de vista envolvem reconhecer um eu-fazedor, num dado tempo e espaço de enunciação. Um discurso enunciado para um outro, a partir de uma rede de significações.

## 2.5 Semiótica e semissimbolismo

A semiótica, enquanto teoria da significação, não é essencialmente uma teoria linguística. Seu modelo de análise é hipotético-dedutivo, mas leva consigo a indução



também como princípio de análise. Existem pelo menos três tipos de semiótica, a americana, a russa e a francesa. Na corrente francesa, o linguista Algirdas Julien Greimas toma como objeto de estudo o estudo da significação a partir de uma semântica “científica”. Da relação entre *significante* e *significado* propostas no Curso de Linguística Geral, de Ferdinand de Saussure, Greimas compreende a significação a partir de uma geração de sentido. Essa geração de sentido numa significação só poderia ser realizada se entre esses termos ocorresse uma relação de diferenças, distinção. A oposição entre *significante* e *significado* pôde ser melhor desenvolvida na semiótica a partir de Louis Hjelmslev. Com a Teoria Glossemática, Hjelmslev propõe que existe uma “função semiótica” no entremeio dos dois planos e que, nela, estaria a própria significação.

Não se toma a oposição *significante vs. significado* por *plano da expressão e plano do conteúdo*, pois a proposta da natureza imanente do discurso coloca *significante* e *significado*, existentes nos dois planos da linguagem, agora como: formas e substâncias. O plano da expressão teria a *forma da expressão* e a *substância da expressão*, o plano do conteúdo, a *forma do conteúdo* e a *substância do conteúdo*. Em um discurso, então, existe a relação decorrente entre esses mesmos dois planos.

[...] as estratégias semissimbólicas apresentam-se como o tópico da teoria semiótica em que se pode procurar explicar os efeitos de sentido produzidos pelo uso das figuras de construção, já que é por meio dele que a Semiótica procura resolver as relações entre o plano da expressão e o plano do conteúdo (PIETROFORTE, 2008, p. 61).

O nome dado a essa relação entre o plano de expressão e o plano de conteúdo é “semissimbolismo”. Esta, por sua vez, pode se realizar nos discursos verbais, não verbais e sincréticos. Em termos do domínio visual, caberia à Semiótica Plástica esse tipo de análise sobre a geração de sentidos na significação e a relação dessa geração com os planos da expressão e do conteúdo, pois é semissimbólico “o tipo de estudo que leva em consideração a sistemática das contribuições da expressão para o sentido do texto, a partir do reconhecimento de categorias no nível da manifestação textual que eram homologadas a pares de oposição de conteúdo” (LEMOS, 2010, p. 05).

Segundo essa mesma autora agora citada, Carolina Lindenberg Lemos, em *Entre expressões e conteúdos: do semissimbolismo às categorias tensivas* (2010) o semissimbolismo seria “a busca de correlações entre categorias relevantes do plano da expressão e do plano de conteúdo, especificamente a partir dos discursos poéticos e não verbais”. Dessa forma, o discurso por meio do plano do conteúdo geraria sentido através das figuras e dos temas e, no plano da expressão, o sentido seria gerado a partir da plasticidade.

Dos autores que tratam da semiótica da imagem, Jean-Marie Floch será o ponto de vista aqui adotado. Ao aplicar as análises semióticas visuais em Edouard Boubat, Kandinsky, Benjamin Rabier, Roland Barthes, Georges Baines (dentre outros anúncios publicitários, fotografias, projetos arquitetônicos e estruturais, paisagens), Jean-Marie Floch faz da proposta semiótica semissimbólica o estudo científico principalmente sob um olhar mais atento, agora, ao plano da expressão e de suas categorias plásticas. A significação, então, seria resultante da projeção das figuras do discurso por meio dessas mesmas categorias plásticas. Na superfície do discurso plástico, por exemplo, o efeito de iconicidade da imagem poderia ser resultado da relação entre esses dois planos.

Jean-Marie Floch não se contentou em realizar análises semióticas, pois incitou a uma Nova Semiótica, como o fez. Além do fazer, preocupar-se com o método foi a característica elementar de sua produção acadêmica. A Semiótica Plástica seria capaz de observar a vida social das esculturas de Veiga Valle não somente pela sua própria visualidade e significação, como também pelo seu valor simbólico enquanto artefatos que circulam socialmente e que correspondem a um imaginário agenciado por indivíduos numa cultura. Na obra *São Miguel Arcanjo*, a citar, tomou-se, por exemplo, o tema “justiça”, motivado no signo visual pela figura da “balança”, enquanto pressuposição de conteúdos como “justo”, “injusto”, “não justo” e “não injusto”. Para se gerar a significação *justiça*, foi preciso relacionar um domínio material-visual, a um outro domínio, o simbólico-discursivo. O resultado disso, portanto, é a semissimbologia, ou seja, a análise capaz de observar o processo de transposição da expressão para o conteúdo.

“As relações semissimbólicas são sempre transitórias, porque uma expressão não tem conteúdo, ela o ganha quando se faz signo” (LEMOS, 2010, p. 07). Assim, pela herança hjelmsleviana, a forma do conteúdo e a forma da expressão seriam o suporte material para o que é da ordem do conceito, a substância da expressão e a substância para do conteúdo. O semissimbolismo rompe com a tradição sobre a ideia de signo linguístico puramente arbitrário. Entretanto, é preciso afirmar que, para a análise de uma semiótica, é preciso percorrer do arbitrário ao motivado, no signo, para que se determinem elementos semissimbólicos e tensivos no texto.

No plano teórico, o semissimbolismo tenta justificar a motivação do signo linguístico, o que aparentemente pode parecer contraditório em Saussure, mas que é muito bem desenvolvido a partir dos termos *língua* e *discurso*, em Émile Benveniste (1995, *apud* LEMOS, 2010, p. 07). Benveniste afirma que, uma vez que estabelecida culturalmente, a relação entre significante e significado é necessariamente motivada, pois, ao apropriar-se da língua, é capaz de realizá-la num eu-aqui-agora, por meio de um

“aparelho formal da enunciação”. O *dito* é, então, enunciado enunciado. É possível imaginar “um transporte direto das figuras da expressão e do conteúdo para as categorias tensivas” (LEMOS, 2010). Para Manar Hammad (1983, *apud* LEMOS, 2010, p. 42), “a enunciação enunciada é metalinguística em relação ao enunciado enunciado, pois esse se torna objeto de valor em circulação entre enunciator e enunciatário”.

O *semissimbolismo* se coloca entre a cultura e o sujeito. Em razão disso, entre simbólico e semissimbólico, é importante dizer que esse último desconstrói as relações fixadas pela cultura e reconstrói uma nova verdade a partir do interior do texto e cria outras formas de conhecer e de sentir o mundo, porque o semissimbolismo “retira figuras do estabelecimento cultural para formar os termos de suas categorias” (BARROS, 2008, *apud* LEMOS, 2010, pp. 08-09).

Seria a partir do semissimbolismo que as categorias tensivas seriam tratadas “não mais como termos categóricos, mas sim como complexos, num contínuo do plano de expressão e do plano de conteúdo” (TATIT, 2007, *apud* LEMOS, 2010, p.12). O movimento do semissimbolismo à tensividade parece ser um caminho natural. As obras de Greimas sustentam essa passagem da superfície geral e concreta do discurso para a dimensão profunda e abstrata da linguagem, onde atuam forças cujas grandezas são contínuas e descontínuas. Para a análise das grandezas contínuas, a Semiótica Tensiva, para as descontínuas, a Semiótica das Paixões.

## **2.6 Sobre as paixões: a questão do *contínuo* e do *descontínuo***

Em sua obra *Semiótica da Paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*, publicada em 1993, Algirdas Julien Greimas e Jacques Fontanille propõem o desenvolvimento da teoria gerativa do sentido a partir do questionamento de alguns pontos epistemológicos necessários à solidificação da Teoria Semiótica. Esta, dedutiva, indutiva e hipotética, pauta-se pelo empirismo. Segundo esses mesmos autores, “a concepção de actante desembaraçado de sua gangue psicológica e definido unicamente por seu fazer é a condição *sine qua non* do desenvolvimento da semiótica da ação” (GREIMAS & FONTANILLE, 1993, p. 09). Portanto, a contribuição das paixões à semiótica da ação está no aprofundamento investigativo sobre as transformações dos estados de alma do sujeito.

Segundo Cortina & Marchezan (2011, p. 424), “o que se entende por lógica da paixão corresponde à modulação contínua da intensidade semântica, em relação com a

quantidade, quer seja a quantidade actancial quer a extensão espácio-temporal”. A partir disso, pode-se observar que as paixões seguem esquemas tensivos e a ação a esquemas narrativos canônicos. No percurso passional, sujeito e objeto são modalizados e mudam de estado, de alma e de coisa, respectivamente. Em *As paixões d’alma* (1649), René Descartes, a partir de seis paixões primitivas (admiração, amor, ódio, desejo, alegria, tristeza), chega a listar outras paixões delas decorrentes, como: estima, desprezo, magnanimidade, orgulho, humildade, baixeza, veneração, desdém, esperança, inquietação, segurança, desespero, ciúme, irresolução, resolução, rivalidade, fraqueza, pavor, remorso, deboche, inveja, piedade, autossatisfação, arrependimento, favor, reconhecimento, indignação, cólera, glória, vergonha, desgosto, pesar e efusividade.

No discurso, confluem forças contínuas e descontínuas sobre a geração do sentido. Em face das estruturas elementares como espetáculo do mundo cognoscível, o sujeito é tido como operador (GREIMAS & FONTANILLE, 1993, p. 10). Portanto, ao operar sobre o mundo cognoscível, o conhece porque é transformado por ele. A percepção e a significação voltam a ser teorizadas, agora não mais pelo ponto de vista “biologizante”, mas sim psicológico, semiológico. Isso quer dizer que existe uma competência modal do sujeito narrativo<sup>70</sup>, que torna possível essa operação sobre o mundo. Nessa concepção, a semiótica estaria no domínio da análise dos eventos extralinguísticos do discurso. O sujeito modalizado tem seu estado de alma transformado<sup>71</sup>, e dele parte-se para o programa do fazer. Para o sujeito narrativo, o ser é uma condição do fazer e nisso consiste o estudo das paixões.

O discurso semiótico é, desde então, “a descrição das estruturas imanentes e a construção dos *simulacros* que devem dar conta das condições e das precondições da manifestação do sentido e, de certa maneira, do ser” (GREIMAS & FONTANILLE, 1993, p. 10). Então, por herança hjelmsleviana, cabe ao semioticista e, aqui neste trabalho monográfico, ao semioticista visual, a identificação e descrição das formas imanentes no plano de expressão do discurso plástico – por aplicação metodológica entre a semiótica do discurso (verbal), para a semiótica plástica (não verbal).

Justifica-se o estudo da enunciação, em semiótica, por ser ela o “lugar de mediação”, como exposto pelos autores, entre as instâncias epistemológica e discursiva. Dessa forma, as estruturas “universais”, “primitivas” e “generalizantes” do discurso são refletidas pela enunciação através do resultado das práticas históricas e sociais inerentes

---

<sup>70</sup> *O olhar estético*, de Geninasca (2004) e *Modos de presença do visível*, de Eric Landowski (2004) são trabalhos que partem dessa observação sobre os problemas relativos à competência do olhar, em termos de Semiótica Plástica.

<sup>71</sup> Da estesia potencial, virtual, atual e real – canonicamente.

ao sujeito. Neste trabalho monográfico, espera-se demonstrar, no último capítulo, as *configurações passionais*<sup>72</sup> presentes na enunciação de Veiga Valle, enquanto enunciador, e do sujeito estético, diante da atitude de contemplação. Ou seja, ao esculpir, Veiga Valle coloca-se como enunciador de um discurso plástico. Prontas, as esculturas se apresentam como textos e, ao se apropriar da língua para descrever o seu estado de alma diante da contemplação daquela enunciação, o sujeito da enunciação passa a sê-lo.

Neste trabalho, defende-se que a noção de *ethos* discursivo constrói-se a partir das complexas configurações passionais quando da enunciação de Veiga Valle, pois, “imprime” em seu discurso traços que evidenciam uma busca por erudição, por personalidade artística, “assinatura” – e é esse fenômeno uma modulação dos elementos discretos do plano da expressão. Assim, se são singulares as obras de Veiga Valle é por que ele assim procurou esse efeito de sentido sobre o plano da expressão, pois era de seu interesse a construção dessa erudição em suas peças.

O corpo, como em Étienne Bonnot de Condillac (1715-1780), é mediador das sensações e essas sensações podem ser descritas pela língua. Na semiótica das paixões, a valorização do corpo como instância biológica da cognição diz respeito à observação do caráter epistemológico que influi sobre a geração do sentido. Advento da virada fenomenológica sobre a Teoria Semiótica, a Sensação passa a lugar privilegiado sobre as figuras exteroceptivas presentes no discurso individual. Para isso, extrapola-se o objeto de estudo semiótico, as línguas naturais, e alcança-se os objetos semiológicos e semissimbólicos, a visualidade e a cultura material, que, aqui, por ser uma análise plástica, darão conta das impressões do olhar possíveis a partir da descrição visual das imagens por meio da língua. Pela língua, explica-se a linguagem visual. Pela sensação, o corpo fornece os resultados da análise do olhar sobre, por exemplo, as esculturas.

É pela mediação do corpo que percebe que o mundo transforma-se em sentido – em língua – que as figuras exteroceptivas interiorizam-se e que a figuratividade pode então ser concebida como modo de pensamento do sujeito. [...] Pode-se considerar, a título de hipótese, que esse processo de homogeneização pelo corpo – com suas consequências tímicas e sensíveis – não poupa nenhum universo semiótico, qualquer que seja seu modo de manifestação, já que não há nenhuma razão para pensar que ele só diz respeito às línguas naturais (GREIMAS & FONTANILLE, 1993, p. 13-14).

Por assim dizer, a preocupação epistemológica com a teoria da geração de sentido norteia o trabalho sobre a semiótica das paixões e leva à teoria a necessidade de fazer uma “hermenêutica” do sujeito e do discurso para, dessarte, ser possível compreender a significação como resultado complexo da experiência com o discurso, a enunciação. Esse

---

<sup>72</sup> Termo utilizado por GREIMAS & FONTANILLE (1993).

ponto de vista mudará os preceitos semióticos, principalmente em termos de outros tipos semióticos, como o plástico. Esse “horizonte de tensões” presentes no nível profundo, simples e abstrato do discurso, seria o mais recente caminho investigativo que se desdobra da teoria semiótica greimasiana, francesa. Com *Tensão e Significação*, Jacques Fontanille e Claude Zilberberg instauram um novo momento na disciplina e colocam em evidência um tipo de metodologia capaz de observar os aspectos contínuos e afetivos presentes no discurso.

As considerações sobre a natureza dos estados e, mais particularmente, sobre a instabilidade, unidas a uma reflexão mais geral sobre o estado do mundo, levam, pois, a interrogar sobre a concepção de conjunto do nível epistemológico profundo da teoria e a perguntar se, para além da percepção cognitiva da significação que a discretiza e a torna “compreensível”, não há lugar para a instauração de um horizonte de tensões mal esboçadas que, embora situando-se num aquém do sentido do “ser”, permitiria dar conta das manifestações “ondulatórias” insólitas reconhecidas no discurso (GREIMAS & FONTANILLE, 1993, p. 15).

A natureza hipotética da semiótica justifica uma busca pelo “parecer ser” das coisas no mundo e do mundo, por isso, a Verdade é tida como um “simulacro”. As forças que tensionam esse parecer-ser estão na exteroceptividade da língua e desejam ser “significadas”, em analogia a uma célebre frase do linguista Louis Hjelmslev. Característica das “projeções das estruturas do contínuo e do descontínuo”, a tensividade seria o fenômeno resultante da observação da passagem do discurso racional ao discurso passional do sujeito. O contínuo como o que é da ordem do tensivo, o descontínuo, dos afetos, das paixões. O “universo passional<sup>73</sup>”, como afirma os autores, é fruto de uma construção social e resultante de um imaginário específico. Dito isso, o “componente passional” do discurso é mais um degrau no empreendimento do estudo da Teoria Semiótica do Discurso.

## 2.7 A semiótica das tensões

Ao apontar para o caráter tensivo existente no discurso, Greimas propõe um objeto de estudo que, em *Tensão e Significação*, de Jacques Fontanille e Claude Zilberberg (2011) será melhor desenvolvido: a natureza imanente das forças opositivas que se estruturam na constituição do discurso. Essas forças opositivas seriam grandezas cujas naturezas indicariam a continuidade e a descontinuidade de conteúdos no discurso. A

---

<sup>73</sup> Ver (GREIMAS & FONTANILLE, 1993, pág. 20).

presença ou ausência de certos conteúdos no discurso poderia ser determinada pela observação dos eixos, o da intensidade e o da extensidade. Segundo Mendes (2011, p. 192), “o eixo da intensidade se efetua em termos que são da ordem do sensível e o eixo da extensidade, da ordem do inteligível”.

A tensividade está na relação entre sujeito e objeto, no nível semionarrativo. A relação intensa resulta numa relação pontual com o objeto, a extensa, num aspecto durativo. A valorização positiva ou a valorização negativa desses valores são da ordem da euforia e da disforia. A mudança de um estado de alma para outro é chamada de *transitividade* – o resultado dela é a modalização do sujeito (exemplo: *ser* e *parecer*: modalidades veridictórias; *crer*: modalidade epistêmica; *querer, dever, saber, poder*: modalidades do fazer).

Fontanille e Zilberberg, influenciados pela Teoria das Paixões, desenvolvem uma metodologia que levou em consideração uma observação das relações tensivas de continuidade e afetividade principalmente através da análise de fatores que estavam externos à língua, mas que se manifestavam no discurso por meio da enunciação de enunciados, em que neles existiam valores das mais distintas ordens. É desse jogo, contrato, forças, que se gera o sentido.

A tensividade, resultante da projeção de “estruturas do descontínuo”, como em Greimas & Fontanille (1993, p. 17), “transcende a instância da enunciação discursiva propriamente dita e pode ser vertido por conta do imaginário epistemológico, em que ele encontra outras formulações, como um dos postulados que originam o percurso gerativo”, segundo esses mesmos autores. Em *Semiótica Tensiva*, há relações inversas e conversas nas profundidades da geração de sentido no discurso. Segundo Pietroforte (2008, p. 35), “há uma relação inversa quando a um aumento de intensidade corresponde uma diminuição de extensidade”.

A *Semiótica Tensiva* trabalha com as categorias da intensidade e da extensidade presentes na enunciação do discurso e há, entre elas, relações dinâmicas. As tensões advindas desses dois eixos presentes na geração do sentido não podem ser esgotadas em sua análise apenas ao quadrado semiótico. As “grandezas semióticas”, como nomeia os dois autores, estão sendo estudadas a partir de uma ampliação dos interesses investigativos distintos sobre as relações lógico-afetivas existentes entre os termos que se apresentam à superfície do discurso.

É importante salientar que a *Semiótica Tensiva* se ocupa de um nível “pré-fundamental” à geração do sentido no texto, já que “tensividade” corresponde às relações valorativas antecessoras da latência das categorias semânticas no Nível Fundamental do

discurso. Dessa forma, em *vida vs. morte*, a tensividade existiria como domínio em que esses termos se opõem. Domínio esse marcado por grandezas valorativas de intensidade e extensidade desses termos, sob a atuação de um campo de valência.

O conceito *valência* é muito caro a essa teoria, pois seria ele a forma como a semiótica observa “a reorganização das axiologias que intervêm entre o nível pressuponente e o nível pressuposto”, segundo Fontanille & Zilberberg (2001). Na semiótica tensiva proposta por esses autores, as valências são inerentes às relações paradigmáticas. É importante destacar que na semiótica tensiva duas operações são utilizadas em termos de análise do campo de valência: *melhoramento* e *pejoração*. O primeiro como “acolhimento de valores”, o segundo como “retirada” de valores do campo de valência.

O termo *valência* foi adotado em semiótica para dar consistência a uma constatação muitas vezes verificada na análise dos discursos concretos: o valor dos objetos depende tanto da intensidade, da quantidade, do aspecto ou tempo de circulação desses objetos como conteúdos semânticos e axiológicos que fazem deles “objetos de valor” (FONTANILLE & ZILBERBERG, 2001, p. 16 [grifo nosso]).

No quadrado semiótico, as relações lógicas resultantes das sintagmatizações dos termos em oposição em categorias semânticas são compreendidas como *relativas*. A tensividade estaria basicamente nas divergências advindas sobre a fidúcia de um valor enunciado no discurso pelo sujeito da enunciação que, num eu-aqui-agora, toma como verdade certa apreensão sobre a própria realidade da enunciação. O padrão do gosto, por exemplo, pode ser estudado pela ordem do tensivo, pois coloca em uma valência de natureza valores sobre a estética do *belo*. Na percepção, as impressões do olhar colocam em questão os valores obtidos a partir das experiências pela sensação, e essa é de ordem subjetiva. Em literatura, a recepção e crítica a uma obra imprime sobre o juízo daquele discurso uma “presença” de valores que, dadas as impressões oriundas dos estados de alma, são transcendentais à ordem do enunciado.

Por exemplo, o uso da palavra “homem” no sentido de “relativo à humanidade” e “homem” no de “gênero masculino” pode colocar em tensão no discurso valores que, afirmados ou negados, suscitam valências. Se se parte do pressuposto de que o uso da palavra “homem”, no sentido “genérico”, “neutro”, “imparcial” do termo, é um emprego lexical comum e “vazio de marca de gênero”, pode-se partir também do pressuposto que o termo é uma marca estigmatizante e/ou de desprestígio por se tratar de um uso estereotipado. Dessa forma, as tensões geradas entre esses dois domínios de universais semânticos colocam a geração de sentido não mais como um *referência*, como em Saussure, mas sim como *relação*, de Hjelmslev a Greimas.



Sendo assim, a Teoria Semiótica Tensiva tem por objeto os modos de presença, intensa ou extensa, de conteúdos que estão imanentes no discurso. A *intensidade* e a *extensidade* são os funtivos de uma função que se poderia identificar como tonicidade (tônico/átono) a intensidade à maneira da “energia”, que torna a percepção mais viva ou menos viva, e a extensidade à maneira das “morfologias quantitativas” do mundo sensível, que guiam ou condicionam o fluxo de atenção do sujeito da percepção (FONTANILLE & ZILBERBERG, 2001, p. 19).

Assim, na dimensão contínua e profunda do discurso, as valências resultam das relações entre os eixos da intensidade e da extensidade. Operam sobre esses dois eixos as funções tônicas e átonas. Essas, por sua vez, indicam presença ou ausência de certos conteúdos marcados ou não marcados no enunciado ou na enunciação do enunciado. Cada tipo de conteúdo possui valor no discurso. À intensidade se apresentam os conteúdos pontuais, à extensidade, os durativos. Na análise da capa do álbum *New Directions*<sup>74</sup>, o professor Antônio Vicente Pietroforte (2007, pp. 19-31) demonstra como pode ser feita relação entre gradientes.

Com uma proposta de um novo tipo de jazz, o quarteto de instrumentistas coloca em “complexificação”, para assim utilizar a mesma nomenclatura do analista, termos como *standard* e “*neocool*” [grifo do autor], *tema* e *improviso*, *identidade* e *alteridade*. “A presença tônica de um termo no paradigma da intensidade gera a presença átona de um termo no paradigma da extensidade. A presença átona de um termo no paradigma da intensidade gera a presença tônica de um termo no paradigma da extensidade” (2007, págs. 19-31).

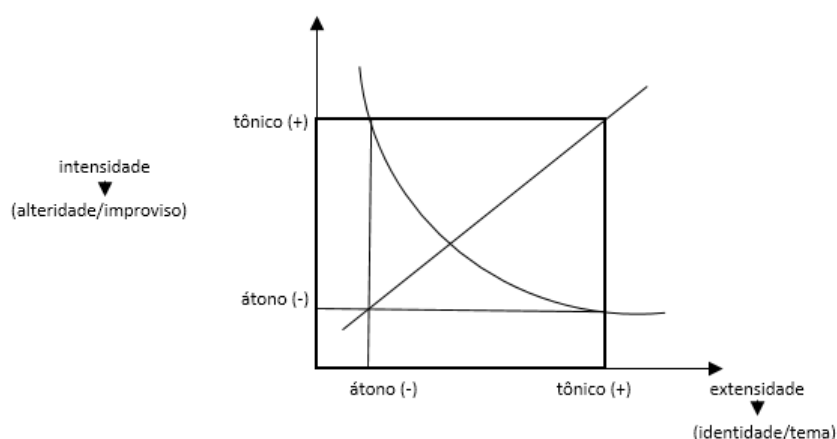


Figura 4: Gráfico tensivo proposto por Fontanille e Zilberberg (2001).

<sup>74</sup> Álbum de jazz lançado em 1978 por Jack DeJohnette, em parceria com Eddie Gomez, John Abercrombie e Lester Bowie.

Em termos de Semiótica Plástica, no plano da expressão, uma imagem, por exemplo, pode ser analisada a partir de três categorias plásticas: eidética, cromática e topológica. Na análise visual de Veiga Valle, a categoria plástica eidética corresponderia ao que, em essência, faz parte da construção da imagem. Termos simples categorizados no nível fundamental do discurso se realizam no plano da expressão por meio de figuras. Por exemplo, na imagem de *São Joaquim*, os termos *céu* vs. *terra* podem ser figurativizados em *cajado* vs. *coroa*, que, em outros termos mais profundos, podem ser semissímbolos de *vida* vs. *morte*. E, por essa via eidética, pode-se relacionar esses termos, como orienta Floch (1985, págs. 26-30) em seu segundo tópico do primeiro capítulo de *Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique*, a partir de relações “planares” e “lineares”. Por assim dizer, *vida* vs. *morte* pode resultar do contraste entre *retilíneo* vs. *curvilíneo*, respectivamente.

Quanto à categoria cromática, em Veiga Valle, pode-se afirmar que é uma rica categoria para as análises visuais. A justificativa do Barroco-rococó, em Salgueiro (1983), pode ser demonstrada a partir da análise da dimensão do plano de expressão *quente* vs. *frio*, *luz* vs. *sombra*, *claro* vs. *escuro*, *cintilante* vs. *ofuscado*, *matizado* vs. *esmaecido*. Das relações existentes resultantes desses dois eixos contínuos, há uma tensão entre propriamente, no universo da valência “estilo”, o que seria da ordem da própria oposição entre *barroco* vs. *clássico* e o que seria da ordem do *barroco* vs. *rococó*, estilemas singulares em Veiga Valle. Para se afirmar a identidade plástica de Veiga Valle, a Semiótica Plástica pode, por influência das análises tensivas e semissimbólicas, determinar um caráter cromático – observável num conjunto – como caracterizante de um discurso cujos textos refletem, pelo plano da expressão, um estilo singular.

Pode-se afirmar que a categoria topológica da imagem foi a dimensão mais explorada na obra recém-referenciada do semioticista francês Jean-Marie Floch. Essa dimensão, mais geral e abstrata da imagem, diz respeito a como se distribuem os termos na configuração espacial do discurso visual. Essas distribuições podem ser “lineares” ou “planares”, como afirma o autor (1985, p. 30). Segundo Pietroforte, tem-se:

De acordo com Floch, a distribuição topológica pode ser linear ou planar. A linear é articulada em *intercalante* vs. *intercalado* e a planar, em *circundante* vs. *circundado*. O *circundante* pode circundar o *circundado* total ou parcialmente: se circunda parcialmente, realiza-se como *cercante* vs. *cercado*; se circunda totalmente, há duas possibilidades: como *marginal* vs. *central*, quando o *circundado* está no centro do plano *circundante*, ou como *englobante* vs. *englobado*, quando o *circundado* não está no centro do plano *circundante* (PIETROFORTE, 2008, p. 39).

Por consequência, o esquema topológico proposto por Floch busca observar as relações entre os termos simples categorizados na etapa eidética de análise da imagem

pelo plano de expressão. A dimensão profunda da imagem passa a ser lida por uma “gramática” que busca formalizar e descrever os conteúdos que se projetam na visualidade do texto. Essa “leitura visual” do texto e a descrição dos termos indicam a sua composição elementar quanto à projeção desses mesmos termos no discurso plástico. A metodologia de análise visual proposta pelo semiótico integrante do ateliê de semiótica parisiense será aplicada<sup>75</sup> às obras de Veiga Valle. No plano do conteúdo, essas mesmas categorias plásticas serão figurativizadas e, a partir de uma relação entre os dois planos da linguagem, ocorrerá o semissimbolismo.

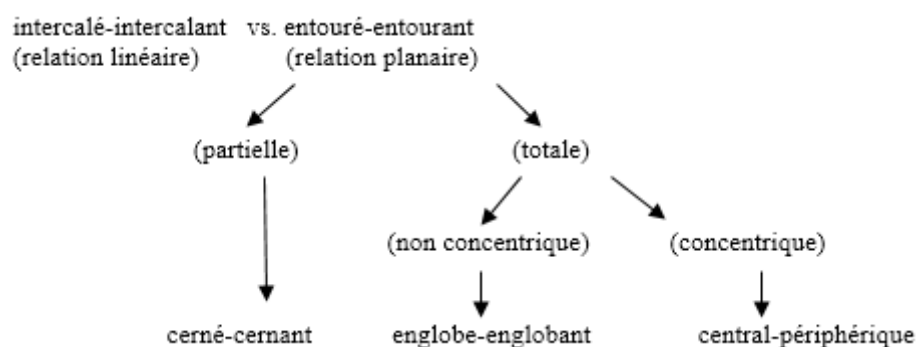


Figura 5: Esquema topológico da imagem. Floch (1985, p. 30).

É nesse sentido que a relação entre semissimbolismo e tensividade se concentra na observação das forças contínuas que interferem na categorização dos termos simples em cada plano da linguagem. Em Semiótica Plástica, é semissimbólica a relação entre os planos da expressão e do conteúdo e tensivas as forças que agem sobre a constituição das categorias que compõem esses mesmos planos. Por isso, nas análises visuais do *corpus* de pesquisa aqui escolhido, os valores da ordem do *saber-fazer* ou do *poder-ser*, presentes no discurso, serão semantizados no percurso narrativo da ação como objetos modais. Em termos de teoria semiótica plástica flochiana, os objetos modais podem assumir valores<sup>76</sup> distintos nos programas narrativos de uso, a citar: *prático*, *utópico*, *crítico* e *lúdico* – exemplificados da seguinte maneira:

<sup>75</sup> Por motivos de economia metodológica, a proposta de análise da categoria topológica será realizada em algumas imagens, objetivamente por ser o interesse a aplicação dos conceitos de forma qualitativa e não quantitativa.

<sup>76</sup> Segundo Floch (1995, pág. 126-132) citado por Pietroforte (2008, pág. 64), “Os objetos modais recebem valorização utilitária, enquanto os descritivos, valorização existencial. A afirmação e a negação desses valores geram quatro tipos fundamentais de valorização: 1) a afirmação do valor existencial gera a valorização utópica; 2) a negação do valor existencial, a valorização crítica; 3) a afirmação do valor utilitário, a valorização prática; 4) a negação do valor utilitário, a valorização lúdica.”

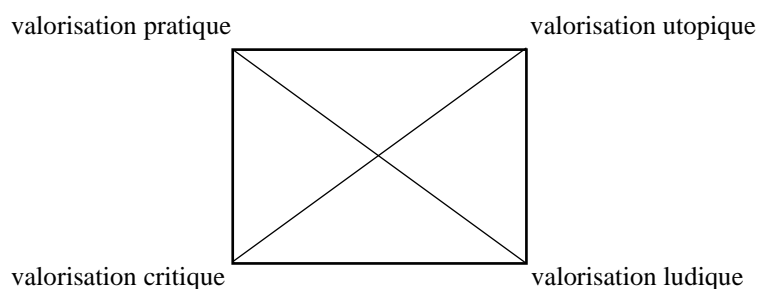


Figura 6: Valores assumidos pelos objetos modais. Floch (1995, p. 131).

Na análise visual das obras de Veiga Valle, esses valores serão aplicados a fim de determinar as relações conjuntivas e disjuntivas presentes no percurso narrativo da geração de sentido. Por serem obras sacras, a tematização colocará em jogo no discurso a forma como sujeito e destinatário agenciam os valores na modalização das ações. O *sagrado*, como afirmação do *divino* e o *profano* como negação desse termo, poderão ser aplicados e essa metodologia de análise do valorização dos objetos modais.

Em Veiga Valle, há a presença da figuratividade da *mulher, mãos, olhos, cabeça, corpo, asas, cajado, coroa celestial, menino, cruz, sangue, vestido*. Essas figuras, semantizadas no discurso, existem mediante o objeto de valor e seu sujeito. Nas análises das imagens, será preciso observar a operação dessas categorias semânticas nos níveis do percurso gerativo de sentido. No nível discursivo, as figuras *cruz* e *sangue* podem colocar em oposição os termos fundamentais *vida vs. morte*<sup>77</sup>. Quanto maior a tonicidade da presença de um termo no eixo na *intensidade*, menor será a presença de outro termo no eixo da *extensidade*.

As figuras *cruz* e *sangue* podem representar os termos *dor* e *sofrimento* a partir de *dor vs. prazer, sofrimento vs. alegria* e, a partir delas, pode-se demonstrar a tensão entre esses valores no discurso visual. *Vida vs. morte* se tensionam numa valência da *redenção vs. martírio*. Quando mais se afirma o sofrimento do corpo no eixo contínuo da intensidade do discurso, mais os valores de morte se tonificam no eixo contínuo da extensidade. Na geração de significação, a tensividade pode ocorrer tanto no plano da expressão, quanto no plano do conteúdo.

<sup>77</sup> Ou apenas *morte*, dependendo do ponto de vista adotado na análise semiótica.

**CAPÍTULO 3**  
**POR UMA SEMIÓTICA PLÁSTICA**

*Todo conhecimento do mundo começa pela projeção do descontínuo sobre o contínuo.*  
*Greimas*

### 3.1 A questão da presença no visível

A Semiótica Plástica<sup>78</sup> é o nome da corrente teórica que busca desenvolver procedimentos de análise capazes de reconstituir cientificamente a manifestação e geração do sentido a partir da dimensão do visível. O termo “plástico” foi cunhado por Jean-Marie Floch (1947-2001), em sua obra *Petites Mythologies de l’œil et de l’esprit. Pour une sémiotique plastique*, em 1985 – contexto da “virada fenomenológica” na semiótica, com Merleau-Ponty (1908-1961). Momento esse em que os estudos da percepção, da sensação, do sensível e do inteligível começam a fluir nos estudos semióticos. Em analogia ao Curso de Linguística, foi essa obra de Jean-Marie a fundação de uma proposta metodológica que fosse capaz de agregar num mesmo espectro de observação a filosofia, psicologia e linguística.

São textos visuais a escultura, a pintura, o desenho, a fotografia, a paisagem natural, a planta urbanística, as propagandas, as placas etc. Por eles, é possível construir a descrição do *arranjo da expressão*, já que os textos se organizam a partir de estruturas particulares e que, pela conduta metodológica, podem ser acessadas. Oliveira (2004), delimita os horizontes investigativos da disciplina a partir da proposta flochiana:

Entendemos que o adjetivo “plástico” pode abranger o estudo do plano da expressão das manifestações visuais mais distintas, quer artísticas, quer as midiáticas, quer as do mundo natural. Considerando que um texto visual, qualquer que esse seja: arquitetura, escultura, paisagem natural ou pintada, desenhada, gravada, fotografia, é construído por um arranjo específico de sua plástica, organizada por mecanismos estruturais particulares de seu sistema com as suas regras, resultando em uma dada sintagmatização das unidades mínimas; optamos por denominar plástica a semiótica que se ocupa da descrição do arranjo da expressão de todo e qualquer texto visual (OLIVEIRA, 2004, p. 12).

Sendo assim, é uma área do conhecimento naturalmente interdisciplinar. Ocupa-se, então, da descrição e análise de textos visuais. Aqui, neste trabalho monográfico, busca-se a descrição de onze textos visuais do escultor goiano Veiga Valle. Por serem esculturas, o método aqui utilizado foi o de representá-las a partir de fotografias. Essa técnica, ou recurso metodológico, foi pensado com o objetivo de tentar “emoldurar” as esculturas e, assim, suas análises serem mais viáveis. Ainda assim, pode-se inquirir se o que aqui se faz não seria ao invés de uma semiótica das esculturas de Veiga Valle, a análise semiótica das fotografias das esculturas do artista. Entretanto, como afirmado na

---

<sup>78</sup> Os termos Semiótica da Imagem, Semiótica Visual, Semiótica Figurativa ou mesmo Semiótica da Visualidade são termos sinônimos.

introdução deste trabalho, coube a esse recurso a tarefa de “materializar”, para fins da monografia, os objetos de estudo aqui verificados.

Não se trata de uma análise visual restrita às imagens. Toda a argumentação que construirá a defesa de uma “identidade” plástica para José Joaquim da Veiga Valle se pautará por um acúmulo advindo da experiência de contato direto com os textos-objetos, por isso, diz-se aqui que as fotografias das obras servirão muito mais como suporte de análise semiótica, como propriamente o “objeto em si”. Este, o objeto em si, são as esculturas e as análises do olhar que recaíram sobre elas.

A partir de um contrato enunciativo, enunciador e enunciatário realizam a semiotização das figuras elementares ao discurso, via plano da expressão. Na busca pelo saber-ver<sup>79</sup>, o sujeito estético está em solidariedade com o mundo, e esse é um dos princípios da análise semiótica. “Saber-ver” por que, em termos de sua funcionalidade, existem obras de arte, textos, que são artefatos, não arte. O “olhar estético”, termo utilizado por Jacques Geninasca (2004), “coloca o próprio mundo, a realidade do sujeito, como objeto de contemplação e, assim como já mencionado, passível de ser semiotizado”.

Floch está vinculado ao atelier semiótico de Paris, em especial, à orientação e coparticipação de Abraham Zemsz. Orientados pelos estudos de Greimas, mesmo sobre a figuratividade do visual, os membros desse grupo de trabalho buscavam conhecer a natureza daquilo que é tomado como veridicção no contrato entre os sujeitos do discurso visual. Tanto o atelier quanto Greimas ainda estão sobre a influência dos Prolegômenos a uma teoria da linguagem, de Louis Hjelmslev (1899-1965) – que será tratada numa outra seção deste mesmo trabalho. Numa espécie de linguagem sobre o mundo natural, Greimas figura-se, também, como um dos provocadores às discussões sobre a dimensão plástica do discurso. O sujeito busca “dar sentido” às coisas no mundo, e disso resulta o interesse do semioticista em analisar essas formas de *presença do visível*<sup>80</sup>.

Dessa forma, em todo texto existe um contexto, mediado por valores que se organizam num eixo de sentido(s) e que se estruturam a partir de uma significação sentido<sup>81</sup>. Essa é a tese aqui adotada. Para se desenvolver a identidade plástica de um artista, a partir de suas obras e – como componente metodológico, a micro-história do sujeito pela língua – de sua historiografia-linguística, será preciso compreender que nas

---

<sup>79</sup> Ver: Dos distintos tipos de relações ou contratos enunciativos estabelecidos entre esses sujeitos internos ao texto, simulacros de sujeitos externos de “carne e osso”, articula-se uma gama de modalizações, no presente caso, entre modalidades cognitivas do saber e as modalidades performativas do ver, que são perpassadas pelas modalidades performativas do sentir (OLIVEIRA, 2004, pág. 22).

<sup>80</sup> Ver Eric Landowski (2004). Corresponde às atitudes do sujeito diante da visualidade das coisas no mundo, do modo como elas existem e de como elas podem ser interpretadas pelo semioticista.

<sup>81</sup> Sentença que se propõe como síntese teórica positiva sobre a teoria semiótica flochiana.

esculturas existe uma forma própria de organização estrutural. Há “traços” nessa estrutura que se distinguem na enunciação, enquanto enunciado de um discurso. Identificá-los faz parte de saber-ver a “assinatura do artista”, faz parte da teorização sobre o caráter aurático das obras de arte.

Os procedimentos de criação de Veiga Valle podem revelar aquilo que aqui se nomeia “identidade plástica”. A intertextualidade presente nas obras e os valores que nelas estão impressos são resultados do agenciamento de ideias, símbolos, práticas sociais. Por isso, “o ver pressupõe um saber-ver, que se operacionaliza por meio de significados cujos saberes são complexos ao enunciatário”, ao sujeito estético, anteriormente mencionado (OLIVEIRA, 2004, p. 19). Por isso, a importância de, na Semiótica Plástica, levar-se em consideração as relações de actorização, temporalização e espacialização, advindas da Teoria da Enunciação e de reconhecer a aspectualização da geração do sentido no texto como fatores determinantes à qualidade da análise semiovisual.

O lugar de onde se posicionar para olhar, o modo mesmo de olhar e o que dessa posição ver são, pois, as marcas enunciativas inscritas no enunciado pelo enunciadador para guiar o enunciatário na apreensão do que lhe é mostrado. Enunciação é assim uma instância de mediação que possibilita a discursivização de virtualidades de um sistema semiótico (OLIVEIRA, 2004, p. 22).

Nesse sentido, a noção de *enunciação* proposta por Benveniste alcança em Floch forte influência. A partir de Jean-Marie Floch (1985), não mais existe um contexto que se enuncia exclusivamente “fora” do objeto visual, mas que, no próprio objeto visual é possível identificar a existência de um contexto. A significação seria o complexo resultado dessa multiplicidade de eventos que se estruturam sobre o sentido das coisas, dos “objetos planares<sup>82</sup>” no mundo. A autonomia metodológica proposta por Jean-Marie Floch indica ao analista de imagem, semioticista, que a ele refrata um conjunto de saberes culturais que, reconstituídos pelo sujeito, e nisso consiste a mitologia do olhar – espécie de fenomenologia da percepção do objeto visual por meio da cultura –, podem descrever uma dada realidade por ele discursivizada.

O “bricolista”, termo proposto por Floch no segundo capítulo de sua *Petites Mythologies*, seria o indivíduo que, pelo olhar, mostra-se capaz de resgatar a cultura. Indivíduo esse que é capaz de se transformar em um sujeito, o sujeito estético. O “olhar estético”, de Geninasca, a “mitologia do olhar”, de Floch, representam a necessidade de

---

<sup>82</sup> Ver artigo de A.J. Greimas, *Pour une semiotique topologique*, em *Semiótica e Ciências Sociais*. Texto de 1972, edição de 1981.



uma atividade operacional advindas de uma “experiência” com o mundo da significação, com os universos: semióticos, semissimbólicos e semiológicos da imagem.

### 3.2 Semiótica plástica e o interesse pelo plano de expressão

A Semiótica Plástica, ou Semiologia da Imagem, possui uma natureza planar, pois leva em consideração o espaço tridimensional. Para isso, é preciso pensar em *visualidade* e em *representação*. As imagens podem ser regidas por um estatuto do sentido e por ele é possível fazer uma “leitura” do mundo. Seria a visualidade, então, uma forma de linguagem da natureza. A representação, por sua vez, está sempre auxiliada por um conjunto de simbolismos. Através da língua, dos conceitos e das palavras, fazemos uma metalinguagem sobre olhar do sujeito sobre a realidade que o cerca. A iconicidade, por exemplo, faz das figuras do plano da expressão formas de representação visual de valores culturais construídos e constituídos por uma “sociedade da imagem”, por isso, a justificativa entre esses mesmos dois termos, visualidade e representação.

As figuras existentes no plano da expressão significam no plano do conteúdo. Esse “significar” corresponde à atuação da função semiótica existente entre essas grandezas na geração de sentido nos textos: expressão e conteúdo. A realidade visual pressupõe uma “identidade figurativa”, “verossimilhança” entre o que é representado e o que é representante na natureza, já que o ser humano imita as configurações possíveis a esse mesmo meio natural que é a visualidade – a realidade das coisas como elas se apresentam ao ser e como esse a “interpreta”. As figuras apreendidas da realidade visual podem ser, além de propriamente significantes no mundo, algo que o significa, pois pertencem ao domínio do inteligível. A representação da realidade visual não é meramente uma “cópia” icônica, mas sim uma forma manifestada de significante, que se relaciona num mundo de sentidos, logo, possui significado e está permeado por uma significação.

As figuras apreendidas da realidade visual representam as coisas no mundo e buscam nessa mesma representação a reprodução de um simulacro da realidade observada, experienciada. Por meio desses mesmos “traços” de simulacro da realidade, pode-se fazer uma leitura da realidade e tomar-se os significantes planares como significados e isso resultar no que se nomeia de *formantes figurativos*<sup>83</sup>. É possível,

---

<sup>83</sup> Terminologia adotada a partir da Teoria Semiótica de A.J. Greimas. Ver seção “semiótica figurativa”, em *Semiótica figurativa e semiótica plástica*. In: *Semiótica Plástica*. Ana Cláudia de Oliveira (Org.) São Paulo: Hacker editores, 2004.

observar, em razão do termo agora usado, que seu emprego está em razão da teoria dos formantes proposta pelo linguista dinamarquês Louis Hjelmslev, pois aproxima os formantes figurativos a formas de compreensão da realidade visual e dos objetos que nela existem, por meio de formantes plásticos que podem também ser identificados e descritos (ver os termos glossemáticos *constituíntes* e *caracterizantes*). Algirdas Julien Greimas afirma ser esse o “caminho” para uma provável “leitura figurativa dos objetos visuais”, (2004, p. 81).

Dá-se, dessa forma, o nome de *figuratividade* àquilo que diz respeito a uma leitura da realidade visual a partir da relação icônica entre a realidade e propriamente essa “leitura” dela. É preciso abstrair as coisas do mundo para que, assim, seja possível representá-la como símbolos. Do simbolismo presente na realidade do mundo ao discurso, tem-se o *semissimbolismo*, pois o que permite conhecer a natureza semiótica do objeto visual é a figurativização, e essa decorre da relação entre os planos da linguagem. As imagens observadas na realidade planar podem ser teorizados como signos linguísticos e, a partir disso, possuem significante e significado. Serão *significante* os formantes plásticos e *significado* os formantes figurativos.

Essa exploração da dimensão sígnica do objeto na realidade visual planar se dá por um contrato que firma a verdade da representação na figuratividade por meio da busca constante de sentido presente entre os elementos que a constitui. A visualidade é tipo de linguagem na qual se expressa a linguagem. Os objetos visuais possuem uma linguagem própria, e será também própria a linguagem ou metalinguagem que dela se fará. Por isso, cabe ao pesquisador, estudioso, analista do discurso visual a preocupação com o modo como a imagem se apresenta ao olhar do sujeito da contemplação, ou seja, aquilo que se chama de *presença* – algo que existe e de que se pode falar, comentar, especular.

Greimas (2004, págs. 84-85) afirma que é preciso postular três princípios na análise de um objeto visual.

(i) se um objeto planar produz efeitos de sentido, é um objeto significante, logo, faz parte de um sistema semiótico; (ii) se é sistema, é também processo e, nisso, é possível afirmar que o seu significante está considerado em sua própria materialidade e, dessa forma, pode significar; (iii) a segmentação do significante em unidades menores a fim de análise é necessária, pois faz parte de um princípio de operacionalidade (GREIMAS, 2004, pp. 84-85).

É, portanto, necessária uma conduta metodológica que leve em consideração os aspectos epistemológicos inerentes ao fenômeno da semiose. A materialidade presente no objeto visual planar é dimensional, como já dito, por isso, nela é possível identificar uma dimensão topológica virtual, ou seja, formas que, presentes nesses mesmos objetos, são capazes de indicar termos em oposição, como: *alto* vs. *baixo*, *direita* vs. *esquerda*,

*periférico vs. central, circundante vs. circundado, englobante vs. englobado, inferior vs. superior, vertical vs. horizontal, profundo vs. superficial.* Para a semiótica greimasiana, essa seria a existência virtual de um dispositivo topológico na imagem.

Além dessa primeira possibilidade de leitura do objeto planar na realidade da visualidade natural das coisas no mundo, pode-se listar mais duas categorias de análise visual da imagem: 1) a cromática; 2) eidética. A primeira, relativa às cores<sup>84</sup> e sua relação com o jogo de luz sob o objeto visual, manifestada por termos como *quente vs. frio, luz vs. sombra, escuro vs. claro, matizado vs. esmaecido*. Já a categoria eidética resgata elementos presentes nos formantes plásticos, abstratamente conceituados como, por exemplo, *parcial vs. inteiro, dilatado vs. contraído, focado vs. desfocado, pontilhado vs. retilíneo*.

Essa terminologia empregada, como já dito, faz parte de uma metalíngua e, por conseguinte, toma o objeto planar como uma estrutura que possui hierarquia, que manifesta por meio de seus recursos sintagmáticos a organização das formas plásticas enquanto significantes. Assim, sendo fruto de um processo semiótico, pode ser tomado enquanto *texto*. Conceito esse de muita importância neste trabalho monográfico, em especial à conduta metodológica, pois será a partir dessa consideração do “objeto planar enquadrado”, como propõe a semiótica greimasiana, que a Semiótica Visual constituirá o seu objeto de estudo.

Diferente da Semiótica *standard*, Discursiva, que empreende seus mecanismos operacionais sobre a forma do texto verbal verbalizado, o tipo de análise semiótica visual aqui proposta toma o *corpus* de imagens como textos não verbais. Se é texto, possui plano da expressão, plano do conteúdo e, nesses, operadores constituintes e caracterizantes. Um desses constituintes são os *contrastos*. Segundo Greimas (2004), para o plano operatório, é imprescindível distingui-los teoricamente enquanto oriundos das relações entre as unidades-termos que compõem a ordem sintagmática do signo visual. É também chamada de *poética*<sup>85</sup> o tipo de efeito que, proporcionado pela relação entre os formantes plásticos e os formantes figurativos, resulta na geração de um sentido. Por isso, confluem no texto elementos cuja tensão é capaz de indicar relações na sua própria linearidade discursiva.

Existe, então, uma espécie de “gramática da visualidade<sup>86</sup>” capaz de fazer parecer possível ao sujeito do conhecimento, por meio da experiência sensível, descrever o que é

<sup>84</sup> Ver *Des couleurs du monde au discours poétique*, de Jean-Marie Floch, publicado pelo grupo de pesquisas semiolinguísticas da l'École des Hautes Études em Sciences Sociales, em 1979.

<sup>85</sup> Efeito de sentido oriundo da atualização, inovação, dos caracterizantes significantes na organização estrutural do texto.

<sup>86</sup> No que diz respeito às teorizações da visualidade a partir da proposta de uma descrição gramatical de seus eixos de composição, a citar: KRESS, G.; VAN LEEUWEN, T. *Reading images: the grammar of*

da ordem do inteligível. A relação entre os contrastes plásticos e as categorias plásticas serão determinantes nessa análise metodológica sobre o texto visual. Por exemplo, a iconicidade da figuratividade da ideia de *profundidade* pode ser determinada enquanto uma categoria elementar na categoria eidética da imagem. Os efeitos de sentido orientados por essas categorias coexistem ao simbolismo presente na representação que o indivíduo faz da natureza, realidade, visualidade. A Semiótica Plástica, então, seria capaz de nomear a hierarquia da estrutura de organização da significação no texto visual através de termos-conceitos relacionados ao semissimbolismo – o efeito da relação entre o plano da expressão e o plano do conteúdo na constituição do sentido, da significação.

A partir da análise semiótica de Jean-Marie Floch da planta arquitetônica de Miss van Rohe<sup>87</sup>, é possível utilizar o conceito de *ortogonalidade*<sup>88</sup> para, dessa forma, fazer analogia entre o trabalho de escultura de Veiga Valle e o trabalho do arquiteto alemão. Em Veiga Valle, a exatidão da angulação das imagens na observação dessas num plano tridimensional comprova a composição do rosto, a disposição dos corpos nas imagens e a proporcionalidade simétrica existente nas esculturas de Veiga Valle podem ser evidências que levam a uma possível “assinatura do artista<sup>89</sup>”, ou seja, aquilo que aqui se pretende afirmar como identidade visual.

É possível identificar essa “exatidão” das formas angulares nas imagens *Menino-Deus* e *Nossa Senhora das Mercês*, pois há uma proporção anatômica em relação à disposição delas na dimensão planar, cartesiana da imagem. Eixos cartesianos virtuais – horizontais e verticais – que cruzassem o corpo das estátuas a partir do centro das fotografias permitiriam afirmar essa proporcionalidade, pois, a ponta do nariz das imagens veigavalleanas está em linha reta vertical com a base do quadril, joelhos e calcanhar (*Menino-Deus*) e proporcional entre olhos, boca, nariz, testa, bochechas, cabelo (*Nossa Senhora das Mercês*). E essas observações tendem a ser regulares na análise da série do artista.

É observável que, como demonstrará o último capítulo deste texto monográfico, tal argumento esteja embasado numa análise geométrica sobre a dimensionalidade da imagem, a partir de critérios como a proporção (cânone<sup>90</sup>), angulação da curvatura da

---

*visual design*. London: Routledge, 2006; e LEBORG, Christian. Gramática visual. São Paulo, Gustavo Gili, 2015.

<sup>87</sup> Arquiteto alemão naturalizado americano (1886-1969).

<sup>88</sup> Ver GREIMAS (2004, p. 94).

<sup>89</sup> Terminologia flochiana (2004).

<sup>90</sup> Termo utilizado para designar as formas proporcionais exatas no corpo humano, principalmente em relação às outras partes desse mesmo corpo, a citar, a cabeça.

cabeça/crânio, projeção do movimento, disposição sobre os diversos lugares/perspectivas do olhar, do observar.

O semioticista igualmente se reconhece no encaminhamento que ele adota: alicerçada na convicção intuitiva de que existe uma significação outra, mais profunda, a leitura “vertical” que ele empreende possibilita-lhe reconhecer recorrências anafóricas de certas grandezas da narrativa e, ao mesmo tempo, de oposições de “contrastes” entre os termos retidos (a narração só aparece, em toda a sua figuratividade desbordante, como “ruído” que é preciso ultrapassar para poder depreender as principais articulações do objeto) para postular, a seguir, uma apreensão mítica atemporal, dessa estrutura de base que dá conta da significação global do texto (GREIMAS, 2004, p. 95).

Dessa forma, é dever do analista de imagens o trabalho de operar sobre a qualidade da apreensão do olhar sobre a realidade que, por representação, achega a ele por meio de simbolismos culturais culturalizados e culturalizadores, por assim dizer. Essa “qualidade” não corresponde à dimensão físico-sinestésica do processo biológico de apreensão e interpretação da realidade por meio da visualidade, mas sim a como a “leitura” dessa realidade será compreendida – e nisso consiste a preocupação com a conduta empírico-racional diante da tentativa de compreensão dos fenômenos da experiência do olhar. Nas palavras de Jean-Marie Floch, em suas pequenas mitologias, está o semioticista na linha limítrofe entre a transposição do que é natural para o que é cultural, e nisso consiste a sua antropologia visual (1985, pp. 11-19).

### **3.3 Imagem como representação: do sensível ao inteligível**

O sujeito deseja significar o mundo, e os modos de presença do visível são capazes de a ele fazerem sentido, por assim dizer, na contemplação do real. O que faz sentido ao sujeito sempre é a coisa experimentada. A experiência do olhar é reflexo do repertório visual que o sujeito tem do mundo. A presença, a existência de construções prediais, obras de arte, monumentos, parques, galerias, lagos, montanhas, pessoas, carros, não promovem a mesma experiência estética ao olhar. Do ponto de vista fenomenológico, a obra de arte se apresenta de modo distinto em sua manifestação, se comparada a outros eventos. À obra de arte está inerente a discussão sobre a significação do sensível.

Nessa perspectiva, as questões que se nos apresentam são, grosso modo, da ordem seguinte: se, como a experiência imediata parece atestar, há “sentido” além da “significação” ou, inversamente (em termos mais próximos a Merleau-Ponty), se para ter significação é preciso que as coisas possam ser apreendidas inicialmente como partes integrantes de um todo que faz sentido em si mesmo, de um modo global e concreto, então, qual é o estatuto desse “sentido”? Ele é efeito do quê? Esse outro sentido ou esse sentido primeiro será, apesar das aparências, de natureza tal que possamos dizê-lo? Podemos ao menos dizer qualquer coisa de sensato que fosse relativo às suas condições de emergência?

Enfim, como explicar o que resta a apreender uma vez ultrapassada – ou melhor, ao ultrapassar a fronteira para aquém ou além da qual, acolá das significações que projetamos ordinariamente sobre o mundo (que as fundam ou as superam), se abre o campo de uma outra experiência do sentido, mais imediata ou mais originária – do sentido tal como o percebemos em nossas relações com as próprias coisas, ou pelo menos com suas propriedades imanentes, cuja natureza e modo de articulação é propício para tocar diretamente nossa sensibilidade? (LANDOWSKI, 2004, p. 100).

Em semiótica plástica, deve-se, assim, estar “à frente do tempo” e poder ser capaz de, por via da metalíngua, reconstruir o sentido do experimentado pelo olhar. O efeito de percepção é não só de natureza cognitiva, ou mesmo da ordem puramente do sensível. A semióse promove sobre esse mesmo efeito uma semiótica, e dela resulta a significância do mundo por meio do discurso. Significância essa contida no discurso do interpretado e presente também no discurso do interpretante. Da percepção à semiótica da imagem, a fim de ressaltar que, como bem ressaltou Eric Landowski (2004), “as totalidades de linguagens cujas articulações fundamentais transcendem os próprios códigos linguísticos fazem das mesmas totalidades de linguagens também diferentes ‘semióticas’ sobre a percepção do olhar”. Isso é a Semiologia da Imagem. O que se manifesta poeticamente no discurso plástico é a significância, fruto da experimentação da percepção geradora de sentido.

A dimensão do inteligível é a etapa de cognição sobre a contemplação do objeto sensível. Este, por sua vez, faz sentido a partir do momento em que ele é tido como uma “impressão” do olhar. “A emergência potencial de um sentido advém do regime de sentido ao qual se institui o modo de presença de uma coisa no mundo” (LANDOWSKI, 2004). A forma como uma imagem é “lida” diz respeito não só ao modo de presença dessa mesma imagem no mundo, como também ao modo de presença no mundo do próprio sujeito da contemplação. “Os esquemas iconográficos, quando modulados pelo sentido, reintegram o ver à globalidade do sentir” (LANDOWSKI, 2004, p. 108). Dessa forma, o efeito de “harmonia” existente nas obras de Veiga Valle é o que coloca a experiência estética e sinestésica do olhar enquanto fruto de uma singularidade. Fazer imagem é fazer sentido. Enquanto não presença, não emerge ao enunciador. Enquanto presença, é modo de significar o mundo. Imagem como forma de representação.

Para a semiótica visual, não cabe estritamente a investigação da natureza fenomenológica da percepção, enquanto objeto de estudo, mas sim a compreensão dessa natureza a partir da descrição dos processos que a constituem e, dessa forma, ser possível destacar as condições de emergência e o estatuto do sentido. A natureza sensível da percepção é um recorte do advento da virada fenomenológica na semiótica, na década de 80, do século XX, por isso, é influenciada por essas discussões, mas tomá-las em sentido

estrito seria expandir o campo semiológico sobre a compreensão de um evento de significação, o que é válido, mas que aqui não é o curso metodológico proposto à discussão das questões levantadas sobre Veiga Valle.

Entre a realidade sensível e o sujeito do olhar, ou entre Veiga Valle e os que contemplam suas obras, há um “contrato”, um “contrato fiduciário”. Sobre o contrato fiduciário, veridictório, Geninasca (2004) afirma que “a estratégia do enunciador consiste justamente em persuadir seu enunciatário da verdade de seu próprio discurso”. É pela via da imaginação, também, que se desenvolvem essas estratégias. Do ponto de vista da cognição e da imaginação, no campo da estética e da semiótica visual, é possível deduzir que existe um sujeito cognitivo que, ao enunciar, o faz em razão da necessidade de distanciamento da ilusão. Para a Semiótica Plástica, greimasiana, emoção e imagem fazem parte de naturezas distintas da geração da significação. Ao passo, não paradoxalmente, é preciso afirmar que a conduta metodológica da análise semiótica deve ser racional, pois o subjetivismo não é um termo que se aproxima da conduta metodológica sobre as paixões no discurso. A análise do percurso da ação para o da paixão segue um princípio, a observação das forças que atuam sobre as configurações passionais, não o da teorização de natureza abstrata ou subjetivista, mas empírico-racional.

Assim, em razão das análises visuais das obras de Veiga Valle, do *corpus* aqui delimitado como objeto de trabalho, a tenuidade entre emoção, imagem e cognição deve pautar o equilíbrio e rigor dos resultados de observação e de teorização. Não basta olhar, deve-se também ver e, nesse ver, reside um saber-ver. As experiências estéticas do mundo fazem com que o sujeito assuma uma “consciência estética”, segundo Geninasca (2004). Essa mesma consciência retira a experiência do campo positivista: natureza, linguagem e realidade, para o campo estético, das formas de representação do mundo. Nesse sentido, a palavra “consciência” está empregada no sentido da cognição do sujeito diante da experiência real de observação das coisas no mundo.

Distinguir *intenção estética* de *intenção artística* deve ser, então, uma forma de observar operacionalmente a identidade plástica de Veiga Valle. Defende-se aqui que, na visualidade das obras analisadas, é possível observar uma intenção estética e uma intenção artística sobre o olhar do enunciador. Sustenta essa afirmação a observação da *solidariedade semissimbólica*<sup>91</sup> que lá existe no plano figurativo nas obras analisadas e, por dedução, em toda a série produzida pelo artista goiano. O olhar estético sobre as

---

<sup>91</sup> Construção teórica a partir da noção de *semiose*, em Geninasca (2004, pág. 52).

esculturas veigavalleanas coloca em campo indissociável a relação existente entre emoção e prazer da contemplação.

Nas obras de Veiga Valle, a *identidade* seria, a partir da noção historiografada de “singularidade”, a forma como se observa a competência performativa semissimbólica a partir de elementos que, nas imagens, sincretizam-se e se semiotizam – como os aspectos greco-romanos, góticos do neoclassicismo veigavalleano (ver análise sobre São Miguel Arcanjo, no último capítulo). Seria essa identidade plástica o conjunto de traços visuais que caracterizam a técnica de Veiga Valle e que pelos quais se é possível afirmar uma intenção subjetiva na semiótica de suas esculturas. Ou seja, aquilo que na análise plástica se inventariaria como *características do estilo veigavalleano*.

Distingue-se de um trabalho em História da Arte ou em Artes Plásticas porque o ponto de vista aqui adotado não é o da “identidade” a partir do padrão do gosto, da crítica formal às obras – ou mesmo um trabalho de catalogação ou peritagem – mas sim o ponto de vista que teoriza sobre a forma como o sentido se articula na geração de significação. Significação essa que se apresenta como apreensão particular da realidade do mundo, pois decorre da enunciação num certo tempo-espaco a um sujeito do aqui-agora. Sendo assim, a Semiótica Plástica compreende a dimensão visual como domínio da imagem como representação da “realidade” das coisas. Sobre essa “representação da realidade” reside um estatuto do sentido, o sensível se apresenta ao inteligível e é significado pelo homem, pois “o homem é o significado de todas as coisas” (GREIMAS, 1972 *apud* PIETROFORTE, 2008, p. 166).



**CAPÍTULO 4**  
**A CONSTRUÇÃO DA IMAGEM DO OLHAR EM VEIGA VALLE**

*Uma obra de arte é um objeto que nos coloca ou nos convida a uma experiência  
estética, e nada mais.*  
*Martin Seel*

#### 4.1 Imagem e cultura visual

Este segundo capítulo tem por objetivo desenvolver uma breve análise visual das obras *Nossa Senhora das Dores*, *Senhor dos Passos* e *Cristo em Agonia*, do escultor brasileiro José Joaquim da Veiga Valle, a fim de comentar, a partir delas, aquilo que aqui é nomeado de “a construção da imagem do olhar”. A conduta metodológica tenderá à Cultura Visual e, como consequência, fará-se uso da materialidade enquanto forma no sensível e intenção no visível. Ainda, o objeto material será compreendido como artefato e, assim sendo, trará consigo valores culturais que comporão a memória visual de uma sociedade.

José Joaquim da Veiga Valle foi um artista brasileiro do século XIX (1806-1874) especializado em esculturas. Natural de Pirenópolis, no território do Estado de Goiás, Brasil, produziu inúmeras obras, comumente classificadas pela crítica de arte como pertencentes à Escola Barroca. É desse nome que serão analisadas as obras *Nossa Senhora das Dores*, *Senhor dos Passos* e *Cristo em Agonia*, pois elas podem representar uma metonímia – síntese do conjunto – do que, já agora, é possível afirmar: a construção artística da imagem do olhar nas obras do autor não é desinteressada, visto que é esteticamente singular.

Além disso, as esculturas também podem ser tomadas como artefatos cuja iconografia de paixões como *piiedade*, *angústia*, *tristeza*, *dor* ou *pesar* nelas se reflete de modo latente. É imprescindível considerar o que é propriamente a essência, não apenas a aparência da forma. Essas paixões não estão “na” imagem, por isso, quais os mecanismos “despertam” tais experiências afetivas/emocionais por meio da contemplação da visualidade da materialidade do objeto?

É necessário um olhar “sensível”, na intenção ambígua do uso – ora no sentido de sensibilidade, percepção propriamente dita, ora análise experiente e apurada – diante da observação dos elementos que interessam à investigação. Não se espera que a experiência do olhar seja teorizada a partir duma máxima construção da “realidade dos conceitos”, ou daquilo que se chama de “rótulo à verdade da imagem” (LATOURET, 2012), por meio de descrições que tentam ser “universais”, esgotadas pelo método. Nada é mais reducionista que tal interesse e, ao mesmo tempo, paradoxal à efemeridade fenomenológica da contemplação da imagem.

Aqui, num primeiro momento, é objetivo a tentativa de não aprisionamento a certos “lugares comuns” diante da busca por conhecer o que é a visualidade e a materialidade dos objetos. A conduta metodológica terá como primeiro intuito a procura

por outras perspectivas que se pautam por uma visão reducionista acerca das “realidades” da imagem – a da percepção e a da inteligência. Para isso, será importante destacar a significativa contribuição da Cultura Visual acerca do que se mostra um caminho mais autônomo aos que se interessam pela Teoria da Imagem, pois é nela que tais “rótulos” e “verdades” podem ser dedutivamente pensados, ou ainda, por meio da intuição (vide a Escola de Würzburg, cuja proposta é despreocupada com os padrões “formais” na análise dos objetos visuais).

Por conseguinte, dois são os objetivos: analisar visualmente as imagens por meio da percepção das obras como presença no sensível e, também, enquanto artefatos materiais de uma cultura, portanto, comentar a intenção subjetiva do autor no que aqui se nomeia de “a construção da imagem do olhar” nas três obras selecionadas do repertório/série de José Joaquim da Veiga Valle.

Por uma “construção da imagem do olhar”, pretende-se desenvolver neste capítulo uma breve análise visual dos artefatos escultóricos desse mesmo artista brasileiro, a partir de abordagens teórico-metodológicas voltadas à discussão de materialidade e visualidade, por meio de uma investigação crítica, levando em consideração também, aspectos semióticos e iconográficos. Ao comentar os aspectos materiais e imateriais que levaram à composição do objeto, a imagem/a escultura, toma-se como conduta de observação não apenas a dimensão material das peças, como também o que, não está inscrito diretamente nelas, é parte constituinte do seu valor simbólico, representativo na cultura de uma sociedade. Assim, uma aproximação entre o relato da narrativa do sujeito sobre o discurso de percepção da imagem no visual e o comportamento sensível da imagem diante da sua própria condição e constituição visual, material, é o fim último aqui pretendido.

Para Bruno Latour (2012), numa reflexão acerca “da vida dos objetos”, é possível indagar: “o que, sem constituir propriamente o sentido, contribui para a constituição do sentido?”. “Quais são os processos que envolvem as mediações das imagens entre sujeitos?”. “O que é um “meio?”. Assim, a noção de “agência” para tal autor ocorrerá da relação valorativa entre *imagem, materialidade, sujeito, cultura, visualidade e sociedade*.

Há forças que atuam na constituição de uma experiência visual diante da realidade material dos objetos no mundo, mas elas são forças tensivas, conflitantes, diante da interpretação dos valores culturais agenciados em uma cultura. Por isso, associam-se essas impressões do olhar como pertencentes aos domínios semiológicos na análise visual da imagem, pois é “linguagem” entre os sujeitos. Ou seja, a imagem, quando contemplada, é contemplada parte pela sua materialidade e parte pela sua visualidade, e essas duas dimensões acessíveis ao olhar constituem-se também “fora” da imagem em si,

já que a síntese interpretativa dessas duas dimensões do objeto é constituída pela representação desses valores na cultura.

A partir do que se pode nomear como “gramática visual<sup>92</sup>”, afirma-se que, numa imagem, existe uma configuração dimensional que é parte da sua constituição. A partir dessa gramática visual, a própria disposição dos seus elementos constituintes é capaz de interferir sobre a compreensão do sujeito sobre os valores que ali se inscrevem. Dessa forma, a Cultura Visual colaboraria com a análise semiótica proposta neste trabalho monográfico a partir do momento em que seria a etapa de “treinamento” do olhar, do saber-ver.

É por esse caminho que a análise visual da obras de Veiga Valle será desenvolvida, porque serão considerados não só o plano iconográfico ou figurativo da imagem, como também a experiência em si diante do contato físico-visual-material com as esculturas. Ao certo, qual seria a ontologia da gramática do objeto quando numa análise visual? Se, na análise visual, esgota-se o vocabulário específico, técnico, para a representação objetiva da própria iconografia do objeto, o que seria, então, “o que eu vejo”? E “como vejo o que vejo”?

Portanto, é sabido que existe uma concepção idealista da “objetividade da imagem” na análise visual, pois a desconsideram a própria semiotização da realidade. Em Veiga Valle, procurar saber das motivações à criação dessas paixões (*angústia, dor, medo, calma, pesar, martírio, penitência, espiritualidade, humanidade, amor, esperança, abandono*) nas imagens é dizer que, não apenas nelas, mas por outras também origens e influências, constroem-se os sentidos numa manifestação visual no sensível, e resta investigar as pretensas motivações criativas do autor a cada objeto, escultura.

#### **4.2 A performance do olhar: um identidade veigavalleana**

É preciso observar a questão da metodologia de análise das imagens aqui estudadas. “Imagem” é apenas uma forma sintética e reduzida para facilitar o vocabulário descritivo, pois as impressões e experiências aqui afirmadas originam-se do contato físico com as obras, por meio de visitas técnicas ao Museu da Boa Morte, na Cidade de Goiás. Assim, as fotografias utilizadas neste trabalho servem de ilustração, investidura ao imaginário de contemplação das obras. Servem como “moldura” à análise visual.

---

<sup>92</sup> Relações de projeção, dimensão, profundidade e perspectiva, por exemplo, advindas das relações planares identificadas em cada signo visual.

Em paráfrase ao pensamento de Heliana Angotti-Salgueiro (2011, p. 22), “diante de uma imagem, de uma obra de arte, quando de um objeto do passado no espaço contemporâneo, é preciso desenvolver uma operação historiográfica”. Assim, a este tipo de pesquisa, busca-se um olhar diligente que considere desde a constituição material do objeto, como a procura por uma narrativa sensível à percepção, como também das manifestações culturais nos artefatos. Por mais que as interpretações inerentes à imagem estejam relacionadas com as categorias de pensamento vigentes, é importante a tentativa de compreensão da imagem por uma via mais “autônoma”.

É nessa mesma autora, Salgueiro (2011), que se pode observar uma das principais críticas de arte às obras do artista Veiga Valle. Ela afirma ser singular a produção escultórica do autor, dado que, mesmo por repetir a linguagem figurativa convencional, apresenta “inventividade de estilo”. Aqui, neste trabalho, afirma-se que tal singularidade pode ser identificada nas três obras analisadas a partir do modo como o artista trabalhou a talha em madeira e como, na materialidade, soube inscrever conteúdos passionais latentes às emoções humanas diante das múltiplas manifestações do Divino.

A “construção da imagem do olhar” tem por principal intuito descrever como Veiga Valle soube “imprimir” em suas imagens as paixões sacras em suas obras. Ou seja, a descrição e comentário crítico das obras por via da análise visual daquilo que se apresenta acessível à percepção do olhar, a imbricar, sempre, a relação materialidade vs. sujeito vs. imagem vs. cultura vs. visualidade.

Nesse processo de eleição da visualidade como dimensão privilegiada da Cultura Visual, a imagem é, em si, a forma percebida cuja visualidade comporta significados outros que a própria materialidade da escultura. Seria o visível a dimensão do que se pode ver, contemplar. Todavia, desde já, é importante esclarecer que esse “contemplar” diz respeito não apenas ao sentido estrito atribuído à capacidade do olhar, mas dos saberes dedutivos e intuitivos que se inscrevem na imagem como discurso através de incidências simbólicas, culturais – por conseguinte, imateriais. Por ser em si, do ponto de vista filosófico, uma breve fenomenologia do olhar, o discurso sobre a interpretação da presença material no visível é o próprio norte à análise visual da produção cultural de José Joaquim.

O interesse pela iconografia é sempre uma via de primeira ordem, seguida pela narrativa de descobrimento da identidade, autoria e estilo que conduz o analista da imagem, porém, esse não é o ponto de vista aqui pretendido, e sim a forma como os espaços teórico-conceituais sobre a análise da performance do olhar são pensados diante do objeto plástico, diante da imagem – e como a Semiótica Plástica pode se utilizar desses

princípios metodológicos em sua própria conduta investigativa. Não há um roteiro que se apresente esgotado e ideal, mas sim um conjunto de intenções latentes àquilo que realmente parta do polo do objeto para o do sujeito, e isso injuntivamente.

Antes, um último ponto: a questão dialética entre materialidade e visualidade. Se, por fim, o dizer aqui se aproximar de um estudo iconográfico das paixões do olhar em Valle, diz-se que tal interesse pertence a uma das formas de análise da imagem e dos objetos, não a única e exclusiva, esgotada análise. Pela Cultura Material, segue-se o método de Jules Prown, cuja forma de descrição oferece grande vantagem em admitir a natureza subjetiva da maioria das análises sobre a materialidade e a visualidade dos objetos, artefatos.

A partir da pergunta, “como é possível extrair informações sobre a cultura e a mentalidade dos objetos?”, Jules Prown (1994, *apud* PEARCE, 1994, pp. 133-138) propõe um método cuja análise visual dos artefatos materiais proceda a classificação metodológica. Ou seja, diante da percepção da representação da figuratividade das imagens, o principal recurso do olhar será a fundamentação pela aguçada experiência do sujeito que se propõe a vê-la, aguçada pelo treino (des-)interessado pelo conhecer da visualidade e materialidade do objeto.

Por isso, quando se usa a expressão “análise sensível”, acha-se ambiguidade, aqui, intencional, pois o termo “sensível” corresponde tanto ao meio natural em que se dá “a vida dos objetos” (LATOURE, 2012), quanto ao tipo de análise material e visual que tem por essencial intuito a investigação desalienada dos conceitos – os mesmos “rótulos” que penduram no autor, na obra e/ou escultura o peso do “penduricalho das formas e estilos conhecidos, vigentes”, (LATOURE, 2012).

Descrição, dedução (ou pela intuição) e especulação são as três etapas de análise metodológica de artefatos materiais, propostas por Jules Prown (1994). O foco em si deste trabalho não é a primeira etapa, a descrição. É possível listar trabalhos de Heliana Angotti-Salgueiro, Elder Camargo de Passos e João José Rescala como pertencentes a um trabalho descritivo-historiográfico já realizado sobre a obra de Veiga Valle. Em muito, aqui a primeira etapa do processo de análise material de *Nossa Senhora das Dores*, *Senhor dos Passos* e *Cristo em Agonia* partirá daquilo que é orientação da Cultura Visual.



Figura 7: *Nossa Senhora das Dores*. In: VALLE, Veiga. Wolney Unes (org.). Instituto Casa Brasil de Cultura. Goiânia, 2011. Fotografia de Paulo Rezende. 154 cm (estátua).

A imagem de Nossa Senhora das Dores será a primeira. Localizada num lugar de prestígio na disposição de peças do Museu da Boa Morte, na Cidade de Goiás, Brasil, a peça de escultura destaca-se pelo seu caráter figurativo. Escultura em madeira, em técnica de roca, com carnação e pano engomado, possui 154 centímetros e compõe o altar-mor do museu. O aspecto aurático da imagem se justifica pela qualidade do trabalho de manufatura, pois, num primeiro momento, a impressão é de que por mais que a obra tenha atravessado séculos na sua “trajetória de vida” e, também por restaurações, percebe-se que perdura a qualidade estética não do panejamento e de carnação, mas da obra como um conjunto.

As restaurações não tiraram a aura da face, do olhar da madama – pois diz respeito à própria morfologia da escultura, não à sua ornamentação e carnação. O olhar singular de Nossa Senhora das Dores se inscreve na visualidade do objeto material de modo particular, e essa capacidade que teve Veiga Valle de fazer da escultura, do cedro, imagem singular das paixões da alma é o que o torna artista cujo estilo é inventivo, como dito no primeiro capítulo. Do manto às coroas, passando pelo cabelo e braços, o que se vê está

próximo à representação de uma jovem mulher. Ela está com o corpo significativamente coberto – o que deva significar possivelmente alguma relação de “proteção”, “cuidado” com a integridade dele.

O realismo na escultura é característica primeira às iniciais impressões de contato com a peça de Veiga Valle. A simetria entre as formas da face em Nossa Senhora das Dores demonstra o cuidado na criação estética e seleção da matéria-prima das obras. Essa qualidade estética só foi alcançada porque Veiga Valle tinha domínio sobre a técnica escultórica. Técnica essa capaz de inscrever na materialidade um equilíbrio das formas. A partir disso, argumenta-se neste capítulo que esse trabalho escultórico fez do artefato material um objeto de significado no mundo. Quanto maior for equilíbrio entre as formas, mais produtiva será a representação figurativa das paixões na escultura. Quanto maior a simetria, melhor a figurativização das paixões.

A qualidade estética do trabalho de Veiga Valle se justifica, também, pela qualidade material das esculturas. Qualidade material é diferente de qualidade da matéria. A qualidade da matéria-prima utilizada pelo artista já foi apresentada no capítulo anterior. “Qualidade material” aqui diz respeito não só à matéria-prima utilizada por Veiga Valle, como também à capacidade de esculpir com singular realismo as expressões do corpo.

A celestialidade da imagem de Nossa Senhora das Dores é prova da monumentalidade das peças de José Joaquim, pois o olhar do sujeito contemplativo é levado a experienciar uma arquitetura de justas formas, em equilíbrio. O manto colocado sobreposto à peça acumula para si a condição aurática à peça e pode figurativizar a cobertura do Santo Espírito sobre a personagem. Mesmo a estatura da imagem sendo um pouco menor, em comparação à do ser humano, a colocação sobre o altar a apresenta num espaço privilegiado, quanto à disposição em relação ao eu que a contempla.

A cromação dourada das colunas e ornatos do próprio altar ainda colaboram para uma visão em dimensão de profundidade da imagem em relação ao primeiro plano que, já pela influência de uma visão inclinada à própria imagem em relação àquele que vê, fomenta uma visão de “ascensão”, “subida” e “redenção”. Essa leitura da disposição visual da imagem em seu lugar de exposição faz parte de justificar, por dedução, a intenção de sobrepor em altares as imagens sacras por ser uma técnica que ressalta esse caráter monumental.

O olhar, aqui especificamente em verificação, descreve-se como “frio”, “estático”, “profundo”, capaz de suscitar dizeres de um discurso que, em si, fomenta uma mesma ideia: um olhar que evidencia a natureza humana, pois nela se inscreve “humanidade”. Talvez, pela mais próxima leveza dos traços da face representada na imagem, pode-se



associá-la a uma mulher, entretanto, tal discussão não está em si nela, mas no cabelo longo, que pode ser associado, por uma construção cultural, ao gênero feminino.

A escultura de *Nossa Senhora das Dores* é especialmente uma das notadas figuras do imaginário cristão, por isso, a relação entre o espírito criador e a representação na forma criada faz-se enquanto ainda existente no plano da imaterialidade, pela intenção de representação. “Aquilo que está fora do material, constitui-o enquanto materialidade. É a ideia de agência” (LATOURE, 2012). Pesa sobre a imagem o discurso da cultura cristã e sabe-se disso através da própria cruz inscrita na base do altar-mor. Ou seja, existem discursos outros que levaram à constituição da representação do olhar, pois é interesse da religião o apelo pelo transcendente. Assim, a forma como se buscou a serenidade no olhar de *Nossa Senhora das Dores* pôde ser alcançada por força da consciente tentativa de representar na materialidade da forma aquilo que é conteúdo projetado como conteúdo do imaginário coletivo, ou seja, a materialidade da imagem como força de representação da ideia sacra sobre a escultura.

Por fim, as etapas de dedução e especulação decorrem em paralelo à primeira etapa, que é de observação, pois a análise material e visual das obras deve ser despretensiosa e até certo ponto intuitiva, porque dá autonomia ao sujeito do olhar e o coloca verdadeiramente no campo da racionalidade. Ao se perguntar acerca de um possível nome à titulação da obra, um vasto campo lexical seria utilizado para indicar os nomes aos conteúdos motivados pela experiência do olhar: dor, pesar, tristeza, apatia, amargura, angústia, sofrimento, luto etc.

Dessa forma, as palavras se apresentam como instrumento de explicação sobre a realidade do olhar. O campo lexical agora mesmo inventariado só pôde existir por estar inscrito na própria imagem. A visualidade, nesse sentido, é capaz de ser também linguagem, e nela existe uma realidade que pode ser acessada e descrita, analisada. Materialidade e visualidade confluem como domínios complementares ao estudo da imagem.



Figura 8: *Senhor dos Passos*. In: VALLE, Veiga. Wolney Unes (org.). Instituto Casa Brasil de Cultura. Goiânia, 2011. Fotografia de Paulo Rezende. 195 cm (estátua).

Neste segundo momento, os comentários servirão às figuras 5, 6 e 7 que, por estabelecerem uma relação de “presença de traços característicos na visualidade da materialidade das imagens”, por assim dizer, das obras de escultura, serão tratadas de modo conjunto. *Senhor dos Passos* e *Cristo em Agonia* são obras particulares a este interesse pela fenomenologia do olhar e, não obstante, da psicologia da percepção. Segundo Emanuele Coccia (2015, págs. 77-92), “a imagem não é puramente um acidente da consciência humana ou animal, é, numa espécie de ontologia das imagens, uma modalidade particular de ser.” Assim, a forma como se vê a escultura na sua manifestação presente, sensível, “real”, indica que o fato de ser uma escultura confere a ela um particular estatuto do olhar.

O sensível, a imagem, não é uma propriedade das coisas, mas antes um ser especial, uma esfera do real diferente de outras esferas, alguma coisa que existe em si mesma e que, de uma maneira muito particular, os termos de análise necessitam ser precisamente definidos (COCCIA, 2015, págs. 77-92).

Portanto, é possível afirmar que em termos metafísicos existe sempre uma coisa em si em relação à imagem e, ao passo, uma semelhança da coisa, de modo que a intenção do olhar diante dessas dimensões da imagem fundamenta a natureza da imagem enquanto intermediária entre corpo e espírito. “Entender” o ver é tentar compreender a natureza do

“nascimento das coisas” por motivação do olhar e, ainda, ser capaz de identificar os fatores de influência à produção da percepção.



Figura 9: *Senhor dos Passos*. In: VALLE, Veiga. Wolney Unes (org.). Instituto Casa Brasil de Cultura. Goiânia, 2011. Fotografia de Paulo Rezende. 195 cm (estátua).

A proposta de “interação” entre sujeito e objeto não é suficiente para satisfazer a tentativa de aproximação dessas duas instâncias, na percepção, pois como afirma a própria tese do autor agora mesmo citado, Coccia (2015), “a imagem pertence a uma outra modalidade de ser”. Assim, nas análises visuais de *Senhor dos Passos* e *Cristo em Agonia*, atentou-se à recomendação metodológica da Cultura Visual em distinguir aquilo que é a existência em si da escultura-imagem e ela enquanto um fenômeno ao olhar. Dessa forma, a proposta é de um termo-médio entre a coisa-imagem e a sensação-percepção, o que resultaria na existência do desenvolvimento de uma continuidade entre a narrativa da experiência sobre a imagem e a percepção sobre ela, a partir do “mundo” que a cerca e do reconhecimento dela por um sujeito que pertence também a determinado contexto cultural. Essa investigação pode ser desenvolvida por instrumentos teórico-metodológicos disponíveis na Semiótica Plástica, por exemplo.

É sabida a existência de inúmeras imagens que objetivam representar o martírio de Jesus Cristo. Tal personagem da fé cristã foi, por inúmeras vezes, recriado em distintos contextos e épocas. O que distingue, na forma, tal intenção motivada na visualidade? Como as esculturas de Veiga Valle contribuem para uma visão singular da representação desse martírio? Como o olhar de Cristo nessas imagens narra a psicologia da dor e, com isso, gera a identificação (sujeito vs. objeto) pela iconografia da imagem? Pois, parece que a imagem nada mais é que a própria extensão da matéria e que, também, a matéria a própria extensão da imagem. Há sempre uma atualização das formas de ver a imagem, e é isso que aqui se busca.



Figura 10: *Cristo em Agonia*. In: VALLE, Veiga. Wolney Unes (org.). Instituto Casa Brasil de Cultura. Goiânia, 2011. Fotografia de Paulo Rezende. 78,5 cm (estátua).

Também decorrentes das visitas técnicas ao Museu da Boa Morte, as fotografias aqui utilizadas indiciam apenas o que foi observado fisicamente, como já dito, nesse mesmo local. Assim, ressalta-se, mais uma vez, que a análise visual das imagens parte de uma experiência estética na presença física delas. A imagem carrega em si uma “capacidade de interação com o meio físico porque, pela sua própria condição também física, o olhar é que sempre atualiza a imagem” (COCCIA, 2015, pp. 77-92). Nesse

sentido, a imagem existe numa dimensão distinta da realidade dos indivíduos. Existe uma extensão da alma sobre as coisas e não se recomenda uma observação que considere apenas o objeto em si mesmo, pelas próprias qualidades sensíveis. Isso seria possível, dado que a imagem é em si um fenômeno de síntese do olhar por meio daquilo que se percebe através da aparência do visível, mas essa conduta investigativa não seria viável à metodologia proposta para essa construção do olhar nas esculturas de Veiga Valle.

Ao querer “ver” as obras *Senhor dos Passos* e *Cristo em Agonia*, a intenção foi de ser capaz de desenvolver interesse à investigação sobre a materialidade e visualidade dos artefatos. Procurou-se, então, o conhecimento não apenas da cognição acerca das imagens, como o da busca pela historicidade nelas contida. “Historicidade” das esculturas enquanto objetos visuais que perduraram no tempo histórico, mas por serem patrimônios, ou seja, “lugares de memória” (NORRA, 2003). É preciso tratar as imagens como “fonte de informação sobre a cultura” (ULPIANO, 2003, pp. 11-36). Assim, o estudo da percepção do potencial cognitivo da imagem (aquilo que pode ser visto, se observado), a fim de compreender como ela tem sido explorada ou apresentada no meio social, é a principal atividade a se desenvolver também aqui com as peças de Veiga Valle.

A escolha pela observação do comportamento icônico do olhar na representação dessas duas obras não é relativa. Porém, justifica-se o *corpus* de análise por se reconhecer nele uma intenção criativa subjetiva intrínseca à imagem, o poder de promover a paixões e afetos diante do olhar contemplativo do sujeito sobre o objeto. Na série de produção escultórica de Veiga Valle, é possível encontrar uma particularidade, estilística: a qualidade da atribuição de Humanidade às peças, em especial as em análise.

Em *Senhor dos Passos*, há um olhar profundamente compenetrado num dever-ser, dever-fazer. Um olhar motivado pela transcendência do espírito pelo martírio. Não é um rosto triste, nem feliz. É “subjetivo”, quase que “ambíguo”. A fugacidade do olhar nessa obra é espelho à própria alma humana. A forma como está disposta a escultura *Senhor dos Passos* sugere um “encontro” em mesmo plano entre o sujeito da contemplação e a imagem em sua performance. Na imagem, o ajoelhar e deslocar-se em sentido plástico de “entrega” à condução da penitência é o que faz da análise do olhar uma coerente justificativa aos argumentos à psicologia do afeto, das paixões na materialidade da imagem. Da iconografia à iconologia, ou seja, da observação metodológica que parte da análise do potencial cognitivo da imagem a partir da relação entre forma e conteúdo, visual e visualidade.

*Cristo em Agonia* traz consigo uma observação sobre a epifania presente a partir do olhar do personagem em figuração, e é preciso ter certa “sensibilidade” no espírito ao

reconhecer esse fenômeno. Por ser uma peça de menor tamanho, a imagem da extensão do corpo em martírio e sofrimento ofusca o conjunto da percepção de outros aspectos, mas não o do olhar. A relação dimensional entre o observador e essa escultura possibilita uma visão mais interativa entre a figura do corpóreo e a antropomorfização na imagem.

O gotejamento figurativo do sangue sobre a face de Cristo na peça escultórica pode ser conteúdo que faz referência ao tema semiótico de “martírio” vs. “punição”. A leve inclinação da cabeça de *Cristo em Agonia* indicia outra intenção material cujo discurso é a percepção do próprio conteúdo de “sofrimento”, “dor”. A construção estática da imagem, característica inerente ao suporte do gênero de arte, também indicia uma espécie de plástica, quando se percebe a escultura por ângulos e perspectivas um pouco distintas. A palidez da carnção aproxima ainda mais o tom realístico da imagem com a intenção de representação do Sagrado no humano. Por fim, indícios que, latentes à observação, devem ser descritos e apresentados enquanto conteúdos notadamente observáveis ao visível, porém, que devem ser analisados a partir da intenção criativa inscrita na própria materialidade das obras.

É possível estabelecer inferências diretas e indiretas sobre os fenômenos naturais, por isso, superar o empirismo do objeto e conhecê-lo pela experiência inicial com o artefato seria uma primeira atitude de superação da materialidade em si. A análise da materialidade dos objetos incorrerá em conclusões sobre o classificar, descrever; o discurso sobre os objetos é o que constituirá a “verdade” sobre eles. Nesse contexto de agenciamento entre o sujeito da contemplação e as imagens contempladas, vence a “sinceridade do olhar” em reconhecer pelo próprio mundo natural, a linguagem que melhor se adequa a determinado interesse.

As peças de escultura de José Joaquim da Veiga Valle não possuem uma “biografia”, ou seja, não têm uma história de vida que deve ser alcançada, e sim uma possibilidade biográfica inerente ao momento, *status* de relação entre indivíduo e cultura. O objeto material é de ordem também ideológica, não só cognitiva, por isso, a mudança metodológica pelo “conhecer” da imagem.

Incorrer na atitude investigativa de esgotamento da descrição puramente material do objeto é um caminho que deve ser distanciado. É da ordem do impossível transpor, ainda mais em linguagem, a experiência do olhar e a total narrativa da percepção do artefato material enquanto um fenômeno substancialmente marcado pela subjetividade da própria interação com o objeto artístico. Não pode haver separação fundamental entre homem e sua cultura material e visual. Portanto, é possível aproximar a análise visual com a cultura material no momento em que o sujeito se treina a conhecer no sensível a

visualidade artística na materialidade, porque, assim, as descrições do olhar serviriam como análises epistemológicas sobre imagem, percepção e sentido.

### 4.3 Imagem, percepção e sentido

Ao se formular a questão: o que é uma imagem? Num primeiro momento, entende-se por tal expressão a associação entre algo que existe em matéria na realidade sensível a partir de uma percepção possível e motivada pela sensação e pelo inteligível. Dessa forma, seria possível outra abordagem que não uma forma “associacionista” de intermediação entre a percepção inteligível do sensível por meio do intelecto e a realismo experiencialista? Primeiro, é preciso desmistificar o problema da presença da imagem diante da percepção dos sentidos. Quando se olha para uma imagem, não é possível vê-la no mesmo domínio da percepção da realidade, já que o plano visual é em si mesmo uma “forma de ser no mundo”, como já citado.

Tal ideia informa que, antes de tudo, é uma tautologia afirmar que o olhar apreende as formas materiais a partir da física do sensível e que a percepção se constituiria pela intelecção do material ao espiritual, casuisticamente. Antemão, é preciso observar que a forma de existência da imagem não corresponde à forma de existência do sujeito da contemplação – já que existem, imagem e sujeito, em duas realidades distintas. Por isso, é possível afirmar a determinação de dois domínios diferentes à análise do fenômeno de percepção da existência da imagem: sujeito e objeto.

Dito isso, quais seriam esses domínios de existência, ora da imagem, ora do sujeito da contemplação? Como orienta a Filosofia da Imagem, faça-se a hermenêutica do sujeito. Todo ser da contemplação é dotado de um corpo e duma mente, a títulos vulgares de observação. Se para o método cartesiano a mente seria a forma absoluta de apreensão de conhecimento, e unicamente a via a essa ascensão, o corpo seria a via das dúvidas e das experiências humanas primeiras, indignas de uma relevância em detrimento da ontologia do sujeito. Ao avançar um pouco mais, de Leibniz a Bergson, vê-se que a teoria da percepção da imagem esvaece-se diante do seguinte contra-argumento: existe uma natureza subjetiva<sup>93</sup> diante da constituição da experiência do conhecimento, da realidade da imagem. Portanto, sugere-se, daqui em diante, a escolha pelos dois princípios de

---

<sup>93</sup> No sentido do sensualismo proposto por Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780).

análise do sensível e do inteligível para se alcançar a maior propriedade descritiva na análise da visualidade da esculturas de Veiga Valle.

Como os sentidos estão sempre funcionando, o indivíduo está sempre sendo atingido por muitos estímulos e, então, está sempre tendo muitas sensações, de luz, de sons, de cheiros e táteis. Os estímulos são sempre materiais, como matéria não podem penetrar no corpo humano, por isso, o que se chama de sensação na literatura das ciências humanas, são as impressões psíquicas que os estímulos causam nos órgãos dos sentidos. Tudo que for sensação ou impressão psíquica é transmitida ao cérebro, órgão do pensamento e da memória: interpretada, associada a outras experiências e estruturada em linguagem (MILANI, 2011, p. 24).

A consciência da percepção da realidade é forma que preexiste no intelecto e coloca à consciência aquilo que é discurso sobre a experiência da observação. Ao passo que o corpóreo, sinestésico, é base de uma condição natural humana, quase que orgânica, de conhecer o desconhecido a partir do relato das sensações ao objeto da contemplação. A visão, aqui, forma metonímica da percepção, é tida como a física que, do espírito, transcende àquilo que é a sensibilidade da visualidade na corporeidade. Por conseguinte, é preciso avançar outro degrau: a imagem é percebida pelos aparelhos da intelecção, ora pela inteligibilidade, ora pela já chamada corporeidade, e esse fenômeno da imagem é de domínio outro que a análise visual: a Antropologia, Sociologia e Semiologia da imagem é que se aproximariam enquanto áreas de acesso a esse conhecimento da “exterioridade” da imagem, por assim dizer.

Superado esse ponto, perscruta-se: como é possível *ver* a imagem? O que há entre a empiria e o sujeito da realidade empírica. Entretanto, não estaria um tanto quanto desgastada a palavra “ver”? Pois, não se é kantiano sugerir a uma questão de natureza filosófica a questão dos universais, ou, ainda, da afirmação diante da crença no intuitivo. A Escola de Würzburg é a precursora aos estudos da psicologia do intuitivo. A imagem seria a forma material à consciência individual, ou a imagem seria, pela consciência, uma intelecção diante do processo de inteligibilidade do sensível? De um lado a outro, os argumentos são convincentes, mas essa é outra discussão.

Recomenda-se ver a imagem a partir da contemplação da visualidade e do domínio da realidade à consciência humana, pois é de suma importância a proposição de que a imagem é senão uma manifestação químico-física em outro plano da natureza empírica. As realidades são diferentes. O que se tem é a aparência de uma essência, não a visão real, mas sim “realística”, de um todo organizado e unitário, partilhado por um discurso que preexiste em forma de ideias a serem rotuladas pela ilusão dos sentidos da contemplação pela sensação.



Emanuele Coccia (2015, pp. 77-92) orienta, de modo exatamente didático, que a ontologia da imagem é acessível à observação ao passo que se identificam as distintas realidades visuais do objeto, associando-as à estrutura do pensamento metodologicamente científico. A imagem nunca está sozinha, por si. Por outro lado, a realidade da imagem não é apenas o sujeito. A realidade da imagem se dá pela média/agenciamento entre aquilo que é a coisa em si enquanto ideia em essência e aquilo que é a coisa outra, aparência.

Assim, ao contemplar uma imagem, vê-se aquilo que se apresenta, nunca a totalidade fenomenológica do objeto-coisa-imagem. Como já dito, a imagem existe em um domínio de realidade diferente do humano, embora circundados – os dois domínios – pela natureza do sensível. Assim, “vê-se” a imagem? O que se percebe pela realidade do olhar é o visual manifestado na visualidade daquela forma do objeto? Estar no mundo nunca é estar de modo ingênuo. Tal conhecimento é intencional, por se dar a partir da interação entre meio físico e intenção humana à criação e reprodução de bens, aqui, materiais – artefatos. O “artefato” carrega em si, em sua composição, ao menos em aparência, uma narrativa, ou seja, uma história da sua existência material, a “vida dos objetos” como aponta Bruno Latour (2012). A ilusão é parte do ver, tão quanto a narrativa realística é à observação.

Então, quando se está diante das obras escultóricas de José Joaquim da Veiga Valle, vê-se nelas nada mais que uma aparência de essência cuja materialidade indica a consciência de uma visualidade. O olhar nunca será o prisma perfeito a toda micro-observação ao fenômeno da percepção. Ver não é constatar, é sugerir e, assim, cabe ao analista visual, material e cultural visual a ode ao epilinguístico, ou seja, àquilo que é fruto legítimo da experiência sensorial e descompromissada do objeto-coisa-escultura-imagem, uma metalinguagem.

Como o tempo é o principal fruto do devir, a experiência sempre é una, ou seja, opaca e efêmera à circunstância do olhar. Existe uma excelente metáfora a isso: a imagem-escultura luta, primeiro, pela luz, que se subjaz a ela mesma como algo fugaz ao esquecimento, apagamento. Se assim é aos casos em alusão ao contexto da objetificação (encenação da materialidade objetiva), que será menos ilusório que a intelecção?

Cabe agora explicar o tópico frasal em que discorre a tese: a imagem existe em dois domínios de realidades diferentes que o sujeito da contemplação e nunca será, em si, objeto da íntegra percepção, porque na experiência com o material existem muitos outros elementos em voga ao fenômeno que em si a coisa experienciada. Existe uma narrativa egocêntrica, no sentido de “particular”, já que se afirma ter contemplado a coisa pelo

olhar, quando, em muito, mal se consegue validar toda e qualquer lembrança em memória até como simulacro de essência, tamanha fugacidade da aparência.

Existem outras observações que devem ser feitas antes que se esgotem, aqui, as discussões sobre a fenomenologia da percepção. Quando “se vê”, na verdade é feita uma metonímia do olhar: ao invés de uma ampliação e busca pela superestrutura, o que incidem são as distintas consciências em distintas realidades de condição de existência – que se aproximam por meio de intermediários, em muito, duas presenças cujas qualidades são: matéria e percepção, material/cognitivo.

Diz-se “metonímia do olhar” justamente por tal metáfora fazer alusão ao processo de percepção da realidade circundante ao sujeito da observação – aquilo que é amplamente conhecimento como síntese da aparência-imagem por meio da coisificação, ou seja, a delegação de atributos e formas por meio da indução do olhar. A forma como se apresenta à lembrança nada mais é que lembrança em memória. “Toda lembrança é uma analogia ao semelhante” (HEGEL, *apud* SARTRE, 2011) – assim, portanto, a coisa presenciada pela experiência só pode ser coisificada ou pelo intelecto ou pelo corpo a partir de associacionismo entre a lembrança da existência e a existência da coisa enquanto presença. Ao existir, a imagem-escultura nada mais é que um deixar de ser, pois é, agora tudo aquilo que os outros já são, distorção, aparência, simulacro, artefato (pois já é funcional ao registro de uma narrativa de passado).

Aquilo que Sartre (2011, p. 07) chamou de “inércia do conteúdo sensível” exemplifica bem o estado de ilusória realidade da materialidade, pois “a imagem tem uma existência em si”. Assim como sugeriu, a única teoria capaz de constituir uma “verdadeira” afirmação acerca de existência da imagem seria aquela cujo método pautasse pelo descrédito às já estruturas do pensamento e, por antagonismo, pela defesa de uma atitude lógico-reflexiva sobre a investigação. Nessa metafísica da imagem, vê-se a ausência de abordagens que levem em consideração não mais o conceito, mas sim o percebido pela ética da consciência da emancipação da lógica da realidade ontológica da imagem.

De Coccia a Sartre, a imagem não é senão outra coisa menor, que tem sua existência própria, e que se dá à consciência como qualquer outra coisa, mantendo relações externas com a coisa da qual é semelhança/imagem. A existência do objeto e a existência da representação seriam imbricações ao intelecto cuja cognição assimila aquilo que é de ontologias distintas, a ontologia do ser e da imagem. É pela abstração, função original e geradora do inteligível, que se eleva o espírito acima da imagem e, por ora, ela é concebida sob forma “necessária” e “universal”. Por fim, encerra-se a discussão com a

máxima sartriana acerca do conteúdo do sensível, e como ele é percebido: “toda matéria suscetível de ser explorada pela inteligência é de origem sensorial e imaginativa” (SARTRE, 2011).

O conhecimento intuitivo é tão experienciado quanto o de outra natureza, entretanto, não mais se é uma oposição, agora, complementaridade. O objeto coisificado, em muito, pela visualidade, mostra-se aparente pela forma que a ele se pode conhecer desde a sua dedução por observação, quanto por uma máxima abstração da sua essência, por indução. O fato é que a ação de ver não está apenas na atitude sobre o olhar, mas sim pelas diversas formas disponíveis ao corpo e ao intelecto, a fim de extrair da realidade observável (uma) forma de conteúdo por experiência da contemplação: isso é o fenômeno do olhar, assim, uma fenomenologia cuja epistemologia não se encerre nos dogmas do classicismo filosófico positivista, mas também na análise da imagem como um ponto de partida significativamente interessante e imprescindível à resolução de outras discussões multidisciplinares em humanidades e visualidades.

*Nossa Senhora das Dores, Senhor dos Passos e Cristo em Agonia* servem, para a análise visual e material da obras de José Joaquim da Veiga Valle, enquanto obras de referência quando o intuito é, a partir da série/repertório do autor, a tentativa de compreensão das paixões do olhar diante da percepção de tais imagens pelo sujeito observador. As três esculturas utilizadas nesta análise se apresentam como formas metonímicas da singularidade artística do autor. Compreender a construção de tal particularidade plástica nessas imagens possibilitou um conhecimento mais avançado diante da tentativa de aguçar o olhar.

A oportunidade de vivenciar a análise material da escultura propriamente pela investigação em campo é a real essência da metodologia da análise de imagem em Cultura Visual e Material. O aprendizado diante daquilo que se vê é a forma mais autônoma e livre que o acadêmico, ora sujeito da contemplação do próprio objeto, tem em sua experiência e acúmulo de saberes sobre a imagem. O modo como o artista brasileiro Veiga Valle fez uso das próprias obras para motivar os discursos sobre a sacralidade tornou-as elementos de memória na representação do imaginário religioso. Em termos de produção e circulação, as peças do autor destacaram-se não apenas pela qualidade estética, mas sim por trazerem consigo, em sua iconografia, as figuras à paixão.

#### 4.4 O valor imaterial sobre a materialidade: imagem e imaginação

Daniel Miller (2011, págs. 1 e 2) afirma que “a cultura material tem servido como forma de expressão da ilusão que se tem sobre o valor e a realidade das coisas no mundo”. Pela Cultura Material, é possível compreender que mesmo consciente da imagem enquanto coisa em si, matéria (cedro, tinta, etc.), o ser humano mistifica o objeto material como forma de a ele estabelecer uma “verdade” sobre o mundo. Realidade essa que coloca o indivíduo frente a imagem e o faz “sentir” uma experiência com o objeto material, mas que, na verdade, é resultado muito além que propriamente a apreensão pelo olhar. Para Miller (2011), “o dualismo entre sujeito e objeto deve ser transcendido”. Portanto, a experiência diante da observação das esculturas no museu está muito além que uma busca em si material.

As esculturas de Veiga Valle, em especial as aqui analisadas, socializam entre os indivíduos valores eternos existentes na sociedade. A construção da imagem do olhar em *Nossa Senhora das Dores*, *Senhor dos Passos* e *Cristo em Agonia* revela a forma como Veiga Valle faz da materialidade das esculturas a figuratividade apreendida pelo olhar. Figuratividade essa que singulariza a série do artista, pois torna-se traço subjetivo o apreço por elementos que na materialidade geram conteúdos visuais, imagens, relacionadas ao: pesar, dor, angústia, sofrimento, como já dito.

Então, através dos estudos em Cultura Visual e Cultura Material, pode-se confirmar a tese proposta pela Historiografia-Linguística e Semiótica Plástica acerca da intenção subjetiva de “inscrever” no material uma concepção inventiva e erudita do imaginário religioso cristão. Essa intenção artística de Veiga Valle se reflete como intenção estética, como já dito anteriormente no primeiro capítulo deste trabalho acadêmico. “A imaterialidade na materialidade”, como em Miller (2011, págs. 12-17), resultaria da formação tanto visual, material, quanto cultural do sujeito.

Sendo assim, o que descreve em palavras diante do olhar sobre uma imagem ou sobre um artefato realiza uma virtualidade no pensamento que, pela forma como o ser humano foi condicionado pela sua sociedade e cultura, relaciona as figuras ali existentes a partir do que se apresenta a ele com uma leitura da realidade. Ou seja, o olhar de pesar de *Nossa Senhora das Dores*, o olhar fugaz de *Senhor dos Passos* e o pesar sobre o olhar sôfrego de *Cristo em Agonia* colocam tais iconografias nas imagens como estritamente uma característica veigavalleana.

O valor artístico em Veiga Valle suplanta o valor simbólico-religioso e até mesmo econômico das esculturas. Ao comparar as esculturas de Veiga Valle com as de outros

artistas plásticos sacros do século XIX da então Província de Goiás – nomes esses já listados no primeiro capítulo – observa-se que a qualidade morfológica, figurativa e ornamental das peças de Veiga Valle destacam-se pela simetria e senso de unidade da forma. Como alerta Miller (2011), não se pode haver uma “tirania do sujeito” a partir do estatuto do olhar, pois, como já salientado anteriormente neste capítulo, o que se percebe na imagem é de um domínio distinto do que se é inteligível dela. A imagem, então, coloca-se no entremeio dessas duas realidades: a realidade da percepção e a realidade intelecção.

Dessa forma, imagem para Jean-Paul Sartre (1905-1980) seria “uma coisa menor, que tem sua existência própria, que se dá à consciência como qualquer outra coisa e que mantém relações externas com a coisa da qual é imagem” (2011, p. 10). Nesse sentido, importa saber aqui neste capítulo de trabalho monográfico o que é “imagem” pela justificativa de buscar uma compreensão a partir da percepção do objeto material, esculturas de Veiga Valle, na visualidade. Neste capítulo de trabalho monográfico afirma-se, a partir também de Leibniz (2011), citado por (SARTRE, 2011, p. 16), que imagem pode ser compreendida como um signo e, como signo, “é uma expressão, ou seja, na imagem há conservação do mesmo sistema de relações que no objeto do qual ela é imagem”. Dessa forma, afirma-se aqui que a compreensão sobre a significação presente numa imagem é tão motivado quanto a expressão da imagem enquanto signo. Dessa forma, aproximam-se Cultura Visual, Cultura Material e Semiótica Plástica – visto que a esta última cabe o papel de descrição desse sistema.

A imagem é uma coisa corporal, é o produto da ação dos corpos exteriores sobre o nosso próprio corpo por intermédio dos sentidos e dos nervos. A Imaginação ou o conhecimento da imagem vem do entendimento; é o entendimento, aplicado à impressão material produzida no cérebro, que nos dá uma consciência da imagem (SARTRE, 2011, p. 13).

É importante ressaltar que a imagem não existe, então, apenas em seu domínio sensível. Ela existe na consciência e é resultado da interpretação da realidade das coisas no mundo por meio da sensação, que informa ao pensamento a síntese sobre essa mesma realidade. Dessa forma, o que fica na memória visual, ao contemplar as três imagens aqui utilizadas como *corpus*, é a imagem-pensamento, não a imagem-coisa, pois importa mais ao analista da imagem, em especial o semiótico visual, a compreensão do valor sobre a visualidade da forma, não a forma em si, objeto-coisa. É importante ressaltar que mesmo pertencendo a dois domínios diferentes, a imagem se coloca entre sujeito e objeto já na condição de simulacro dessa realidade.

A partir disso, afirma-se que a construção da imagem do olhar nas obras analisadas de Veiga Valle é um de seus traços identificadores. É tipicamente veigavalleano a

impressão de paixões da alma na iconografia das suas esculturas, principalmente, como observado especificamente neste capítulo, pela figurativização do olhar. Logo, pode-se dizer que a percepção da imagem e sua representação revela uma relação motivada, mas não positiva, sobre imagem e pensamento. “Positiva” no sentido de que não é absoluta a afirmação que a imagem reflete a realidade, mas que a imagem é um invólucro aparente dessa realidade. “A imagem é uma apreensão pragmática do mundo.” (SARTRE, 2011, p. 19).

No sentido sartriano, a “imaginação” seria, então, o domínio da consciência humana que buscaria compreender esses signos-imagens enquanto simulacros, invólucros da realidade observada. Assim, seria a imaginação o lugar possível às relações de sentido e de significação advindos dessa mesma tentativa de compreensão. Logo, a imaginação, em muito influenciada pelo inconsciente, coloca-se como um discurso sobre as realidades das coisas no mundo. Portanto, o sujeito que contempla as esculturas de Veiga Valle constrói uma realidade interpretativa às imagens das esculturas por meio da imaginação. Aqui, parte-se do princípio que imaginação gera significação. Por isso, interessa à Semiótica Plástica essa geração de sentidos a partir da visualidade, da imagem.

**CAPÍTULO 5**  
**A IDENTIDADE PLÁSTICA DE JOSÉ JOAQUIM DA VEIGA**  
**VALLE: ANÁLISES VISUAIS**

*A linguagem é uma inesgotável riqueza de múltiplos valores.*  
*Louis Hjelmslev*

Neste capítulo, objetiva-se a apresentação das análises semióticas das imagens sacras selecionadas no *corpus* deste trabalho (*Nossa Senhora das Dores* (i), *Nossa Senhora das Dores* (ii), *Senhor dos Passos*, *Cristo em Agonia* (i), *Cristo em Agonia* (ii), *São Joaquim*, *São Miguel Arcanjo* (i), *São Miguel Arcanjo* (ii), *São Miguel Arcanjo* (iii), *Nossa Senhora das Mercês e Menino-Deus*.) e, por consequência, as justificativas à crítica visual acerca da identidade plástica do escultor goiano José Joaquim da Veiga Valle.

E, quando se diz “justificativas à crítica visual acerca da identidade plástica do escultor goiano”, parte-se do princípio que é inerente ao artista a existência de sua *assinatura*, ou seja, daquilo que lhe é peculiar quanto à performance dele. Nesse sentido, como fundamentam as concepções de Benjamin (1987), Menezes (2003) e Floch (1985, 1995), é possível afirmar que a obra de arte traz consigo aquilo que para o artista é uma linguagem singular e poética acerca da leitura de uma realidade possível e acessível à criação visual, material, humana – e nisso consiste a inteligência da raça, a capacidade de intervenção sobre a realidade e a possibilidade de criação artística por meio da existência de múltiplas semióticas, a partir de inúmeros imaginários.

Não somente uma análise linguística, mas também incitar a uma Nova Semiótica, como fez Jean-Marie Floch. Aquela que seja capaz de observar a vida social do signo linguístico não somente pela sua própria visualidade e significação, como também pelo seu valor simbólico enquanto um artefato que circula socialmente e que corresponde a um imaginário agenciado por indivíduos numa cultura. Nisso, a mitologia do olhar (FLOCH, 1985), ou seja, a geração de sentido, significação, é motivada por condições múltiplas de incidência, ou mesmo abdução, projetadas num discurso que se materializa no aqui e agora como a representação de um imaginário sacro. Em José Joaquim da Veiga Valle, a observação mais apurada das obras leva o sujeito do olhar a reconhecer temas sacros por meio de figuras marcadamente sustentadas pelas categorias da enunciação como pessoa e espaço. A exemplo disso, a dimensionalidade da obra em si e do movimento plástico que se observa em seus formantes de expressão.

A escultura, enquanto *texto*, é o resultado plástico de uma semiótica enunciada, colocada à enunciação. Por essa via greimasiana, os sentidos presentes nesse mesmo *texto* podem ser resgatados a partir de um percurso gerativo, em que processos narrativos e discursivos dariam conta da significação resultada pelos sentidos. Ainda por essa então via metodológica, Greimas (1973, 1993), o texto visual – quanto a seu plano de expressão, é formado por categorias plásticas. Estas, por sua vez, revelam a natureza dimensional, morfológica e de cores das imagens: formantes pictóricos topológicos, eidéticos e cromáticos, respectivamente.

Assim, cabe ao semioticista visual relacionar esses formantes pictóricos a efeitos de sentido pretendidos no texto e que, por via da análise do discurso, podem ser identificados, descritos e analisados a partir de um olhar subjetivo que se presta a ver aquilo em que nele é mais característico. É inerente a essa discussão, partir do princípio que o semioticista visual pauta-se por seu prumo na experiência do olhar, na busca por um saber-ver, e que, por isso, é transpassado por ideologias que o constituem enquanto sujeito.



Esse *estatuto do objeto contemplado*, expressão de Schaeffer (2004), serve como sinônimo àquilo que neste último capítulo da redação dissertativa se objetiva realizar ao propor crítica à visualidade veigavalleana. Tal estatuto compilaria aquilo que é traço autoral nos textos plásticos analisados, capaz de compor um portfólio não de meros adjetivos ou de frases rebuscadas sobre o objeto material em si, pelo senso comum, mas, longe disso, de parâmetros que, cientificamente, possam ser basilares à crítica de arte em semiótica visual. É importante ressaltar que, devido à tamanha contaminação do uso da expressão “crítica de arte”, seu sentido aproxima-se não da aplicação acadêmica, mecânica, desgastada, mas sim da crítica em amplo aplicação de uso.

Ao explorar a dimensão figurativa da semiótica do mundo natural, material, visual, chegou-se às esculturas sacras de Veiga Valle, como apresentado na introdução desta monografia, por tratar-se daquilo que faz parte da memória cultural do povo goiano e, ainda, por resultarem, as esculturas, de um trabalho artístico de extrema autoria. É importante ressaltar que as análises visuais desenvolveram-se a partir de um interdiscurso entre visualidade e materialidade, por via do estudo da enunciação e, por conseguinte, significação – a visualidade do imaginário sacro, cristão, barroco (para usar terminologias que, por mais desgastadas, servem de “norte”, “orientação”, àquilo que se concebia na Europa do século XVI, XVII como voga estética).

Dessa maneira, a citar Floch (1995), o semioticista seria um “bricolista”, ou seja, alguém que por método científico consegue transmitir por meio de impressões de sentido aquilo que seriam semiotizações do inteligível no mundo natural. O enunciador a todo tempo tenta convencer seu enunciatário acerca de alguma verdade sobre o discurso dele. E isso significa que, por assim dizer, ao semioticista cabe reconhecer qual a estratégia foi utilizada pelo enunciador, a fim de dominar o máximo de percursos discursivos. Esse domínio na bricolagem advirá por meio do acúmulo das experiências do olhar e, mais substancialmente, pela apuração do saber-ver, que nem sempre é latente à superfície do enunciado, está na enunciação, no discurso.

Autônomo em seu fazer, o semioticista, nesse processo de bricolagem, em especial à aplicação do *corpus* de trabalho adotado, é aquele quem será capaz de reconhecer mais do que a *função*<sup>94</sup> do objeto em si, que é a função utilitária, religiosa, e sim aqueles artefatos enquanto *obras*, não igual a *peças*. Nesse sentido, é importante ressaltar que as imagens das esculturas, as fotografias em si, foram utilizadas como recurso intersemióticos de transposição da linguagem visual material para a linguagem visual fotográfica. Logo, é significativo advertir que o *corpus* em si são as fotografias, como recurso didático às análises visuais, mas que o trabalho parte de uma minuciosa observação das imagens de Veiga Valle presentes no Museu da Boa Morte, na Cidade de Goiás.

Tanto nas esculturas quanto nas fotografias é possível concluir que a representação icônica a certos símbolos e ideologias é motivada por um imaginário cultural extremamente

---

<sup>94</sup> Termo empregado por Yves Deforge (1990) em *Objets, œuvres et produits*. Paris, Champ Vallon, p. 17.

figurativo, em se tratando de obras sacras e cristianismo. Ou seja, a balança que aparece corriqueiramente nas mãos das estátuas de *São Miguel Arcanjo*, de Veiga Valle, representa não só Justiça, mas é Justiça no texto da Bíblia Sagrada Cristã. Por conseguinte, o pressuposto estabelecido no princípio deste trabalho dissertativo é de que a análise semiótica a ser desenvolvida não seria estritamente uma reprodução de concepções evidentes no texto, mas, ainda, as latentes – e nisso consiste a identificação pelos formantes plásticos e figurativos aquilo que é discurso e ideologia para uma cultural, a partir do estudo do efeito e de estratégias visuais, plásticas, típicas de uma semiótica singular, como é a de Veiga Valle.

Do ponto de vista operacional, parte-se do ponto de vista defendido no Capítulo II, em que se afirma a autonomia do semioticista diante da análise visual do objeto material. Ou seja, como orientam Miller (2005) e, também, a Escola de Würzburg, a partir do conceito de *representação*, por exemplo, ao analisar (ver) uma obra de arte, um objeto material, o método de investigação sobre ele deve ser estritamente intuitivo, pois, por dedução, chegar-se-ia, quiçá, a lugares comuns muito habitados por termos e conceitos, mas não pela senhora chamada, a título de metáfora por personificação, Clareza.

Por fim, o *semissymbolismo*, como resultado da articulação entre os dois domínios do sistema semiótico plástico, Plano de Expressão e Plano de Conteúdo, apresenta-se como principal fonte de investigação acerca do estatuto da verdade presente nas imagens de José Joaquim. Dessarte, tal estatuto da verdade seria a afirmação de que tais objetos materiais, tais esculturas, têm por função utilitária a representação de um imaginário particular, religioso – a fim de desnudar a estrutura mítica presente no texto.

O semioticista igualmente se reconhece no encaminhamento que ele adota: alicerçada na convicção intuitiva de que existe uma significação outra, mais profunda, a leitura “vertical” que ele empreende possibilita-lhe reconhecer recorrências “anafóricas” de certas grandezas da narrativa e, ao mesmo tempo, de oposições de “contrastes” entre os termos retidos (a narração só aparece, em toda a sua figuratividade desbordante, como “ruído” que é preciso ultrapassar para poder depreender as principais articulações do objeto) para postular, a seguir, uma apreensão mítica atemporal, dessa estrutura de base que dá conta da significação global do texto (GREIMAS, 2004, p. 95).

Nessa trincheira da visualidade à materialidade, o semioticista procura essa “leitura vertical” sobre a realidade dimensional em que estão as esculturas. Em Veiga Valle, a apreensão mítica atemporal leva o interlocutor a compreender os textos do artista goiano como dotados de uma áurea que mescla a devoção católica à presentificação do Sagrado por meio da imagem, como argumenta Machado (2016). Nisso, a atemporalidade, universalidade, nas (e não “das”) obras de Valle seria a inscrição sacra. Ou seja, é possível afirmar que, como em qualquer outra série de obras sacras, o objetivo, caráter útil, valor prático, do objeto material em si é servir-se como artefato ao fim religioso, ritualístico; entretanto, essa atemporalidade e universalidade é singular em Veiga Valle, pois ele faz desse mesmo imaginário cristão um campo vasto para, nas esculturas, inscrever aquilo que é sua assinatura: sua rica figuratividade.

Essa rica figuratividade seria não só ligada, principalmente, ao caráter estético do belo sobre a crítica à harmonia das faces e das expressões nas esculturas veigavalleanas, como também a forma como o corpo é apresentado nas esculturas, sempre presentificado a um devir, a um movimento iminente, a um vir a ser por meio de uma performance cuja plasticidade é típica das esculturas deste corpus de análise. É um traço artístico subjetivo à técnica da escultura em madeira a forma como Veiga Valle concebe suas obras, a citar: é característico ao artista a produção de peças maiores, em tamanho intermediário a 70 e 120 cm, o que potencializava o caráter de monumentalidade nas obras, o que já diferenciava Veiga Valle do mercado comum de produção de esculturas. Pois, os “santeiros”, como eram também chamados os que manufaturavam as esculturas, tinham por escolha a talha de peças menores, mais fáceis de serem produzidas e, por isso, de menor valor, logo, de maior alcance a certos públicos menos abastados economicamente, mas que privilegiavam as práticas de culto ao Sagrado por meio do uso da materialidade.

Por fim, as análises foram desenvolvidas a partir da máxima proposta por Landowski (2004), em que se afirma ser preciso “saber-ver aquilo que significa” e, por isso, a significação – pautado em muito pelo que propõe Merleau-Ponty, para quem a significação não é o resultado da projeção da realidade sobre a consciência do indivíduo, mas sim uma percepção do indivíduo sobre uma realidade transitória e mutável.

Tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu sei a partir de visão minha ou de uma experiência do mundo, sem a qual os símbolos da ciência não poderiam dizer nada. O universo da ciência é construído sobre o mundo-vivido e, se queremos pensar a própria ciência com rigor, apreciar exatamente seu sentido e seu alcance, precisamos, primeiramente, despertar essa experiência do mundo da qual ela é a expressão segunda (MERLEAU-PONTY, 1993, p. 3).

Por conseguinte, essa “experiência do mundo” leva o semioticista a um lugar seguro, por assim dizer, em metáfora, àquilo que corresponde a desenvolver uma metodologia de análise de uma linguagem particular por meio da identificação e descrição do sistema de significação inerente ao texto, discurso, enunciado, objeto. É preciso, então, ser autônomo quanto às análises visuais, como também ser fiel a um método que dê conta de abarcar tudo aquilo, ao máximo, que é próprio àquela semiótica – fugindo dos lugares comuns, termos genéricos e comentários de percepção superficial sobre a visualidade e materialidade das esculturas de Veiga Valle. O objetivo foi alcançado, ou seja, a modulação do sentido, do ver para o sentir – e nisso aproximam-se Landowski (2004) e Merleau-Ponty (1993).

*O que se pode observar numa escultura?* Essa não é uma boa pergunta para se iniciar uma análise visual. A pergunta, sempre, deve ser: *o que não pode ser “visto” numa escultura?* Assim, no processo de apresentação das análises visuais, buscou-se uma aproximação à estética veigavalleana a fim de tornar o visível e percebido em suas esculturas como algo além de seus arranjos relacionais da configuração estrutural dessas obras sacras, imagens, mas, além disso, ter acesso à significação nas esculturas por meio de um *contrato de intersubjetividade*, ao que

Oliveira (2004) e Merleau-Ponty (1993) sustentam a busca ativa pelos sentidos imanentes numa certa estrutura semiótica particular.

Nessa estrutura inerente a um sistema semiótico particular, as formas de olhar são pautadas pela identificação, descrição e análise dos formantes plásticos e dos formantes figurativos. No nível semionarrativo do discurso visual, a semântica e a sintaxe dariam conta da inscrição de elementos semiotizáveis no Plano da Expressão, por meio da identificação dos formantes plásticos e, por fim, da articulação desses mesmos elementos com o Plano do Conteúdo, a constituir os formantes figurativos. Não obstante, emergem-se dessa dimensão profunda do significado à superfície da enunciação aquilo que no texto plástico inscreveu-se estilisticamente como intencional, estilístico e singular à produção artística de Veiga Valle.

Portanto, para a análise das obras sacras selecionadas de José Joaquim da Veiga Valle, cabe desenvolver a identificação desses mesmos elementos categorias no texto, as figuras de expressão (constituídas pelos formantes pictóricos: topológicos, eidéticos e cromáticos) e pelas figuras de conteúdo, por meio de uma semiose relacional: ou seja, produzir uma análise semiótica da imagem por meio de uma semiótica do mundo natural, a identificar aquilo que é axiológico e passional nas esculturas; aquilo que é da técnica e o que pertence ao caráter singular de Veiga Valle; o que se mostra comum ao imaginário da práxis cristã e o que nas obras do artista goiano as potencializa, por meio de sua assinatura, ou, como afirmam os próprios termos semióticos, o que nelas é fórico.

Por fim, buscou-se identificar, descrever e analisar no *corpus* deste trabalho elementos como: *programa narrativo, estrutura modal, categorias aspectuais, figurativização, tematização, timismo e procedimentos enunciativos (atorização, espacialização e temporalização)*. Por meio do glossário terminológico próprio da semiótica, em muito, da semiótica flochiana, as análises foram desenvolvidas a partir de um campo semântico específico, a citar: *continuidade, descontinuidade, identidade, alteridade, conjunção, disjunção, duração, iteração, qualidade, motivo, unidade, valor, manifestação, formato, segmentação, disposição, contingência, englobante, englobado, subversão, cromatismo, valoração, percurso e componente*. Significa, então, que alguns termos foram empregados diretamente na análise e outros foram conhecidos ao longo desse processo.

Quanto à metodologia de apresentação das análises visuais, há críticas sobre cada um dos onze textos selecionados. Essas críticas foram operadas a partir dos mecanismos de análise da semiótica plástica, de orientação francesa, flochiana. O portfólio de análises visuais corroborou para a afirmação e descrição da identidade visual de Veiga Valle. Essa identidade será apresentada ao passo das análises, como inquérito à sustentação da singularidade plástica do escultor meiapontense. Portanto, pós a *decupagem e bricolagem* dos textos, já para usar termos de Jean-Marie Floch, foram feitas as observações que “pulsam” iconograficamente nos textos. Finalmente, no plano retórico, a pergunta é mais importante do que resposta: *como o analista chegou a essas conclusões?* Não. A via é outra: *são racionais as afirmações que levaram a tais*

*conclusões? Com o resultado das análises, pôde-se conhecer a estrutura do sistema semiótico visual veigavalleano? Qual a identidade plástica de Veiga Valle?*

### **5. 1. Expressão e conteúdo: formantes plásticos e formantes pictóricos**

A *decupagem* corresponde à técnica de análise visual cuja metodologia baseia-se em decompor o texto em unidades menores, classemáticas, a partir de categorias de análise específicas, como os níveis topológicos, eidéticos e cromáticos de análise da imagem, como também os níveis fundamental, narrativo e discursivo de um programa narrativo de um determinado texto visual. Já a *bricolagem*, corresponde à percepção dessas unidades menores a partir de suas funções nas unidades maiores, a perceber como os elementos primários se relacionam com secundários na formação de certos figuras e temas. Portanto, seguindo a metodologia proposta por Floch (1985, 1995), tem-se a necessidade de reconhecer que, num texto, o percurso gerativo de sentido está programado por uma sintaxe e uma semântica específicas. E nesse processo de decompor e compor os elementos constituintes de um texto, por meio de níveis de análise, que se pode chegar à estrutura modal em si.

Os textos 1 e 2, em anexo, compuseram a análise visual de *Nossa Senhora das Dores*, ou seja, dizem respeito à mesma peça, mesma obra. Com isso, o interesse foi de apresentar dois pontos de vista sobre a escultura, ora ela em si, texto 1, ora a escultura presente no altar, texto 2. A escultura está localizada no Museu de Arte Sacra da Boa Morte, na Cidade de Goiás, assim como todas as outras estudadas nesta pesquisa. Ela possui 154cm de altura, e está colocada no centro do altar-mor do museu. Foi talhada em madeira, muito provavelmente cedro ou angico, como era típico à técnica de José Joaquim da Veiga Valle. Foi uma das obras que passou por restauração em meados dos anos 90, principalmente o panejamento da peça.

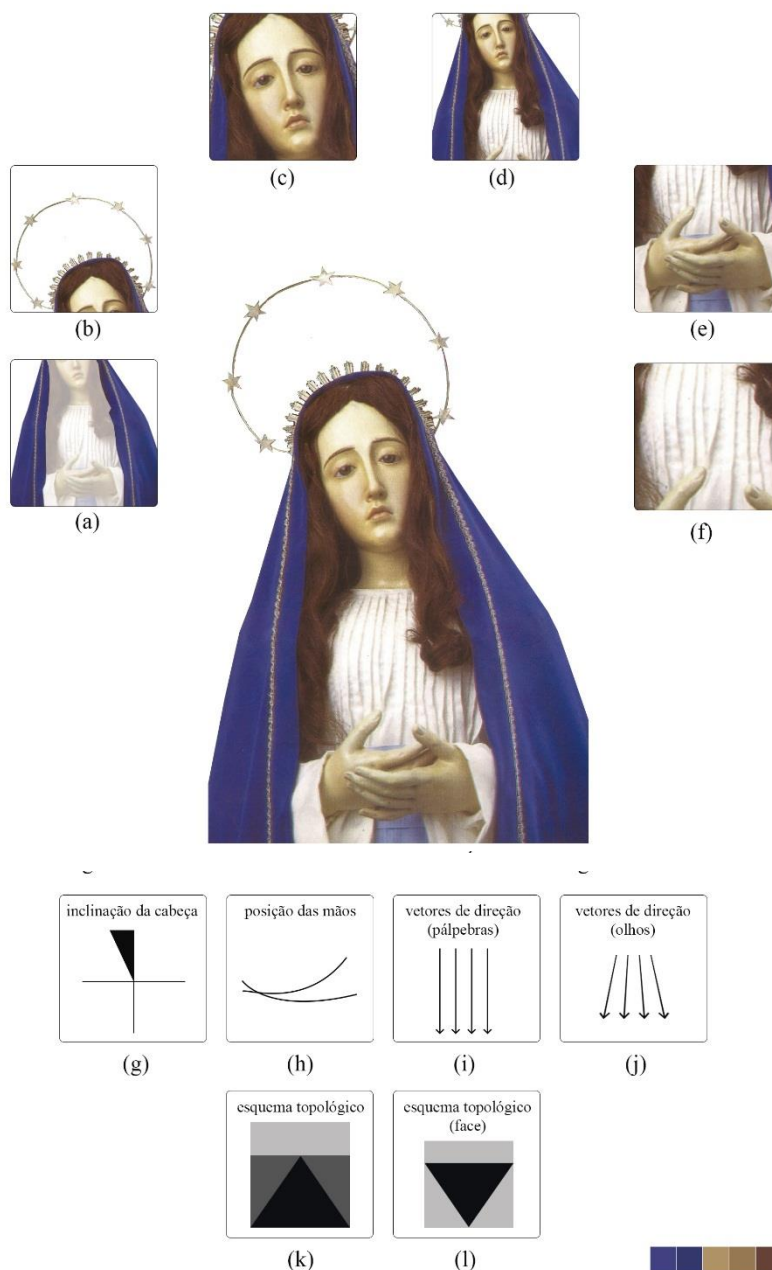


Figura 11: *Nossa Senhora das Dores* (i). Estátua: 154cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. Foto: Élder Camargo de Passos.

Ela foi feita em *roca*, ou seja, um estilema da técnica barroca em que as peças não apresentam, geralmente, a base do corpo. Esse dado catalográfico é de extrema importância a este trabalho pois é essencialmente uma das assinaturas de Veiga Valle, ou seja, compõe aquilo que se objetiva, um portfólio daquilo que no escultor goiano é marca singular. Portanto, logo num primeiro momento, é possível afirmar que Veiga Valle tem em sua identidade plástica o domínio de outras técnicas escultóricas. E isso é característico em Valle, pois ela era, além propriamente escultor, dominador de outras artes como, por exemplo, douração e pintura.

O altar-mor, também feito em madeira, foi dourado a ouro e conserva em si os traços típicos dos portais de altares europeus, especialmente portugueses. Outro detalhe importante é

sobre os desenhos de ornamentação do altar: os pináculos, mísulas, cornijas, nichos e colunas apresentam uma semelhança muito grande com os retábulos das igrejas do Rio de Janeiro (FABRINO, 2012), coincidentemente lugar onde o tio de Veiga Valle, Joaquim Pereira da Veiga (1772-1840), houvera estudado desenho e ornamento, na Escola de Belas Artes.

A imagem, pelo seu tamanho, aproxima-se muito do tamanho real humano, especialmente pela média da estatura feminina. Percebe-se que ela está vestida com túnica branca, com uma faixa paralela vertical azul, e com um manto azul-marinho, com bordado dourado, cobrindo-a desde o alto da cabeça. Nossa Senhora das Dores tem uma coroa e, em paralelo, um halo celestial, com quatro estrelas. Iconograficamente, a coroa pode fazer referência à sua hierarquia celestial, ou seja, uma santa, como também aos reinos da terra que estão sobre seu domínio, proteção – já que, por sua semiótica visual, é possível afirmar que essa mesma coroa representa os raios de luz que chegam à terra, a todos os humanos, como sopro de vida ao funcionamento do mundo natural. A celestialidade da coroa em esculturas sacras e a metáfora ao deus-sol é comum ao imaginário cristão.

É importante dizer que, se existe uma motivação iconográfica implícita a partir da visualidade da coroa de Nossa Senhora das Dores, existe-a, também, no halo com as quatro estrelas. A representação das estrelas em imagens sacras é outro elemento característico do imaginário cristão – assim, as estrelas, “guias da noite”, ilustram a metáfora também à criação, só que pela aproximação ao sol, ou seja, o sentido de que *Nossa Senhora das Dores* é a luz da vida, tanto do dia, quanto da noite. Todos esses elementos potencializam a monumentalidade da escultura.

Quanto à dimensão, ou nível, topológica da imagem, o esquema visual está representado, no texto visual 1, pelos itens “k” e “l”. Nestes, está descrita a configuração da disposição dos *topos* imagéticos, a citar: tronco, manto e áurea (k); base triangular ortogonal da face – pontos referenciais: canto dos olhos e base do queixo, (l). É importante ressaltar que o contraste vetorial entre os itens “k” e “l” é evidente à análise, latente, possivelmente, a um olhar pouco atento. Assim, em “k” a projeção vetorial direciona-se para cima, em direção ao céu, o que faz uma referência à celestialidade, santidade da madama. Essa projeção vetorial é justificada por estar em direção à áurea, halo, da escultura, ou seja, uma referência plástica, semissimbólica, à ascensão ao céu, à ligação ao Sagrado.

A forma como o rosto, principalmente o olhar, especialmente esse, é de fundamental observação à singularidade plástica veigavalleana – o que é mais uma evidência à identidade plástica dele: a inscrição, na escultura, na face das esculturas, de uma assinatura de passionalidade da imagem. Seria, portanto, dizer que faz parte da identidade plástica veigavalleana o apreço à figurativização das emoções humanas às estátuas. Em *Nossa Senhora das Dores*, o efeito realístico do sentimento de piedade, compaixão e proteção encontra lugar semissimbólico, mais uma vez, na iconografia do olhar – já afirmada no capítulo II, e, agora, justificada. Os traços finos, o equilíbrio das formas da face, a expressão do olhar, o realismo do postígio cabelo, associada à

figuratividade da posição das mãos, corroboram a uma técnica cujo domínio era exímio, vide comparação das obras dos santeiros do século XIX, em Machado (2016).

No texto visual 2, os itens “k” e “l” representam a imagem de *Nossa Senhora das Dores* em relação ao altar. Em “k”, percebe-se que o somatório da base do altar, sacrário com crucifixo, e a base superior da cabeça da estátua, formando uma triangulação em sua dimensão topológica e, ainda, um efeito visual de ascensão e de profundidade, se se levar em conta experiência do olhar quanto à dimensionalidade da imagem. Pelas análises das obras veigavalleanas, é possível dizer que essa “harmonia proposital das formas geométricas ortogonais topológicas” é uma característica singular, que retira o valor mecânico na manufatura e inscreve, no conjunto madama-altar, uma alteridade plástica, ou seja, uma assinatura do artista por meio do apreço aos valores, técnicas, subjetivos da sua arte. Isso pode ser ainda mais evidente ao atentar-se para os dedos, falanges dos dedos, de Nossa Senhora das Dores, que também forma essa mesma geometria triangular ortogonal.





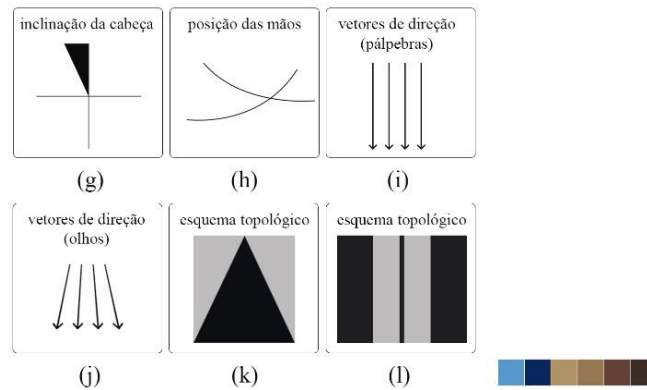


Figura 12: *Nossa Senhora das Dores (ii)*. Estátua: 154cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. Foto: Élder Camargo de Passos.

Ainda sobre o texto 2, em “1” nota-se uma gramática topológica cuja visualidade coloca em segmentação o contínuo entre as formas paralelas da túnica e manto às mísulas, colunas e nichos – o que é consequência da centralização da imagem a partir da área englobante, ou seja, uma busca pela manutenção do estilo vetorial do todo harmônico da estátua-altar. Ao aplicar a metodologia de análise visual da dimensão topológica da imagem proposta por Floch (1985), em *Petites mythologies de l’oeil et de l’esprit*, chegou-se a outro esquema topológico possível.

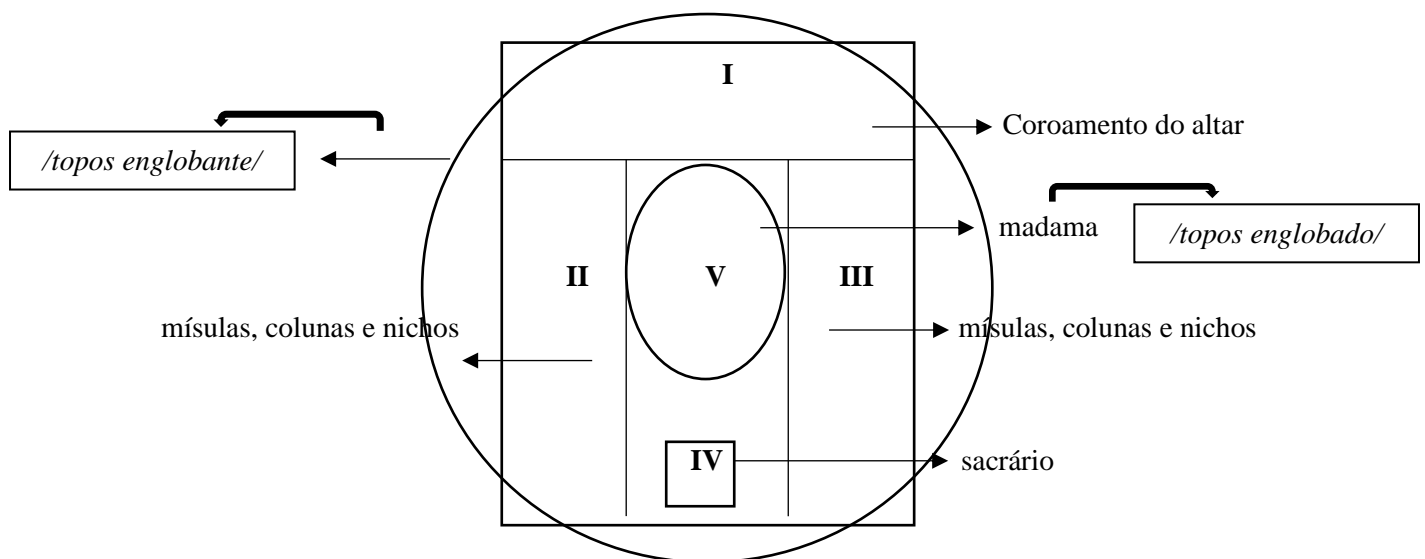


Figura 13: Esquema topológico em *Nossa Senhora das Dores (ii)*.

Na figura acima, o item “V” representa o termo englobado por outros termos englobantes, o que, na gramática visual desse sistema semiótico em questão, foi um recurso ao destaque da madama em relação ao altar-mor, de forma que sua sintaxe fundamental seja:

*/coroamento, mísulas, colunas, nichos, sacrário/:*  
*/madama/*

Em relação à dimensão eidética das textos visuais 1 e 2, conclui-se que em sua semântica discursiva há uma isotopia entre a figura das mãos sobrepostas uma abaixo da outra, em

movimento côncavo, e a temática da *proteção*, *cuidado* e *compaixão* itens “h”. A iconografia dessa mesma sobreposição leva a uma percepção semissimbólica entre o ato de segurar um bebê, um filho, e a posição das mãos, em sugestão de movimento pendular – principalmente sustentado pela figura materna, feminina, de uma mulher. Esse “balançar” das mãos é um recurso plástico que objetiva o efeito visual isotópico, como ilustra o item “h”, em ambos os textos. A inclinação da cabeça, item “g”, é um formante plástico semissimbólico à figuratividade da passionalidade da piedade, ou seja, um recurso plástico presente no texto como alusão ao ato de prestar-se a ouvir, ter caridade ao outro, ou seja, a temática do zelo.

O quadrado semiótico, standard da teoria da significação, nesses casos, em muito contribui à análise do programa narrativo presente no texto. De forma que a relação entre  $S_1$  e  $S_2$  promove-se a partir do tema *sentimento*.  $S_1$  corresponderia ao termo */piedade/*;  $S_2$ , */impiedade/*, ou mesmo */indiferença/*. Não  $S_1$ , */não piedade/*; não  $S_2$ , */não impiedade/* – logo, o programa narrativo presente nos textos visuais 1 e 2 busca a virtualização em: ( $S_1$  e não  $S_1$ ). A actorização nesse programa narrativo deu-se pela figura de *Nossa Senhora das Dores* e dos fiéis que a ela rogam. De modo que o sujeito da ação é a madama que, em seu percurso narrativo, objetiva *fazer-alcançar* a piedade àqueles que a necessitam, e, nisso, o objeto-valor é a cura, restauração, conforto, segurança, proteção etc, diante de alguma aflição que chega, em clamor, à santa. É verdade, então, que o *piedoso* é contrário ao *impiedoso*; e que o *não piedoso* não é, necessariamente, um *impiedoso*; por fim, seria contraditório o *impiedoso* ser um *não impiedoso*. Portanto, o sujeito paciente da cura, por fé, clama à madama que, por intermediação com o Sagrado, intercede por aquela prece, a fim de retribuí-la.

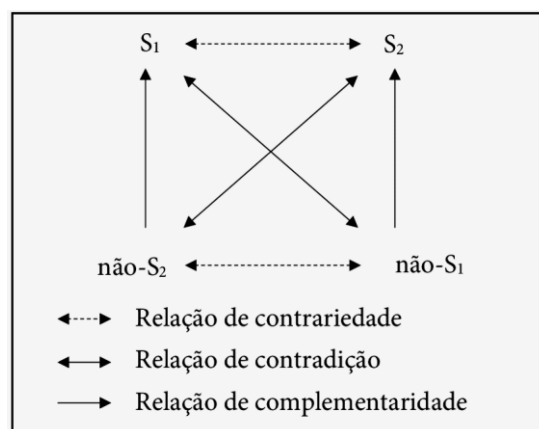


Figura 14: Quadrado Semiótico, Da Silva & Chaves (2017).

No nível discursivo, todo o jogo passional presente nas imagens de *Nossa Senhora das Dores*, textos visuais 1 e 2, leva o sujeito da contemplação a uma experiência visual eufórica à temática sacra da compaixão, piedade, como já dito. Tal enunciação exemplifica o potencial visual da iconografia veigavalleana e o quanto ela é rica às experiências singulares do olhar. Noutros textos, a metodologia do quadrado semiótico será novamente requerida. Por ora, serviu

de modelo à apreensão do programa narrativo de base e sua virtualização por meio de certas características de aspectualização.

Por fim, quanto à categoria cromática das imagens dos dois primeiros textos visuais do *corpus*, a presença de tons claros, sólidos e ligados à paleta *branco, azul e dourado*, majoritariamente, leva à afirmação da busca pela tematização da celestialidade, pureza, santidade, imaculação, calma, serenidade, profundidade do espírito, presentificação – e isso é sabido, ou ao menos estudado, desde o século XVIII, em especial pelos estudos de Goethe, em *Doutrina das Cores*, publicada em 1810.

*Senhor dos Passos*, texto visual número 03, destaca-se pela figuratividade do percurso da dor, *via crucis*, pelo qual Jesus Cristo passou. A Bíblia, uma das principais obras do mundo ocidental, traz a narrativa, nos livros iniciais do Evangelho, da vida e morte do precursor do cristianismo. Antes de ser crucificado, no Monte Gólgota, relata o texto religioso, Jesus Cristo foi açoitado, humilhado e vilipendiado pelo povo judeu. A iconografia da “coroa” de espinhos, por exemplo, leva o semissimbolismo da *dor, tortura, sofrimento*. Nesse sentido, explora-se desse texto seu caráter figurativo, semissimbólico e cromático. A imagem possui 195cm e está esculpida em madeira policromada com carnação.



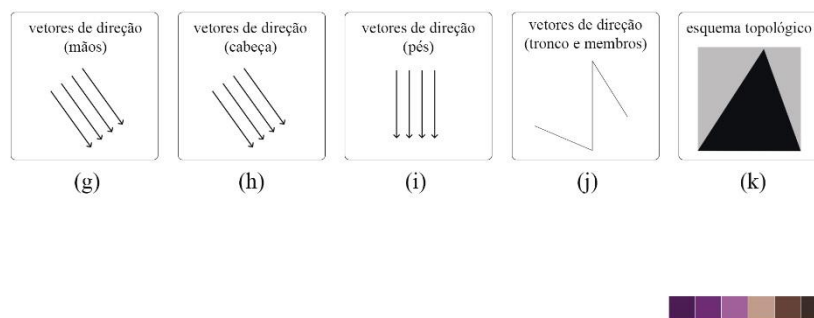


Figura 15: *Senhor dos Passos*. Estátua: 195cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. Foto: Paulo Rezende.

A cor púrpura do manto que veste a estátua de Cristo é um formante plástico, ligado ao nível cromático, que acentua o caráter apelativo do texto visual em relação ao sofrimento causado pela crucifixão. Assim, é possível afirmar que há uma motivação iconográfica na escolha da cor da túnica. Essa motivação aproxima a cor púrpura às marcas de violência, sofrimento e agressão causados, por exemplo, por um alçoz.

O corpo magro, a face frágil e o tamanho da cruz, quase na proporção do corpo, são elementos que potencializam a visualidade de um ser humano passivo diante de um forte atentado à sua integridade física e moral. Ainda, são elementos no texto que levam o sujeito do olhar a percebê-la, a escultura, como detentora da presentificação da angústia e calvário de Cristo. Veiga Valle, mais uma vez, traz como identidade plástica, visual, a questão do olhar, da expressividade do olhar nas estátuas veigavalleanas.

O escultor goiano importava, dentre muitos materiais advindos da Europa, esferas de vidro com as quais ele utilizava como olhos de suas estátuas. Essa técnica, primorosa e economicamente mais inviável, fazia com que o trabalho de Veiga Valle fosse mais realístico e, com isso, alcançasse seu efeito visual primário: a representação expressiva do sofrimento de Cristo. Além disso, é um outro argumento à descrição e análise da identidade plástica veigavalleana o esquema topológico da imagem, item “k”, em que, novamente, vê-se a assinatura do escultor ao privilegiar formas geométricas triangulares em suas estátuas, ao menos algum de seus elementos constituintes, como no caso de *Nossa Senhora das Dores*, em que as formas estavam presentes no rosto e mãos.

Em *Senhor dos Passos*, a principal análise visual estabelece-se, também, pelo jogo vetorial presente na disposição, projeção, do corpo da imagem: ou seja, a performance do corpo. Assim, nos itens “g”, “h”, “i” e “j” as setas vetoriais indicam a direção para a qual o corpo de Cristo se projeta. Esse movimento plástico no texto foi um recurso escultórico que leva o sujeito da contemplação, o sujeito do *ver*, a perceber que o corpo da estátua, ao que sugere, está a inclinar-se ao chão, quase que a cair, como se a carga de tamanha tortura fosse levá-lo a debruçar-se. Contrariamente a essa leitura da performance da estátua, o movimento do corpo também pode

sugerir o ato de suportar a dor e superá-la, se se pensar que a direção vetorial do corpo o projeta para cima, como se, também, houvesse uma vontade, necessidade, de levantar.

O vetor ( $\downarrow$ ) indica que, no plano discursivo do texto, pode-se atribuir o valor negativo, relacionado ao ato de se prostrar à dor; como também o vetor ( $\uparrow$ ) pode indicar, numa leitura semiótica razoável, a busca pela redenção e superação. Essa tensividade, por exemplo, pode ser ilustrada da seguinte forma: quanto mais extensa é a tortura à Cristo, mais intensa é a dor dele. Quanto mais extensidade do movimento do corpo para baixo, maior a intensidade do martírio – a o passo que o contrário seria: mais extensidade do corpo para cima, maior a intensidade da redenção. Como dito no Capítulo IV, a Semiótica Tensiva é um método de análise textual que, quando aplicada a textos visuais, tem apresentado uma excelente eficácia teórico-metodológica, principalmente pelo uso dos gradientes de *melhoramento* e *pejoração* no texto. Em *Senhor dos Passos*, seria um *melhoramento* a valorização da ereção do corpo como forma de indução à redenção; já a *pejoração* seria, a exemplo, mudar a tonalidade da cor púrpura, ao intensificá-la e, com isso, potencializar negativamente o sofrimento de Cristo.

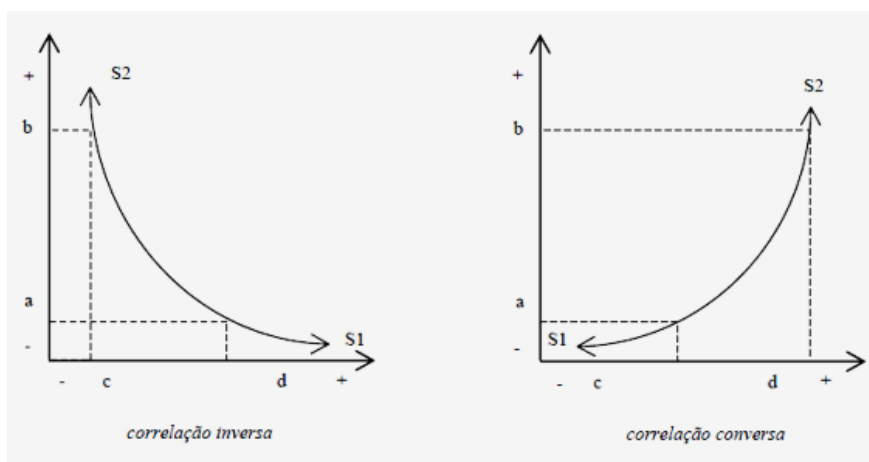


Figura 16: gráficos tensivos converso e inverso propostos por Fontanille & Zilberberg (2001).

$S_1$ , no texto em questão, é o sujeito modal do *fazer*;  $S_2$ , o objeto do fazer. Nesse sentido, o programa narrativo pode se estabelecer pelo  $S_1 \cap S_2$ , como exemplo: a disjunção entre sujeito e objeto, fazer-se assujeitado, se, no caso, o objeto modal for a tortura, tensionada pela plástica do movimento corpóreo da estátua; ao contrário, pode ser  $S_1 \cup S_2$ , em que o sujeito do querer-fazer está em conjunção com o objeto modal, a redenção, plasticamente marcada, também, pelo movimento do corpo. Essas relações apresentadas, inversas e conversas, conjuntivas e disjuntivas, respectivamente, podem estar passivas a gradientes de *melhoramento* e *pejoração*. Tais recursos dizem respeito à valorização tímica, fórica, de certos elementos no texto.

Os textos visuais 4 e 5 dizem respeito a uma única análise: a representação de *Cristo em Agonia*. Ao lado das imagens de *São Miguel Arcanjo* e *Nossa Senhora das Dores*, *Cristo em Agonia* está entre as mais metonímicas obras de Veiga Valle. Ela, ao lado das outras duas obras citadas, é essencial para a seguinte resultado de pesquisa: é possível afirmar que, dada a evolução

da técnica escultórica de Veiga Valle, o escultor goiano teve, no mínimo, duas fases de criação. A primeira fase, que poderia ser chamada *profissional*, corresponderia ao momento em que Veiga Valle vislumbrava-se com seu talento artístico e já se inseria na alta sociedade goiana com mérito ao seu trabalho enquanto santeiro – o que corresponderia ao hiato 1830-1850. Nessa fase, Veiga Valle ainda mantinha um traço mais rústico e aperfeiçoava-se na ornamentação e desenho, enquanto suas obras estavam mais restritas às madamas e à produção de Menino-Deus. Era uma fase mais comercial, em que Valle despontava o ofício dele.

Percebe-se que as formas faciais e corpóreas mais arredondadas, olhos, boca e nariz espessos estão ligados diretamente a um estilema neoclássico, rococó, cujos traços privilegiam a escola grega de modelação. Enquanto tese, estima-se que pouco provavelmente Veiga Valle tinha conhecimento dessas particularidades estilísticas e que, de forma geral, a transição por essas duas fases diz respeito não a uma transição de estilo, mas sim de um aperfeiçoamento das formas. Quando se usa o termo “aperfeiçoamento”, não o usa no sentido de um estilo ser “melhor” do que o outro, como por exemplo a passagem da fase neoclássica grega à romana, com o uso de traços mais retilíneos à escultura, mas sim a como o artista buscou ressignificar a técnica dele a partir de outros métodos e design de talha. Exemplificam-se as obras: *São José de Botas*, *São João do Deserto*, *São João Batista*.

A segunda, que poderia ser nomeada *artística*, estaria localizada no intervalo 1850-1870. Nela, Veiga Valle já fizera parte do cotidiano artístico da região e se tornara referência na produção de imagens sacras. Era conhecido do Tocantins ao Mato-Grosso. Suas economias iam muito bem, vide os relatos de encomenda e demanda que Passos (1997) traz sobre Veiga Valle. Ainda, é nessa segunda fase que as encomendas começam a ganhar menor volume e maior qualidade, consequentemente mais valorização econômica, logo, exclusividade. Nisso, Veiga começa a desenvolver uma grande habilidade com as formas da face, e os traços de sobrancelha e nariz, por exemplo, marcam esse maior domínio com os instrumentos de talha, como as goivas e formões. Exemplificam-se as obras: *São Miguel Arcanjo*, *Nossa Senhora das Dores* e *Cristo em Agonia*.

Nesse sentido, tais textos, 4 e 5, foram analisados a partir do percurso gerativo de sentido, em especial pelo estudo das paixões, ligadas estritamente o nível fundamental do texto plástico. Então, em termos de uma semântica fundamental, há nos textos em questão os seguintes pares: *vida vs. morte*, *humano vs. divino*, *sofrimento vs. alegria*, *dor vs. bem-estar*, *trágico vs. natural*, *redenção vs. humilhação*, *compaixão vs. indiferença*. A partir disso, traça-se uma relação entre identidade vs. alteridade – por sua vez, exemplificada especificamente pelo par *vida vs. morte*. Nos textos 4 e 5, há a afirmação da morte e a negação da vida. Nesse sentido, é um texto cujos valores tímicos são disfóricos à ideia de *vida* – sob certo ponto de vista, pois, ao contrário dessa agora afirmação, há quem diga que a morte de Cristo representa a consumação, testificação do caráter Divino de Cristo, entretanto, parte-se da afirmação da disjunção do sujeito do fazer em relação à vida enquanto valoração do aspecto, primeiro, humano de Cristo.

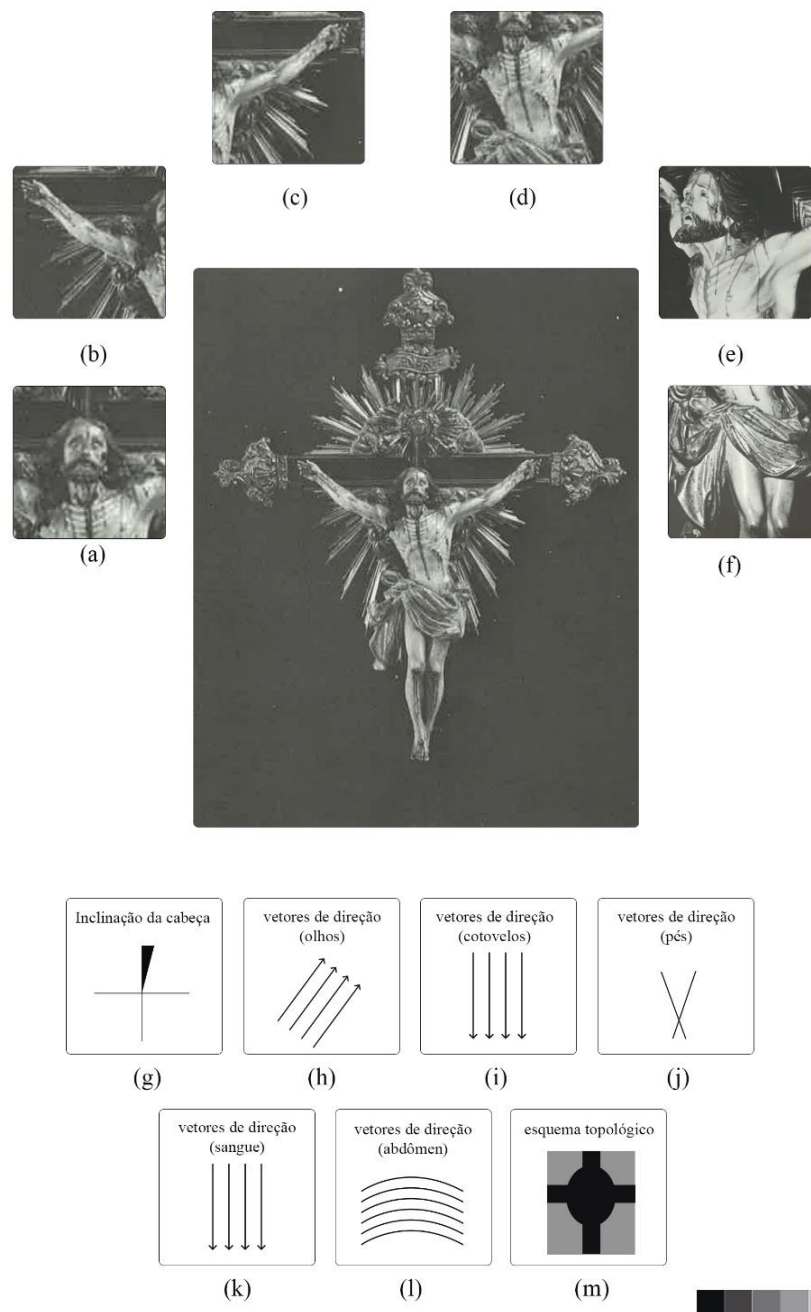


Figura 17: *Cristo em Agonia* (i). Coleção particular. Foto: José Antônio de Oliveira.

A vida, enquanto objeto-valor a alguém que está prestes a morrer por crucifissão, é o que objetiva o sujeito do fazer em *Cristo em Agonia*. Para não morrer, é necessário que o sujeito adquira uma competência, a fim de evitá-la, ou mesmo adiá-la. Essa competência seria o *poder-sobreviver*. Entretanto, quanto ao percurso gerativo de sentido, e, também, por via da análise passional do texto, vê-se que a performance do sujeito é, paradoxalmente, quista e evitada – vide o texto bíblico em que diz-se da necessidade daquele fato ocorrer para que as Escrituras Sagradas pudessem ser testificadas (verificar evangelhos de Marcos e Mateus).

Então, *Cristo em Agonia* nos narra o percurso de um indivíduo que luta por sua sobrevivência humana, mas que, ao passo, sabe da necessidade de sua morte enquanto efetivação

de um contrato espiritual entre Deus e o Homem, a parafrasear, novamente, o texto bíblico cristão. Nesse sentido, a sanção seria propriamente a morte de Cristo, ou seja, a consumação da morte dele como cabal à redenção dos pecados humanos. Surge, então, nesse percurso narrativo, uma performance antitética, paradoxal, pois, busca-se a vida por meio da morte – e a teologia do Evangelho explica isso muito bem ao colocar Cristo como mártir. Isso o muda da posição de sujeito virtualizado para sujeito realizado.

Para a corrente nestoriana, Jesus Cristo possui uma dupla natureza, divina e humana. É nesse sentido que, a partir do século V, surgem as primeiras figuras de Cristo crucificado. *Christus mortuus* é o nome latino que se dá para a representação de Cristo morte, na cruz. Essa morte humana é iconograficamente marcada, nas obras de Veiga Valle, pelas figuras do sangue, olhar, cabeça pendoada (itens “g”), coroa de espinhos, hematomas, pregos no pés e mãos (itens “b”, “c”, “j” de ambos os textos), raquitismo das costelas e inflexão abdominal (itens “d” e “l”). Portanto, o percurso passional se apresenta enquanto a mudança de estado da vida para a morte. A descontinuidade da vida e a continuidade espiritual são forças discretas que emergem à análise plástica de *Cristo em Agonia*.

A *compaixão* e a  *piedade* são paixões da alma. Nisso, o contrato da verdade em *Cristo em Agonia* dá-se pela manipulação do leitor a saber que ali naquela imagem, escultura, há um ser humano e, por isso, gera-se a identificação natural, empática, entre dor e piedade, compaixão – temáticas presentes no imaginário cristão. É por isso que o valor utilitário, prático, dessas esculturas está relacionado diretamente à pedagogia visual do Evangelho, em que a plástica escultórica é utilizada como forma de representação desse mesmo imaginário – e nisso consiste a educação visual.

Os vetores “h” indicam a direção dos olhos, que aponta ao aspecto divino no texto. Existe um simulacro, então, entre aquilo que é secular e divino, ou seja, os vetores de direção que apontam em direção superior, fazem referência à dimensão espiritual, divina, enquanto que, ao contrário, para baixo, indicaria uma relação com o secular, mundano – e, por não estar evidente no texto, fica a cargo da indução empírica do analista. Esse contraste entre humano vs. divino foi apresentado não só pelos itens “h”, em direção ao céu, como também pelos itens “i” e “k”.

Dos vários tipos de cruzeiros que existem, o texto 4 é uma cruz gótica, pela presença da base da cruz latina e rica ornamentação em suas extremidades e halo – muito próximo daquilo que é visto nas cruzeiros celtas. Já o texto 5 corresponde a uma cruz latina. Essas conclusões tiveram grande colaboração do esquema topológico das imagens, respectivamente itens “m” em ambos os textos. Por fim, a Semiótica das Paixões pode ser aplicada à metodologia de análise visual pois é a partir dela que se pôde chegar à seguinte conclusão: há uma significativa motivação iconográfica ao percurso passional de compaixão presente nas esculturas<sup>95</sup> de Cristo em Agonia, e essa carga passional na visualidade veigavalleana é um traço distintivo de sua identidade plástica.

---

<sup>95</sup> Os textos 4 e 5 dizem respeito a duas distintas representações plásticas de *Cristo em Agonia*.



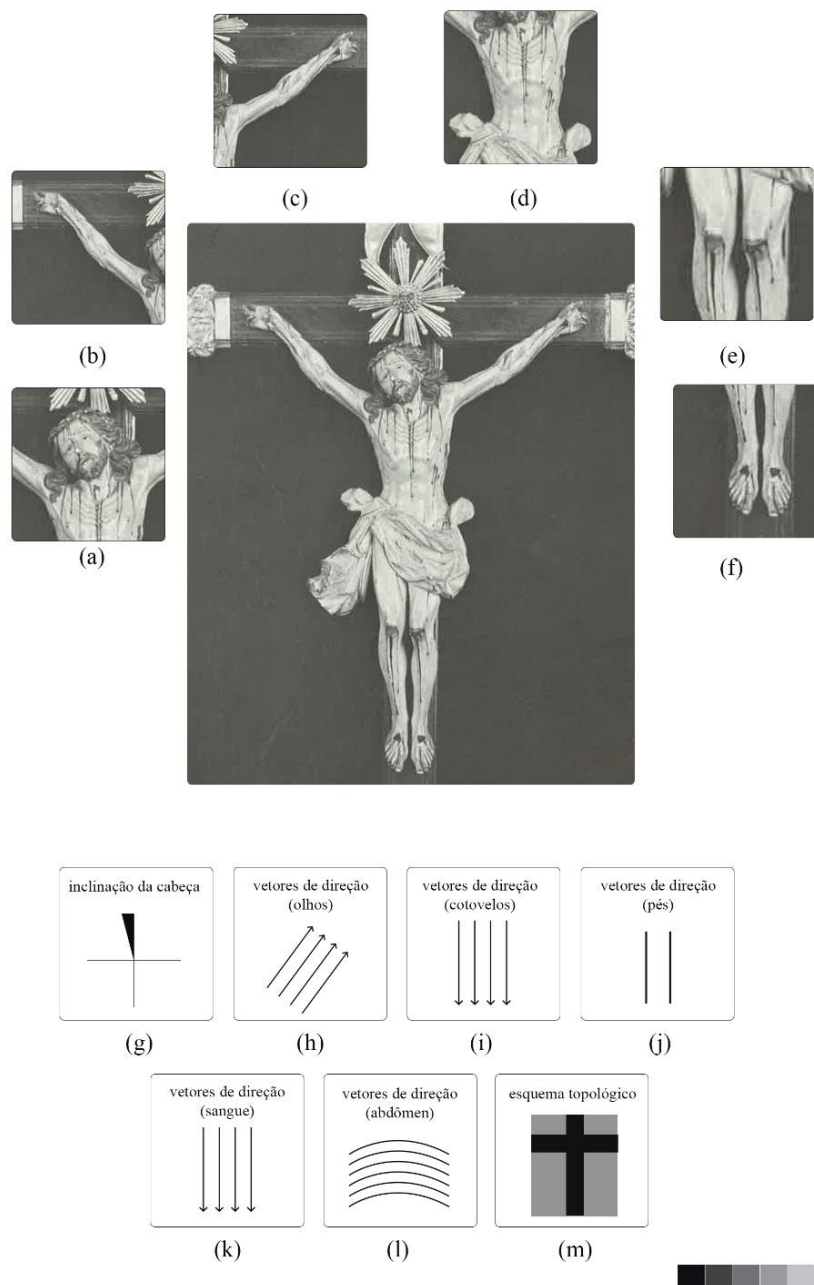


Figura 18: *Cristo em Agonia (ii)*. Coleção particular. Foto: Paulo da Veiga Jardim.

É preciso atentar-se ao que foi advertido no capítulo 01, pois, ao encontrar a “identidade” veigavalleana, busca-se identificar e descrever a alteridade do artista em relação àquilo que é produzido por outros artistas no mesmo segmento de arte. Ao lembrar Benjamin (1987), Hall (2006) e Kepler (2015), nota-se que é a alteridade a principal marca da identidade de um sujeito, pois, como na escultura, pode-se haver vários artistas que dominam a técnica escultórica, entretanto, há quem seja mais ou menos habilidoso. A alteridade da identidade de Veiga Valle está no arranjo figurativo das formas, na impressão do olhar, na leveza dos traços, no movimento performático do corpo, no cromatismo etc.

A fotografia, por mais que tente fazer essa transposição intersemiótica, é incapaz de fornecer a mesma experiência do olhar se se tivesse contemplando a imagem presencialmente.

Diz-se isso porque, no texto, o jogo de luz em ambas as imagens contribuiu para um efeito de sentido ligado a contextos fúnebres, de luto e dor – representação da cor preta, especificamente. Esse arranjo de luz, não intencional à obra de Veiga Valle, potencializa o caráter gótico, barroco, das esculturas.

*São Joaquim* é o próximo texto do qual serão apresentados os resultados das análises visuais. Nele, tem-se a figura de um homem de estatura média, por projeção e perspectiva. Ele aparenta ser de meia-idade, branco, com vestes que se assemelham a túnicas – que, por sinal, não são maltrapidas ou de pouca formalidade. Ao contrário, parecem-se com roupas de nobres. Calça um par de botas de couro até pouco abaixo da altura do joelho. Traz consigo um cajado. Ele está com a mão posicionada sobre o centro do peito. Uma forma circular abaula anteposta à cabeça dele. Está sob uma base aparentemente hexagonal.



Figura 19: *São Joaquim*. Estátua: 80cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás.  
Foto: Paulo Rezende.

Quanto ao texto visual 06, a análise visual partiu do interesse pela discussão acerca do conceito de *presença*. De Merleau-Ponty a Greimas e dele a Fontanille & Zilberberg, tal conceito é um dos pilares semióticos fundamentais à noção de imanência do sentido e, ainda, da teoria do valor do signo. Assim, em *São Joaquim*, o intuito foi de partir dessa mesma discussão a fim de perceber o que, naquele texto, é plástico e característico à identidade veigavalleana. Por isso, para se desenvolver essa operação, dois caminhos serão seguidos: a noção de *corpo*, na semiótica, e de *sujeito realizado*.

O estudo do caráter passional do texto foi marcado pelos estudos semióticos franceses, na década de 90 do século passado – em especial pela obra *Semiótica das Paixões*, de Greimas e Fontanille, em 1991 (publicação em 1993 no Brasil). A partir desse ponto de vista passional, é possível identificar certos valores que, ao emergirem do estado de imanência do sentido, dizem respeito à conjunção ou disjunção desses mesmos valores no texto, discurso. Em *São Joaquim*, o corpo é um “operador da semiose” (FONTANILLE, 2011 *apud* PRADO 2013), e isso significa que por ele, enquanto actante, realiza-se a performance do sujeito, nisto, a significação. Por isso, é preciso entender que o corpo, matéria e ente, é parte inerente da geração de sentido, pois ele é uma das vias pelas quais o sujeito pode entrar em conjunção com certo objeto-valor.

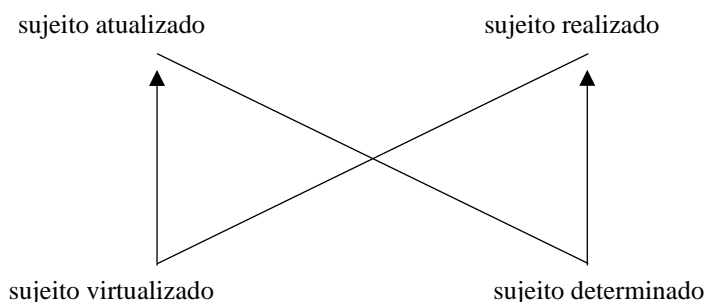


Figura 20: percurso modal do sujeito.

Nesse caso, *sujeito atualizado* corresponderia ao resultado da projeção de valores sobre a instância da significação, no nível semionarrativo (fundamental e narrativo). Logo, formantes visuais que, no texto visual, fundamentem a identificação desses mesmos valores serão essenciais a análise visual. Ou seja, o cajado, o halo aureolar, a vestimenta pastoril, a posição das mãos são formantes plásticos que significam no texto. O cajado, instrumento antigo utilizado por pastores de ovelhas para se locomoverem e, ainda, guiarem os animais, protegê-los e marcá-los. Simboliza tanto a proteção e cuidado, quanto autoridade e retidão. Nisso, *cajado* é um formante plástico em que esses sentidos são semiotizados.

Pai de Maria, mãe de Cristo, é a São Joaquim que se roga pela vida, fertilidade, sabedoria, proteção, longevidade. Nisso, o cajado é um elemento visual que corrobora à ideia de que, no texto visual 06, representa a ideia de *vida*, em oposição à *morte*. Enquanto o cajado significa a proteção do pastor com a ovelha dele, o mesmo se estende ao imaginário cristão, que metaforiza tal elemento enquanto símbolo da relação entre Deus e Humanidade. Então, *vida* vs. *morte* são

elementos imanentes ao nível fundamental. A Semiótica das Paixões, por exemplo, levaria em consideração a motivação a essa conclusão, enquanto a tensividade pela justificativa de cada elemento sintagmatizado.

Todos os elementos agora mesmo citados em relação à imagem de *São Joaquim*, a saber: cajado, o halo aureolar, a vestimenta pastoril, a posição das mãos corroboram a esse sentido de proteção, cuidado, autoridade e retidão, de forma que a tensão entre a presença ou não desses elementos no texto é o que determina o programa narrativo de base: o *sujeito* que está em conjunção com o objeto-valor *proteção* – o que contextualiza, então, a abordagem feita no começo da análise do texto 06, acerca da ideia de *presença* em Teoria Semiótica, agora, Teoria Semiótica Visual.

Nisso, é possível afirmar que faz parte da identidade visual veigavalleana o uso de objetos materiais externos ao corpo escultórico: *cruz, livro, espada, balança e cajado* como recursos plásticos a potencializar certos símbolos de sacralização da arte escultórica. Ainda, faz parte dessa mesma identidade, a presença de um movimento plástico do corpo escultórico que leva à ideia de ascensão. Essa característica é uma assinatura do artista goiano Veiga Valle e diz respeito a projeção das esculturas a insinuar certo movimento com o corpo, como acontece em grande parte de suas obras, ou pela técnica da *roca*, em *Nossa Senhora das Dores, Senhor dos Passos*, ou pela vetorização<sup>96</sup> do corpo e vestimentas, como em: *São Joaquim, Nossa Senhora das Mercês, São Miguel Arcanjo*.

Exemplifica-se tal afirmação por meio das seguintes análises: em (k), o esquema topológico evidencia essa relação de vetorização *anterioridade vs. posterioridade* já que a disposição do corpo sugere o tal movimento, em especial pela direção da face (a), pés (j), corpo (h) e cajado (i) e (b). Essa relação topológica é muito explorada nas análises visuais em Floch (1995), a citar o capítulo *La liberté et le maintien*, de *Identités visuelles*. Essa vetorização *anterioridade vs. posterioridade* fundamenta a afirmação dos modos de presença do sujeito, pois, nesse caso, a *posterioridade* está presente enquanto valor de proteção, pois diz respeito a corpo que se coloca a ser, a proteger. O movimento anterior → posterior presentifica os elementos inerentes à semiotização.

Seguindo os instrumentos operacionais flochianos, seria um elemento *contínuo* na obra *São Joaquim* a recorrência à vetorização como marca plástica da disposição do corpo escultórico. Tal recurso é contínuo pois pode ser observado outros elementos que intencional essa performance do movimento – o que, na arte sacra, é uma técnica de aproximação da estátua com a ideia de celestialidade, ou seja, algo oriundo diretamente do Sagrado. Essa vetorização está presente em grande parte das obras de Veiga Valle, e constitui, assim, sua identidade: diz-se que é uma obra veigavalleana aquela que, ao olhar, sugere movimento, como já alertaram os críticos Passos (1997) e Salgueiro (1983), no capítulo I.

---

<sup>96</sup> Presença, na escultura, de formantes que iconografam *direção, movimento e forma*.

Por fim, é identidade veigavalleana a disposição das mãos em forma de “v”, item (d). Os dedos anelar e médio têm suas falanges próximas entre si e é outro elemento *contínuo* na obra de Veiga Valle. Ao que se sabe da tradição escultórica clássica, esse recurso visual de “separação dos dedos” é relativamente recorrente (FABRINO, 2012), entretanto, comum quando o dedo anelar e médio estão separados, não o mínimo e anelar, médio e indicador. Assim, faz parte da identidade visual veigavalleana a assinatura em suas estátuas através dessa disposição dos dedos, marcada, ainda, pela figura do triângulo, geometria recorrente a esse mesmo plano dimensional. Abaixo segue a ilustração dessa assinatura em *São Joaquim*.

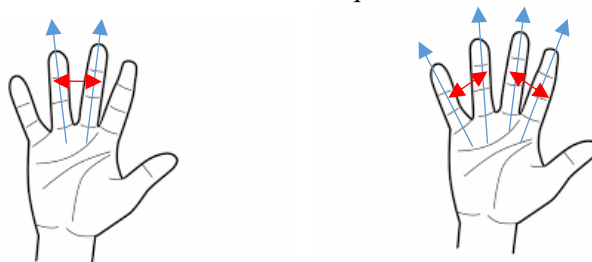


Figura 21: disposição dos dedos das mãos.

Nessa figura acima, pode-se perceber que o croqui à esquerda representa às esculturas sacras o padrão de disposição dos dedos das mãos – mais regularmente notado nas imagens sacras brasileiras do século XIX. As setas em azul indicam “direção” e as setas vermelhas, “separação” das falanges. Assim, a assinatura de Veiga Valle, enquanto marca de sua identidade plástica, consiste em seguir a tradição escultórica ao reproduzir dos dedos das mãos separados entre si, entretanto, com outra configuração dos dedos. Logo, é um aspecto inovador à escultura goiana do dezenove, como também um traço de alteridade artística, composicional.

Ao se prosseguir com a análise semiótica dos textos visuais, chega-se a uma das mais emblemáticas esculturas de Veiga Valle: a representação de *São Miguel Arcanjo*, textos 7, 8 e 9. Do catolicismo à umbanda, é um dos principais santos do imaginário religioso ocidental, e até mesmo para o mundo islâmico. Representante máximo do exército celestial de Deus e regente do purgatório, para os cristãos, São Miguel Arcanjo, ou apenas São Miguel, é a representação da justiça, proteção, cura, superação e purgação. Em Valle, é uma obra metonímica e evidencia a fase *artística do autor*, proposta neste mesmo capítulo.

A tradução intersemiótica da escultura para a fotografia é, neste trabalho, um recurso metodológico à aplicação das operações de análise semiótica. Nesse sentido, questões como luminosidade, intensidade, dimensionalidade, espacialidade, ornamentação, por exemplo, partirão da visualidade das fotografias utilizadas, entretanto, a contar também com as observações feitas em campo. Dessa forma, o objetivo desta sessão, especificamente em relação aos textos 7, 8 e 9, é de afirmar o estilema rococó, gótico e neoclássico, respectivamente, nessas mesmas esculturas. Portanto, o intuito é confirmar o caráter acadêmico de Veiga Valle. É importante ressaltar que esse “caráter acadêmico” distancia-se daquilo que se conhece por *academicismo*. Ao se afirmar que Veiga Valle apresenta em suas esculturas esses três estilemas barrocos, diz-se de

sua consciência de estilo, ou seja, das marcas de autoria e alteridade, assinatura, presentes nos textos visuais em questão.

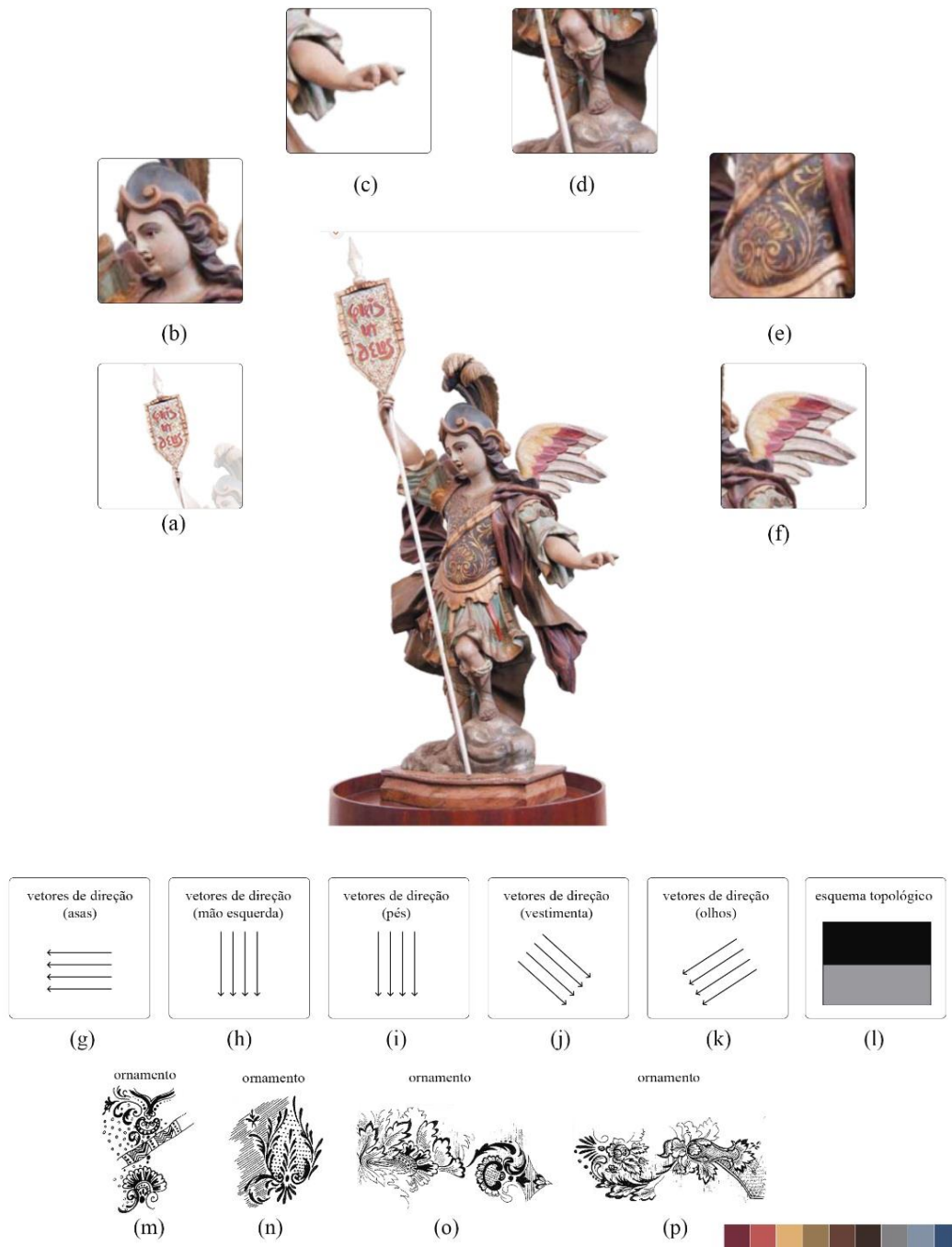


Figura 22: *São Miguel Arcanjo (i)*. Estátua: 68,5cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. Foto: Paulo Rezende.

Essas três representações de São Miguel Arcanjo possuem intermediariamente o tamanho de 70cm. Em todas elas, tem-se a visualidade de um ser andrógino, branco, jovem, vestido com roupas típicas do exército romano (elmo, lorica, cingulum e dardo/punhal). Vê-se, ainda, a presença de asas. Por fim, percebe-se a presença de ornamentação das couraças de São Miguel. Portanto, pode-se afirmar que esses três textos fazem parte de um mesmo sistema semiótico

veigavalleano, pelos elementos figurativos parelhos, entretanto, manifesta-se, a representação de *São Miguel Arcanjo*, por via de três distintas estruturas semióticas, a saber, os estilemas recém-citados.

*Quis ut Deus?* é a inscrição presente no estandarte de São Miguel Arcanjo, texto visual 07, item (a). Ela significa “Quem como Deus?”, em referência à relevância hierárquica do arcanjo, mas, ao passo, sua humildade diante do Criador. No texto visual número 07, como observado, tem-se a figura de um ser com características andrógenas, ou seja, de difícil reconhecimento da presença do *masculino* e do *feminino*, estritamente, especificamente. Essa androgenia é uma das marcas da técnica escultórica de Veiga Valle, pois, percebe-se uma feminilização dos traços escultóricos nas imagens sacras masculinas – criando um hibridismo quanto à representação, iconografia, do gênero. Dessa forma, é possível afirmar que, por exemplo, o arredondamento dos contornos da face é um formante plástico que, no plano figurativo, justifica-se enquanto marca dessa mesma androgenia – intencionalmente presente na técnica escultórica sacra como recurso de asexualização dos anjos.

Chega-se à conclusão que *curvilíneo* vs. *retilíneo*, em relação aos traços da face, são elementos que, no nível fundamental, opõem *rococó* vs. *neoclássico*. Esses termos, abaixo, poderiam ser colocados em contrariedade e contradição a partir da aplicação do quadrado semiótico. De forma que *curvilíneo* ( $S_1$ ), *não curvilíneo* (não  $S_1$ ), *retilíneo* ( $S_2$ ) e *não retilíneo* (não  $S_2$ ) seriam os termos dispostos. Logo, a presença de um termo, como o *curvilíneo*, acentuaria a presença do estilo *rococó*. Como dito no Capítulo I, é típico desse mesmo estilema barroco o predomínio por formas circulares, arredondadas, às vezes em forma de “concha”, como evidentemente das bases de sustentação das estátuas nos textos visuais 7 e 9. Nesse sentido, há tensividade entre esses formantes plásticos e formantes pictóricos, pois, a intensidade da presença de formantes plásticos curvilíneos gera a extensidade de seu estilema rococó.

<b>Estilemas</b>		
<b><i>Rococó</i></b>	<b><i>Neoclássico</i></b>	<b><i>Gótico</i></b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• arredondamento das formas, abaulamento;</li> <li>• formas circulares e ovais;</li> <li>• ornamentação em guirlandas e florões;</li> <li>• alto cromatismo (cintilação);</li> <li>• tons claros;</li> <li>• predomínio da leveza das formas.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• predomínio de formas retilíneas e angulares;</li> <li>• predomínio da verticalidade das formas;</li> <li>• obscurantismo cromático: tons mais escuros;</li> <li>• baixo cromatismo (esmaecimento).</li> <li>• traços escultóricos mais rústicos;</li> <li>• maior presença de ato performático do corpo.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• formas lineares e predomínio do pontiagudo (cônico);</li> <li>• presença de contorno por sombreamento dos olhos (aspecto funesto);</li> <li>• ornamentação com florões e símbolos da romanização e sacralização;</li> <li>• baixo cromatismo (esmaecimento).</li> <li>• presença de relevo escultórico.</li> </ul>

Figura 23: Estilemas presentes no barroco de São Miguel Arcanjo.

Enquanto enunciado em que se tem um sujeito do fazer, por agregar objetos-valores como “promoção da justiça”, “chefia do exército de Cristo” e “aquele quem batalha nas demandas”, há conjugação entre, por exemplo, a figura da balança<sup>97</sup> e o valor justiça. Todas essas representações, a citar Greimas (2004) e Floch (1985) – com intuito de aplicação dos termos de análise dos fenômenos semióticos ao texto não verbal – dizem respeito à “apreensão mítica” do signo, aquele mesma presente, também, em *Nossa Senhora das Dores*. Ela, por sua vez, seria a relação do texto com o discurso fundador heroico, cujo percurso é geralmente passional e marcado por enunciados de fazer, cuja transformação dos estados de alma leva a performance do sujeito em que a sanção é, por si só, uma via à virtude e enobrecimento de seu caráter. Por conta de tudo aquilo que cerca o imaginário relacionado a esse santo, pode-se afirmar que a plástica veigavalleana o coloca enquanto sujeito em conjugação com o dever-ser: *defensor, guardião, protetor, cuidador*.

Essa oposição estilemática, eidética, é notória entre os três textos, mas, especialmente entre os textos 7 e 9, rococó e neoclássico, respectivamente. Percebe-se que, no texto 09, as formas retilíneas são predominantes: vetores de direção dos braços, item (g), vetores de direção dos pés, item (h), por exemplo. Esses traços, formantes, constituintes, levam à tona o exímio domínio da técnica escultórica que possuía Veiga Valle e, ainda, a presença do valor estético à obra, não meramente utilitário – principalmente pela presença das formas em “v”, assinatura do autor a partir da planaridade da imagem (novamente, item “g” do texto 9). Essa observação dos estilemas barrocos por meio da análise da dimensão/nível eidético da imagem faz parte da operação semiótica de identificação e descrição de tais elementos, formantes plásticos, por meio de sentidos que a eles se justificam no texto e que, por sua vez, fazem parte do plano figurativo. Essas distintas configurações de estruturas semióticas num mesmo sistema plástico evidenciam a qualidade técnica do autor e, conseqüentemente, a afirmação de um repertório autoral pela identificação de elementos discretos no texto que levam a percepção de uma intenção artística consciente – ou seja, manifestar nas esculturas os recursos visuais típicos da ampla escola Barroca.

A partir disso, é possível afirmar que nos textos 7, 8 e 9, quanto aos esquemas sintagmáticos e paradigmáticos, há uma prospectividade *adiante* vs. *atrás* que, por sua vez, coloca no plano tridimensional a percepção da escultura enquanto objeto espacial modal, em que a partir dela se pode atribuir à experiência do olhar outros modos de presença da própria estátua. Nesse caso, há-se de exemplificar os contrários *anterioridade* vs. *posterioridade* enquanto características eidéticas que, no texto, justificam a afirmação de que há uma projeção do corpo “para frente” e que essa visualidade corrobora ao argumento da presença de “movimento” nas peças. A esse efeito de movimento no texto, chamar-se-á de presentificação aurática, ou seja, a impressão dos sentidos de que a escultura está suspensa entre os dois planos de existência, secular e divino. Os vetores de direção nos textos 7 (itens “g”, “h”, “i”, “j” e “k”), 8 (itens “g”, “h”, “i” e

---

<sup>97</sup> No texto visual número 07, não há a presença da balança da justiça que, comumente, aparece pendular à mão esquerda de São Miguel Arcanjo. É um elemento que parece em grande parte das estátuas desse mesmo santo. Por ser um instrumento periférico à escultura, pode ser facilmente retirado e agregado às esculturas, o que pode justificar a ausência dela na fotografia de Paulo Rezende.



“j”) e 9 (itens “g”, “h”, “i” e “j”) apontam a essa afirmação da plasticidade do movimento corpóreo das estátuas.



Figura 24: *São Miguel Arcanjo (ii)*. Coleção Particular. Foto: José Antônio de Oliveira.

É possível afirmar, ainda, que nesses três textos de São Miguel Arcanjo a dimensão eidética confirma o movimento de *ascensão* vs. *descensão*. Tal classe de formantes plásticos leva à sugestão, motivação icônica, de que a estátua está subindo aos céus, ou mesmo descendo à Terra. Esse movimento é recorrente em Veiga Valle e está em conjunção com o sujeito do fazer que, ao tomar posse de qualidades estéticas que o faz ir ao céu ou Terra, inferno, quiçá e, conseqüentemente, performar-se ao alcance de seu objeto-valor. Por conseguinte, estaria em conjunção os termos *ascensão/superior/subida* vs. *descensão/inferior/descida*. Dessarte, essas características performáticas do corpo escultórico é uma identidade da arte veigavalleana, o que,

pela qualidade e leveza das imagens, pode-se afirmar tratar-se de um domínio de técnica, autoria e alteridade escultórica.

O esquema topológico dos textos visuais 7 e 8 é o mesmo, e está representado, nos dois textos, pelos itens (l) e (k), respectivamente. Neles, há uma divisão entre os espaços *superior vs. inferior* na imagem. Numa associação de sentidos aos elementos visuais presentes no texto, faria parte do campo semântico-lexical do plano superior da estátua os seguintes termos: *capacete, cabeça da lança/punhal, asas, tórax e couraça peitoral*; em contraste; *pés, botas, pernas*. Isso significa que, no plano da expressão, tais elementos figuram em relação ao termo *céu/vida/divino*, quando presente na parte superior do texto, e *inferno/morte/secular*, parte inferior. Pode-se chegar a essa mesma conclusão em relação ao texto 09, entretanto, nele a prospectividade está mais planar e evidencia ainda mais a prospectividade *anterioridade vs. posterioridade*, pois os braços da escultura estão em movimento pendular anterior ao tronco da estátua, itens (g) e (k).

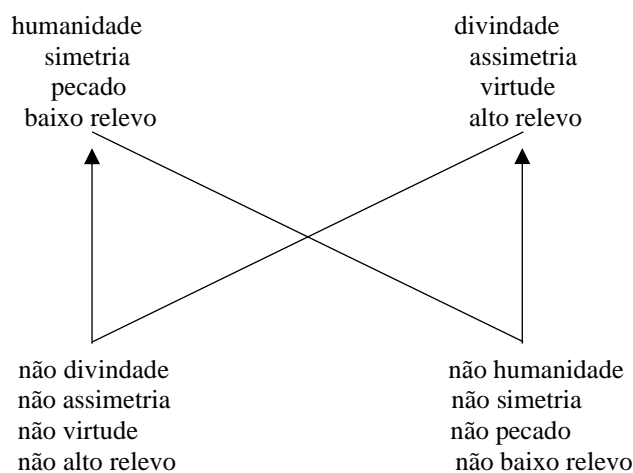


Figura 25: Relações semionarrativas e discursivas em São Miguel Arcanjo, textos visuais 7, 8 e 9.

Além dessas relações topológicas e eidéticas, pode-se explorar os efeitos semissimbólicos no texto. No plano da expressão, por exemplo, as figuras das asas (itens “f” nos textos 7 e 8; item “e”, no 9), armadura (itens “e” nos textos 7 e 8; item “f”, no 9) e punhal (itens “e” e “b” nos textos 8 e 9, respectivamente) fazem referência, no plano de conteúdo, a sentido como *celestialidade, proteção e morte*, respectivamente. No nível discursivo, esses elementos visuais corroboram às características funcionais do arcanjo Miguel. O corpo zoo-antropomorfizado, alado, instiga a essa afirmação do ser híbrido, parte ser humano, parte divina. Nesse sentido, as asas figuram como elemento visual semissimbólico à sacralização da figura humana, e, ao passo, a humanização dos seres celestiais, divinos. Abaixo há a demonstração dessa semiótica do hibridismo do corpo.

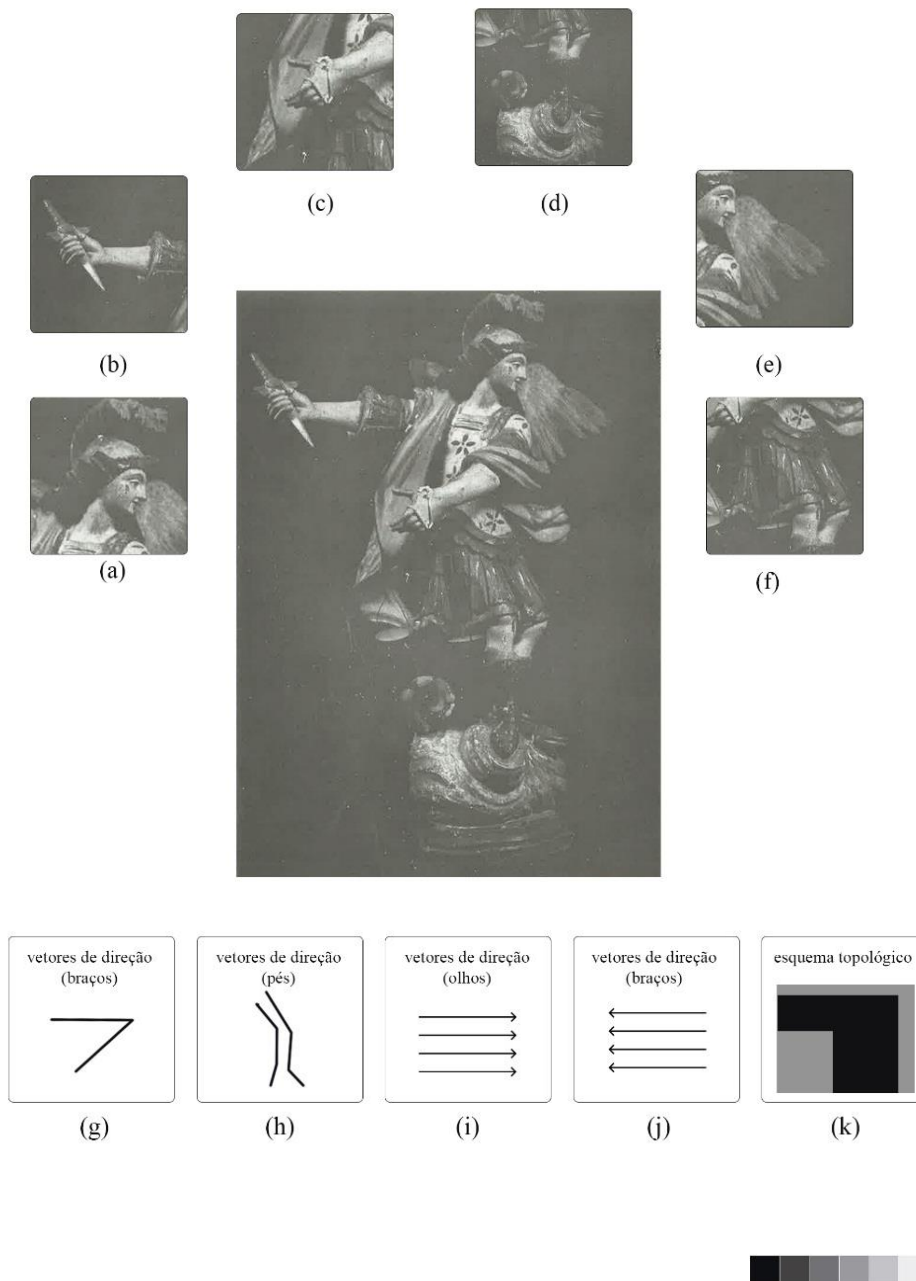


Figura 26: *São Miguel Arcanjo (iii)*. Coleção Particular. Foto: José Antônio de Oliveira.

Ainda, a vestimenta de soldado romano intensifica a presença dos conteúdos de *virilidade, heroísmo, bravura e proteção*. Até mesmo na Bíblia, Efésios 6, a descrição da vestimenta do soldado faz alusão às “armas espirituais” do cristão: verdade, fé, justiça e salvação, por exemplo. É nessa relação semissimbólica, a partir da semiose do mundo natural na dimensão plástica, que essas aproximações podem ser feitas a partir de uma competência visual do sujeito da contemplação que identifica a motivação iconográfica desses elementos no discurso plástico, escultórico. O punhal, textos 8 e 9, ou mesmo a lança, texto 7, semissimbolizam o caráter bélico na imagem. É esse antagonismo funcional na obra *São Miguel Arcanjo* que o coloca frente a esse mesmo hibridismo da forma, dito anteriormente.

**Mundo natural → semiose semissimbólica → Efeito visual**

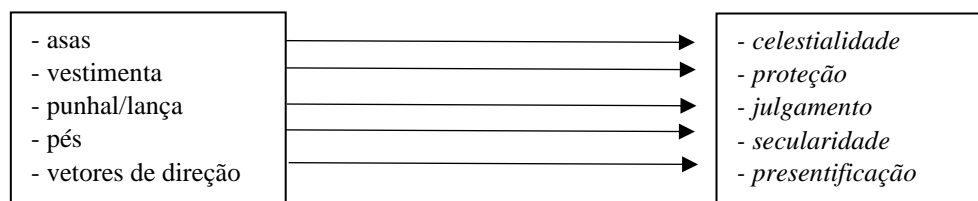


Figura 27: esquema de representação semissimbólico em *São Miguel Arcanjo*.

Os aspectos cromático e ornamental dos textos visuais 7, 8 e 9 são uma crítica a parte, pois, em Veiga Valle, são notadamente os recursos visuais mais identitários ao fazer escultórico do artista goiano. Dessarte, é uma das conclusões acerca dos resultados de pesquisa a afirmação de que a ornamentação e panejamento das peças escultóricas são marcas da identidade plástica de Veiga Valle (texto visual 7, itens “m”, “n”, “o” e “p”; texto visual 10, itens “j”, “k” e “l”). A “caligrafia” do esgrafiado veigavalleano, como propõe Salgueiro (2011), é singular, exímia pelo contorno das formas, pela riqueza das guirlandas e florões, pelos traços leves, finos, exatos, e também pela multiplicidade de desenhos na ornamentação. Esse domínio da técnica do esgrafiado não era comum entre os artesões contemporâneos a Veiga Valle, como pode ser inferido pela leitura de *A imaginária religiosa de Goiás: o reconhecimento de Veiga Valle e o anonimato dos santeiros goianos*, de Raquel Souza Machado (2016). Logo, justifica-se a identidade plástica veigavalleana por meio da afirmação de sua habilidade técnica. Uma sugestão de trabalho a partir da semiótica de Veiga Valle seria propor uma gramática da ornamentação, por meio da identificação, descrição e categorização de seus constituintes expressivos e discursivos.

Exímio na extração e manufatura de elementos da natureza, como o açafreão, jabuticaba, amora, cascas, raízes, como listado no primeiro capítulo deste texto acadêmico. Especificamente em relação ao texto 07, o tratamento fotográfico da imagem colabora sim a uma percepção mais aguçada da escultura, mas esse argumento foi levado em consideração e, por isso, as análises partem de conclusões, como já dito, da própria experiência do olhar. Assim como aconteceu com a ambientalização fotográfica nos textos 8 e 9, que promoveu uma baixa intensidade de luz à fotografia, mas não descaracterizou a análise visual, pois, como dito, neste trabalho partiu-se da orientação de Jean-Marie Floch, Merleau-Ponty e Daniel Miller: deve-se partir, a análise do visual, da “experiência intuitiva do olhar” (MILLER, 2005), da “mitologia do olhar” (FLOCH, 1985), da “realidade do corpo consciente que experiencia o mundo fenomenológico” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 3).

Feitas tais considerações, pode-se afirmar que no texto 7 predominam as cores cujos tons são mais claros, como o amarelo, dourado, branco, azul turquesa e vermelho. O uso desses tons é intencional à busca pelo efeito semiótico de celestialidade, leveza, pureza, nobreza e honraria – principalmente esses dois últimos termos que, na psicologia das cores, é fortemente ressaltada pelo uso de cores dourado e amarelo. Nesse sentido, pode-se concluir que duas são os tipos de

harmonias cromáticas em Veiga Vale, predominantemente: *monocromáticas*, *complementares* e *análogas*. Monocromáticas pela disposição, no texto 7, por exemplo; complementares e análogas, textos 8 e 9. Em todos os textos visuais analisados há um índice cromático (canto inferior direito) que demonstra essas afirmações acerca dos tipos de harmonizações cromáticas.

Em relação aos textos 7, 8 e 9, pode-se concluir que os gradientes cromáticos *claro* e *escuro* promovem, no plano fundamental do discurso, relações dispostas entre *bem* vs. *mal*. Essa motivação de natureza iconográfica e semissimbólica leva a observar uma representação mais angelical e ingênua do personagem Arcanjo Miguel, em relação ao estilema rococó; se comparado ao momento neoclássico, gótico revivido, tem-se a representação de um personagem cuja fisionomia é sisuda, “fechada” (texto 8) – o que pode ser acentuado pelo sombreamento dos olhos, nesse mesmo texto. A serenidade do olhar, presente no texto 7, dá lugar à semiótica *dark*. Veja essa demonstração por meio de *pejoração* e *melhoramento* nesses mesmos estilemas veigavalleanos, em termos do gráfico tensivo proposto por Fontanille & Zilberberg (2001):

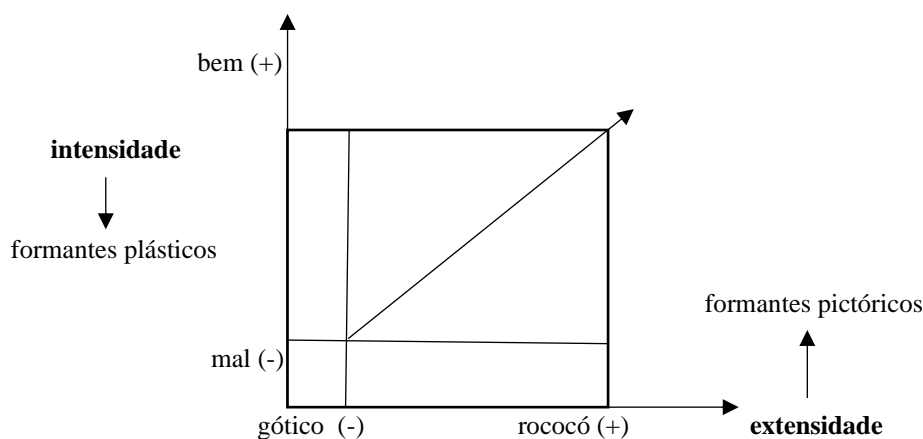


Figura 28: Gráfico tensivo dos estilemas *gótico* e *rococó* em *São Miguel Arcanjo* (analogia cromática).

Conclui-se, ainda, que uma das características da identidade plástica veigavalleana é o uso do relevo escultórico, principalmente dos mantos das imagens. No texto visual 07, isso é identificado pela observação do relevo presente na estátua. Veiga Valle utilizava-se das técnicas chamadas *contrapposto*<sup>98</sup> e *escultura de vulto*<sup>99</sup> para motivar esse efeito visual de movimento, plasticidade corpórea. Nas esculturas do artista goiano é notório que o uso dessas duas técnicas predomina em sua identidade plástica, pois é característico à técnica de talha veigavalleana o esculpir a deixar forma de relevo, a esgarçar-se. O texto 8 evidencia esse efeito, que pode ser chamado de efeito de suspensão aurática, ou seja, como se vê no item (j) do croqui, uma posição performática tangente que sugere ascensão, como já observado neste trabalho em relação a outras imagens, como *Nossa Senhora das Dores* – e será observado em *Nossa Senhora das Mercês*.

<sup>98</sup> Forma de representação do ser humano em estado de naturalidade, despreensão.

<sup>99</sup> Escultura que não possui fundo de peça e, por isso, pode ser contemplada de vários ângulos – anteriores e posteriores.

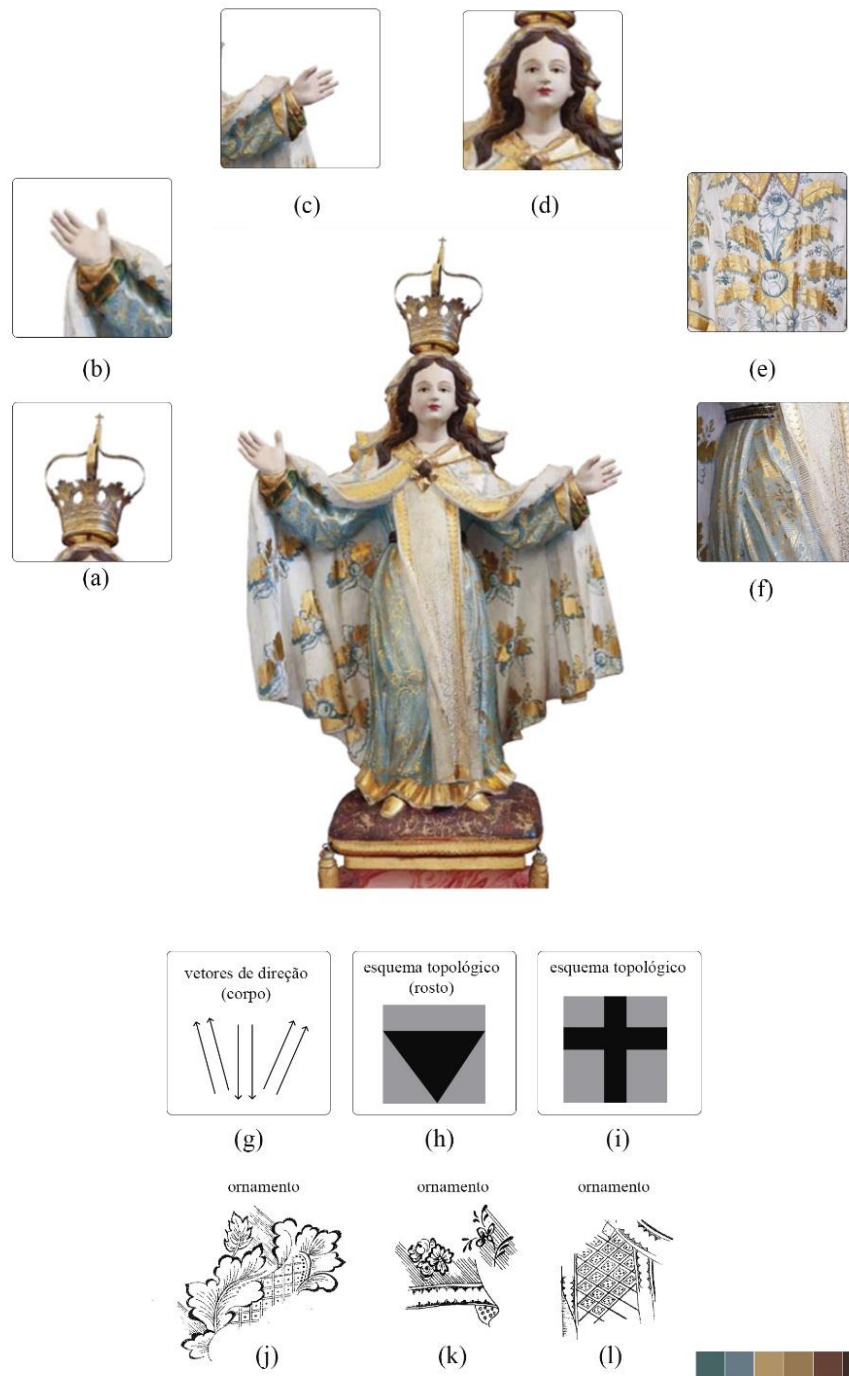


Figura 29: *Nossa Senhora das Mercês*. Estátua: 38,5cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. Foto: Paulo Rezende.

Esta, *Nossa Senhora das Mercês*, texto visual número 09, é uma das mais ornamentadas peças de Veiga Valle. A harmonização cromática análoga, os esgrafiados, a riqueza figurativa dos desenhos de ornamento, o cintilar do dourado e a projeção de anunciação, caridade e santidade são os elementos visuais que mais se notabilizaram em sua análise visual. Mercês é um nome de origem da fase arcaica do português e significa “graça”, “favor”, “caridade”, “libertação” e “perdão”. O esquema topológico da imagem, item (i), justifica a sacralização dessa estátua, por, então, estar em disposição de crucifixo – o que é um esquema topológico contínuo às artes sacras.

*Nossa Senhora das Mercês* possui 38,5cm de altura. Ela aparece de braços abertos, e eles apontam para a direção superior. É uma mulher, branca, jovem e, ao que consta na literatura católica, é a representação de Maria, mãe de Cristo. Os tons mais claros evidenciam a intenção de pureza, celestialidade, delicadeza e paz. Ela traz consigo uma coroa, que representa o domínio sobre a Terra – assim como foi visto em *Nossa Senhora das Dores*. Esse recurso figurativo da coroa acentua o efeito de sentido ligado à ideia de poder, domínio, proteção, por exemplo, por via de uma análise semissimbólica desse mesmo elemento.

O esquema topológico representado no item (h) ilustra as relações planares *parte-todo*, *central-periférico*, *englobante-englobado*. Nesse item, o termo anteposto, cor cinza, corresponde à: *parte*, *periférico* e *englobante*; já a figura do triângulo, sobreposta, em preto, caracteriza-se como: *parte*, *central*, *englobado*. O resultado dessas relações planares é o efeito de sentido que destaca as mãos da madama, nisso, o foco topológico pela centralidade. Nesse sentido, os itens (h) e (i) correspondem a duas reais configurações topológicas, de modo em que na primeira o frame era as mãos, já a segunda configuração topológica justifica a escola escultórica, no caso: arte sacra barroca.

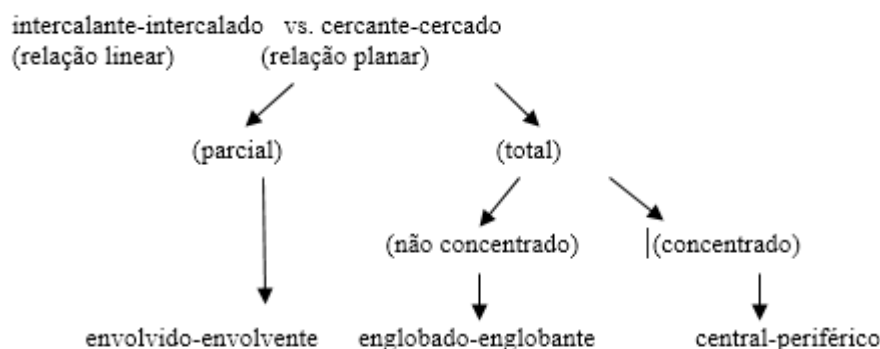


Figura 30: Esquema de relações planares. In: Floch (1985)

Os vetores de direção, item (g), apontam a uma oposição entre o *terreno* e o *espiritual*. As mãos, apontando para cima, elevam o caráter sacro da imagem por ter como correspondência a referência, ou mesmo inclinação, ao céu, Sagrado; já os vetores em direção oposta, da cabeça para os pés, correspondem à afirmação da relação entre céu e Terra. Por sua vez, o corpo feminino poderia ser analisado a partir do que propõe Floch (1995b, p. 224) acerca dos regimes de *denotação* e *conotação*. Ao aplicar esses conceitos à análise visual do texto 09, obteve-se a seguinte conclusão: a representação do corpo feminino na série de Veiga Valle é recorrente e um elemento semiotizável através de temáticas como: *fertilidade*, *delicadeza*, *santidade* e *união*. Então, a figura em si de uma mulher corresponde ao regime denotativo no plano da expressão da imagem, ao passo que os elementos a ela relacionados dizem respeito à conotação, ou seja, aquilo que é resultado de, mais uma vez, semiotização, no plano discursivo: *fertilidade*, *delicadeza*, *santidade* e *união*, como dito anteriormente.

Os itens “j”, “k” e “l” dizem respeito às ilustrações das tessituras visuais dos desenhos ornamentados das vestes de *Nossa Senhora das Mercês*. Nesse sentido, o valor estético das obras de Veiga Valle está no conjunto de elementos singulares e resultantes da alteridade do indivíduo.

Essa relação entre a alteridade do sujeito e sua identidade marca a obra do artista goiano, pois a qualidade dos desenhos suscita esse senso estético. Ainda, é possível afirmar o caráter andrógino das esculturas de Veiga Valle ao comparar a fisionomia dos rostos das esculturas de *São Miguel Arcanjo*, texto visual 7, e *Nossa Senhora das Mercês*, 9.

Por último, através da proposta flochiana de estudo dos tipos de valorização, aplicaram-se esses mecanismos de operação à construção da análise visual de *Menino-Deus*, texto visual número 10. Personagem mais esculpido por Veiga Valle, dada a certa “rapidez” de produção e baixo custo ao comprador. Além disso, era uma peça comum nos altares de devoção feitos nas residências dos fiéis goianos, da região da Serra Dourada. Intermediariamente, era produzida num tamanho entre 25 e 35cm. É a representação de Cristo quando criança. Diz respeito à *inocência, pureza, santidade, castidade e proteção*.



Figura 31: *Menino-Deus*. Estátua: 27cm. Museu de Arte Sacra da Boa Morte, Cidade de Goiás. Foto: Paulo Rezende.



Em termos da *práxis* devocional, era uma das principais estátuas do imaginário católico. *Menino-Deus* pode ser observada, logo de início, em relação ao seu caráter utilitário, como sugere a semiótica visual. Dessa forma, deve-se compreender que Jean-Marie Floch, em sua obra *Sémiotique, marketing et communication* (1995), propõe quatro diferentes tipos de valorização, por exemplo, do objeto modal: *prático*, *utópico*, *crítico* e *lúdico*.

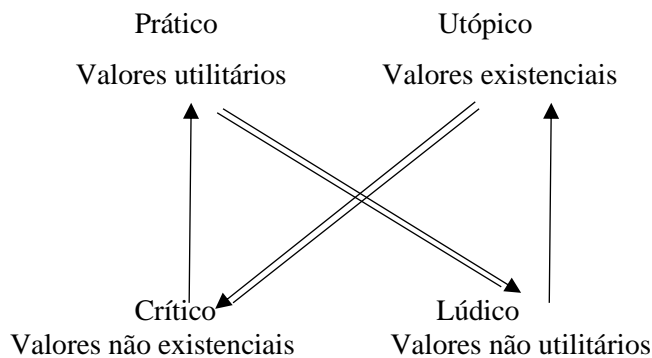


Figura 32: Tipos de valorização. In: Floch (1995b).

Por essa demonstração da figura acima, pode-se afirmar que há a possibilidade de programação de diferentes percursos cujos programas narrativos modalizam-se por via de relações de complementariedade, contrariedade e de contradição. Logo, é possível afirmar que o texto visual possui um ou mais valor ao tipo de performance que se pretende realizar em certo programa narrativo. Dessa forma, é razoável propor como conclusão, através dos resultados de trabalho, de que *Menino-Deus* possui um valor *prático*, por exemplo, pela estatura da peça, preço e “baixa” necessidade de manufatura, ornamentação etc.

O valor *lúdico*, nesse caso, é baixo ou quase nulo, dado que o caráter prático estabelece entre eles uma relação disjuntiva – ou seja, uma estátua sacra não poderia ser, em sua maioria, objeto de valor não religioso, uma boneca que serve à diversão de uma criança, por exemplo. Ainda, o valor *utópico* reside na forma como a fé àquela figura de devoção constitui-se como uma busca pela aproximação ao Sagrado, ao Divino. Por fim, seu valor *crítico* pode ser determinado, por exemplo, ao que aqui se faz: análise da semiótica visual veigavalleana, numa espécie de metalinguagem poética daquilo que é o resultado das impressões do olhar, como sugere Jean-Marie Floch – ou seja, uma crítica a manufatura, técnica escultórica, cromatismo etc.

*Menino-Deus* reflete outra característica da identidade plástica do artista goiano: o exímio cartesianismo, vide o item (g), que reproduz a exatidão da proporção das formas. Pela experiência visual do trabalho de outros escultores goianos contemporâneos a Veiga Valle: Antônio de Sá (1879-1905), Francisco Ignácio da Luz (1821-1878) e Sebastião da Silva de Jesus, ou Sebastião Epifânio (1869-1937). A imagem está numa base e, sobre ela, há a representação de nuvens, associadas à imagem de três rostos de crianças, possivelmente correspondendo à contextualização da celestialidade de Cristo, colocando abaixo dele um domínio intermediário entre o *Divino* e o *humano*, por exemplo. Essa relação está ilustrada no item “j” da análise visual

do texto 10, de forma que a cor cinza, na escala de representação de domínios topológicos, relaciona-se com o *Divino* e, a preta, com o *humano*.

Novamente, a androgenia das formas está presente. O nu, por sua vez, promove uma humanização do personagem, por colocá-lo em estado natural, ou seja, numa mesma condição humana. As nádegas e órgão genital evidenciam essa intenção, pois são figuras que virtualizam ingenuidade, santidade no texto escultórico. A pele branca e os cabelos loiros hiperbolizam o imaginário cromático sacro. Essa representação, alvo de questionamento, corresponde a uma tradição na representação caucasiana de Cristo no Ocidente. É preciso se perguntar o porquê de se afirmar que cores e tons claros remetem à ideia de bondade, bem etc? A resposta está na apreensão feita do imaginário bíblico, em que os elementos *sol, luz, dia, brancura, dourado e prata* estão associados diretamente ao contexto de protagonismo de Cristo e ao seu campo semântico de adjetivação, como, por exemplo: Lucas (1.76-79), Malaquias (4.2) e Isaías (9.2).

As formas circulares da base da estátua evidencia o estilema rococó, pelo predomínio, como já dito no capítulo 1, de formas circulares, cônicas, geralmente em relevo, no caso da modalidade em escultura. A descrição topológica presente no item (k) evidencia o senso de proporção do artista, ao concentrar o plano figurativo da imagem. A posição do pés sugere a ideia de movimento e de disposição *anterior vs. posterior*, o que potencializa seu caráter dimensional. Por fim, pode-se analisar o texto 10 por meio de três diferentes tipos de níveis Floch (1995a, p. 18): *figurativo, temático e abstrato*.

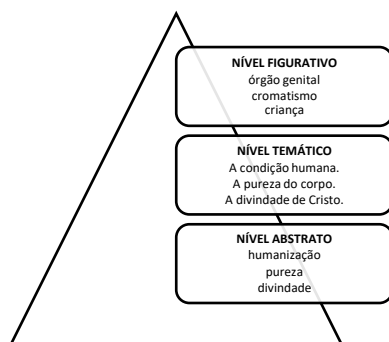


Figura 33: Níveis de análise da imagem propostos por Floch (1995a).

Esses mecanismos de operação à análise visual corroboram ao efeito semissimbólico no texto e, metodologicamente, apresentaram de forma discreta os formantes plásticos e pictóricos e a relação direta entre o plano da expressão e do conteúdo. A dimensão temático-figurativa do texto 10 suscita uma semiologia que, potencializada, realiza-se na dimensão abstrata do texto. Não é adequado associar a dimensão abstrata da imagem ao nível discursivo, entretanto, é o caminho mais parelho à identificação de valores imanentes no texto.

## CONCLUSÃO

Conclui-se, num primeiro momento, que a identidade plástica de José Joaquim da Veiga Valle consiste em sua singularidade artística e historiográfica. Essa singularidade pôde ser observada pela descrição e análise da semiótica plástica desenvolvida neste trabalho monográfico. Ainda, singularidade historiográfica pela vida, biografia, do sertanejo que foi um marco na cultura goiana, nacional e internacional. Nesse sentido, os objetivos iniciais foram alcançados: historiografar vida e obra, analisar o corpus visual selecionado a este trabalho através de conceitos semióticos, assim como os diversos discursos refratados na enunciação da produção artística de José Joaquim da Veiga Valle.

Do indivíduo ao sujeito (MILANI, 2011), analisou-se vida e obra do escultor goiano. Da simplicidade sertaneja ao período artístico (segunda fase de produção, vide Capítulo 5), é uma significativa fonte historiográfica. Pôde-se conhecer vários papéis sociais veigavalleanos: filho, pai, esposo, genro, político, comerciante, escultor, pintor etc. Nesse sentido, agora pode-se afirmar sobre suas qualidades artísticas, humanas e sociais. O estudo da visualidade e materialidade das esculturas de José Joaquim da Veiga Valle resultou na apresentação de um valoroso sistema semiótico, em cuja representação do Sagrado manifesta-se de modo poético – em metáfora à criação pela escrita. São obras belas, estilosas e monumentais.

Dessa forma, fez-se uma “apropriação sociológica do artista”, como sugere Bastos (2013, p. 181) – enquanto resultado da investigação dos múltiplos aspectos ligados à produção do sujeito – possibilitou concluir que Veiga Valle possuía relativa instrução técnica, mas que sua alteridade artística não está ligada ao academicismo plástico, mas sim à arte acadêmica, ou seja, pela autonomia criativa, inventividade e estilo. Nesse sentido, o *corpus* de trabalho é patrimônio artístico nacional e mundial. Somado a isso, a obra de Valle cumpre dois grandes requisitos aos objetivos iniciais propostos neste trabalho: é fonte historiográfica regional e, além disso, fonte artística. O rococó, neoclássico e gótico figuraram como os estilemas barrocos.

A singularidade escultórica de Veiga Valle, como afirma Salgueiro (1983), pôde ser confirmada por meio dos resultados de análise propostos no último capítulo. Assim como há de se concordar com Passos (1997), ao dizer que o artista goiano era “inspirado”, é possível comprovar essa mesma qualidade estética por meio do conhecimento de obras de escultura produzidas contemporaneamente a Veiga Valle, como apresenta Machado (2016). Por conseguinte, conclui-se que a identidade plástica veigavalleana é o resultado de uma qualidade técnica associada à genialidade do sujeito, “genialidade” no sentido “já

desmistificado”, ou seja, a assumir o significado de “intuitivo”, “investigador”, “criativo”, “inquietao”. Essa, por sua vez, manifesta-se pela producao de esculturas que possuam mais do que um valor pratico, utilitario, ao culto religioso, como tambem estetico.

Confirmou-se a hipotese de que o artista goiano possui um trabalho escultorico de significativo valor estetico em relacao aos seus pos-contemporaneos, comprovada por meio da comparacao entre os trabalhos de Salgueiro (1983) e Machado (2016). Essa diferenca estetica pode ser identificada, por exemplo, em termos da *ovalidade vs. circunferencia* da face das Madamas, ja que a geometria do conjunto rosto-cranio nas estatuas veigavalleanas e oval, diferente de outros artistas, que tendem a forma circunferente das faces – como apresenta Machado (2016), em especial se comparado aos trabalhos, por exemplo, de Padre Francisco Ignacio da Luz e Sebastiao Epifanio.

Além disso, outra marca estetica da tecnica escultorica de Veiga Valle e a producao de estatuas cujos troncos e conismo<sup>100</sup> não são largos, ou seja, a trazer ao texto visual uma forma esguia e harmônica da silhueta do corpo escultorico. Ademais, a assinatura da relevo nas peças de Veiga Valle e sutil, de traços leves e pouca profundidade do relevo. Não menos importante, a tecnica de pintura veigavalleana se mostra eficaz, pois a cintilacao ainda pode ser observada nas estatuas.

Se o primeiro capitulo apresenta vida e obra do escultor por via historiografico-linguistica, o Capitulo 4 apresentou a Cultura Visual e a Cultura Material como vias possiveis de analise da imagem e, ainda, figuraram como areas em interdisciplinaridade a critica semiotica visual. Nesse sentido, o “rotulo da verdade”, como sugere Latour (2012), e aquilo que se desvenda, não o que se apresenta em aparencia. Nisso, as Culturas Visual e Material foram metodologias afins que apontaram as conclusões sobre a dimensao simbolica da representacao figurativa nas imagens e, tambem, de como a experiencia sensorial material corrobora a critica da imagem, em especial a semiotica.

A experiencia intuitiva com o objeto, como propoe essas duas areas do conhecimento citadas no paragrafo anterior, Cultura Visual e Cultura Material, confirmou a hipotese da qualidade material das esculturas. Além disso, esse mesmo metodo de analise da imagem corroborou a afirmacao de que o trabalho de acabamento dos desenhos e ornamentacoes nas estatuas e primoroso. Nesse sentido, conclui-se que o valor estetico das obras de Veiga Valle potencializa as dimensoes semissimbolica e passional a experiencia do olhar.

---

<sup>100</sup> Projecao da largura dos ombros com a ponta dos pes da estatueta.

Enuncia-se em Veiga Valle o apelo à humanização das emoções, às paixões humanas, como foi observado pelo Capítulo 4. Dessarte, é parte integrante da identidade plástica do artista a produção de estátuas cuja semiótica sugere uma “fotografia do tempo presente”, ou o lá-então, de Benveniste (2006) – e a direção do olhar evidencia esse devir na performance da actorização. Nesse sentido, pode-se afirmar que esse efeito visual de performance corporal e do olhar nas estátuas é uma característica à identidade plástica de Veiga Valle e denota atemporalidade, ou seja, um fazer circunstancial.

Do plano de expressão ao plano de conteúdo, o sistema semiótico veigavalleano é funcional por conter elementos cuja presença se justifica individual e coletivamente, como o elemento *cajado* em *São Joaquim*. A continuar, é esse mesmo sistema uma representação do imaginário religioso ocidental, cujos personagens compõem a jornada de Cristo na Terra. É um sistema semiótico complexo, dadas as dinâmicas cromática, figurativa e escultórica. Ainda, é um sistema semiótico autoral, ou seja, parte da presença de elementos que identificam assinatura à obra.

É importante ressaltar a contribuição da fundamentação teórico-metodológica proposta pela semiótica de Floch (1985), em que os níveis topológico, eidético e cromático formam a constituição dimensional da imagem, por planos lineares e planares, trouxe ao trabalho monográfico significativa sustentação aos resultados e conclusões das análises semióticas. Dessarte, as relações tensiva e passional também fizeram parte do capítulo final, ao evidenciarem o caráter dos valores imanentes aos textos veigavalleanos. Os múltiplos efeitos de sentido observados no corpus corroborou à afirmação de que a relação entre sujeito e objeto da contemplação, estátua, é dinâmica e sensorial.

São veigavalleanas as esculturas que apresentam:

- exímio trabalho de modelação dos traços do corpo humano, como face (boca, nariz e olhos);
- sugestão de movimento, ou seja, plasticidade do corpo escultórico;
- paleta cromática em grande parte feita com produtos extraídos da natureza;
- persistência dos tons cromáticos por longo período;
- equilibrada harmonização das cores, seguindo padrões de clareamento e sombreamento;
- a ortogonalidade (exatidão da proporção do corpo como um todo, ou mesmo de uma determinada parte);
- domínio das técnicas estilemáticas ligadas ao Barroco;
- domínio das técnicas de douração, panejamento, desenho e ornamentação;

- passionalidade na expressão do olhar; aparência de ascensão ou redenção;
- formas subliminares de representação da forma “V”, como recurso de assinatura à autoria das peças;
- apelo ao imaginário sacrocatólico latino;
- uso da técnica de roca, contrapposto e escultura de vulto;
- estátuas, em alguns casos, como tamanho próximo à estatura média humana;
- representação de paixões como: piedade, angústia, sofrimento, dor, compaixão, fé, amor, guerra, justiça, criação, inocência;
- domínio, especificamente, da técnica de esgrafiado;
- extrema qualidade dos materiais;
- durabilidade da carnação escultórica;
- domínio de noções básicas de costura para panejamento, principalmente o bordado à mão;
- uso do dourado como elemento de monumentalidade aurática de suas esculturas; figura da criança e do corpo feminino como ocorrência temática à metáfora da ingenuidade, pureza e santidade;
- aspecto tridimensional ressaltado pelo exímio domínio da técnica de alto relevo;
- curvas ondulares e circulares que sugestionam o estilema rococó;
- visão ocidental do imaginário cristão, como, por exemplo, a fisionomia de Cristo, notadamente uma representação europeia desse mesmo personagem;
- aspectos renascentistas e neoclássicos;
- esquema topológico de crucifixão;
- fisionomia andrógena das estátuas.

Portanto, conclui-se que o conjunto de elementos visuais aqui destacados constituintes do sistema semiótico veigavalleano é uma significativa ferramenta à necessidade de possível peritagem de suas obras. Nesse sentido, a análise semiótica visual dos textos evidenciados nesta dissertação colaborou à ampliação dos estudos sobre a visualidade e materialidade em Veiga Valle. Ainda, pode-se afirmar que nele a enunciação é singular porque as obras são singulares, por serem resultado duma complexa manufatura e pelo domínio dimensional cartesiano, a explorar as formas do corpo e por conseguir inscrever nas estátuas as impressões da alma humana. A identidade plástica de José Joaquim da Veiga Valle advém, por fim, do amplo imaginário semissimbolismo presente em seu sistema semiótico.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALENCASTRE, José Martins Pereira de. *Anais da Província de Goiás*. Brasília: Ipiranga, 1863.
- AMOSSY, Ruth. *O lugar da Argumentação na Análise do Discurso: Abordagens e desafios contemporâneos*. Filologia e Língua Portuguesa, n. 9, 2007.
- \_\_\_\_\_. *As imagens de si no discurso: a construção do ethos*. 2ª ed. São Paulo: Contexto, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Apologia da polêmica*. São Paulo: contexto, 2017.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Trad. PENA, Abel do Nascimento; ALBERTO, Paulo Farmhouse. JÚNIOR, Manuel Alexandre. Imprensa Nacional Casa da Moeda. Lisboa, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Poética*. Tradução Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.
- ÁVILA, Affonso. GONTIJO, João Marcos Machado. MACHADO, Reinaldo Guedes. *Barroco Mineiro: glossário de arquitetura e ornamentação*. Melhoramentos: São Paulo, 1980.
- AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Anuario Historico, Geographico e Descriptivo do Estado de Goyaz (1910)*. Brasília, SPHAN/8ª DR, 1997.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. ÁVILA, Myriam. LIMA REIS, Eliana Lourenço de. GONÇALVES, Gláucia Renate. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. *Teoria do Discurso: fundamentos semióticos*. 3ªed. São Paulo: Humanitas. FFLCH/USP, 2001.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: Obras escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral I*. 2ª ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. *Problemas de Linguística Geral II*. 2ª ed. Campinas, São Paulo: Pontes, 2006.
- BUYSSSENS, Eric. *Semiologia e Comunicação Linguística*, São Paulo: Editora Cultrix, 1967.
- BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- DUCROT, Oswald. *Argumentação retórica e argumentação linguística*. Revista Polifonia. v. 8, n. 08 (2004).
- FABRINO, Raphael João Hallack. *Guia de Identificação de Arte Sacra*. Raphael João Hallack Fabrino. IPHAN – 2012.
- FIORIN, José Luiz. *Elementos de Análise do Discurso*. 15ª ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à Linguística*. v. 1. 6ª ed. São Paulo: Contexto, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à Linguística*. v. 2. 4ª ed. São Paulo: Contexto, 2010.
- \_\_\_\_\_. *As astúcias da enunciação*. São Paulo, Ática: 1996.
- FLOCH, J. M. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Hadés-Benjamins: Paris, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Identités visuelles*. Presses Universitaires de France: Paris, 1995a.
- \_\_\_\_\_. *Sémiotique, marketing et communication*. Paris: PUF, 1995b.
- \_\_\_\_\_. *Des couleurs du monde au discours poétique de leurs qualités : analyse de l'univers chromatique du roman d'Ernst Jünger "Sur les falaises de marbre" (1939)*. Paris, Groupe de recherches sémio-Linguistiques, 1979.
- FONTANILLE, Jacques; ZILBERBERG, Claude. *Tensão e significação*. Tradução Ivã Carlos Lopes, Luiz Tatit, Waldir Bevidas. São Paulo: Humanitas, 2001.

- JÚNIOR, Manuel Alexandre. *Imprensa Nacional Casa da Moeda*. Lisboa, 2005.
- GOETHE, Johann Wolfgang. *Theory of Colours*. trans. Charles Lock Eastlake, Cambridge, Massachusetts: The M.I.T. Press, 1982.
- GOMES, Modesto. *História e Literatura*. Goiânia: CERNE, 1968.
- GONÇALVES, José Reginaldo. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Coleção Museu Memória e Cidadania. Rio de Janeiro, 2007.
- GRÁCIO, Rui A. *Teorias da argumentação*. Coimbra: Grácio editor, 2012.
- \_\_\_\_\_. *A interação argumentativa*. Coimbra: Grácio Editor, 2010.
- GREIMAS, Algirdas Julien; FONTANILLE, Jacques. *Semiótica das paixões: dos estados de coisas aos estados de alma*. Tradução Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Semântica estrutural*. Tradução de Haquira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix: Edusp. 1973.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica e ciências sociais*. Trad. Álvaro Lorencini e Sandra Nitrini. São Paulo: Cultrix, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica figurativa e semiótica plástica*. In: *Semiótica Plástica*. Ana Paula de Oliveira (org.). São Paulo, Hacker Editorial, 2004.
- \_\_\_\_\_; Courtés, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- GOMES, Luis Palacín. GARCIA, Leonidas Franco. AMADO, Janaína. *História de Goiás em documentos*. Goiânia: Editora da UFG, 2001.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Thomaz Tadeu da Silva e Guaraci Lopes Louro. 11ª Ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- HOVEN, Paul van D. *Iconicity in Visual and Verbal Argumentation*. ISSA Proceedings 2010.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad.: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 9ª ed. São Paulo: Cultrix, 2003.
- JOLY, Martine. *Introdução à análise da imagem*. 7ª edição. São Paulo: Papyrus Editora, 2004.
- LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. 5. ed. São Paulo: Atlas, 2003.
- LOPES, Ivã Carlos (org.); HERNANDES, Nilton (org.). *Semiótica: objetos e práticas*. São Paulo: Contexto, 2005.
- MERLEAU-PONTY, M. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- MILANI, Sebastião Elias. *Historiografia Linguística de Wilhelm von Humboldt: conceitos e métodos*. São Paulo: Paco, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Historiografia linguística de Ferdinand de Saussure*. Coleção Imago. Goiânia: Kelps, 2011.
- MILLER, Daniel. Introduction. *Materiality*. Duke University Press, 2005, p. 1-50.
- MUSSALIM, Fernanda (Org.); BENTES, Anna Christina (Org.). **Introdução à linguística: domínios e fronteiras. v.1** (edição revista e ampliada). 10. ed. São Paulo: Cortez Editora, 2012.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à linguística: domínios e fronteiras. v.2**. 8ª ed. São Paulo: Cortez Editora, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Introdução à Linguística: fundamentos epistemológicos - Vol. 3 - 5ª Ed.* São Paulo, Cortez Editora, 2011.



- NORRA, Pierre. *Entre memória e história: a problemática dos lugares*. Trad. KHOURY, Yara Aun. São Paulo: PUC, 2003.
- NÖTH, W. *A semiótica no século XX*. São Paulo: Annablume, 1999.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia; LANDOWSKI, Eric. *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A. J. Greimas*. São Paulo: EDUC, 1995.
- OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de; JUSTINIANO, Fátima. *Barroco e Rococó nas igrejas do Rio de Janeiro*. – Brasília, DF : IPHAN / Programa Monumenta, 2008.
- ORLANDI, Erni.; LAGAZZI-RODRIGUES, S. (orgs.). *Discurso e textualidade*. Campinas: Pontes, 2006.
- PASSOS, Élder Camargo de. *Veiga Valle, seu ciclo criativo*. Goiás, GO: Museu de Arte Sacra, 1997.
- PIETROFORTE, A. V. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Análise do texto visual: a construção da imagem*. São Paulo: Contexto, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Retórica e semiótica*. São Paulo: Serviço de comunicação social. FFLCH/USP, 2008.
- PLATÃO. *Fédon: a imortalidade da alma*. [Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat e João Cruz Costa] Coleção Os Pensadores. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1973.
- \_\_\_\_\_. *Teeteto*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1973.
- POULOT, Dominique. *Um olhar contemporâneo sobre a preservação do patrimônio cultural material*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2008.
- PRODANOV, Cléber Cristiano; FREITAS, Ernani Cesar de. *Metodologia do trabalho científico: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico*. Novo Hamburgo: Feevale, 2009.
- RESCALA, João José. *Relatório sobre Veiga Valle*. Rio de Janeiro: Arquivo do Sphan (Série Personalidades, cx. 125, p. 406), 11 abril, 1940.
- RICOEUR, PAUL. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. FRANÇOIS, Alain. Campinas: Editora Unicamp, 2007.
- SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Memória coletiva e identidade nacional*. São Paulo: Annablume, 2013. Coleção Crítica Contemporânea.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. (Org.) Charles Bally, Albert Sechehaye; com a colaboração de Albert Riedlinger. São Paulo: Cultrix, 2006.
- TELES, José Mendonça. *Via sacra*. 2ª ed. Goiânia: Editora UFG, 1985.
- TUCKER, William. *A linguagem da escultura*. Trad. Antonio Manfredinni. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- UNES, Wolney (org.). *Veiga Valle*. Goiânia: ICBC (Instituto Casa Brasil de Cultura), 2011.
- WALTON, Douglas N. *Lógica informal*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- WITTKOWER, Rudolf. *Escultura*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. 3. ed. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

## ARTIGOS EM PERIÓDICOS

- AGUIAR, João Valente; BASTOS, Nádia Bastos. *Arte como conceito e como imagem: A redefinição da “arte pela arte”*. Tempo Social, vol.25, n. 2, São Paulo (p. 181-203).

- ALENCAR, Amphilóphio. *Cinco santeiros goianos: uma apreciação*. Revista goiana de artes. Goiânia: Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás, v. 3, n. 2, págs. 177-188, jul-dez, 1982.
- ALTMAN, C. *História, estórias e historiografia da linguística brasileira*. Todas as Letras, São Paulo, v. 14, n. 1, p. 14-37, 2012.
- AMOSSY, Ruth. *O lugar da Argumentação na Análise do Discurso: Abordagens e desafios contemporâneos*. Filologia e Língua Portuguesa, n. 9, 2007.
- ÁVILA, Affonso. *Goiás novo, Goiás velho*. Minas Gerais. Suplemento Literário. Belo Horizonte, v. 4, n. 141, p. 1-4, maio 1969.
- BEIVIDAS, Waldir. *A semiótica tensiva: uma teoria imanente do afeto*. Casa: Cadernos de Semiótica Aplicada, v. 13, nº 1, 2015, p.43-86.
- CARDOSO, Maurício José d'Escragnolle. *Sobre a teoria do valor em Saussure, Marx e Lacan. Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: [http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es\\_i](http://www.fflch.usp.br/dl/semiotica/es_i). Editores Responsáveis: Francisco E. S. Merçon e Mariana Luz P. de Barros. Volume 6, Número 1, São Paulo, junho de 2010, p. 1-9. Acesso em "30/06/2019".
- CLAVIR, Miriam. *Reflections on Changes in Museums and the Conservation of Collections from Indigenous Peoples*. *Journal of the American Institute for Conservation*, Vol. 35, nº 02, 1996.
- COCCIA, Emanuele. *Física do sensível – pensar a imagem na Idade Média*. Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015, p. 77-92.
- CONFALONI, Frei Nazareno. *Encontro de épocas artísticas*. Revista Renovação. Goiânia, n.1, jan. 1955.
- COSTA JÚNIOR, Daniel Feliz. *Lógica em linguística: o quadrado semiótico e os estados intencionais da pragmática*. Cadernos de Letras da UFF, 23(46), 173-194, 2013.
- CURADO, Luís A. Carmo. *Veiga Valle, o Fra Angélico brasileiro*. Revista Renovação. Goiânia, n. 1, jan. 1955.
- DA SILVA, Isabella Gil Barbosa; CHAVES, Eduardo de Paula e Silva. *Análise da Propaganda do Varejo Supermercado no Brasil: um estudo da Semiótica dos maiores Players do Mercado*. Revista de Administração IMED, Passo Fundo, v. 7, n. 2, p. 124-138, dez. 2017. ISSN 2237-7956. Disponível em: <https://seer.imed.edu.br/index.php/raimed/article/view/1960>. Acesso em: 22 jul. 2019. doi: <https://doi.org/10.18256/2237-7956.2017.v7i2.1960>.
- DEFORGE, Yves. *Objets, œuvres et produits*. Paris, Champ Vallon, 1990 p. 17.
- DUCROT, Oswald. *Argumentação retórica e argumentação linguística*. Revista Polifonia. v. 8, n. 08 (2004).
- ETZEL, Eduardo. *Carta*. Revista Goiana de Artes. Goiânia: Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás, v. 8, n.1, págs. 109-110, jan-dez, 1987/88.
- FIORIN, José Luiz. *Semiótica e comunicação*. Revista galáxia, nº08, outubro de 2004, págs. 13-30.
- GREGOLIN, Maria do Rosario Valencise. *A análise do discurso: conceitos e aplicações*. Alfa, nº 39, págs. 13-21. São Paulo, 1995.
- HOVEN, Paul van D. *Iconicity in Visual and Verbal Argumentation*. ISSA Proceedings 2010.
- JOHNSON, Ralph H. e BLAIR, Antony. *Lógica informal, uma visão geral*. EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação, Ilhéus, n. 14, p.195-215, jul-dez. 2017.
- KEPLER, Paula Ávila. *Identidade e singularidade: conceitos presentes na arte*. Revista Poiésis, n 26, p.207-220, Dezembro de 2015.
- KJELDSEN, Jens. *Where Is Visual Argument?* ISSA Proceedings, 2014.

- \_\_\_\_\_. *Virtues of visual argumentation: How pictures make the importance and strength of an argument salient*. OSSA Conference Archive. 2013.
- LACERDA, Regina. *O barroco em Goiás: Veiga Valle*. Cultura. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, n. 12, 1974.
- MACHADO, Raquel de Souza. *Representações da singularidade estética em Goiás a partir de Veiga Valle (1806-1874)*. Faces da História, Assis-SP, v.1, nº1, p. 203-223, jan.-jun., 2014.
- MATTE, Ana Cristina Fricke. LARA, Glaucia Muniz Proença. *Um panorama da semiótica greimasiana*. Alfa, São Paulo, nº 53, p. 339-350, 2009.
- MENDES, Conrado Moreira. *Da linguística estrutural à semiótica discursiva: um percurso teórico-epistemológico*. Raído, Dourados, MS, v. 5, nº 9, págs. 173-193, jan./jun. 2011.
- MENEZES, Ulpiano Bezerra de. *Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares*. Revista Brasileira de História, São Paulo, volume 23, número 45, páginas 11-36, julho de 2003.
- \_\_\_\_\_. *Memória e Cultura Material: documentos pessoais no espaço público*. Revista Estudos Históricos, volume 11, número 21, páginas 89-104, 1998.
- MILANI, Sebastião Elias. *Semissimbolismo na poesia de Drummond*. Cerrado: Revista do Programa de Pós-Graduação em Literatura, Brasília, DF, nº 26, ano 17, p. 153-165, 2008.
- MORATO, Elisson Ferreira. *A significação através do semissimbolismo na pintura de Manoel da Costa Ataíde*. Revista Rascunhos Culturais, Coxim/MS, v.1, n.2, p. 135 - 148 jul./dez. 2010
- \_\_\_\_\_. *Esboço de um plano de expressão para o texto escultórico*. Estudos Semióticos. [on-line] Disponível em: <http://revistas.usp.br/esse> i. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 9, Número 1, São Paulo, Julho de 2013, p. 90-98. Acesso em 07/11/2019”.
- MOREIRA, Ana Regina de Lima. *Algumas considerações sobre a consciência na perspectiva fenomenológica de Merleau-Ponty*. **Estud. psicol. (Natal)**, Natal, v. 2, n. 2, pág. 399-405, dezembro de 1997. Disponível em <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1413-294X1997000200012&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-294X1997000200012&lng=en&nrm=iso)>. acesso em 22 de junho de 2020.
- PERELMAN & OLBRECHT-TYTECA. *Tratado da argumentação: A Nova Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 15-72
- PRADO, Maria Goreti Silva. *O corpo próprio na semiótica*. Estudos Semióticos. [on-line] Disponível em: <http://revistas.usp.br/esse> i. Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 9, Número 1, São Paulo, Julho de 2013, p. 68-79. Acesso em “06/11/2019”.
- PROWN, Jules. *Mind in Matter: an introduction to material culture theory and method*. In: PEARCE, Susan M. *Interpreting objects and collections*. London: Routledge, 1994, p. 133-138.
- ROQUE, Georges. *Prolegômenos à análise da argumentação visual*. EID&A - Revista Eletrônica de Estudos Integrados em Discurso e Argumentação, Ilhéus, n. 12, p.234-254, jul-dez. 2016.
- ROQUE, M. I. R. *Imagens esculpidas de Cristo na dor*. *Lumen Veritatis: Boletim Da Sociedade Científica Da Universidade Católica Portuguesa*, (25), 8-10, 2011.
- RESCALA, João José. *Um grande escultor brasileiro*. Revista Ilustrada. São Paulo, dez. 1940.
- UNES, Wolney (org.). *Veiga Valle*. Goiânia: ICBC (Instituto Casa Brasil de Cultura), 2011.

## DISSERTAÇÕES ACADÊMICAS

- FIGUEIREDO, Aline. *Artes plásticas do Centro-Oeste*. Cuiabá: Ed. UFMT, Museu de Arte Popular, 1971.
- LEMONS, Carolina Lindenber. *Entre expressões e conteúdos: do semissimbolismo às categorias tensivas*. São Paulo, FFLCH, 2010.
- MACHADO, Raquel de Souza. *A imaginária religiosa de Goiás: o reconhecimento de Veiga Valle e o anonimato dos santos goianos (1820-1940)*. Goiânia: UFG, 2016.
- NESTOR, Paulo Henrique E. S. *Historiografia-lingüística da semântica estrutural de Greimas*. Goiânia: UFG, 2012.
- NASCIMENTO, Aristides Barreto do; LIMA, Bruno Correia. *O genial santo de Goiás*. Rio de Janeiro: FAU/UFRJ, 1972.
- PASSOS, Élder Camargo de. *José Joaquim da Veiga Valle: um autodidata, um inspirado*. Revista Goiana de Artes. Goiânia: Instituto de Artes da Universidade Federal de Goiás, v. 5, n.2, págs. 143-159, jul-dez, 1984.
- SALGUEIRO, Heliana Angotti. *A singularidade da obra de Veiga Valle*. 2.ed. Goiânia, UCG, 1983.
- SILVA, Daniel Marra da. *As origens e desenvolvimentos das Idéias Lingüísticas de Willian Labov*. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) - Universidade Federal de Goiás, 2009.

## CAPÍTULOS DE LIVROS

- CALABRESE, Omar. *A intertextualidade em pintura. Uma leitura de Os Embaixadores de Holbein*. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia (org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- CORTINA, Arnaldo; MARCHEZAN, Renata Coelho. *Teoria Semiótica: a questão do sentido*. In: MUSSALIM, Fernanda (Org.); BENTES, Anna Christina (Org.). *Introdução à Linguística: fundamentos epistemológicos* - Vol. 3 - 5ª Ed. – 2011.
- FLOCH, J. M. *De uma crítica ideológica da arte a uma mitologia da criação científica : Immendorf 1973-1988*. In : OLIVEIRA, Ana Cláudia (org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- GASKELL, Ivan. *História das imagens*. In : BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.
- GENINASCA, Jacque. *O olhar estético*. In : OLIVEIRA, Ana Cláudia. *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- GREIMAS, Algirdas Julien. *Semiótica figurativa e semiótica plástica*. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia. *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- LANDOWSKI, Eric. *Modos de presença do visível*. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia (org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Para uma semiótica sensível*. Educação e Realidade. nº 30, v. 02, págs. 93-106, 2005.
- OLIVEIRA, Ana Cláudia (org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- \_\_\_\_\_. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia (org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- PERELMAN & OLBRECHT-TYTECA. *Tratado da argumentação: A Nova Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1999, pp. 15-72 (Primeira parte: “Os âmbitos da argumentação”).
- PORTER, Roy. *História do corpo*. In: BURKE, Peter (org.). *A escrita da história: novas perspectivas*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

- SALGUEIRO, Heliana Angotti. *Diante das imagens de Veiga Valle: questões colocadas, questões retomadas*. In: UNES, Wolney (org.). *Veiga Valle*. Goiânia: ICBC (Instituto Casa Brasil de Cultura), 2011.
- SILVA, Ignácio Assis. *Uma leitura de Vieira friendo huevos, de Velásquez*. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia (org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- \_\_\_\_\_ (org.). *Corpo e sentido: a escuta do sensível*. São Paulo: Unesp, 1996.
- SHAEFFER, Jean-Marie. *A noção de obra de arte*. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia. *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- TEIXEIRA, Lúcia. *A práxis enunciativa num autorretrato de Tarsila do Amaral*. In: OLIVEIRA, Ana Cláudia (org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.
- THÜRLEMANN, Félix. *Como definir a arquitetura barroca?* In: OLIVEIRA, Ana Cláudia (org.). *Semiótica Plástica*. São Paulo: Hacker Editores, 2004.

## VÍDEO

LATOUR, Bruno. Conferência: *A vida secreta dos objetos*. PUC-SP, 2012. Disponível em: <https://elmcip.net/event/vida-secreta-dos-objetos-materialidades-medialidades-temporalidades>. Acesso em: 23/06/2019.

## CATÁLOGO

PASSOS, Élder Camargo de. *Vida e obra do escultor Veiga Valle*. In: A cidade de Goiás e o escultor Veiga Valle. São Paulo: MASP, 1978.

## DICIONÁRIOS

- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. Tradução: Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto, 2008.
- KOCH, Wilfried. *Dicionário dos estilos arquitetônicos*. Trad. Neide Luzia de Rezende. Martins Fontes, São Paulo: 2009.
- MENEZES, Amaury. *Da caverna ao museu: dicionário de artes plásticas em Goiás*. Goiás, Go. Fundação Cultural Pedro Ludovico Teixeira: 1998.

## SITE

*VEIGA Valle*. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10404/veiga-valle>>. Acesso em: 10 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7