

**UNIVERSIDADE DO VALE DO SAPUCAÍ  
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS DA LINGUAGEM**

**THIAGO DE SÃO JOSÉ GUIMARÃES**

**UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DAS PINTURAS DO TETO DA  
IGREJA DE SÃO THOMÉ DAS LETRAS, MG**

**Pouso Alegre, MG  
2016**

**THIAGO DE SÃO JOSÉ GUIMARÃES**

**UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DAS PINTURAS DO TETO DA  
IGREJA DE SÃO THOMÉ DAS LETRAS, MG**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Ciências da Linguagem da Universidade do Vale do Sapucaí para obtenção do título de Mestre em Ciências da Linguagem

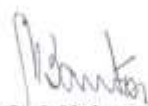
Área de Concentração: Linguagem e Sociedade

Orientadora: Prof. Dra. Mírian dos Santos

**Pouso Alegre, MG  
2016**

## CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

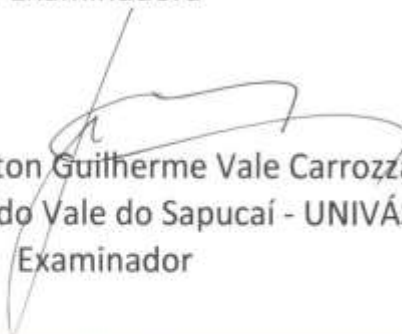
Certificamos que a dissertação intitulada "**UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DAS PINTURAS DO TETO DA IGREJA DE SÃO THOMÉ DAS LETRAS, MG**" foi defendida, em 26 de fevereiro de 2016, por **THIAGO DE SÃO JOSÉ GUIMARÃES**, aluno regularmente matriculado no Programa de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem, nível Mestrado, sob o Registro Acadêmico nº 98007900, e aprovada pela Banca Examinadora composta por:



Prof.ª. Dr.ª. Mirian dos Santos  
Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS  
Orientadora



Prof.ª. Dr.ª. Luciana Coutinho Pagliarini de Souza  
Universidade de Sorocaba- UNISO  
Examinadora



Prof. Dr. Newton Guilhaume Vale Carrozza  
Universidade do Vale do Sapucaí - UNIVÁS  
Examinador

**DOCUMENTO VÁLIDO SOMENTE SE NO ORIGINAL**

## AGRADECIMENTOS

Esta dissertação de conclusão de curso de Pós-Graduação em Ciências da Linguagem é uma reflexão que marca a concretização objetiva de mais uma etapa do processo de formação acadêmica e humana. A pesquisa vai além do título de Mestre em Ciências da Linguagem, porque traz perspectivas novas para o seguimento reflexivo religioso sobre as pinturas que podem ser utilizadas na catequese dos fieis, com auxílio da Semiótica de Peirce

Em inúmeros momentos de reflexão, os trabalhos foram considerados por mim como longas batalhas de um guerreiro. E neste guerreiro há o sentimento de gratidão a Deus por ter-me dado tantas proações e tantos desafios. Ao longo deste caminhar acadêmico, quero agradecer a todos que me ajudaram de forma direta e indireta:

a meus amados pais, Vera Maria de São José e José Donato Guimarães, padrinhos, madrinhas, primos e colegas padres,

a Diocese da Campanha na pessoa de seu bispo emérito Dom Diamantino Prata de Carvalho, que me incentivou a continuar os estudos e deu suporte necessário para mais esta etapa dos estudos nesse curso;

a Dom Pedro Cunha Cruz agora nosso bispo diocesano;

a minha orientadora, Dra. Mírian dos Santos, que me deu a imensa alegria de beber desta fonte de sua sabedoria ao longo desse percurso, sempre atenciosa, paciente, incentivando a continuar os estudos, conhecer e amar mais Semiótica de Peirce. Só foi possível concluir essa dissertação por causa da preciosa ajuda;

aos examinadores da minha banca de qualificação e defesa, Dra. Luciana Souza Coutinho e Dr. Guilherme Carrozo que contribuíram com sugestões e críticas pertinente para o avanço significativo do trabalho;

de modo especial, aos que, na amizade, na disponibilidade e na generosidade, auxiliaram-me na confecção com as correções necessária deste trabalho, Prof. Marcos Valério e Seminarista Rafael.

***“Meu Senhor e Meu Deus”***

***“Senhor Salva a Todos”***

Faixas nas pinturas do teto da Igreja de São Tomé

**RESUMO:**

Guimarães, Thiago de São José. UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DAS PINTURAS DO TETO DA IGREJA DE SÃO THOMÉ DAS LETRAS, MG. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Vale do Sapucaí de Pouso Alegre, Minas Gerais, 2016.

O presente trabalho parte do estudo das linguagens. O estudo da linguagem ou dos signos se torna cada vez mais atual, necessário e desafiante para aprofundar no entendimento da realidade diante de um mundo tão complexo e superpovoado de signos/linguagens que precisam ser compreendidos, analisados e interagidos. Para essa investigação, escolhemos o filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce, para ser base teórica da pesquisa pelo viés da Semiótica. Detivemo-nos na linguagem visual. Nosso objetivo centrou-se nas imagens sacras, presentes no teto da igreja da cidade de São Tomé das Letras, MG, buscando observar seu caráter pedagógico. Centrados na linguagem visual, aportamos nas imagens representativas, seguindo a classificação feita por Lúcia Santaella. Seguindo o método estabelecido pela autora, pudemos verificar que as referidas imagens pertencem à terceiridade e o símbolo é o signo que mais a especifica. Ora o símbolo em relação ao seu objeto é o signo do pensamento reflexivo. Ele nos leva ao conceito, ao argumento, elementos que bem caracterizam as imagens presentes no teto da igreja. Fielis a esse propósito, as imagens que analisamos cumprem o papel de ensinar as verdades da fé católica pelo olhar, visto que elas chamam atenção de qualquer pessoa que adentra a Igreja.

**Palavras-chave:** Semiótica Peirciana. Signo. Linguagem visual. Imagens representativas.

## **ABSTRACT**

Guimarães, Thiago de São José. UMA ABORDAGEM SEMIÓTICA DAS PINTURAS DO TETO DA IGREJA DE SÃO THOMÉ DAS LETRAS, MG. 2016. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Vale do Sapucaí de Pouso Alegre, Minas Gerais, 2016.

This is a work grounded on the study of languages. The study of language or signs is becoming more current, necessary and challenging in order to deepen the understanding of the reality of a very complex world in which there are signs / languages everywhere that need to be understood, analyzed and interacted. For this research, we have chosen the American philosopher Charles Sanders Peirce to be our theoretical reference for Semiotics. We have focused on the visual language. We have focused on sacred images on the ceiling of the church of São Tomé das Letras, MG, looking forward to observing its pedagogical feature. Centered on visual language, we have looked at the representative images, according to Lucia Santaella's classification. Following the approach established by the author, we were able to verify that those images belong to thirdness and the symbol is the sign that mostly specifies itself. Thus, the symbol in relation to its object is the sign of reflective thinking. It leads us to the concept and to the argument, elements that characterize the images on the ceiling of the church. Faithful to this purpose, all the analyzed images fulfill the role of teaching the truths of the Catholic faith as they draw the attention of anyone who enters the Church.

Key-words: Peircean semiotics. Sign. Visual language. Representative images.

## SUMÁRIO

1- INTRODUÇÃO.....	8
2- A SEMIÓTICA DE PEIRCE.....	11
2.1 O nome, a origem, a significação.....	11
2.2 A Semiótica Peirciana.....	14
2.3 A consciência e as categorias fenomenológicas.....	21
2.4 Os constituintes do signo.....	26
3- IMAGEM.....	37
3.1 Conceito de imagem para a filosofia clássica e alguns outros campos...	37
3.2 A representação visual como linguagem.....	42
3.3 Classificação da linguagem visual.....	47
4- AS IMAGENS SACRAS DO TETO DA IGREJA DE SÃO TOMÉ DAS LETRAS – MG .....	52
4.1 O método semiótico de análise.....	52
4.2 São Tomé e a credulidade/incredulidade.....	56
4.3 A Glorificação de São Tomé.....	69
5- CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	75
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	77



## 1 – INTRODUÇÃO

O estudo das linguagens, que na terminologia peirceana é denominado estudo dos signos, torna-se cada vez mais atual, necessário e desafiante para se aprofundar no entendimento da realidade de um mundo tão complexo e superpovoado de signos que precisam ser compreendidos e interagidos. Nesse sentido, cresce hoje a atenção a respeito dos problemas da linguagem. Não podemos esquecer, no entanto, que, já no mundo grego, havia preocupação com os problemas da linguagem.

Na história da Filosofia, pode-se encontrar inúmeros pensadores e diversas correntes que se debruçaram sobre a questão da linguagem. Entre tantos nomes idôneos, escolheu-se, como base teórica da pesquisa pelo viés da Semiótica, o filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce, considerado por grande parte dos historiadores como sendo o maior e mais original pensador que já existiu na América do Norte. Ele dedicou boa parte da sua vida, desenvolvendo a Lógica, entendida como teoria geral, formal e abstrata dos métodos de investigação, instrumentos de várias ciências. A essa Lógica deu o nome de Semiótica. Portanto, afirma-se que a Semiótica “está no coração da obra peirceana. Ocupa a posição de um centro vital” (SANTAELLA, 1995, p. 14). Ela não se limita apenas ao seu primeiro ramo, a gramática especulativa, com a classificação dos signos, pois, e “vai muito além de uma mera teoria dos signos” (SANTAELLA, 2002, p. 13). Pode-se entender que a Semiótica, dentre seus desafios, tem o de auxiliar o homem a encontrar soluções para as incógnitas e vem dando largos passos nesse sentido. Assim, é fácil afiançar que a pesquisa se desenvolve a partir de uma base sólida.

A Semiótica não é uma ciência especial ou especializada. Trata-se de uma das disciplinas que compõem uma ampla arquitetura filosófica como ciência, com um caráter extremamente geral e abstrato. É uma ciência que surgiu no final século XIX no mundo marcado pelo processo de expansão das tecnologias da linguagem. Com firmeza, declara Santaella que “a própria realidade está exigindo de nós uma ciência que dê conta dessa realidade dos signos em evolução contínua” (2002, p. XIV). Por conseguinte, entende-se que a Semiótica, dentre seus inúmeros desafios, tem o de auxiliar o homem a encontrar soluções para as incógnitas e confrontos nos mais diversos sistemas de linguagem.

Com o instrumental peirceano, pretende-se conhecer mais profundamente esse autor, porque eu já lhe havia dedicado um estudo ao término do meu Curso de Filosofia. Pretende-se também, agora, usar sua teoria para investigar como se processam os signos presentes em duas pinturas do teto da Igreja do Apóstolo Tomé, matriz secular da cidade de São Tomé das Letras, MG.

A escolha dessas pinturas para o trabalho aconteceu como consequência do que ocorreu no período em que realizei um trabalho pastoral naquela paróquia onde tive a oportunidade de ser atraído pela beleza transcendental daquelas obras de arte, pelas quais, não resistindo, deixei-me ser seduzido. Logo, o objetivo é desenvolver uma ação catequética a partir das pinturas sacras do teto da Igreja de São Thomé das Letras usando como instrumental metodológico a semiótica peirceana.

A proposta do primeiro capítulo da dissertação é apresentar o pensador norte-americano e sua fenomenologia (primeiridade, secundidade e terceiridade). A seguir a definição da Lógica ou Semiótica de Peirce, o conceito de signo para o filósofo e os seus constituintes, que são: signo, objeto e interpretante.

No segundo capítulo da dissertação, o foco é refletir sobre o problema filosófico da imagem, o qual continua sendo desafiador e se desdobra desde a antiguidade até o tempo hodierno. Porém, é na cultura contemporânea que a reflexão filosófica da imagem adquire maior horizonte e espantosa complexidade que perpassa as diversas perspectivas da História da Arte, das teorias sociológicas, psicológicas, bem como os estudos de mídia, Semiótica visual e outros. Por isso, a necessidade de se aprofundar o conceito de imagem no viés da Semiótica de Peirce. A Semiótica peirceana, baseada nas categorias fenomenológicas e nas tricotomias sígnicas, permite desvendar as diversas operações e níveis da representação. Põe-se em destaque a classificação das formas visuais fixas em três espécies de relação entre signo e objeto: num primeiro nível (icônico), as Formas Não Representativas; no nível indicial ou de segundo, as elaboradas por Santaella a partir da Semiótica de Peirce, Formas Figurativas e num terceiro nível (simbólico), as Formas-Representativas.

O terceiro capítulo da dissertação é dedicado à análise da imagem sacra das duas pinturas que ficam no teto da Igreja de São Thomé das Letras. Nascidas do gênio criativo do pintor Natividade, a primeira descreve a cena do evangelho que narra a aparição do Cristo Ressuscitado para o Apóstolo Tomé; a segunda exhibe o

tema da glorificação do mesmo santo, padroeiro daquelas terras mineiras. As análises, como se tem afirmado, serão feitas à luz do método de Peirce.

Antes, porém, de se adentrar a pesquisa, urge assinalar que, desde a primeira vez que ouvi falar de Peirce, no Curso de Filosofia, encantei-me com a logicidade de suas ideias. Peirce me inebria e me instiga a continuar estudando para melhor conhecer sua teoria.

## 2 – A SEMIÓTICA DE PEIRCE

### 2.1 O nome, a origem, a significação

O termo ‘semiótica’ não é recente, ao contrário, já no período antigo o vocábulo ‘semiótica’ foi comumente usado para designar a parte da medicina que se ocupava de interpretar os sintomas das enfermidades. Até hoje existe uma disciplina nos cursos de medicina que se chama Semiologia. Talvez, devido a isso, o termo semiótica inicialmente foi utilizado pelo famoso médico Galeno de Pérgamo no próprio trabalho, observando e interpretando os pacientes.

A origem do termo Semiótica vem da raiz grega *semeion*, que quer dizer signo, e *sêmea*, que pode ser traduzido por ‘sinal’ ou ‘signo’. Porém, somente depois de muito tempo é que os linguistas e filósofos adotaram o termo para compreendê-lo como uma teoria geral dos signos.

Décio Pignatari (1977, p. 25) atribui a etimologia da palavra signo ao latim *signum*. O autor afirma que a palavra signo se liga ao étimo grego *secnom* que originou em português secção, seccionar, sectário. Segundo o autor, a “raiz primitiva parece indicar que ‘signo’ seria algo que se referisse a uma coisa maior do qual foi extraído: uma folha em relação a uma árvore, um dente em relação a um bicho, etc”.

Discorrendo sobre as relações da palavra signo com outras, o autor acredita que signo se coaduna com a palavra desenho, significado. Essas possíveis relações confluem para entendimento do signo como “um projeto significante”, um horizonte de sentidos.

Após discorrer sobre as possíveis relações da palavra signo com outras, Pignatari (1977, p. 25) afirma que “um signo pode ser definido como toda coisa que substitui outra, de modo a desencadear (em relação a um terceiro) um complexo análogo de relações”.

O próprio Peirce afirma que o signo “representa algo para a ideia que provoca ou modifica. Ou seja, é o veículo que comunica à mente algo do exterior. O ‘representado’ é o seu objeto; o comunicado, a significação, a ideia que provoca, o seu interpretante” (CP. 1.339).

Para Peirce, como podemos observar, o signo é triádico: signo, a

representação; o representado é o objeto e a significação, interpretante. Esta questão será esmiuçada mais adiante.

Existem muitas outras definições de signo, dadas pelo próprio Peirce e destrinchada por seus intérpretes. Por conseguinte, surge a necessidade e desafio de perceber que a investigação de um termo ou de uma ciência no processo do conhecimento jamais deve ficar reduzida a somente uma única definição, no sentido de fechado, acabado e, é isto e pronto. Como afirma Santaella: “Toda definição acabada é uma espécie de morte, porque, sendo fechada, mata justo a inquietação e curiosidade que nos impulsionam para as coisas que, vivas, palpitam e pulsam” (1983, p.9). Fica claro, o quanto é importante encarar a complexidade e não simplificar, por isto, é pertinente buscar na história do desenvolvimento da semiótica dentro da história da filosofia em diversos períodos. Nesse sentido, o autor Mora realiza um apanhado sintético que auxilia na melhor compreensão:

Em geral, a teoria dos signos ou semiótica teve um grande desenvolvimento na época antiga: nos sofistas, em Platão, em Aristóteles, nos estóicos, nos epicuristas e nos céticos e até uma clara percepção – especialmente visível nos estóicos e céticos – da importância da semiótica dentro da filosofia. Também na Idade Média encontramos um considerável desenvolvimento dos estudos semióticos entre os lógicos especulativos e cultores da chamada *Scientiasermocinalis*. A semiótica também foi cultivada na época moderna por autores como Leibenz e Locke. (...) Em épocas mais recente, as pesquisas semióticas foram muito abundantes: Peirce, Ogden e Richards (estes últimos baseando-se na doutrina dos signos de Bentham), Charles W. Morris e muitos lógicos contemporâneos não somente desenvolveram os estudos semióticos, como também consideraram o termo ‘semiótica’ como central em muitas pesquisas lógicas e filosóficas. (2001, p.2635-2636).

A Semiótica é considerada por muitos historiadores e filósofos como a mais jovem ciência a desabrochar no horizonte das chamadas ciências humanas no século XX. Destaca-se, porém, pela peculiaridade no nascimento como nos apresenta a sua história. A primeira peculiaridade reside no fato de ter tido, na realidade três origens: uma na Europa Ocidental, outra na União Soviética e a terceira nos Estados Unidos.

A vertente da Semiótica da Europa tem Ferdinand de Saussure como grande expoente a partir do livro "Curso de Linguística Geral". Nessa obra, Saussure estabelece que a língua é o mais importante dos sistemas de signos. Ele a considera o mais complexo e o mais utilizado dentre os chamados sistemas de expressões sígnicas, mesmo sendo a língua, para ele, apenas uma parte do

universo semiológico. Assim, Saussure afirma que “o signo linguístico é, pois, uma entidade psíquica de duas faces”, é ainda “a combinação do conceito e da imagem acústica” (2001, p. 80-1). As palavras conceito e imagem possam designar oposição, Saussure resolveu substituí-las por *significado* e *significante*, acreditando que tais palavras pudessem expressar com maior clareza a idéia de oposição entre os principais elementos do signo: conceito e imagem.

Nesse sentido, há necessidade de entender o signo, segundo Saussure, como um elemento binomial, pois, a sua natureza é dicotômica. O significado e o significante traduzem as pontas da bifurcação do signo, agem dialeticamente, embora sua relação de reciprocidade seja considerada pelo próprio Saussure como arbitrária. Não é possível admitir a existência do significante sem o significado e vice-versa, assim como não é possível definir um elemento de relação objetiva entre o conceito e sua imagem acústica. Isso porque o significante é a apresentação física do signo, de forma sonora e/ou imagética. E o significado é o conceito que permite a formação da imagem na mente de um indivíduo quando ele entra em contato com o significante.

A outra origem da Semiótica é russa, conhecida como Semiótica da Cultura. Constituiu-se no Departamento de Semiótica da Universidade de Tártu, Estônia, nos anos 60, em meio aos encontros que reuniam professores da universidade local e também de Moscou. O desenvolvimento dessa corrente se deu pela necessidade de compreender a comunicação como sistema semiótico e a cultura como um conjunto unificado de sistemas, ou melhor, como um grande texto.

Para isso, os semioticistas reelaboraram o conceito de língua, sem o qual seria impossível estender a noção de linguagem a uma diversidade de sistemas como mito, religião, literatura, teatro, artes, arquitetura, música, cinema, moda, ritos, comportamentos, enfim, os códigos e sistemas semióticos da cultura. Tão importante quanto o conceito de língua é a concepção semiótica de código. Com base nessas noções, o relacionamento dinâmico entre os sistemas da cultura foi definido como um processo de modelização, segundo a qual a cultura é entendida como texto e a comunicação, como processo semiótico. O mestre Tártu e o estoniano Lotman, são alguns expoentes que contribuíram tanto nessa investigação.

Para a fundamentação da pesquisa interessa debruçar sobre uma das semióticas, a Semiótica do filósofo norte-americano Peirce. A semiótica ou a lógica que tem como grande objetivo a formação de hábitos de pensamentos que sejam

consistentes e no processo estabelece de maneira crítica as regras básicas a serem seguidas durante o raciocínio. Portanto, estuda métodos e processos de raciocínio. Tem por função classificar e descrever todos os tipos de signos logicamente possíveis porque para Peirce todo pensamento se dá em signos. Detenhamos com mais vagar nessa semiótica.

## **2.2 A Semiótica peirceana**

A Semiótica é a ciência dos signos. Ela é a ciência geral de todas as linguagens, portanto, não fica restrita somente à linguagem escrita e verbal, e nem à mera aplicabilidade, ou seja, vai muito além, chegando à linguagem não-verbal e outras linguagens que hoje povoam o universo. Também pode ser considerada como a ciência das leis necessárias gerais dos signos.

Tal ciência pode ser entendida como um dos componentes da ampla arquitetura filosófica de Peirce. A fenomenologia, que também integra esse arcabouço, é a sua base sólida, em que o filósofo norte-americano “pretendia gerar uma fundamentação conceitual para uma filosofia arquetônica, baseada em uns poucos conceitos simples e suficientemente vastos a ponto de dar conta do trabalho inteiro da razão humana” (SANTAELLA, 1983, p.30)

Nesse sentido, fazendo um recorte do texto de Santaella, no seu livro: *Assinatura das coisas* (1992), o filósofo organiza as ciências da seguinte forma:

### **1. Fenomenologia**

#### **2 Ciências Normativas**

##### **2.1. Estética**

##### **2.2. Ética**

##### **2.3. Lógica ou Semiótica**

###### **2.3.1 Gramática Especulativa**

###### **2.3.2 Lógica Crítica**

###### **2.3.3. Retórica Especulativa Metodêutica**

### **3. Metáfisica**

O diagrama mostra em negrito a divisão da filosofia: Fenomenologia, Ciências Normativas e Metafísica.

A pesquisa que Peirce empreendeu boa parte da vida foi voltada para o fenômeno, ou seja, para a experiência da percepção do fenômeno. Segundo Santaella na obra *Semiótica Aplicada*: “Entendemos for fenômeno, palavra do grego *Phaneron*, tudo aquilo, qualquer coisa, que aparecer à percepção da mente” (2005, p. 7). Pode ser qualquer coisa que aparece à mente desde um simples sentir até uma ideia geral. Neste sentido, Peirce afirma:

Fique entendido, então, que o que temos a fazer, como estudantes de fenomenologia, é simplesmente abrir nossos olhos mentais, olhar bem para o fenômeno e dizer quais são as características que nele nunca estão ausentes, seja este fenômeno algo que a experiência externa força sobre nossa atenção, ou seja, o mais selvagem dos sonhos ou a mais abstrata e geral da conclusão da ciência (CP 5.41).

Santaella explicita melhor esse conceito dizendo:

a fenomenologia peirceana começa, pois, no aberto, sem qualquer julgamento de qualquer espécie: a partir da experiência ela mesma, livre dos pressupostos que, de antemão, dividiriam os fenômenos em falsos ou verdadeiros, reais ou ilusórios, certos ou errados. Ao contrário, fenômeno é tudo aquilo que parece à mente (1983, p. 32-33)

Peirce era um filósofo muito ousado e ambicioso que realizou detalhadamente exame do modo como os fenômenos se apresentam à experiência. Esta investigação tinha como objetivo fundamental revelar os diferentes tipos de elementos detectáveis nos fenômenos para, depois, juntar esses elementos em classes as mais vastas e universais (categorias) presentes em todas as coisas que a nós se apresentam e, por fim, traçar seus modos de combinação para chegar à conclusão de que só há três categorias universalmente presentes em todos os fenômenos: primeiridade, secundidade e terceiridade.

É preciso elencar, pelo menos de maneira rápida, o percurso longo que Peirce desenvolveu até chegar às três categorias da forma como é conhecida hoje. Deve-se ter em vista, que o a fenomenologia peirceana não se desenvolveu a partir de um exame somente, ao contrário, foi de maneira gradual no trabalho de pesquisa. E é Santaella que nos auxilia a compreender este desenvolvimento:



A princípio, Peirce tentou estabelecer suas categorias a partir da análise material dos fenômenos (por exemplo: como coisas de madeira, de aço, de carne, e osso etc.), mas a diversidade infinita da materialidade das coisas fê-lo abandonar este ângulo de sua empresa, empreendendo seu caminho pelo lado formal ou estrutural dos fenômenos (...). Peirce chega às suas categorias através das análises e do atento exame do modo como as coisas aparecem à consciência. (...) Peirce conclui que tudo o que aparece à consciência, assim o faz numa gradação de três propriedades que correspondem aos três elementos formais de toda e qualquer experiência (...). Em 1867, essas categorias foram denominadas: 1) Qualidade, 2) Relação e 3) Representação. Algum tempo depois, o termo Relação foi substituído por Reação e o termo Representação recebeu a denominação mais ampla de Mediação. Mas para fins científicos, Peirce preferiu fixar-se na terminologia de Primeiridade, Secundidade e Terceiridade, por serem palavras inteiramente novas, livres de falsas associações a quaisquer termos já existentes. (1983, p.33,34 e 35)

As três categorias são tão gerais que podem ser vistas mais como tons, humores ou “finos esqueletos do pensamento”, do que como noções definitivas, ou seja, não podem ser consideradas como entidades puras e isoladas. Afirmar a existência dessas três categorias gerais não quer dizer que não existam categorias particulares. Há infinitas modalidades de categorias particulares que habitam os fenômenos. Portanto,

Peirce reduziu a variedade de fenômenos a apenas três elementos, a partir das seguintes constatações: as relações que as coisas do mundo estabelecem entre si classificam-se em monádicas, diádicas, e triádicas: díades estão livres de tríades, mas envolvem necessariamente mônadas e tríades envolvem o que é próprio das mônadas e das díades. Desta ideia, Peirce concebeu as categorias fenomenológicas (DRIGO &, SOUZA, p. 70).

Por conseguinte, há três formas pelas quais se dão a nossa experiência, a saber: por meio da qualidade (relação monádica), da alteridade (relação diádica) e da mediação (relação triádica). Tais modos de aparecer constituem as categorias denominadas: primeiridade, secundidade e terceiridade. Observe-se que “as relações triádicas não podem ser construídas de relações diádicas ou monádicas, de acordo com Peirce” (CP 1.346-347). Segundo Drigo & Souza sentenciam que tais categorias

não podem ser postas à prova, mas apenas confirmadas pelas observações pessoais de cada sujeito. Assim, a Fenomenologia não é uma ciência da realidade, pois busca as especificidades do fenômeno que permanecem restritas à sua aparência (2013, p. 70).

Para Peirce, a Fenomenologia é a descrição e análise das experiências do homem, em todos os momentos da vida. E, deve ser entendida nesse contexto. O fenômeno é tudo aquilo que é percebido pelo homem, seja real ou não. Conclui-se que são três as modalidades possíveis de apreensão de todo e qualquer fenômeno. E as três categorias que Peirce desenvolveu são chamadas de: primeiridade, secundidade e terceiridade.

Peirce estabeleceu que a primeira categoria se constitui em começo, presentividade. É uma consciência imediata tal qual é, ou seja, é uma consciência que sente. Tudo que está imediatamente à consciência de alguém é tudo aquilo que está na sua mente no instante presente, assim pode dizer que nossa vida inteira está no presente. Na definição de Peirce, “primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, e sem referência a outra coisa qualquer” (CP 8.328). A ideia de primeiridade predomina nas ideias de novidade, vida, liberdade, potencialidade, virtualidade, possibilidade. A primeiridade é o espaço do possível, espaço em que tudo pode ser. Não há configuração ainda.

A primeiridade acontece quando o sujeito observa as manifestações do objeto, ou seja, aquilo que o sujeito consegue captar naquele instante imediato sobre o objeto, sem nenhum questionamento, com total liberdade e apenas uma mera possibilidade.

A segunda ação deste processo é relação de secundidade. É a consciência que age. Ela está ligada às ideias de dependência, determinação, dualidade, ação e reação. No fluxo temporal da consciência, o passado aparece agindo diretamente no futuro, efeito chamado de memória; enquanto o futuro atua sobre o passado somente por meio de um terceiro. No sentir e no querer, há reações da Secundidade entre o Ego e o não-ego. Portanto, a secundidade é aquilo que dá à experiência seu caráter factual, de luta e confronto. Aqui as coisas existem de fato. É possível nomeá-las. É o universo do agir.

A terceira ação deste processo - a chamada comumente de terceiridade - é aquela que “aproxima um primeiro (sensação) e um segundo (relação) numa síntese intelectual, corresponde à camada da integibilidade, ou pensamentos em signo, no qual representamos e interpretamos o mundo” (SANTAELLA, 1983, p. 67). Tem como base sólida a mediação ou a comunicação.

Aqui entra-se no reino do signo. Um primeiro que é o signo liga-se a um segundo que é o existente. Dessa ligação salta a síntese intelectual, consoante

afirma Santaella, confirma o que vimos dizendo. Ou seja, a linguagem ou signo para Peirce é triádica e está enraizada na fenomenologia. Signo seria o primeiro elemento com que nos defrontamos; objeto seria aquilo que o signo representa, ou seja, um elemento da “realidade”, um existente no mundo; interpretante é o sentido, a significação gerada pelo choque desses elementos anteriores.

Mas antes de adiantarmos na Semiótica e, conseqüentemente no signo, urge voltar-se às ciências normativas, pois entre elas se situa a Lógica ou Semiótica.

Referindo-se às Ciências Normativas, Peirce diz que abordá-la, significa compreender que “se trata das leis que conforme as coisas às finalidades” (1989, p. 5). Podem ser divididas em estética (fins encarnam qualidades de sensação); ética (fins residem na ação); lógica (fim é representar algo).

Ciências normativas são ciências que lidam com fins ou ideais. Para ele, toda ação humana é ação raciocinada que, por sua vez, é deliberada e controlada. No entanto, toda ação deliberada e controlada é guiada por fins, que devem ser escolhidos. Desta forma, as ciências normativas estudam o fenômeno na medida em que o sujeito pode agir sobre o fenômeno e este sobre o sujeito, ou seja, as ciências normativas procuram determinar o modo geral como a mente reagiria, deliberadamente e sob autocontrole, ao ser golpeada pela experiência fenomênica.

Neste processo, cabe à Filosofia a tarefa de discutir grandes questões a respeito da experiência humana. A Filosofia é eminentemente observacional, porque visa a compreender e examinar tudo aquilo que se oferece à percepção. A ela cabe estabelecer o verdadeiro, mas o verdadeiro que advém da experiência comum aberta a todos. A primeira tarefa da Filosofia é trazer à luz as categorias universais da experiência, função estabelecida pela Fenomenologia, que fornece os fundamentos observacionais para as disciplinas filosóficas, bem como fornece também os princípios às ciências normativas. São, portanto, as três categorias fenomenológicas que ordenam as subdivisões das ciências normativas: Estética, Ética e Lógica.

Por Estética, Peirce não entendia meramente a doutrina do belo, mas uma ciência que tem por tarefa investigar sobre estados de coisas que são admiráveis por si, sem qualquer razão ulterior. São estados de coisas que, mais cedo ou mais tarde, todos tenderão a concordar que são dignos de admiração. São metas ou ideais que descobrimos porque nos sentimos atraídos por eles e, assim, nos empenhamos na sua realização concreta. É a meta última, o ideal supremo que nos

seduz e no qual devemos nos empenhar. O sentimento estético não é um sentimento perdido, mas um sentimento que tem um fundo de razoabilidade concreta, ou seja, crescimento.

O objetivo da estética '*é determinar por análise o que devemos firmemente admirar per se*' (CP. 5.36) e em que devemos firmemente nos empenhar. Os tipos de excelência na lógica e na ética são dependentes da descoberta da excelência estética. Peirce insiste enfaticamente que este é um ideal que nós não construímos e postulamos simplesmente – é uma meta ou ideal que descobrimos e ao qual podemos nos tornar porosos (PEIRCE, 2005. p. 199).

A Ética tem, para Peirce, a tarefa de justificar as razões pelas quais certo e errado são concepções éticas. Para ele, o problema fundamental da Ética está voltado para aquilo que, deliberadamente, pode-se aceitar como afirmação do que se quer fazer, do que se tem como objetivo. O empenho ético é o meio pelo qual a meta do ideal estético se realiza. A Ética tem a ver com normas e ideais que guiam nossas ações; é a verdadeira ciência dos fins e ocupa o lugar da secundidade. A Ética se preocupa com aquilo que deve ser o alvo do esforço humano.

A Lógica tem como fim específico o pensamento, de modo tal que sua finalidade última é a formação de hábitos de pensamentos que sejam consistentes. Trata-se do estudo do raciocínio correto. Ocupa-se do raciocínio como atividade deliberada de conduta, tendo por objetivo discriminar formas boas ou más de raciocínio. Ela estabelece criticamente as regras que devem ser seguidas durante o raciocínio. É o estudo dos meios para atingir as metas do pensamento; estuda, portanto, métodos e processos de raciocínio. E, como para Peirce, todo pensamento se dá em signos, a lógica, em sentido geral, é semiótica. Assim não se preocupa apenas com a verdade, mas também com o processo de funcionamento dos signos.

Há entre essas três ciências uma inter-relação: a Lógica como estudo do raciocínio correto é a ciência dos meios para se agir razoavelmente. A Ética ajuda a lógica pela análise dos fins aos quais esses meios devem ser dirigidos. A Estética guia a Ética ao definir as circunstâncias, independentemente de qualquer consideração. A Ética e a Lógica são especificações da Estética, ou seja, a Ética propõe quais os propósitos devemos escolher em várias circunstâncias, enquanto a Lógica propõe quais os meios estão disponíveis para perseguir esses fins. Dizendo de outra forma, a ação humana é raciocinada, deliberada e autocontrolada. Mas toda ação deliberada e autocontrolada é guiada por fins e objetivos os quais, por seu

lado, devem ser escolhidos. Neste momento, então, entra a Ética que ajuda a Lógica através da análise dos fins aos quais, esses meios devem ser dirigidos, o que requer o reconhecimento de algo que é admirável em si mesmo para ser almejado. Surge, assim, a Estética que guia a Ética ao definir a natureza de um fim em si mesmo.

Peirce compreendeu que a Estética está na base da ética e visa determinar o que deve ser o ideal último. De acordo com Peirce, esse ideal é o admirável e, por isso mesmo, nos chama para si. Assim, a Estética pode ser considerada como uma ciência que tem por fim investigar o admirável, ou seja, a Estética tem elemento de primeiridade. Peirce vai tentar definir o esteticamente excelente:

partindo de minha doutrina das categorias, parece-me que um objeto, para ser esteticamente bom, possuirá uma multiplicidade de partes todas organizadas de maneira a produzir uma qualidade positiva imediata e simples; além do mais, não importa a natureza dessa qualidade; pode ser que nos enoje, assuste, ou que nos incomode de qualquer outra maneira de roubar o gozo estético” (PEIRCE, 1989, p. 6.).

Assim, conclui que é para esse admirável que nosso empenho ético e a força de vontade devem ser conduzidos.

A questão do problema da Ética para Peirce vem a determinar um fim possível. “Ética é o estudo dos fins de ação que estamos deliberadamente preparados para adotar” (PEIRCE, 1989, p. 6). Portanto, a Ética é a verdadeira ciência dos fins e ocupa o lugar da secundidade. Ela está na base da Lógica e se preocupa com aquilo que deve ser alvo do esforço humano. Pois, o empenho ético é o meio pelo qual a meta do ideal estético se realiza.

A Lógica é a ciência das leis necessárias do pensamento e das condições para se atingir a verdade, ou seja, ela estuda métodos e processos de raciocínios. E tem como fim específico a formação de hábitos e pensamentos consistentes. Desde cedo, Peirce foi fazendo algumas descobertas dentro da própria lógica que levou a perceber que não há pensamento que possa se desenvolver apenas através de símbolos e nem mesmo o raciocínio puramente matemático pode dispensar outras espécies de signos.

Segundo Santaella:

Por isso, a Lógica, também chamada de Semiótica, trata não apenas das leis do pensamento e das condições da verdade, mas, para tratar das leis do pensamento e da sua evolução, deve debruçar-se, antes, sobre as condições gerais dos signos. Deve estudar, inclusive, como pode se dar a

transmissão de significado de uma mente para outra e de um estado mental para outro. (...) A Semiótica de Peirce, como pode olhar no diagrama macroestrutural da classificação das ciências, apresenta três ramos: a gramática especulativa ou estudo de todos os tipos de signos; a lógica crítica ou estudo dos tipos de raciocínio e a retórica especulativa ou metodêutica que estuda os princípios do método científico. A gramática especulativa é o estudo de todos os tipos de signos e formas de pensamento que eles possibilitam. (2002, p. 4)

### Segue Santaella:

De fato, a gramática especulativa nos fornece as definições e classificações para a análise de todos os tipos de linguagem, signos, sinais, códigos, etc., de qualquer espécie e de tudo que está neles implicado: a representação e os três aspectos que ela engloba, a significação, a objetivação e a interpretação. Isso assim se dá porque, na definição de Peirce, o signo tem uma natureza triádica, quer dizer, ele pode ser analisado: em si mesmo, nas suas propriedades internas, ou seja, no seu poder para significar; na sua referência àquilo que ele indica, se refere ou representa; e nos tipos de efeitos que está apto a produzir nos seus receptores, isto é, nos tipos de interpretação que ele tem o potencial de despertar nos seus usuários. Já, a Lógica Crítica está baseada na gramática especulativa e a metodêutica na lógica crítica. Há assim uma relação de dependência dos níveis mais baixos aos níveis mais altos da classificação. A primeira divisão da semiótica está na base de tudo. Ela nos fornece as definições e classificações de todos os tipos de linguagens e de tudo o que as envolve: significação, representação, objetivação e interpretação. Portanto, a “Lógica Crítica estuda os tipos de inferências, raciocínios ou argumentos que se estruturam através dos signos. Esses tipos de argumentos são a abdução, a indução e a dedução” (2002, p. 3).

A metodêutica estuda os princípios do método científico, o modo como a pesquisa científica deve ser conduzida e como deve ser comunicada. Assim, a metodêutica e a retórica especulativa compõem juntas o terceiro ramo da semiótica.

### **2.3 A consciência e as categorias fenomenológicas**

Surge o momento de exemplificar as categorias como manifestações psicológicas a partir do esclarecimento de Santaella, na obra: *O que é semiótica?*

Exemplificar as categorias como manifestações psicológicas significa examinar os modos mais gerais conforme os quais se dá a apreensão dos fenômenos na consciência. Para tal, esclareçamos o que Peirce entende por consciência (...). Consciência não se confunde com razão. Consciência é como um lago sem fundo no qual as ideias (partículas materiais da consciência) estão localizadas em diferentes profundidades e em

permanente mobilidade. A razão (pensamento deliberado) é apenas a camada mais superficial da consciência (...). Apesar de não restringir consciência à razão, isto não significa que Peirce menosprezasse a razão. Sua lógica, aliás, se propõe como sendo um método científico para orientar o raciocínio. Sua lógica se estrutura, portanto, como a criação de instrumentos científicos para auxiliar e ampliar o poder da razão. Contudo, sua noção de consciência é ampla, dinâmica (...). As categorias, portanto, dizem respeito às modalidades peculiares com que os pensamentos são enformados e entretecidos. Enfim: camadas interpenetráveis e, na maior parte das vezes, simultâneas, se bem que qualitativamente distintas. (1983, p.40-41).

Santaella destaca a importância de separar, no pensamento de Peirce, razão de consciência. Sublinhar este ponto é necessário para o pensamento do autor, uma vez que a tradição filosófica muitas vezes identificou consciência com razão, imaginando que a racionalidade é a única coisa que importa. Peirce, seguindo uma outra direção, quer chamar a atenção para as diversas modalidades da consciência que estão envolvidas no processo consciente. As categorias daí advindas serão de suma importância para a estruturação da forma como o autor constrói sua explicação da fenomenologia da consciência.

Para se compreender mais é preciso continuar seguindo a autora que bem esclarece: “Segue-se que em toda experiência, quer seja de objetos interiores ou exteriores, há sempre um elemento de reação ou segundo, anterior à mediação do pensamento articulado e subsequente ao puro sentir” (SANTAELLA, 1983, p. 64).

Nesse sentido agora recorro a Drigo & Souza (2013, p. 80) que trazem um exemplo do pôr-do-sol que é muito pertinente para compreender a relação de consciência e fenômenos.

Como a consciência apreende os fenômenos que se apresentam? Imagine, como exemplo, que avistamos um pôr-do-sol absolutamente indescritível. Naquele momento, nos esquecemos de nós mesmos, do lugar onde estamos, do sol, do seu ocaso e nos inundamos da cor ocre, da pura cor como qualidade. Por um lapso de tempo, somos tomados por um sentimento, é a consciência imediata: consciência no nível de primeiridade (2013, p. 80).

A partir desse exemplo, por um instante na dinâmica dessa experiência já ocorre outro estágio diante da beleza admirável que acaba acontecendo o inebriar. É uma região de interseção ou de entremeio da consciência e do fenômeno que corresponde ao modo de operar da secundidade: uma região de embate, de confronto, do existir, que instaura o aqui e agora. Já, a terceiridade é o espaço reservado à razão. É no momento em que o fenômeno passa a ser percebido e

denominado objeto; o que era consciência de qualidade ou de embate passa a ser camada de inteligibilidade; emerge o tempo e a cognição. “pois é justo na terceira categoria fenomenológica que encontramos a noção de signo genuíno ou triádico” (SANTAELLA, 1983, p. 73).

A consciência fenomenológica, assim, pensada sob os termos de Peirce, se dá em momentos inter-relacionados. Do que se chama de primeiridade, secundidade e terceiridade emerge, por fim, o signo, elemento distintivo do pensamento peirceano e conceito importante para os propósitos deste trabalho. Como Santaella afirma, ele é genuíno e triádico, correspondendo aos momentos da consciência fenomenológica.

Ademais, é pertinente destacar que na relação entre consciência e fenômeno segundo Drigo e Souza: “há uma finíssima película que interfere na tradução do fenômeno. Trata-se da proeminência do puro sentir, ainda não há cognição, ainda não há signo genuínos, mas signos degenerados ou quase-signos” (2013, p. 80). Trata-se aqui de se destacar a formação do signo e dos momentos em que a consciência se revela como ainda não racional no sentido cognitivo. Destacar este momento é explicitar o que já está dito em Santaella: consciência não se confunde com razão. O que Drigo e Souza chamam, acredita-se, de puro sentir pode ser manifesto na ideia de abertura da consciência para o mundo, ainda de forma não racionalizada, mas como possibilidade futura para a racionalização (que só é possível uma vez que a consciência já se abriu, ela mesmo, como espontaneidade, ao fenômeno).

Passemos, com Peirce, às categorias da consciência

primeira, sentimento, a consciência que pode ser incluída em um instante de tempo, a consciência passiva de qualidade, sem reconhecimento ou análises; segundo, consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo; terceiro, a consciência sintética, ocorrendo no tempo, sentido de aprendizagem, pensamento (CP 1.377).

Nesse processo, a consciência em nível de primeiridade é aquela que está imersa em uma qualidade de sentimento. “Qualidade é alguma coisa da natureza da consciência, talvez uma consciência que dorme, ou melhor, um toque de consciência” (CP 6.219). Já a consciência imediata, com o auxílio da consciência dual que manifesta, impulsiona e amplia a consciência sintética. Essa consciência dual para Drigo e Souza (2013, p. 82-83)



corresponde ao modo de operar da secundidade: uma região de embate, de confronto, do existir, que instaura o aqui e o agora. Existir é estar numa relação e implica choque, força bruta, tropeço, dúvida, surpresa” (2013, p. 82). [ ] na secundidade, o não-eu (ou tudo o que vêm do mundo exterior: outro, os fatos da vida, o cotidiano, o mundo político, ou o mesmo o outro que tem em nós sua morada) se assoma e vem romper a inércia do mundo interior. Desconforto. Dúvida. Inquietação. Desassossego. (...)

Destaca-se que o fato de a consciência prevalecer como sintética por alguns instantes não implica que não haja um movimento com os outros níveis, pois as categorias são interdependentes, não são entidades mentais; são modos de operação do pensamento-signo dentro da mente.

Ainda, segundo as autoras, o terceiro nível se manifesta quando a

camada densa, delgada e com fronteiras porosas se interpõe entre a consciência e o fenômeno. Ao mesmo tempo em que ela nos colocar distante do fenômeno, possibilita a sua apreensão rigorosa, formal ao percorrermos a densa camada. Tarefa árdua, portanto. A fronteira porosa ainda os modos de se firmar da primeiridade e secundidade (DRIGO & SOUZA, 2013, p. 82 e 83).

Enfim na primeiridade, a consciência é porosa, aberta à percepção e a múltiplas possibilidades de produção de sentidos. Essa deve ser a postura de intérprete diante de algo que o interpele pela pura qualidade. Qualidade da cor, da forma, do movimento, da textura, do som... Na secundidade, a consciência é reativa. Identifica, constata, age, caracterizando a postura do intérprete que observa. Enfim, na terceiridade, a consciência reflete, raciocina logicamente. É nessa instância em que ocorre a interpretação. Ressaltamos que esse processo não é estanque. A terceiridade pressupõe a secundidade e a primeiridade; a secundidade, pressupõe a primeiridade.

Portanto fica evidente que na fenomenologia estão enraizadas as bases para a semiótica:

pois é justo na terceira categoria fenomenológica que encontramos a noção de signo genuíno ou triádico, assim como é nas segundas e primeira categorias que emergem as formas de signos não genuínos, isto é, as formas quase-sígnicas da consciência ou linguagem” (SANTAELLA, 1983, p. 73).

Ressalta-se que no processo os níveis de consciência se misturam, o que significa que os interpretantes autogerados pelos signos envolvem modificações na consciência (CP 5.485). Pois, “a mente humana, com o movimento dos

signos/interpretantes, mantém integrados os três níveis de consciência imediata ou da qualidade, dual e sintética” (DRIGO & SOUZA, 2013, p. 83).

Cabe aqui destacar a ideia de integração entre os níveis uma vez que estes não são categorias estanques e delimitadas, mas se interpenetram na abertura fenomenológica ao mundo. Tal processo pode ser explicado a partir destes níveis, mas é sempre necessário pensá-los como um processo que se desenvolve de forma conjunta. A consciência pode ser pensada em níveis, mas sempre ressaltando sua integração.

Para Drigo e Souza (2013), considerando os níveis de relações tríadicas, Peirce propõe três tipos de consciência sintética, a que inclui (a) sentido de similaridade ou semelhança; (b) o sentido de conexão real, e (c) o sentido de aprendizagem. Nessa classificação há ênfase na compulsão, embora seja pertinente à secundidade.

O fato de a consciência prevalecer como sintética por alguns instantes não implica que não haja um movimento com os outros níveis. Um nível de consciência não elimina os outros, mas prepondera sobre um ou outro. Assim podemos “pegar” o pensamento no meio do caminho. Desse modo, a primeira cognição – aquela que parece primeira numa certa cadeia -, é só um elemento do contínuo tomado como discreto, como se tomássemos um ponto de uma reta constituída de infinitos pontos. Ainda nesse sentido, como a noção de continuidade pode ser “ausência de últimas partes naquilo que é divisível”, então, sempre que você busca uma possível primeira cognição, ela desliza e vem outra e outra e assim infinitamente. Logo, uma série de cognições pode ocorrer antes da “primeira cognição”, a que vem no nível três da consciência sintética (2013, p. 85-86).

Mais uma vez é importante ressaltar o movimento que se dá em todos os momentos do processo da consciência. Nunca se trata de algo pronto ou fechado em si, mas de um processo dinâmico. Destaca-se a ideia de algo contínuo, que aparece e se desenrola na consciência. Sempre se está diante de algo fluido, que escapa a delimitações precisas e pré-estalecidas.

Nossa corrente de pensamento, é verdade, pode ser interrompida, mas devemos lembrar-nos que, além do elemento principal de pensamento num momento qualquer, há uma centena de coisas em nossa mente às quais uma pequena fração de atenção ou consciência é atribuída. Daí não se segue, portanto, em virtude de um novo constituinte do pensamento receber a parte principal dessa atenção, que a corrente de pensamento que ele desloca é, com isso, rompida (PEIRCE In SANTAELLA, 1999, p. 269).

A partir destes momentos destacados, pretende-se mostrar como a consciência, em seus diversos momentos interdependentes, abre-se ao mundo. A partir de um processo que vai além da pura racionalidade, a consciência se abre o mundo e, a partir desta abertura, acolhe a espontaneidade a ser conhecida e posteriormente categorizada pela razão. O processo é dinâmico e permite perceber como o signo, genuíno e triádico, forma-se na consciência e como as categorias fenomenológicas atuam neste processo.

## 2.4 Os constituintes do signo

Na teoria peirceana, a produção de um signo deve ser entendida a partir do signo como um processo. Portanto, o signo peirceano não pode ser visto como uma categoria isolada, mas como sendo unidade triádica. Isso pode ser confirmado em uma das definições que Peirce estabelece sobre o signo triádico. Reafirme-se tal observação, utilizando as palavras do autor.

Defino um Signo como qualquer coisa que de um lado, é assim determinada por um Objeto e, de outro, assim determina uma ideia na mente de uma pessoa, esta última determinação, que denomino o *Interpretante* do Signo, é, desse modo, mediatamente determinada por aquele *Objeto*. Um Signo, assim, tem uma relação triádica com seu *Objeto* e com seu *Interpretante* (CP 8.343).

Esta definição de Signo para Peirce apresenta de forma relevante a relação existente do Signo com os seus três componentes - signo/objeto/interpretante. Por conseguinte, reafirmar que o Signo não é uma classe de objetos, mas a função de um objeto no processo de tradução de signos. Aproveita-se para apontar a função mediadora do signo entre objeto e interpretante, pois, fica o destaque que o interpretante é algo criado pelo próprio signo. Sobre esta relação Peirce ressalta que “a relação deve consistir de um poder do signo para determinar algum interpretante, como sendo signo do mesmo objeto (CP 1542). O signo, portanto, tem sua existência na mente do receptor e não no mundo exterior: “Nada é signo se não é interpretado como signo” (CP 2.308). E reforça o autor: “Não é necessário que o Interpretante deva realmente existir. Um ser *in futuro* será suficiente” (2.92).

Impõe-se aprofundar mais sobre os constituintes do signo. Utilizemos a seguinte passagem da teoria de Peirce:

Realmente, uma representação necessariamente envolve uma tríade genuína. Pois envolve um signo, ou representamen, de algum tipo, externo ou interno, mediando entre um objeto e um pensamento interpretador. Isto não é nem uma questão de fato, uma vez que o pensamento é geral, nem é uma questão de lei, visto que o pensamento é vivo (CP1480).

Geralmente esse representamen é usado como nome do objeto perceptível que serve como signo para o receptor, pois, a comunicação se dá através dele, que é o canal que vai realizar a comunicação daquele algo de fora que vem naquele primeiro instante para a mente do receptor, este algo ou signo no sentido mais material. Segundo Peirce:

Um Signo, ou representamen, é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente, ou talvez, um signo mais desenvolvido. Ao signo assim criado, denomino interpretante do primeiro signo. O signo representa alguma coisa, seu objeto. Representa esse objeto não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia que eu, por vezes, denominei fundamento do representamen (CP.2.228)

Neste sentido, Santaella afirma que:

a palavra “alguém” aponta para o caráter mais essencial de um engedramento lógico que se instaura entre três termos (signo-objeto-interpretante) e que põe em destaque as relações de determinação (do signo pelo objeto e do interpretante pelo signo (1995, p. 49).

Todavia o signo tem uma ligação a partir de um determinado aspecto do objeto, ou seja, ele não tem o poder e capacidade de absorver ou abarcar todos os aspectos do objeto, pois se assim o fosse, seria o próprio objeto, o que o descaracterizaria. Então, percebe-se que relação ou dinâmica é marcada pela incompletude no sentido de que está sempre em falta com o objeto. E, essa busca por suprir essa falta ou o desejo pela completude leva à geração dos interpretantes. Portanto, é notória a complexidade da noção de objeto do signo e por isso não se pode confundir objeto com coisa. Objeto é algo diverso que determina o signo. Para clarificar e aprofundar sobre o assunto veja a contribuição de Santaella sobre o assunto:

o signo representa o objeto, porque, de algum modo, é o próprio objeto que determina essa representação, porém aquilo que está representado no signo não corresponde ao todo do objeto, mas apenas a uma parte ou aspecto dele. Sempre sobram outras partes ou aspectos que o signo não pode preencher completamente. (1995, p. 49)

Tendo em vista que o objeto é que determina o signo, porém, não se pode pensar que ele seja somente material, pois ele pode ser também algo meramente mental ou inimaginável. O objeto é algo que o signo representa. A teoria peirceana realiza uma distinção importante para o objeto que favorece a compreensão das relações do fundamento do signo com seu respectivo objeto.

De acordo com Peirce:

temos de distinguir Objeto Imediato que é o objeto tal como o próprio signo o representa e cujo Ser depende assim de sua representação no Signo, o Objeto Dinâmico, que é a realidade que, de alguma forma, realiza a atribuição do Signo à sua representação (CP 4.536).

Identifica-se como objeto imediato aquele que tem capacidade de reter um ângulo ou aspecto do objeto dinâmico, que está lá fora, no mundo real (ou fictício). Realizando isso dentro do signo, ele já é uma imagem mental, e se faz representar no próprio signo.

A interpretação de Santaella sobre o objeto imediato na teoria peirceana:

1) está dentro do próprio signo; 2) é uma sugestão ou alusão que indica o objeto dinâmico; 3) é o objeto tal como está representado no próprio signo, ou tal como o signo o apresenta e 4) é o objeto tal como o signo permite que o conheçamos. A partir desses pontos torna-se patente por que Peirce afirma que o objeto do signo é sempre, em alguma sentido, ele próprio um signo (1995, p. 54).

Nessa dinâmica, a partir da teoria de Peirce, destaca-se que não é possível ter acesso direto ao objeto dinâmico do signo. Portanto, o objeto imediato tem a função mediadora, é sempre o signo que nos coloca em contato com o objeto dinâmico, com a realidade. Ou seja, segundo Santaella (1995, p. 53): “o objeto dinâmico é inevitavelmente mediado pelo objeto imediato, que já é sempre de natureza sígnica”.

Depois de abordar sobre natureza e função do objeto imediato há necessidade de entender o objeto dinâmico nesse processo. E, para isso parto da afirmação de Peirce: “digamos o objeto dinâmico, que pela própria natureza das

coisas; o signo não consegue expressar podendo apenas indicar, cabendo ao intérprete descobri-lo por experiência colateral (CP 8314).

Pertinente aproveitar a interpretação das autoras Drigo e Souza, sobre a função do objeto dinâmico.

Objeto dinâmico é aquele que, do lado de fora do signo, no mundo real, determina o signo. O que faz a ponte do signo até o objeto dinâmico é o objeto imediato e assim o faz com a preponderância de algum aspecto que o fundamento ou natureza do signo impele. Se o fundamento do signo for uma qualidade, ele capturará do objeto dinâmico, via objeto imediato, uma aparência, ou algo que apenas sugere o objeto dinâmico. (2013, p. 43)

O objeto dinâmico merece mais nossa atenção com relação a sua função, pois, tem a missão, nesse processo, de determinar o signo e ao qual o signo se aplica. Contudo nessa relação não pode esquecer que o objeto dinâmico é sempre infinitamente mais amplo do que o signo, pois, a realidade, essa que é interpretada como contexto dinâmico particular que circunda o signo se integra no seu objeto dinâmico. Para que o signo possa ser interpretado, é importante que o intérprete tenha familiaridade com o objeto. A esse conhecimento do objeto, Peirce denomina experiência colateral.

Para melhor compreensão exemplifiquemos: quando escutamos uma canção, o objeto dinâmico pode ser entendido com tudo aquilo que a sucessão de sons possibilita para nossa escuta, todas as associações que fazemos, todas as lembranças que temos, todas as memórias que reativamos.

Um exemplo seria a pintura quando olhamos para as pinturas. No caso do trabalho a imagem de duas pinturas do texto de São Tomé. Essa imagem é o signo e o objeto dinâmico é aquilo que a foto capturou, as associações a que nos leva a operar, o tempo em que foi realizado, as circunstâncias que determinaram a criação do signo, quem foi o pintor, qual seu objetivo, por que a imagem está no teto da igreja. Consequente Santaella afirma:

O modo como o signo representa, indica, se assemelha, sugere, evoca aquilo a que ele se refere é o objeto imediato. Ele se chama imediato porque só temos acesso ao objeto dinâmico através do objeto imediato, pois, na sua função mediadora, é sempre o signo que nos coloca em contato com tudo aquilo que costumamos chamar de realidade. (2002, p.15)

O entendimento de signo perpassa inevitavelmente por uma visão rigorosa do conhecimento de interpretante, pois, essa teoria do interpretante é considerada por muitos a parte mais desafiadora da teoria peirceana dos signos.

Início com duas definições de Peirce sobre interpretante:

O signo cria algo na mente do intérprete, algo esse que foi também, de maneira relativa e mediada, criado pelo objeto do signo, embora o objeto seja essencialmente diverso do signo. Ora, esta criatura *qua* membro de qualquer dos universos a que pertence; mas foi criado pelo signo na sua capacidade de receber a determinação do objeto. E criado numa mente (em que medida esta mente deve ser real, é o que veremos) (CP 8.179).

Continua Peirce sobre o interpretante: “Um signo se dirige a alguém, isto é, cria na mente dessa pessoa um signo equivalente [...] Este signo, que ele cria, chamo de Interpretante do primeiro signo” (CP 2.228).

Então perceber que o interpretante é uma criatura do signo é perceber que existe o processo de geração de interpretantes que é o processo através do qual o signo se move. Assim, segundo Santaella (1995, p. 87), sendo um outro signo, o interpretante necessariamente irá gerar um outro signo que funcionará como seu interpretante, e assim *ad infinitum*”. Pode-se concluir que o interpretante é um signo mais desenvolvido.

A teoria peirceana dividiu em três tipos básicos de interpretante:

O interpretante imediato é aquele que no processo é considerado interpretante interno ao signo. Trata-se de ter uma função de potencial interpretativo do signo, ou seja, antes do signo encontrar um intérprete qualquer para que esse potencial se efetive.

O imediato está relacionado àquilo que o signo está apto a produzir em uma mente interpretadora. A fim de esclarecer mais sobre o mesmo, Drigo e Souza (2013, p. 52) afirmam que “o interpretante imediato é uma possibilidade inerente ao signo que lhe dá o potencial para significar, enquanto o dinâmico está vinculado a resultados factuais para entendimento”.

O interpretante dinâmico aponta ao efeito que o signo realmente produz em um intérprete (mente). Nesta perspectiva Drigo e Souza (2013, p. 52), afirmam que “o interpretante dinâmico é o efeito produzido pelo signo num ato interpretativo singular. Por sua vez, é uma realização particular do significado do signo”. É um sentido particular, subjetivo, psicológico, relativo.

Esse interpretante dinâmico divide-se em três: 1) O interpretante emocional: o efeito que o signo está apto a promover em um interprete é a simples emoção. Esses estão sempre presentes em quaisquer interpretações. Ícones tendem a produzir com mais intensidade. 2) O interpretante energético é aquele que corresponde a uma ação física ou mental. Índices tendem a produzir esse tipo de interpretante com mais intensidade. 3) O interpretante lógico é quando o signo é interpretado através de uma regra internalizada pelo intérprete. O símbolo está conectado ou associado a seu objeto em virtude de uma lei sem o que tal não existiria.

A concepção de interpretante final é entendida por Drigo & Souza como:

é o resultado interpretativo ao qual qualquer intérprete pode atingir se o signo for levado em conta de modo suficiente. No entanto, o termo final deve ser entendido como um limite ideal, logo inatingível. Dele só podemos nos aproximar nos processos interpretativos. (2013, p. 52)

O interpretante final é visto como um limite pensável, ou seria a possibilidade última de todo interprete, mas nunca inteiramente atingível. Ele vai dividir em três: 1) um signo rema para seu interpretante quando for um signo de possibilidade qualitativa, ele não vai além de uma conjectura, de uma hipótese interpretativa; 2) um signo dicente é um signo de existência real é algo que se refere à existência real, quando dizemos que o lápis está sobre a escrivaninha, este é um signo de existência real, pois sua veracidade pode ser constatada no local em que o lápis deveria estar; 3) o argumento é um signo de lei, pois a sustentação do argumento está nas sequências lógicas de que o legi-signo simbólico depende. É um signo que é entendido como representando seu objeto em seu caráter de signo.

Numa tentativa de aprofundamento, retomamos alguns conceitos para flagramos outros. O primeiro deles é a concepção de Peirce do que é signo: qualquer coisa de qualquer espécie que representa uma outra coisa – seu objeto – e que produz um efeito interpretativo numa mente real ou potencial, efeito denominado interpretante. Portanto, Signo, objeto e interpretante fazem parte da natureza das três categorias do signo como processo da representação global. Assim, segundo Souza,

pode ser analisado na relação consigo mesmo no seu poder para significar (significação); na relação com o objeto que representa (objetivação ou



representação) e na relação com os tipos de efeitos que está apto a produzir numa mente interpretadora (interpretação) dentro da arquitetura filosófica de Peirce estamos no espaço do primeiro dos três ramos da semiótica peirceana, a gramática especulativa, imprescindível na análise semiótica de qualquer linguagem, já que fornece os princípios para o estudo da linguagem como representação. (2010, p. 29-30).

Por conseguinte, a relação do signo consigo mesmo e no seu funcionamento acontece a partir das três propriedades formais que capacitam o signo a funcionar como tal: sua qualidade, sua existência e seu caráter de lei. Quando funciona como signo, uma qualidade é denominada quali-signo. Imaginemos como exemplo uma cor vermelha, não corporificada em qualquer suporte, pura cor, isolada, cujo poder de potencialidade leva-nos inúmeras possibilidades, a divagações e associações que nos remetem a impressões de experiências vividas.

O poder de sugestão dessa cor revelada pela qualidade dá a ela a capacidade de funcionar como signo. Corporificada ou materializada num suporte, essa cor passa a ser um existente, tornando latente um possível referente. A propriedade de existir faz dessa cor um sinsigno (SOUZA, 2010, p.30).

Enfantizando: sendo existente, estamos diante de um sin-signo.

Quando a essa cor vermelha associamos a ideia de paixão ou de martírio, acontece uma lei geral, no sentido de generalidade, ou seja, uma convenção social ou cultural, portanto, é a lei que opera nessa associação e esta propriedade chamada legi-signo.

Assim,

Cada fundamento descrito interfere na maneira como o signo pode representar seu objeto. Se o fundamento é um quali-signo, o signo será um ícone; se for um sin-signo, o signo será um índice; se for um legi-signo ou uma lei, será um símbolo (SOUZA, 2010, p.30).

Desta forma em relação ao seu objeto, o signo será um ícone, um índice ou um símbolo.

Dizemos que é um ícone quando o signo tem uma relação de semelhança com seu objeto

Faz-se necessário ater para dois níveis de iconicidade desenvolvidos por Peirce: o ícone puro e o signo icônico ou hipoícone. O ícone puro é considerado o reino absoluto das qualidades. A qualidade é ligada à mera potencialidade abstrata

que só pode ter uma natureza mental. São considerados hipoícones os signos que representam seus objetos por semelhança. Eles se classificam em imagem, diagrama e metáfora. Santaella afirma que: “a qualidade de sua aparência é semelhante à qualidade de aparência do objeto que a imagem representa. Todas as formas de desenhos e pinturas figurativas são imagens” (1983, p. 88).

Nesse sentido, a representação se mantém em nível de mera aparência; na primeira classe porque “são as qualidades primeiras – forma, cor, textura, volume, movimentos etc. que entram em relações de similaridade e comparação, tratando-se, portanto, de similaridades na aparência”. (1995, p.156).

Nos diagramas, o que é mais determinante nas relações internas entre signo e objeto que são representadas por similaridade: partes do signo remetem a partes do objeto. Sua relação direta com o objeto o insere no universo do segundo, portanto, aparência não mais determinante.

Nas metáforas, os hipoícones de terceiro classe, apresenta a possibilidade de representar “o caráter representativo de um *representâmen* através da representação de um paralelismo com alguma outra coisa” (CP 1999:64)

O índice se situa na categoria da secundidade, portanto ele se situa como algo efetivo, algo que se atualiza. É o existente que funciona como parte daquilo para que aponta. É um existente concreto que é um signo.

No universo da terceiridade encontramos o símbolo que representa seu objeto nos domínios da lei, a noção de signo genuíno ou triádico. É a representação por primordial que traz caracteres icônicos e indiciais. Segundo Souza, “É a mediação entre nós e o fenômeno que permite a compreensão ou interpretação fundadas numa convenção sociocultural” (2010, p. 32).

Santaella (2002, p. 20) afirma que “se o fundamento do símbolo é uma lei, então, o símbolo está plenamente habilitado para representar aquilo que a lei prescreve que ele represente”. [...] Para a autora o que rege o funcionamento das é o modo condicional. Sendo preenchidas determinadas condições, a lei agirá.

Podemos dizer que entre a possibilidade, entre o projeto significativo (primeiridade) e a mediação (terceiridade), interpõe-se aquilo que é responsável pela realização concreta (secundidade). Ícone, símbolo e índice.

Achamos interessante exemplificar: na apresentação da pesquisa apresentei a fotografia da imagem das pinturas da Igreja de São Tomé das Letras que é um signo que tem por objeto as pinturas da Igreja apresentadas na fotografia. Os efeitos

interpretativos que a fotografia produz em seus observadores correspondem o interpretante do signo.

Neste último exemplo deixa evidente porque o signo sempre funciona como mediador entre o objeto e o interpretante. Os observadores fora da cidade de São Thomé das Letras só têm acesso ao objeto do signo, àquilo que a fotografia representa, pela mediação do signo. Também, efeitos interpretativos dependem diretamente do modo como o signo representa seu objeto.

Para compreender mais profundamente o signo é fundamental perceber a relação do signo consigo mesmo e a capacidade de funcionar com poder de qualidade, caráter de lei e outros. Também, da relação do fundamento com objeto, ou seja, com aquilo que determina o signo e que é ao mesmo tempo aquilo que o signo representa e o qual se aplica. A outra, da relação do fundamento com o interpretante, isto é, dos seus efeitos sobre o intérprete, individuais ou coletivos.

Portanto, a fenomenologia peirceana fornece as bases para uma semiótica e nos permite pensar também como signos, ou melhor, como quase-signos fenômenos rebeldes, isto é, abre espaço para infinitas possibilidades. Afirma Santaella retomando Peirce:

entre as infinitas propriedades materiais, substanciais etc. que as coisas têm, há três propriedades formais que lhes dão capacidade para funcionar como signo: sua mera qualidade, sua existência, quer dizer, o simples fato de existir, e seu caráter de lei. Na base do signo, estão, como se pode ver; as três categorias fenomenológicas. Ora, essas três propriedades são comuns a todas as coisas. Pela qualidade, tudo pode ser signo, pela existência, tudo é signo, e pela lei, tudo deve ser signo. É por isso que tudo pode ser signo, sem deixar de ter suas outras propriedades (2002, p.12).

Desse modo, por exemplo, quando contemplei a pintura da “Glória de São Tomé” no teto da igreja no primeiro olhar que é a primeiridade, isto é, olhar da qualidade. Captei aquela cor azul-claro, sem olhar o contexto, porém, imediatamente produziu uma cadeia associativa que me fez lembrar o céu, por isto, também que a cor azul-claro é conhecida como azul celeste. A mera cor do azul não é o céu, mas sugere. Assim, interpretamos que o poder de sugestão que a mera qualidade apresenta lhe dá capacidade para funcionar como signo, pois, quando o azul lembra o céu, essa qualidade da cor passa a funcionar como quase-signo do céu.

Também a necessidade de olhar a questão do existente, pois, só fato de existir faz daquilo que existe um signo. Consequente Santaella afirma:

Todo existente, qualquer existente é multiplamente determinado, é uma síntese de múltiplas determinações, pois existir significa ocupar um lugar no tempo e no espaço, significa reagir em relação a outros existentes, significa conectar-se. Por isso mesmo, os existentes apontam ao mesmo tempo para uma série de outros existentes, para uma série de direções, infinitas direções. Cada uma das direções para a qual o existente aponta é uma de suas referências possíveis, em um campo de referências que se perdem de vista. O existente funciona assim como signo de cada uma e potencialmente de todas as referências a que se aplica, pois ele age como uma parte daquilo para o que aponta. Essa propriedade de existir, que dá ao que existe o poder de funcionar como signo, é chamada de sin-signo, onde “sin” quer dizer singular. (2002, p.12-13)

Quando a pessoa entra na Igreja de São Tomé se depara com as figuras no teto constatando serem imagens do santo já se está diante de um existente. Também, o jeito de olhar aquelas pinturas e falar sobre de maneira espontânea já são alguns sinais e existem muitos outros mais, sinais que são prontos para significar, latentes de significado.

Passemos à propriedade de lei a partir da afirmação de Santaella:

Uma lei é uma abstração, mas uma abstração que é operativa. Ela opera tão logo encontre um caso singular sobre o qual agir. A ação da lei é fazer com que o singular se conforme, se amolde à sua generalidade. É fazer com que, surgindo uma determinada situação, as coisas ocorram de acordo com aquilo que a lei prescreve. Se não fosse pela lei, as ocorrências seriam brutas e cegas. É por isso que também falamos em leis da natureza. Quando algo tem a propriedade da lei, recebe na semiótica o nome de legi-signo e o caso singular que se conforma à generalidade da lei é chamado de réplica. (2002, p.13)

Assim, funcionam todas as palavras e também, funcionam as leis do direito, inclusive no sentido religioso existe o direito canônico que rege a Igreja Católica Apostólica Romana. É uma convenção da própria dentro da sociedade que tem diversas convenções. Outro exemplo são as palavras que se encontram na própria pintura da cena que é apresentada dentro do medalhão é a cena da vida do apóstolo Tomé. É importante notar que uma faixa, na parte de baixo do medalhão, encontra-se próxima dos pés do Cristo, caída no chão. O que se encontra escrito na faixa é o seguinte: SENHOR MEU. E DEOS MEU. O texto verbal que se encontra na faixa faz alusão à profissão de fé do Apóstolo Tomé que se encontra no evangelho de São João “Respondeu-lhe Tomé: ‘Meu Senhor e meu Deus’ (Jo 20,28). No caso essas palavras são leis porque pertencem a um sistema bíblico do Novo Testamento, sem o qual palavras não passariam de vagas.

Apesar de procurarmos analisar cada uma das propriedades, é um grande risco entendê-las somente isoladas, no sentido de excludentes, pois, na maioria das vezes as três propriedades funcionam juntas. Santaella afirma: “a lei incorpora o singular nas suas réplicas, e todo singular é sempre um compósito de qualidade. Quase todas as coisas, se não todas, estão sempre sob domínio da lei” (2002, p. 14).

Da mesma forma que há a tríade dos tipos de propriedades – qualidade, existente ou lei - são também uma tríade os tipos de relação que o signo pode ter com o objeto a que se aplica ou que denota. “Se o fundamento é um quali-signo, na sua relação com o objeto, o signo será um ícone; se for um existente, na sua relação com o objeto, ele será uma índice; se for uma lei, será um símbolo” (2002, p. 14).

O terceiro nível do interpretante é o interpretante final, que se refere ao resultado interpretativo a que todo intérprete estaria destinado a chegar se os interpretantes dinâmicos do signo fossem levados até o seu limite último. (2002, p.26)

Na relação do signo com o interpretante final, vamos encontrar novamente três níveis de interpretante: rema, dicente e argumento. Um signo é um rema para o seu interpretante quando for um signo de possibilidade qualitativa.

O rema não vai além de uma conjectura, de uma hipótese interpretativa. Temos diante de nós quali-signos icônicos, eles só podem produzir interpretantes remáticos.

Um dicente é um signo de existência real, portanto não pode ser um ícone, uma vez que este não dá base para uma interpretação de que algo se refere a uma existência real. Eles são interpretantes de sin-signos indiciais

“O argumento é um signo de lei. A base do argumento está nas sequências lógicas de que o legi-signo simbólico depende.” (2002, p.26).

Enfim, se pusermos em um diagrama teremos a seguinte classificação dos signos:

<b>Signo em relação a si mesmo</b>	<b>Signo em relação ao objeto</b>	<b>Signo em relação ao interpretante final</b>
Quali-signo	Ícone	Rema
Sin-signo	Índice	Discente
Legi-signo	Símbolo	Argumento

### **3 – IMAGEM**

#### **3.1 Conceito de imagem para a filosofia clássica e alguns outros campos**

O problema filosófico da imagem se desdobra desde a Antiguidade e continua sendo desafiador no tempo hodierno. Porém, é na cultura contemporânea que a reflexão filosófica da imagem adquire maior horizonte e espantosa complexidade. Assim, é notável que o estudo do termo imagem seja permanentemente ampliado, com tantos tipos de significações e diversos sentidos, que parece ser uma tarefa árdua e difícil chegar a apenas uma definição simples.

Essa definição exige a perspicácia reflexiva de pensadores das mais diversas áreas. Assim, abre cada vez mais espaço o surgimento de diversas investigações sobre a imagem que vão se proliferando nas inúmeras disciplinas de pesquisas. Portanto, é uma reflexão e um termo de dimensão interdisciplinar que não fica reduzido somente em uma ciência, ou apenas, no âmbito científico ou filosófico. E isto fica evidente com o advento das tecnologias que multiplicam de maneira acelerada a proliferação das imagens que permeiam o cotidiano das pessoas, desde amanhecer até o anoitecer, por meio da publicidade, da televisão, da internet, das revistas impressas e outros meios.

Como representação visual. Por toda parte no mundo e por todas as épocas, o homem deixou suas marcas em imagens, desde os primórdios com os desenhos nas pedras considerados pinturas pré-históricas nas cavernas. Isto leva a afirmar com exatidão que o homem utilizava as imagens como grande meio de comunicação e expressão cultural já nos tempos remotos, antes mesmo do registro da palavra pela escrita, ou seja, as imagens surgem antes da escrita.

Esses desenhos nas pedras ou essas figuras dos tempos paleolíticos são “consideradas imagens porque imitam, esquematizando visualmente, as pessoas e os objetos do mundo real. Acredita-se que essas primeiras imagens também se relacionavam com a magia e a religião” (JOLY, 2008, p.18). Percebe-se, em algumas religiões, a enorme valorização da imagem, principalmente dos antepassados. Cria-se que, por meio delas, eles sobreviveriam. Isso pode ser comprovado pelo destaque que os povos tributavam aos ritos exequiais de seus

pares. Portanto, “as honras fúnebres relançam, consoante o lugar, a imaginação plástica, as sepulturas dos grandes foram nossos primeiros museus e os próprios defuntos nossos primeiros colecionadores” (DEBRAY, 1994, P.22).

Assim, nesse âmbito religioso, a imagem é uma questão reflexiva permanente. Na Bíblia, a imagem ganha o sentido de semelhança. Encontra-se tal concepção em um dos relatos do Gênesis: “Deus criou o homem à sua imagem” (Gn 1, 27). Portanto:

O homem-imagem de uma perfeição absoluta para a cultura judaico-cristã une o mundo visível de Platão, sombra, “imagem” do mundo ideal e inteligível, aos fundamentos da filosofia ocidental. Do mito da caverna à Bíblia, aprendemos que nós mesmos somos imagens, seres que se parecem o Belo, o Bem e o Sagrado (JOLY, 2008, p.16).

A Antiguidade mostra, ainda, que as imagens se tornaram objeto de reflexão entre os primeiros poetas, os conhecidos aedos, e filósofos gregos, os quais perguntavam o que é imagem, qual é o seu papel na formação do ser humano e na constituição do conhecimento.

Não se poderia deixar de mencionar outra cena antológica, o mito de Proteu, que se encontra na *Odisséia*, poema épico de Homero. Aqui é apresentado o fabuloso ser como um dos deuses do mar. Tinha grande poder, pois poderia assumir todas as formas que desejasse: animal, vegetal, água, fogo e também foi agraciado com o dom da profecia.

Por conseguinte, através dessa narrativa homérica compreende-se

que a imagem pode ser tudo e seu contrário – visual e imaterial, fabricada e “natural”, real e virtual, móvel e imóvel, sagrada e profana, antiga e contemporânea, vinculada à vida e à morte, analógica, comparativa, convencional, expressiva, comunicativa, construtora e destrutiva, benéfica e ameaçadora (JOLY, 2008, p. 27).

Além dessas menções, faz-se necessária uma abordagem rápida pela história da Filosofia a partir de destacados pensadores e seus diversos entendimentos no mundo do pensar sobre o conceito de imagem.

No período da Filosofia Antiga, já se encontram algumas definições de imagem provindas de Platão e Aristóteles. De suas reflexões aflora todo um campo de problemas e conceitos relativos à produção de imagens - plásticas, visuais, psíquicas ou mentais.

O filósofo Platão, à luz de sua teoria do idealismo, compreende o termo imagem como tendo o seu surgimento na própria alma e não na mera percepção como muitos consideravam.

Neste sentido, “em Platão, a crítica às pretensões cognitivas da percepção sensível leva tanto à explicitação da imagem enquanto falsidade e contrafação, como à inevitabilidade de se recorrer a ela para explicar a memória e o discurso” (MARQUEZ, 2012, p.7).

Assim, na sua famosa obra *A República*, encontra-se uma citação que pode elucidar melhor sua definição de imagem: “Chamo de imagem em primeiro lugar as sombras, depois os reflexos que vemos nas águas ou na superfície de corpos opacos, polidos e brilhantes e todas as representações do gênero” (PLATÃO, República, p. 14).

Por outro lado, Aristóteles considerava o conceito de imagem como sendo uma aquisição pelos sentidos, bem ao contrário do ensinamento platônico. Para o Estagirita, criador da teoria do realismo, a imagem é algo fundamental e essencial para o processo de conhecimento e defendia a tese de que o pensamento é impossível sem imagem, isto é, a imagem é a representação mental de um objeto real.

Veja-se o esclarecedor trecho a seguir:

Em Aristóteles, o envolvimento entre imagem e pensamento é nuclear: não se pode pensar sem imagens. A parte intelectual da alma pensa as formas nas imagens; a imaginação é diversa seja da sensação, seja do pensamento, mas sem a primeira não há apreensão intelectual. Apesar de pertencer à parte sensitiva da alma, a imaginação aparece no homem ao mesmo tempo em que a afecção constitutiva da memória, garantindo um estatuto duplo à imagem: ela por si mesma e é também relativa a algo outro; mesmo sendo objetivamente da ordem do sensível, a imagem é em si mesma como uma noção inteligível (MARQUES, 2012, p.8).

Da cultura Clássica advém outra maneira de se entender a palavra imagem e os diversos termos a ela equivalentes. O filósofo Epicuro “usa o termo *energeías* para nomear o processo de produção das imagens e chama de *sympatheías* os estados perceptivos dos corpos afetados pelas imagens” (MARQUES, 2012, p. 271-272). Portanto, na concepção epicurista, as imagens são compostas por átomos de natureza mais sutil que os átomos dos corpos concretos. Isso se confirma com a seguinte observação:



As imagens que se pode perceber resultam da afecção dos simulacros sobre os órgãos sensíveis. As sensações são efeitos da penetração dos átomos arranjados numa imagem-simulacro no corpo que as recebe. Assim as afecções geram imediatamente as sensações que, a princípio, podem ser de dois tipos: ou agradáveis, ou desagradáveis. (MARQUES, 2012, p. 271-272).

Logo, já é possível perceber a mudança de paradigma com relação ao termo imagem neste período de transição. Recorre-se, ainda, ao abalizado pensador Marques que ilustra bem essa realidade:

A principal mudança com relação à imagem, entre a Antiguidade clássica e Antiguidade tardia, neo-platônica e cristã, está relacionada com a transferência do registro ontológico para o registro teológico, consequência da relação polêmica entre a patrística e a metafísica cristã, entre as teses platônicas e a crítica aristotélica. A imagem não é mais um duplo, mas o reflexo do um, o que com que ela mude de natureza; ela não é mais segunda, mas adquire uma natureza própria que lhe dá a possibilidade de proporcionar um conhecimento em potência da identidade divina (MARQUES, 2012 p.8)

Acredita-se que essa rápida passagem pela Antiguidade contribui para o melhor entendimento do termo imagem e deixa evidente a sua complexidade. Porém, é necessário debruçar-se mais ainda sobre o conceito de imagem, valendo-se de sua etimologia.

O termo imagem vem do latim *imago*, que tem um dos sentidos de representação visual de imagens e, no grego antigo, corresponde ao termo *eidos*, raiz etimológica do termo ideia. Por conseguinte, a palavra imagem é associada e muitas vezes ligada a noções complexas e antagônicas, situações que vão do culto ao entretenimento, do imóvel ao movimento, da crença à distração, da ilustração à semelhança, da linguagem à sombra; ou seja, para onde quer que se volte, há a imagem. Também, o termo é encontrado nos diversos dicionários com tantos tipos de significação, porém, a mais comum é ligada à representação. Em alguns dicionários, aparece como sinônimo de metáfora, a figura mais utilizada, mais conhecida e mais estudada da retórica.

No mundo das Artes, a expressão se vê ligada basicamente à representação visual: afrescos, pinturas, iluminuras, ilustrações decorativas, desenho, gravura, filmes, vídeo, fotografia e outros.

O termo imagem, além do campo da arte, ainda é bem utilizado nas atividades psíquicas para empregar como as representações mentais, os sonhos, a linguagem por imagens e outras. “A linguagem mental corresponde à impressão que

temos quando, por exemplo, lemos ou ouvimos a descrição de um lugar de vê-lo quase como se estivéssemos lá” (JOLY, 2008, p. 19). Nessa imagem mental destaca a impressão de imagens visuais dominantes que se assemelha com a da fantasia ou do sonho. Recorre-se a Joly para melhor entendimento sobre o termo imagem mental:

A imagem mental distingue-se do esquema mental, que reúne os traços visuais suficientes e necessários para reconhecer um desenho, uma forma visual qualquer. Trata-se de um modelo perceptivo de objeto, de uma estrutura forma que interiorizamos e associamos a um objeto, que pode ser evocado por alguns traços visuais mínimos (2008, p.20).

A proliferação e o desenvolvimento das imagens e seu potencial é perceptível em todos os campos científicos como exemplo: da matemática, da física, da astronomia, biologia, da medicina, informática, meteorologia e outros. Nesse âmbito científico, a imagem propicia inúmeras possibilidades de avanço nas pesquisas e trabalhos a partir das simulações, ou seja, as imagens colaboram nas observações e interpretações de fenômenos. Joly ajuda a avançar:

Nesses diversos campos, as imagens certamente são visualizações de fenômenos. O que as distingue fundamentalmente umas das outras, executando-se, é claro, são as tecnologias mais ou menos avançadas que utilizam, é que são ora imagens “verdadeiras” ou “reais” - isto é, permitem uma observação mais ou menos direta e mais ou menos sofisticada da realidade -, ora são simulações numéricas (2008, p.23).

Com o advento das tecnologias e a partir dele, surgem as chamadas “novas imagens: assim são chamadas as imagens de síntese produzidas em computador que passaram nos últimos anos da representação em três dimensões de cinema” (JOLY, 2008, p. 25). Também são chamadas de imagens virtuais, no sentido de que propõem mundos simulados, imaginários, ilusórios. São resultados dos programas cada vez mais potentes e hiperavançados que são capazes de criar diversos universos virtuais e manipular qualquer imagem. Portanto, cada vez mais se torna um enorme desafio a tentativa de distinção da imagem real e da imagem virtual.

### 3.2 A representação visual como linguagem

Seguindo o pensamento de Santaella no livro **Matrizes da linguagem e do pensamento** – em que a autora apresenta as especificidades das linguagens sonora, visual e verbal -, tem-se como objetivo explorar, neste item, a concepção de representação visual como linguagem sob o ponto de vista peirceano.

Antes de aprofundar o tema proposto, porém, é importante estabelecer a distinção entre o mundo visual e o campo visual. O mundo visual está ligado ao olhar em relação às cenas do cotidiano, cenas familiares, ou seja, olhar não delimitado por uma margem. Nele tudo é visivelmente contínuo. Já o campo visual só pode ser observado com algum esforço. Só é percebido quando se tenta ver o mundo visual em perspectiva e com suas cores como um pintor vê. Ele tem bordas, enquanto o mundo visual não as tem. Se se mantiver os olhos fixos, prestando atenção na periferia do campo visual, notar-se-á que as coisas são visíveis até um ângulo limitado para a direita e esquerda e ainda mais limitado para cima e para baixo.

Após o esclarecimento acima, passa-se a entender que quando se diz a expressão matrizes de linguagem, as modalidades do visual dizem respeito às formas visuais estruturadas como linguagem, isto é, às formas visuais representadas. Destaquem-se as formas visuais que são produzidas pelo ser humano. Trata-se de signos que propõem representar algo do mundo visível ou, em caso-limite, apresentar-se a si mesmos como signos.

No contexto da semiótica, as palavras “representação”, “linguagem” e especialmente “signo” têm sido intercambiadas como equivalentes.

Conforme já foi exposto em Santaella e Noth (1998, p. 36-42), há pelo menos três principais domínios da imagem: (1) domínio das imagens mentais, imaginadas, (2) o domínio das imagens diretamente perceptíveis, (3) o domínio das imagens como representações visuais (desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas, televisivas, holográficas e infográficas (p. 188). É o terceiro domínio o que mais diretamente se liga ao objeto de estudo deste trabalho: as pinturas do teto da Matriz da cidade de São Tomé das Letras, que fica em Minas Gerais.

A semiótica de Peirce contém uma teoria da representação extensa, complexa e multifacetada que, além da representação, inclui a apresentação, a quase-representação, a presentificação, mas não a anti-representação, pois esta última não faria sentido para Peirce. Inclui também a distinção entre representação e referência, entre representação e interpretação. Além disso, embora ampla e complexa, a noção de representação é apenas uma parte de um conceito de mediação que, de acordo com Peirce, engloba a representação. Esta, por sua vez, engloba a representação visual e a imagem. A cifra para todas essas noções encontra-se nas suas definições e classificações do signo e de sua ação, ou seja, de sua semiose (2002 p.190-191).

A autora também salienta ser costumeiro se dizer que, na semiótica peirciana, representação é sinônimo de signo. Isso é menos do que meia verdade. A representação é uma face apenas da mediação, cuja outra face está na determinação (p.191).

Em síntese, a palavra signo pode-se referir tanto à relação triádica, signo-objeto-interpretante, quanto ao primeiro membro dessa relação. Algumas vezes, Peirce utilizou o termo *representâmen*, no lugar de signo, para designar o primeiro membro da tríade (p.191).

O signo funciona como mediador entre o objeto e o efeito que está apto a produzir em uma mente porque o signo, de alguma maneira, representa o objeto. Mas o signo só pode representar o objeto porque este determina aquele (p.191).

O objeto é algo distinto do signo e isso explica por que o signo não o pode substituir inteiramente. Pode apenas estar no lugar do objeto, representá-lo e indicá-lo para a ideia ou interpretante que o signo produz ou modifica. Isso significa que a ação do signo só pode se completar quando o signo determinar um interpretante, isto é, quando o signo for interpretado (p. 191).

A função mediadora do signo é geral, enquanto a função representativa corresponde apenas a um dos dois vetores que a mediação engloba. É por isso que a mediação é um gênero de que a representação é uma espécie. Essa trama lógica complexa diz respeito à relação triádica genuína. (p.192).

Por conter em si a secundidade e a primeiridade, compreende-se também por que a terceiridade representativa se diferencia da referência e da imaginação. Enquanto a referencialidade é dada pelo elemento de secundidade, a faculdade imaginativa é dada pelo elemento de primeiridade. É por isso que, sem o índice, o

símbolo perderia todo o seu poder de referência e, sem o ícone, perderia todo o seu poder de imaginação. Quando se afirma que a linguagem visual está na matriz da secundidade, destaca-se que foi encontrado um princípio de dominância lógica, o qual marca prioritariamente esse tipo de linguagem. Compreende-se que é buscar, assim, uma espécie de coluna dorsal a partir da qual se possam examinar os graus de variação os modos de articulação dos outros níveis sógnicos em relação àquele que é proeminente naquele tipo de linguagem.

Embora a linguagem visual esteja predominantemente enraizada na segunda categoria e, portanto, nos caracteres do sin-signo indicial, dicente, isso não significa que essa linguagem não tenha possibilidade de atingir os níveis mais puros da iconicidade, de um lado, ou os níveis mais convencionais da simbolicidade, de outros. Nesse sentido, para se compreender melhor esta questão, deve-se atentar para uma citação de Peirce que é bem esclarecedora:

Dizemos que o retrato de uma pessoa que não vimos é convincente. Na medida em que, apenas com base no que vejo nele, sou levado a formar uma ideia da pessoa que ele representa, o retrato é um ícone. Mas, de fato, não é um ícone puro, porque eu sou grandemente influenciado pelo fato de saber que ele é um efeito, através do artista, acusado pelo aspecto do original, e está, assim, numa genuína relação obsistente com aquele original. Além do mais, sei que os retratos têm apenas a mais leve das semelhanças com o original, a não ser sob certos aspectos convencionais e segundo uma escala convencional de valores etc. (CP 2.292).

O surpreendente é que o nível sin-signo, indicial e dicente domina na linguagem visual. Tornou-se lugar comum a consideração dos signos visuais, tais como imagens, fotografias, pinturas, esculturas etc., como exemplos indiscutíveis da iconicidade.

Isto fica evidente no ensinamento de Peirce:

Assim também, ao contemplar uma pintura, há um momento em que perdemos a consciência de que ela não é coisa, a distinção entre o real e a cópia desaparece, ele ela é, por aquele momento, um puro sonho – nenhuma existência particular, e não ainda geral. Nesse momento, o que estamos contemplando é um ícone (CP 3.362).

Na citação acima, portanto, não é a pintura em si que Peirce está exemplificando como ícone, mas certa situação perceptiva na qual o ícone desempenha um papel muito específico. A passagem a seguir clarifica esse ponto:

*Ao contemplar uma pintura, há um momento em que perdemos a consciência de que ela não é a coisa, a distinção entre o real e a cópia desaparece, e ela é, por aquele momento, um puro sonho – nenhuma existência particular, e não ainda geral. Nesse momento é que estamos contemplando um ícone. (SANTAELLA, 2002, P. 194)*

Esse ícone, segundo a autora, é aquele que brota de um estado contemplativo, que tem um estatuto de possibilidade ainda não atualizada, como se a pintura emergisse de um sonho sem bordas nem fronteiras.

A contemplação permite que um objeto físico, cuja materialidade se põe a nossos olhos, reverta-se em algo imprecisamente presentificado que se apresenta como possibilidade ainda não realizada (primeiridade), “pois, se a presença da pintura como objeto fosse proeminente, seu aspecto obsistencial, genuinamente segundo, dominaria” (SANTAELLA, 2002, p.194).

Peirce estava ciente de que o ícone tem uma natureza tenra e indeterminada. Por isso estabeleceu a distinção entre ícones e signos icônicos ou hipoícones, já abordados nesta dissertação. E como se viu, os hipoícones funcionam como tal através de uma relação de semelhança que mantém com seu objeto.

Também Peirce utilizou a pintura como exemplo, agora de imagem, hipoícone em nível da primeiridade. É preciso pontuar que, para funcionar como hipoícone, a imagem deve ser considerada em si mesma, independentemente de legenda ou rótulo, pois estes últimos seriam elementos indiciais, de secundidade. Isto é, o hipoícone é apenas um dos ingredientes da pintura e, extensivamente, de qualquer outra espécie de representação visual.

Em suma, a imagem visual só pode indicar algo do visível porque tem, em si mesma, propriedades icônicas, isto é, relações de semelhança com aquilo que ela indica. Não há dúvida de que se trata de um tipo de semelhança muito especial, conforme foi apontado por Peirce, quando falou da semelhança na fotografia: “Essa semelhança, porém, deve-se ao fato de terem sido produzidas em circunstâncias tais que foram fisicamente forçadas a corresponder ponto por ponto à natureza. Sob este aspecto, então, pertencem à segunda classe dos signos, aqueles que o são por conexão física (CP 2.281). A relação de semelhança entre uma figura visual e aquilo que ela indica nasce de uma conexão dinâmica, física, existencial, de que a pintura realista, o pintor diante da modelo, o cavalete diante da paisagem etc são

paradigmáticos. É justamente dessa nítida relação indicial que brota, na imagem visual, a questão do duplo.

Apesar dessa discussão de ser a imagem um signo de primeiridade, o que é significativo, neste capítulo, é salientar que as imagens se situam no espaço da secundidade e, portanto, do sin-signo indicial. No caso das formas figurativas, o caráter indicial é o elemento mais proeminente, visto que aí a função significativa do ícone fica sempre subjugada à função denotativa do índice. Além disso, na maioria das vezes, o poder referencial desses índices não se reporta a uma classe geral de objetos, mas a um objeto ou estado de coisas singulares, que existem ou são supostos existir fora do signo. Confirmam nossas observações a citação de Santaella:

É que a linguagem visual como forma de representação, sempre se corporifica em uma materialidade singular, forma particular ou caso de representação icônica, que encontra na matriz do sin-signo indicial, dicente o foco de dominância para sua inteligibilidade. Com exceção de imagens despojadas do poder de referencialidade, isto é, imagens que não representam nada, que não representam qualquer forma visível que esteja fora delas, todas as imagens figurativas ou referenciais estão regidas pela dominância do índice. Embora seu poder de representação, como imagens que são, esteja ancorado numa relação de similaridade está embutida na referencialidade, característica primordial do índice. (2002, p. 196)

Peirce também se refere ao sin-signo como um objeto da experiência direta. Assim qualquer coisa que compele nossa atenção é, na sua insistência, um segundo em relação à atenção compelida. É o factual, o evento, a ocorrência que é essencial ao sin-signo que significa, singular, único.

Assim, continua, antes de tudo, a prevalência da secundidade sin-sígnica no visual que já nasce sob efeito do próprio sentido da visão. A visão é direcional, visa a um objetivo. O olhar é guiado para o objeto da atenção. O campo visual define um contorno, para além do qual tudo se apaga. O visível tem bordas que só não são rigidamente demarcadas devido aos limites imprecisos da visão periféricas que nos alerta para o perigo daquilo que se move ao nosso redor.

Peirce chegou a dizer que o índice age sobre o sistema nervoso e, “como um dedo apontado, exerce sobre a atenção uma força fisiológica real, como o poder de um magnetizador, dirigindo-a para um objeto particular dos sentidos” (CP 8,41). Disse também que o índice força o olhar do receptor a se virar para o objeto, compelindo o intérprete a ter uma experiência (CP 3.419).

Afirmou ainda que o índice forçosamente se introduz na mente independentemente de ser interpretado ou não como um signo (CP. 456). A distinção que Peirce estabelece entre índices genuínos e índices degenerados é oportuna para responder essa questão. “Se a secundidade é uma relação existencial, o índice é genuíno. Se a secundidade é uma referência, o índice é degenerado” (CP 2.283).

E para finalizar esta discussão entre serem as imagens signos de primeiridade e/ou signos de secundidade registra-se uma citação de Santella:

Entretanto, minha hipótese, justamente, é a de que o eixo da visualidade está na forma. É certo que “imagem” e “forma” podem ser intercambiadas em muitos contextos, tanto é assim que, nos caos em que funcionam como sinônimas, as duas palavras serão empregas indiscriminadamente em minha classificação. Entretanto, a palavra “forma” pode também significar um atributo ou propriedade da imagem. É nessa noção de atributo que desejo colocar ênfase, de modo que, quando as propriedades da forma aparecem na música ou no verbal tem-se aí um empréstimo ou deslizamento da lógica de uma matriz, no caso a visual, para as outras matrizes. (2002, p. 205)

Ainda nas pegadas de Santaella, torna-se necessário frisar que o termo “representação”, ajuda a delimitar entre todas as formas visuais possíveis, perceptivas, mentais etc., aquelas que são objeto da classificação, a saber, as formas representadas, quer dizer, signos visuais. Há de se considerar ainda que, em alguns casos, a expressão “representação visual” é mais ampla do que o termo “imagem”, pois a linguagem escrita, por exemplo, é uma representação visual, mas não uma imagem. Do mesmo modo, é discutível se um gráfico, que também é uma representação visual, pode ser chamado de imagem.

Após esta incursão na representação visual como linguagem, deve-se ater no próximo item na classificação da linguagem visual, que servirá de subsídio para melhor apreender as imagens sacras a que se propôs analisar.

### **3.3 Classificação da linguagem visual**

Isto posto, há que se deter no foco da classificação da linguagem visual, elaborada por Santaella (2000), que postula a divisão das formas visuais fixas em



três espécies de relação entre signo e objeto.

Num primeiro nível (icônico), as Formas Não Representativas; no nível indicial ou de segundo, as Formas Figurativas e num terceiro nível (simbólico), as Formas-Representativas.

Esclarece Souza:

As Formas Não-Representativas (hipoícones de primeiro grau- imagens propriamente ditas), desprovidas de um referente exterior, participam da esfera do ícone, produzindo misturas sígnicas nas tríades ao nível de primeiridade, nas três modalidades da divisão do signo consigo mesmo, cuja descrição foi feita anteriormente: quali-signo (instância da pura qualidade), sin-signo, (coisa ou evento realmente existente, material, parte do objeto que representa) e legi-signo (qualidade como lei), abrindo assim um leque de possibilidade de apresentação/representação.

As Formas Figurativas, partícipes do universo da secundidade, da esfera da relação (hipoícone de segundo grau – diagrama), revestem-se de referencialidade, aproximando por semelhança o signo e seu objeto novamente numa relação tricotômica, envolvendo diferentes níveis que transitam do ícone (figura como qualidade que, mais que retratar, lembra formas, insinua a representação), índice (figura como registro, que traz para a tela formas visíveis do mundo exterior) ao símbolo (figura como convenção). As Formas Representativas ou Simbólicas correspondem ao hipoícone de terceiro grau – a metáfora – conformador da relação signo-interpretante: a relação que o intérprete estabelece entre o objeto e o modo como o signo representa esse objeto, ou seja, produz-se na mente interpretadora um outro signo que traduz o significado do primeiro. A metáfora surge, então, como resultante das relações que um intérprete estabelece com a linguagem analógica e sua conformação sígnica. Mergulhar nos interstícios dessas formas visuais implica em buscar o que está além do visível. (2000, p.35).

Antes de se adentrar as formas representativas que compõem o corpus sob o qual esse trabalho se detém, afirma-se que, centrada nas categorias peirceanas, Santaella, no livro **Matrizes da linguagem e do pensamento** classifica as linguagens sonora, visual e verbal. Na sonora a predominância é da primeira categoria; na visual, da segunda; e na verbal é a terceira categoria que predomina.

Quando se detém na linguagem visual, também amparada pelas categorias, notam-se as formas não-representativas, as formas figurativas e as formas representativas. Toda essa classificação por sua vez se subdivide em três, conforme haja o predomínio da primeiridade, secundidade e terceiridade.

Interessam neste trabalho as formas representativas. Para a autora

Formas representativas, também chamadas de simbólicas, são aquelas que, mesmo quando reproduzem a aparência das coisas visíveis, essa aparência é utilizada apenas como meio para representar algo que não está visivelmente acessível e que, via de regra tem um caráter abstrato e geral.

O conceito de símbolo cabe aqui com justeza, visto que o símbolo é um representamen que preenche sua função sem depender de qualquer similaridade e analogia com seu objeto e é igualmente independente de qualquer ligação factual, sendo símbolo unicamente por ser interpretado como tal (2002).

As imagens aqui consideradas possuem um caráter utilitário: elas estão ali para servir como meio de doutrinação dos fiéis. São imagens cujo aspecto catequético é evidente, visto que se situam no teto de uma igreja. Com nas igrejas barrocas mineiras, principalmente de Ouro Preto, a função dessas imagens é ensinar pelo olhar.

Essas imagens figurativas, em relação a seu objeto, só podem representar seu objeto devido a uma convenção, lei, associação de ideias. São habitual ou convencionalmente usadas e entendidas como representando seu objeto. Por exemplo, para um muçulmano essas imagens figurativas não têm o mesmo sentido que apresentam para os católicos e conhecedores da história de São Tomé, relatada pela Bíblia, livro fundamental para os cristãos. Para os muçulmanos o livro fundamental é o Alcorão, o Deus deles é Alá e as representações dessa religião são diferentes das reverenciadas pelos cristãos.

Deste modo a relação que o símbolo mantém com o objeto representado se dá “em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias, que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele objeto” (CP 2.249). Um símbolo só se torna símbolo em virtude de convenções culturais.

Seguindo os rastros de Santaella (2002), observa-se que as formas representativas, por pertencerem à terceiridade, trazem embutidas a iconicidade e a indexicalidade. Senão, veja-se:

O ícone é o signo em que predomina a analogia, isto é, o signo se assemelha ao objeto. Não é seu objetivo – objetivo do signo – representá-lo, mas apresentá-lo por meio de suas qualidades. “Quanto mais nebulosa ou ambígua for a relação do signo com o objeto, quanto mais o signo reportar a ele via alusões, sugestões, mais proeminente seu aspecto icônico” (DRIGO e SOUZA, 2013, p. 91).

O índice é um signo que aponta para algo do mundo real. Atado ao seu objeto está o índice. Ele é uma mera constatação de um objeto que existe no mundo real. Cabe a ele nos levar até ao objeto. Situado no reino da secundidade, ele não fica livre do ícone. Se o ícone, signo de primeiridade é da esfera monádica, o índice é

dual por natureza. Sendo o signo da referencialidade, o índice só o é porque há uma similaridade aparente entre a forma e aquilo que ele denota. Todo índice traz traços do ícone.

O símbolo, por sua vez, mesmo mantendo a iconicidade e a indexicalidade, “sobre eles as formas representativas ainda acrescentam um nível suplementar de significações culturais que só pode ser apreendido por aqueles que dominam o sistema de convenções culturais a partir do qual as figuras se ordenam” (SANTAELLA, 2002, p. 247).

Uma imagem figurativa traz em si o contexto, a realidade do tempo do pintor, esse é seu traço indicial. Mas não deixam de ser icônicas porque apresentam similaridade com aquilo que denotam. Na verdade, o que predomina é um código de convenções a partir da qual a imagem se organiza. Acredita-se que esse aspecto já foi exemplificado, quando se fez, logo acima, contraposição de reações de cristãos e de muçulmanos.

No símbolo, cada detalhe tem um sentido, como se demonstrará no próximo capítulo. Esse sentido é simbólico porque fruto de convenções. Para decodificar esses símbolos, que estão dentro do símbolo maior, há que entrar a ação interpretante, o argumento, que parte de premissas para chegar a uma conclusão.

Um argumento deve ser compreendido por seu interpretante como derivando validamente uma conclusão de suas premissas porque ele pertence a uma classe de inferências possíveis que se conformam com um princípio de funcionamento do silogismo [...] O argumento deve ter um caráter geral, o que significa que só *legi-signos* simbólicos podem ser argumentos (SANTAELLA, 2002, p. 271).

Enfim, salienta-se este aspecto com outra citação de Santaella

De acordo com a lógica peirciana, cada item elencado na terceira categoria embute infalivelmente os itens elencados na segunda e na primeira categoria, assim como os itens elencados na segunda categoria embutem os da primeira [...] Isso quer dizer que, embora percam o caráter de proeminência, os elementos que estão acima não deixam de estar presentes em maior ou menor medida, nos subsequentes. (2002, p. 259)

Seguindo o método semiótico de análise, ou seja, aquele que se detém nos fundamentos do signo: a mera qualidade/ primeiridade; sua existência/secundidade e seu caráter de lei/terceiridade, Santaella, na sua classificação da linguagem visual, também subdivide as imagens figurativas da seguinte forma. 1.

Representação por analogia: a semelhança, que por sua vez se subdivide em representação imitativa; representação figurada; representação ideativa. 2. Representação por figuração ou cifra que abarca a cifra por analogia. Cifra por relações existenciais. Cifra por codificação. 3. Representação por convecção que engloba sistemas convencionais e analógicos, sistemas convencionais indiciais, sistemas convencionais arbitrários.

Não se deteve em cada uma delas, dada a minúcia da análise feita pela autora. Preferiu-se caracterizar as formas visuais de modo geral porque se acreditamos ser mais funcional agir assim.

Passa-se agora ao terceiro capítulo. Nele, pretende-se ater às imagens do teto da Igreja Matriz de São Tomé das Letras, trazendo os conceitos que até aqui foram desenvolvidos.

## **4 – AS IMAGENS SACRAS DO TETO DA IGREJA DE SÃO TOMÉ DAS LETRAS – MG**

### **4.1 O método semiótico de análise**

A imagem possui uma linguagem universal. Isto se deve à rapidez da percepção visual e à aparente simultaneidade do reconhecimento de seu conteúdo.

A imagem, como qualquer linguagem, está sujeita à interpretação. Essa interpretação se filia a uma teoria e cada teoria tem seu método próprio de ler a imagem. A análise é uma atividade que exige tempo e não pode ser feita espontaneamente. Exige a necessidade de contemplação como um trabalho sério que leva a aumentar o prazer estético e comunicativo das obras, pois, segundo Joly (2008, p. 47) “aguça o sentido da observação e o olhar, aumenta o conhecimento e, desse modo, permite captar mais informações (no sentido amplo do termo) na recepção espontânea das obras”.

Alguns pontos, a partir de Arnheim, podem ser destacados quando se analisa a imagem. Vejam-se alguns.

O primeiro deles é o equilíbrio. Conforme afirma Arnheim,

Para o físico, o equilíbrio é o estado no qual as forças, agindo sobre um corpo, compensam-se mutuamente. Consegue-se o equilíbrio, na sua maneira mais simples, por meio de duas forças de igual resistência que puxam em direções opostas. A definição é aplicável para o equilíbrio visual. Como um corpo físico, cada padrão visual finito tem um fulcro ou centro de gravidade. E da mesma forma que o fulcro físico mesmo do objeto plano mais irregularmente configurado pode ser determinado, localizando-se o ponto no qual ele será equilibrado na ponta de um dedo, também o centro de um padrão visual pode ser determinado por ensaio e erro. Segundo Dennam W. Ross, a maneira mais simples de fazer isto é movimentar um visor ao redor do padrão até que moldura e padrão se equilibrem; então o centro da moldura coincide com o centro de peso do padrão. (1980, p.11-12)

Outro elemento a caracterizar a imagem é a linha. Quando as linhas se combinam produzem uma figura. As linhas deixam de ser objetos individuais e configuram um objeto do mundo quer de forma figurativa ou abstrata.

A luz surge como elemento primordial. Se se quisesse começar com as primeiras causas da percepção visual, um exame da luz deveria ter precedido todos os outros, porque, sem luz, os olhos não podem observar nem forma, nem cor, nem espaço ou movimento. Mas a luz é mais do que apenas a causa física do que se vê. Sob condições culturais especiais, a luz entra na cena da arte como um agente ativo e, pode-se dizer, somente nossa própria época gerou experiências artísticas que tratam unicamente do jogo de luz descorporificada (ARNHEIM, 1980, p. 293).

Além disso, há um simbolismo na luz que é interessante assinalar. Caso se caminhe pela via histórica, ver-se-á que, no Renascimento, a luz servia apenas para modelar o volume. Para eles “o mundo é claro, os objetos são por si só luminosos e as sombras são aplicadas para sugerir o rotundidade” (1980, p. 313).

Mas a luz pode simbolizar as forças antagônicas do bem e do mal. Para exemplificar isso, Arnheim (1980) se vale da pintura da China e da Pérsia. O claro, o dia, e o escuro, a noite, tornam-se imagem visual do conflito entre o bem e o mal.

Para o autor, a Bíblia identifica Deus, Cristo, a verdade, a virtude e a salvação com a luz, e o ateísmo, o pecado e o Diabo com a obscuridade. A influência da filosofia do neoplatonismo, baseada inteiramente na metáfora da luz, encontrou sua expressão visual no uso da iluminação pela luz do dia e das velas nas igrejas da Idade Média. (ARNHEIM, 1980, p. 313)

Um ponto interessante a ser visto na contemplação da pintura, segundo o psicólogo behaviorista, é a cor. Afirma que não se pode ter certeza de que outra pessoa vê uma determinada cor da maneira como um indivíduo a vê. E a mesma observação a pessoas de diferentes idades, culturas, formações, ou seja, todos percebem a cor de forma diversificada. Quanto aos nomes das cores, afirma Arnheim:

O número de cores que podemos reconhecer com segurança e facilidade dificilmente excede seis, a saber, as três primárias mais as secundárias ligando-as, mesmo que os sistemas padrão de cor contenham várias centenas de nuances. Somos bastante sensíveis em distinguir diferenças sutis de tons entre si, mas quando é preciso identificar de memória uma determinada cor ou a uma distância espacial distinguir de uma outra, nossa capacidade de discriminação é seriamente limitada. Isto acontece principalmente porque as diferenças em grau são muito mais difíceis de guardar na mente do que diferenças de tipo. As quatro dimensões da cor que podemos distinguir com confiança são o avermelhado, o azulado, o amarelado e a escala de cinzentos. Mesmo as secundárias podem gerar confusão devido a seu parentesco com as primárias, por exemplo, entre um verde e um azul ou amarelo; e na hora que tentamos diferenciar o púrpura

de um violeta, somente a justaposição imediata permite certeza (1980, p.324).

Depois de se percorrerem alguns pontos que o autor alemão destaca em sua obra, resta ressaltar que ele foi aqui focalizado porque, dentro do dispositivo teórico em que está centrada a presente dissertação, o primeiro olhar que o analista deve ter é aquele em que ele se detém em linhas, cores, volumes, luz, textura, sons, movimentos, formas etc.

Santaella (2002) destaca

que diante de um processo de signos que se quer ler semioticamente, o primeiro passo a ser dado é o fenomenológico: contemplar, então discriminar e, por fim generalizar em correspondência com as categorias da primeiridade, secundidade e terceiridade (2002, p. 29).

Contemplar nada mais é que se demorar no objeto. Observar tudo o que ele possui. Sem pressa. Sem fazer relações. Sem dar nomes. É o momento de auscultar os fenômenos, alerta a autora. Deve-se deixar os signos se mostrarem ao expectador. É apreensão das qualidades e do modo como o objeto aparece. O usuário/intérprete apenas capta os elementos em nível de consciência poroso que se abre para a imaginação, para as possibilidades de ser do objeto.

Essa atitude contemplativa coloca o observador no reino da primeiridade. O espaço de horizontes de sentidos. Um mundo de possibilidades. Estar-se-ão meramente captando os quali-signos. Os quali-signos são qualidade, propriedade formal que, situada na primeiridade, privilegia a sugestão, a possibilidade e o vir-a-ser. Aspectos qualitativos e referenciais presentes na materialidade da imagem permitem inventariar os diferentes (possíveis) sentidos. Sob o olhar que busca apreender as qualidades instala-se o processo da significação. É o momento em que o signo se apresenta ao intérprete aberto a múltiplas possibilidades. Aqui se desponta o quali-signo – lembrando: o signo em relação a si mesmo recebe esse nome. E em relação ao objeto, vê-se diante de um ícone.

Para captar esses quali-signos, “temos de expor pacientemente nossos sentidos a qualidades dos fenômenos, deixá-los aparecerem tão só e apenas como quali-signo” (SANTAELLA, 2002, p. 31).

O interesse nesta fase de análise recai sobre o signo em si em mesmo que se desdobra em sua materialidade, oferecendo-se ao olhar. A matéria significante se

desponta como possibilidade de significação. Interessa aqui discernir o modo como esse texto particularmente representa o que pretende representar.

Isto feito, deve-se ativar o segundo tipo de olhar: o olhar discriminativo, observacional, atento ao referente do mundo exterior. Liga-se o signo ao objeto existente no mundo, isto é, deve-se “estar alerta para a existência do fenômeno, saber discriminar os limites que o diferenciam do contexto ao qual pertence, conseguir distinguir partes e o todo. Aqui trata-se de estar atento à dimensão do sin-signo do fenômeno para o modo como sua singularidade se delineia no seu aqui e agora” (SANTAELLA, 2002, p. 31). É o momento de se analisar a relação do signo com o objeto. A partir dos quali-signos, surge agora o sin-signo e, em relação ao objeto, o índice.

Em consonância com a secundidade, resta aqui destacar o caráter de existente do signo. Resta constatar. Qualquer existente abre-se num leque de determinações que apontam para várias direções de que o existente é parte. Como já foi dito, quando o fundamento está no existente, tem-se um sin-signo.

Esse olhar discriminativo implica “desenvolver considerações situacionais sobre o universo no qual o signo se manifesta e do qual é parte”. É no sin-signo que o intérprete se detém para, partindo de quali-signos, chegar ao legi-signo que exige outro olhar, isto é, aquele que gera o desenvolvimento da capacidade de generalização. Aspectos qualitativos e referenciais presentes na materialidade da imagem permitem inventariar os diferentes (possíveis) sentidos.

Quando se aporta no legi-signo, entra-se no espaço da terceiridade, universo do que é inteligível, que diz respeito à mediação, à continuidade, ao hábito, à aprendizagem: neste nível só cabe ao olhar apreender regularidades, generalizar, refletir, expor por qual efeito do signo o intérprete foi afetado. Como já se observou, esse espaço, pela classificação de Santaella, é o que insere as imagens que serão analisadas.

Esses três olhares aqui registrados, que foram desenvolvidos por Santaella, em **Semiótica aplicada** (2002), coadunam perfeitamente com a classificação linguagem visual que a autora faz no livro **Matrizes da Linguagem e do pensamento: sonora, visual e verbal** (2001). Em sentido amplo pode-se dizer que Santaella classifica as três linguagens, centrada nas categorias peirceanas. A linguagem sonora privilegia a primeiridade, enquanto a visual se situa no espaço da secundidade e a linguagem verbal se aloja na terceiridade.



Mas como o interesse desse trabalho é a linguagem visual, pode-se observar que a autora, na sua classificação de linguagem visual, detém-se nas três categorias também. Assim as formas não representativas estariam para a primeiridade; as figurativas, para a secundidade e as representativas para a terceiridade.

A partir dessas observações, percebe-se que o método de análise peirciana nada mais é do que aquele método que põe as categorias em evidência, privilegiando uma, sem, no entanto, deixar de possuir as outras categorias. “Caracteres levantados pela classificação funcionam sempre em termos de proeminência, só funcionando por exclusão, caso caminemos debaixo para cima”, lembra Santaella (2001, p. 260).

Isto posto, que efeitos estas pinturas presentes no teto da igreja de São Tomé das Letras podem produzir? Assinalam-se aqui esses efeitos individualmente, isto é, tomando agora cada pintura separadamente.

## **4.2 São Tomé e a credulidade/incredulidade**

Antes, porém, de se dirigir propriamente às análises das duas obras, acredita-se ser necessário situar o local. A cidade de São Thomé das Letras está localizada no pico de uma montanha de pedra, a 1.444 metros do nível do mar. Para se chegar a ela existem diversos acessos, dentre eles, o mais fácil, é indo por Três Corações, devido à estrada toda asfaltada; porém, o acesso por Baependi, pelo Caminho Velho da Estrada Real, contempla o viajante com maravilhosas paisagens naturais, dentre elas, o muro natural das pedras guardiãs, o que faz associar o local à Cidade dos Incas.

A cidade é conhecida como mística ou esotérica, consequência das lendas e histórias a respeito de sua origem. A lenda que deu origem a toda a história da cidade de São Thomé das Letras, ou seja, a origem do nome da cidade deve-se à aparição do santo e às inscrições rupestres encontradas à entrada da gruta. Não se sabe se foram feitas pelos índios Cataguases, antigos moradores da região, ou se são palavras deixadas pelo santo.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> <http://www.saotomedasletras.net.br/historia-sao-thome-das-letras.html> A notícia que se tem na memória a respeito da fundação de São Thomé das Letras, é que esta cidade nos primeiros tempos

De qualquer forma, o caráter místico rodeia São Tomé das Letras. Segundo uma lenda, a cidade, por causa da imagem do santo, sumia de um lugar e aparecia em outro. E a palavra Letras, que compõe o topônimo, alude, conforme se conta, às figuras rupestres encontradas nas pedras daquele lugar.

Esta cidade tem vida relativamente bem longa, porém, só veio a tornar município em 1962, tendo sido antes freguesia de N.S. da Conceição de Carrancas, termo de São João Del Rei; depois ficou pertencendo a Lavras e, por último, desmembrada do município de Baependi, viu-se constituída em município no dia 31 de dezembro de 1962. Somente em 1996 teve seu Centro Histórico tombado pelo IEPHA. A relevância do tombamento deste centro histórico foi a seguinte:

---

era conhecida como Serra das Letras, antigo caminho para as lavras de Minas Gerais. O fundador foi João Francisco Junqueira, que nasceu em Portugal, arcebispado de Braga e se radicou definitivamente na Fazenda Campo Alegre, ali viveu por muito tempo. Casou-se com Helena Maria do Espírito Santo, faleceu em 1799, sendo enterrado debaixo do altar da igreja matriz de São Thomé das Letras. Do seu casamento nasceram 11 filhos: Helena Primeira e Helena Segunda (gêmeas) que faleceram ainda em tenra idade, Francisco e Mariana, esta última faleceu ainda menina. O primeiro João Francisco Filho (capitão) herdou a Fazenda do Favacho. O segundo foi Francisco Antônio Junqueira, que foi padre e herdou a Fazenda do Jardim. A terceira foi Maria Francisca da Encarnação Junqueira, que herdou a Fazenda Santo Inácio. O quarto foi José Francisco Junqueira, que herdou a Fazenda da Bela Cruz. A quinta foi Ana Cândida de Jesus (não consta nenhuma herança). A sexta Genoveva Junqueira e o sétimo Gabriel Francisco Junqueira, que herdou a sede da Fazenda Campo Alegre. Gabriel Francisco Junqueira era um autodidata e possuía uma boa cultura, andava impecavelmente bem vestido, e muito bem barbeado, e com a sua fulgurante inteligência e ideais avançados, por influência política de seu pai, tornou-se chefe de um prestigioso grupo político. Esta gruta fica ao lado da Igreja Matriz e foi o local responsável pela origem do nome da cidade. Há uma outra narrativa mais apropriada para entender o nome da cidade, feita há uns trinta anos, por um membro da família Junqueira, que há pouco tempo veio a falecer e que de maneira alguma quis ser citado. Conta o seguinte: "Em meados do século XVIII, João Francisco Junqueira, patriarca da família Junqueira no Brasil e proprietário de uma grande fazenda (a 'Campo Alegre'), possuía numerosos escravos dos quais João Antão era seu escravo predileto, muito dedicado aos familiares de João Francisco. Era aquele escravo que fazia os trabalhos pesados dentro da fazenda. Viviam também naquela fazenda duas de suas irmãs, Anna Cândida e uma outra a qual não se lembrava do nome. Conta que João Antão, às escondidas, mantinha um romance com essa tal de Anna, que já era de meia idade. João Francisco Junqueira foi informado por uma escrava, ciumenta daquele colóquio amoroso, o que na época era impossível e mandou o capataz matar João Antão. Anna que estava em uma das dependências da casa, ouviu a ordem e rapidamente mandou avisar seu amado do perigo que o ameaçava, e lhe aconselhava a fugir. E assim ele fez, vindo refugiar-se na gruta ao lado da qual foi construída a Igreja Matriz. Muitos anos se passaram, quando certo dia apareceu a João Antão um senhor bem vestido e de maneiras finas e que com ele uma grande amizade criou. Depois de João Antão lhe ter contado o porquê de sua fuga, o personagem escreveu uma carta e lhe entregou dizendo: "Entregue esta carta ao seu amo, que ele te perdoará." Assim o escravo fez. Ao chegar à fazenda, foi reconhecido e preso, sendo levado à presença do fazendeiro. Mas quando João Francisco Junqueira leu a carta, ficou impressionado, pois escrever bem naquela época era uma coisa muito difícil, principalmente um português clássico. Formou-se uma comitiva que juntamente com o escravo vieram até a gruta, que ficava distante da fazenda uns trinta quilômetros. Quando chegaram na gruta não havia ninguém, apenas em um canto da gruta uma belíssima imagem de São Thomé apóstolo, esculpida em madeira. Na entrada da gruta existem umas inscrições deixadas pelos índios Cataguases, que o povo chamava de letras e com o achado da imagem, deu origem ao nome de São Thomé das Letras. O primeiro povo a habitar a região, ao que se sabe, foram os índios Cataguases. A palavra 'cataguases' derivou da palavra 'catuá' que significa "gente boa".

Urbanisticamente, a gruta e seu rochedo, e posteriormente a igreja, orientaram o desenvolvimento do núcleo urbano, como também o fazem os demais rochedos que afloram na atual área urbana, condicionando o traçado das ruas e assentamento das edificações (Fonte: Dossiê de Tombamento. São Thomé das Letras-Sede. Conjunto Arquitetônico e Paisagístico do Centro Histórico e Igreja Matriz de São Thomé, PT-97, p. 28).

Apesar do tempo e das inúmeras adulterações do lugar, o centro antigo de São Tomé das Letras possui grande significado na arquitetura tradicional do lugar pela sua originalidade, consistindo em alvenaria de pedra aparente, empilhadas sem argamassa. Destaca-se também nos âmbitos cultural, ecológico e religioso.

Neste cenário, algo atrai pela imponência de forma admirável: a Igreja Matriz de São Thomé, que, segundo a inscrição entalhada no frontispício da edificação, teve início no ano de 1785. Está localizada na Praça Barão de Alfenas, no centro da cidade, onde foi erigida a primitiva capela de São Thomé das Letras<sup>2</sup>, bem ao lado da Gruta de São Thomé. A Igreja Matriz de São Thomé das Letras se distingue por sua riqueza ornamental evidenciada no conjunto de altares e retábulos do período rococó, pela expressiva imaginária sacra e, principalmente, pela excelência da pintura de seus forros, em abóbada de berço, onde o artista colonial Joaquim José da Natividade exarou sua grande obra.

Essas pinturas serão analisadas com estratégias metodológicas extraídas de um dos ramos da semiótica de Peirce, a Gramática Especulativa, que estuda todos os tipos de signo.

Essa metodologia focaliza três aspectos que capacitam qualquer coisa a se fazer signo. São elas:

---

<sup>2</sup> [http://www.brasilartesciclopedias.com.br/nacional/natividade\\_jose\\_joaquim.htm](http://www.brasilartesciclopedias.com.br/nacional/natividade_jose_joaquim.htm) "NATIVIDADE, José Joaquim da Pintor, riscador e encarnador. José Joaquim da Natividade "No pequeno arraial de São Tomé das Letras (...) deixou Natividade a sua obra-prima nos forros da igreja Matriz local. Na nave, o pintor desenvolveu dentro do espírito rococó e no último modelo de pintura ilusionista de forros mineiros a composição em muro-parapeito azul com filetes e molduras vermelhas, interrompido por plintos, com vasos de flores e púlpitos nas cabeceiras e laterais, com anjos e figuras." (Olinto Rodrigues dos Santos Filho, in Araújo, Emanuel, org., A Mão afro-brasileira, 1988). 1785 – 90 – Residiu em Congonhas do Campo, MG. 1785-1824 – Trabalhou na pintura do teto da capela-mor da matriz de São Tomé das Letras, MG. Alguns historiadores também lhe creditam as pinturas do forro da nave da matriz de Nossa Senhora da Conceição da Barra (Cassiterita, MG) e as pinturas da nave da igreja de São Miguel do Cajuru (Arcângelo, MG). 1785-90 – Trabalhou em pintura e encarnação no santuário do Bom Jesus de Matozinhos, MG, provavelmente na mesma época em que ali esteve Manuel Ataíde. 1790-1824 – Residiu em São João del Rei. Neste ano existe menção a um pagamento a ele efetuado pela Câmara Municipal pelo projeto de um chafariz, sendo esta a sua última referência biográfica".

Uma mera qualidade, sua existência, quer dizer, o simples fato de existir e seu caráter de lei. Na base do signo, estão como se pode ver as três categorias fenomenológicas. Ora essas três propriedades são comuns a todas as coisas, Pela qualidade, tudo pode ser signo, pela existência, tudo é signo e pela lei tudo deve ser signo (SANTAELLA, 2002, p. 12)

Isto posto, pode deter-se, agora, em uma das imagens e nos efeitos que ela provoca.



Figura 1- Joaquim José da Natividade. Pintura do forro da capela-mor da Igreja Matriz de São Thomé. São Thomé das Letras – MG. Fonte da fotografia: RODRIGUES, Ubirajara. A Lenda de São Thomé – Estória de Sumé. Instituto de Pesquisas Psíquicas Imagick. Texto publicado na Revista Safira Estrela. Ano II – Número 3, 1966.



*Figura 2 - Decoração da capela-mor da Igreja Matriz de São Thomé. A pintura do teto e o retábulo do altar-mor se fundem harmoniosamente e se completam na composição artística geral do ambiente. Foto: [www.google.com.br](http://www.google.com.br) – Imagens – [www.flogao.com.br](http://www.flogao.com.br) – Joaquim José da Natividade.*

Na colheita das qualidades, que implica olhá-las sem se dar conta de existentes, sem discriminar, sem constatar (observar, discriminar e constatar é o segundo modo de olhar), situa-se na face da significação que se detém no signo. Importa aqui analisar o que dá condições para o signo significar. É o momento da apreensão das qualidades do signo; daquilo que apela para a sensibilidade. Tal processo exige sensorialidade. E neste momento o que impressiona é o tamanho da pintura no teto de madeira. Olhando de baixo para cima, a obra causa um grande

impacto pela dimensão e se intensifica pela cor de terra avermelhada que atrai atenção. A cor avermelhada de terra em contraste leve com o branco de fundo, alguns pontos de azul, os diversos tipos de linha vermelha, várias cores no centro da pintura. Pontos rosa em contraste com vermelho e azul. Pontos amarelos e pretos ao redor. Manchas no branco. No meio do quadro uma faixa branca. Na parede três imagens. À esquerda uma forma que parece uma cruz com pano roxo. Há um excesso de movimento, na medida em que se passa de um elemento para outro. Em pintura, movimento é mudança de forma, de linhas, enfim.

Aliado a isso vem o altar-mor. A pintura do teto e o retábulo do altar-mor consorciavam-se encantadoramente e emprestam equilíbrio e bom-gosto à composição artística geral do ambiente. Vejam-se os quali-signos do altar: predomínio da cor branca, riqueza de adereços em ouro ou pelo menos em tom dourado. Surge aqui um tom azul que liga o altar ao teto. Cinco degraus e no alto uma pessoa em destaque sobre um fundo azul. Na lateral, duas imagens. À esquerda um tom roxo se espalha sobre um objeto de forma preta e, à direita, outro objeto preto.

Observa-se certo contraste de cores entre a pintura do teto e o altar. Teto com cores mais fortes e intensas e altar com cores mais suaves. Mas ambos se caracterizam pela abundância de formas arredondadas, retangulares e curvas.

É importante ressaltar que os elementos escultóricos da Igreja Matriz de São Thomé são executados, em quase sua totalidade, em madeira, com muito raras exceções em pedra.

Passe-se ao segundo ponto semiótico de análise. O segundo fundamento do signo está no seu caráter de existente, o sin-signo. Tem-se aqui na realidade a pintura no teto. Para a pintura, como objeto único que é, o sin-signo é substancial. O expectador está diante de um existente com traços que lhe são peculiares. Vê-se diante de uma pintura sacra, impregnada de valores religiosos, dentro de uma igreja que põe em evidência o santo, que dá nome à cidade: São Tomé. No altar, reina humilde e soberanamente para a veneração de todos que entram na Igreja. Trata-se de um ambiente que convida à contemplação e à oração. O altar, segundo Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 40), é o “microcosmo e catalisador do sagrado (...) simboliza o recinto e o instante em que um ser se torna sagrado, onde se realiza uma operação sagrada”.

A pintura do forro da capela-mor possui, como elemento principal e em sua região central, um medalhão ovulado, emoldurado por rocalhas, cujas linhas se irmanam com os traços de oito pilastras do balcão lateral, que circunda a pintura. Sua composição é totalmente executada em perspectiva, à maneira de um *trompe-l'oeil*, dando a impressão de continuidade da cena para além do espaço real interno da capela-mor, limitado, em sua verticalidade, pelo teto de madeira, onde a obra se encontra.

Esse conjunto de elegantes pilastras parece segurar a moldura do medalhão central, a qual exhibe conchas esgarçadas sobre a qual brotam flores e cores diversas, oferecendo um contraste todo especial.

No medalhão central se destaca a figura de Jesus Cristo, de pé, circundado por onze apóstolos (pois Judas já havia se suicidado), sendo que São Tomé se encontra ajoelhado aos seus pés. Pintura relata a cena da aparição do Cristo ressuscitado aos discípulos. Enfim, retrata-se ali a experiência de fé do apóstolo Tomé com o Cristo Ressuscitado. Sua profissão de fé avisa-nos da experiência colateral que temos dos evangelhos.

A emocionante cena apresentada difere da outra, cujo tema escolhido alude à chegada de Tomé no céu. Tal obra será analisada mais adiante.

É importante notar que uma faixa, na parte de baixo do medalhão, encontra-se próxima dos pés do Cristo, caída no chão. Uma parte dela se encontra no degrau, nesse sentido, surge até mesmo uma sombra na pintura que dá sensação que a faixa está em movimento (caindo). O que se encontra escrito na faixa é o seguinte: SENHOR MEU. E DEOS MEU. Esta faixa apresenta um grande contraste na pintura, pois é branca, escrita em cor preta sob o chão marrom. O texto verbal ali registrado faz alusão à profissão de fé do Apóstolo Tomé, que se encontra no evangelho de São João “Respondeu-lhe Tomé: ‘Meu Senhor e meu Deus’ (Jo 20,28)

A segunda faixa, que aparece na pintura, encontra-se na parte superior do medalhão, próximo ao ramo de flores; faz quase uma moldura em cima da cabeça do Cristo Ressuscitado e dos apóstolos. A faixa parece estar em movimento, quase um semicírculo em ondas. Apresenta contraste, pois é branca, com verso escrito em cor preta, destacando-se do fundo escuro da pintura, manchado, já danificado com as ações do tempo. O versículo é o seguinte: THOME VE: APALPA: NÃO SEJAS INCREDOLO MAS SIM CEDE FIEL.

O texto menciona as palavras de Jesus, o Ressuscitado, dirigidas ao apóstolo Tomé, e se encontram registradas no evangelho de São João: “Disse depois a Tomé: Põe teu dedo aqui e vê minhas mãos! Estende tua mão e põe-na no meu lado e não sejas incrédulo, mas crê. (Jo 20,27).

Em cima da faixa existem algumas flores vermelhas e azuis, que ultrapassam a moldura e aproximam da faixa dentro do medalhão. Porém, o que chama a atenção é o jeito como se encontra disposta dando sensação que está pendurada ou caindo.

Infelizmente, outra questão importante, que caracteriza a obra como um existente, é a deteriorização da pintura por causa do tempo e da umidade. Isto fica evidente na parte superior dentro do medalhão, pois, o S do *seja* que está escrito dentro da faixa está quase desaparecendo. Nesse sentido, um signo “cor branca” aparece perto da moldura dentro do medalhão por causa das péssimas condições, ou seja, a pintura está bastante mudada com as influências do tempo, deixando transparecer outros detalhes, outras cores e fazendo surgir outros signos. Fica evidente o índice do tempo, ou seja, o contexto do signo. Também perto das palavras CEDE FIEL já aparece a cor da madeira, pois a pintura já se esvaiu.

Passe-se para a imagem do discípulo Tomé, situando-a ainda no espaço do índice, secundidade. Tomé se encontra prostrado perto de Jesus, com a mão direita na barba, o braço esquerdo cruzado, olhos fixos para baixo no sentido de olhar as chagas dos pés de Jesus e adorar o Senhor. Suas vestes têm a cor azul e o manto dourado.

Outro discípulo perto de Tomé se encontra com veste vermelha e o manto verde, está com a mão direita em direção ao Cristo. Pode-se perceber que seus olhos estão fixos em Jesus.

Em direção oposta a de S. Tomé, à esquerda de Cristo, no primeiro plano, vê-se outro discípulo recoberto com largo manto vermelho, deixando à vista somente a gola de sua túnica branca.

Atrás desses dois discípulos mencionados acima existem mais dois, aparentemente mais velhos, com barbas e cabelos brancos; o discípulo da direita está com os olhos espantados, olhando para Jesus, e o discípulo à esquerda de Jesus está com os olhos fechados.



As figuras que rodeiam Cristo se apresentam com olhar de espanto. Mas espanto, por quê? Primeiro, acredita-se, por verem Jesus Ressuscitado e, segundo, por testemunharem como Ele trata Tomé.

Ainda, na parte superior dentro do medalhão, embaixo da faixa, nota-se uma mancha branca que se refere ao nimbo de cor branca atrás da cabeça do Cristo Ressuscitado. Com o nimbo, o intérprete se vê diante de um signo convencional, um signo de terceiridade. “Convenções sociais agem aí no papel de leis que fazem com que esses signos devam representar seu objeto” (SANTAELLA, 2002, p. 52). “Auréola, sobretudo na arte cristã, uma claridade ou coroa de raios que cerca toda a figura e simboliza a luz divina. (BECKER, 1999, p. 35).

Analisam-se os aspectos simbólicos proveniente dos legissignos (signos lei): as qualidades resgatadas dos elementos existentes produzem significados. Os elementos icônicos, tecidos inicialmente, são agora levados à interpretação do pensamento reflexivo, à aprendizagem. No caso da presente dissertação, a catequese.

Afirma Santaella (2001, p. 228) que nas formas figurativas a dominância se coloca na relação signo-objeto que, nos seus três níveis irá manifestar o ícone, o índice e o símbolo, embora as formas figurativas sejam, para autora, organizadas sob a égide da terceiridade.

Outros aspectos no reino da terceiridade devem ser retomados. Um deles se relaciona ao fato de Jesus estar com cabelos compridos, de cor ruiva, olhos azuis, bem abertos, arregalados, e a boca com os lábios bem vermelhos. Observa-se aí outro símbolo que se liga a certo modo europeu de enxergar o Cristo. Convenção, hábito, em que se percebe o legi- signo.

A veste do Cristo é toda branca e as manchas ou rabiscos vermelhos nas mãos, no lado e nos pés do Cristo, representam suas chagas. Portanto, as chagas comprovam que é Cristo, o Ressuscitado, e são evidentes as marcas de prego nos pés. Aqui é interessante recorrer-se ao Dicionário de Símbolos de Becker, quando afirma:

Branco, cor da luz, da pureza e da perfeição. Como cor não colorida, o branco, tal como o seu oposto, preto, ocupa uma posição especial entre todas as outras cores (que somadas constituem o branco). É associado com o absoluto, com o princípio e com o fim, bem como com a união destes e por isso é muitas vezes usados em ritos de nascimento, de casamento, de iniciação e fúnebres. [...]. Com frequência sacerdotes usam vestes brancas,

com referência ao simbolismo do espírito e da luz desta cor. Pela mesma razão, no cristianismo os anjos e os bem-aventurados são representados vestidos de branco e os neófitos vestiam vestes brancas. Na transfiguração de Jesus, as suas vestes tornaram-se 'brancas como a neve'. (1999, p. 48).

Desta forma, o branco funciona aqui também como símbolo. E o interpretante é um argumento de pureza, claridade, de luz. A relação da cor branca “com o absoluto, com o princípio e fim” é outro argumento da grandiosidade de Cristo, de sua onipotência e onipresença desde todos os tempos.

É notável a existência da luz na própria pintura através das cores mais claras, contudo, a luz natural, que é o sol, dá-lhe um destaque ainda maior na parte da manhã e da tarde, pois a ilumina através de duas janelas nas paredes que sustentam o teto. Portanto, existe uma grande diferença entre se contemplar e admirar a pintura na parte da manhã e da tarde, com a luz natural. Na parte da noite, quando se depende da luz artificial, por mais que a lâmpada seja boa, não se consegue ressaltar os detalhes como no período diurno. Assim, quando se coloca a postos para olhar a pintura, percebe-se que há mais exuberância na pintura quando o sol ilumina bem a cena.

Como se pode verificar, no espaço do símbolo, as cores se apresentam como argumento, pois para Becker, (1999, p. 295) O “vermelho, cor de fogo e do sangue. [...] positivamente: cor da vida, do amor, do calor, da paixão, da fecundidade. Negativamente: cor da guerra, do poder destrutivo do fogo, do derramamento de sangue, do ódio”.

Tanto positivo quanto negativamente, aí estão os discípulos, que se vestem de vermelho anunciando a vida, o amor, mas ao mesmo tempo, anunciam a violência a que Cristo foi submetido.

Na pintura do teto, podem-se observar oito pilastras ligadas ao medalhão. Parecem segurá-lo. Ao redor dele uma moldura de conchas estilizadas sugere uma coroa pintada e enfeitada com algumas flores. Observa-se a predominância do vermelho e do rosa, o que leva à harmonia, ao equilíbrio da peça. Deve-se entender o equilíbrio, como já citado no início do capítulo, segundo o ensinamento de Arnheim: “Consegue-se o equilíbrio, na sua maneira mais simples, por meio de duas forças de igual resistência que puxam em direções opostas”. (Arnheim 1980, p.11)

Na parte de baixo das pilastras, encontram-se os anjos, oito ao todo. Alguns já danificados por causa das influências do tempo, nesse sentido se percebem índice temporal e o contexto da obra hoje, o que se insere no seu objeto dinâmico.

Destaque-se também o impacto que causam as duas peças laterais de madeira que acabam sendo uma grande moldura da pintura, ou seja, formam um grande quadro.

Partindo para fora do medalhão, observa-se a existência de oito tribunas distribuídas simetricamente, sendo que, nos quatro cantos, estão os quatro evangelistas distribuídos da seguinte maneira: do lado do Evangelho, junto ao retábulo do altar-mor, está São João, com a águia; no mesmo lado, porém limitando-se com a parede do arco cruzeiro, está Lucas, com o boi. Do lado da Epístola, junto ao retábulo do altar-mor, encontra-se São Mateus, com o homem; também deste lado, junto à parede do arco cruzeiro, está São Marcos, com o leão. A arte cristã e a tradição da Igreja sempre representaram cada evangelista por um ser vivente. Portanto, o fundamento desses ícones é bíblico. O livro do Apocalipse de São João, por exemplo, traz a visão de quatro seres viventes que rendiam glória a Deus: “O primeiro animal vivo assemelhava-se a um leão; o segundo, a um touro; o terceiro tinha um rosto como o de um homem; e o quarto era semelhante a uma águia em pleno voo” (4,7). Os mesmos quatro animais estão em outra visão do profeta Ezequiel: “Quanto ao aspecto de seus rostos tinham todos eles figura humana, todos os quatro uma face de leão pela direita, todos os quatro uma face de touro pela esquerda, e todos os quatro uma face de águia” (1,4-7).

Recorre-se a São Gregório Magno, que explica com clareza o porquê dessas atribuições:

Que na verdade estes quatro animais alados simbolizam os quatro santos evangelistas, é o que demonstra o próprio início de cada um destes livros dos evangelhos. Mateus é corretamente simbolizado pelo homem porque ele inicia com a geração humana; Marcos é corretamente simbolizado pelo leão, porque inicia com o clamor no deserto; Lucas é bem simbolizado pelo bezerro, porque começa com o sacrifício; João é simbolizado adequadamente pela águia, porque começa com a divindade do Verbo, dizendo: ‘No princípio era o Verbo, e o Verbo estava junto de Deus, e o Verbo era Deus’ (Jo 1, 1), e assim tem em vista a substância divina, fixando o olhar no sol à maneira de uma águia. (MAGNO, 2010, P. 125)

Interessante notar que a cor azul liga o teto ao altar. A cor azul propicia a contemplação, uma vez que, segundo Chevalier e Gheerbrand (2008, p. 107), “é a mais profunda das cores: nele o olhar mergulha sem encontrar obstáculos,

perdendo-se até o infinito”. Ainda, nas palavras de Chevalier e Gheerbrant (2008, p. 107):

Aplicada a um objeto, a cor azul suaviza as formas, abrindo-as e desfazendo-as. Uma superfície repassada de azul já não é mais uma superfície, um muro azul deixa de ser um muro. Os movimentos e os sons, assim como as formas, desaparecem no azul, afogam-se nele e somem, como um pássaro no céu. Imaterial em si mesmo, o azul desmaterializa tudo aquilo que dele se impregna. É o caminho do infinito, onde o real se transforma em imaginário.

Para Becker (1999, p. 38), o “azul, cor do céu, da longínqua distância, da água, geralmente considerada transparente, pura, imaterial e fresca; cor do divino, da verdade, e no sentido de perseverança na verdade e com referência ao firmamento fixo do céu, cor da fidelidade”.

Ainda atendo-se às cores, têm-se o vermelho-terra. Para Chevalier e Gheerbrant (2008), o vermelho incita à ação; ele é a imagem de ardor e de beleza, de força compulsiva, de saúde, de riqueza. Assim o vermelho leva à ação, à manifestação direta da transcendência, do poder, da sacralidade. Pelos quali-signos viveu-se a contemplação, agora os sin-signos incitam à ação.

Enfim, o terceiro momento do método semiótico é a aquele em que os aspectos de lei predominam. Esse terceiro momento, então, diz respeito aos aspectos culturais, às convenções que são incorporadas pela obra. Outro aspecto que aqui se enquadra são as pinturas que se enquadram no estilo Rococó.

Segundo o Dicionário de Houaiss (2001), Rococó é um estilo decorativo, originário na França no início do século XVIII (Luís IV) que representava uma reação à imponência e à sublimidade do Barroco e se caracterizava pela utilização de ornamentos e cores maciça, ornamentos e cores de frisos curvados em C, pela acumulação de assimetrias. Ainda segundo Houaiss o estilo vingou no Brasil, no eixo Rio-Minas, a partir de 1750 e seu exemplar mais importante é o famoso pintor Aleijadinho.

Segundo Campos (2006, p. 8) “as tonalidades predominantes são os tons de azul e vermelho, característicos e muito marcantes em pinturas rococós mineiras, e a base do balcão é marcada por um tom de terra avermelhada”.

Também outras características desse estilo que aparecem nessa pintura como as decorações com buquês de flores, a presença de anjos nas bases das pilastras que se intercalam com as tribunas e fazem a ligação entre a figura central.

A pintura do forro da capela-mor também parece ser a continuidade do retábulo do altar-mor, devido à técnica explorada para garantir uma perfeita combinação harmoniosa e estética entre as duas obras, ao mesmo tempo artísticas e funcionais. Isto dá, com certeza, um equilíbrio no local sagrado.

Esta é outra característica marcante em conjuntos artísticos elaborados para a decoração interna de igrejas do estilo Rococó. Todos os elementos parecem ser criados para comporem exclusivamente um lugar determinado, perdendo em partes, ou em alguns casos até totalmente, seu sentido, expressão e função, se forem retirados do ambiente para o qual foram criados para compor ou observados individualmente.

A sua classificação como sendo uma “igreja rococó” é muito exata e a homogeneidade estilística de seu interior é interessante, podendo ser associada a importantes igrejas mineiras. A pintura, portanto, é um exemplar das leis que nele se corporificam.

O interior da Igreja Matriz de São Tomé é marcado por uma atração profunda que brota do contraste que existe entre os espaços cheios e vazios que se encontram e são convidativos para admiração, contemplação do Mistério. Mas só contemplar não é suficiente. Entra em cena a ação que implica a oração, a veneração, o culto ao Santo, pois o espaço é de oração, e o contraste exuberante propicia à procura do Sagrado.

As cores, as formas, cores, os ângulos, as massas, os volumes, a textura, as linhas construíram o signo e o levaram ao objeto São Tomé, presente no teto da igreja ou no altar e levam o intérprete à reflexão, à interpretação: o valor dessa igreja para as pessoas que tem fé. Do efeito emocional que se encanta com a pintura, vai-se ao reativo que convida à ação e aporta na reflexão/ação: Deus, Jesus Apóstolos, São Tomé, o santo que descreu que Cristo tinha ressuscitado e depois se curvou à verdade. Hoje é venerado como santo que acreditou e convida também a acreditar no mistério da vida, da morte e da ressurreição do Senhor.

De meros remas, detém-se nos discentes e aporta-se nos argumentos no processo interpretante.

### 4.3 A glorificação de Tomé

Detenha-se na segunda imagem (figura 3) do teto da mesma igreja que fica na nave central. Para captá-la, deve-se seguir o método semiótico, já explorado anteriormente. Vê-se uma imagem representativa, na classificação de Santaella, e se situa, portanto, no reino da terceiridade.



Figura 3 - <http://www.panoramio.com/photo/60777800>. Acessado em 2015-11-30

Destaque-se o impacto diante do tamanho da pintura no teto, que fica na nave central. A pintura marcada pela predominância de tons de azul. Vai do azul claro ao escuro: azul claro atrai o olhar para a parte central da pintura e nas laterais da

pintura o azul mais forte. Também chama atenção o amarelo bem no centro da pintura, o que dá o contraste com azul e com branco. No amarelo há pigmentação preta. Nos limites da pintura do teto tem a cor do vermelho barro. Assim, já se pode afirmar que as cores ajudam no equilíbrio da pintura. Há uma exuberância de cores, um verdadeiro hino visual de exaltação cores, dir-se-ia, parafraseando-se Santaella quando ela se põe a analisar Matisse (2002).

Muitas formas ondulantes se fazem presentes. Também há formas retangulares e excesso de formas humanas. Linhas verticais entram em choque com linhas retas e ovaladas.

O universo das qualidades, quali-signos, é muito rico e impactante. Esse universo corresponde à primeiridade. Fornece a possibilidade de que tudo pode ser. Dele parte-se para outro momento de se adentrar no espaço do existente, do sinsigno. Tem-se aqui a realidade da pintura como pintura. Entra-se, portanto, na secundidade, categoria da efetividade, daquilo que se atualiza.

Pois bem, as ondulações são nuvens, marcas predominantes na pintura, que aparentemente proporcionam uma espécie de duas molduras, ou seja, assemelham a dois medalhões. Na maioria das nuvens há anjos, formas humanas, sob elas. Na parte central, defronta-se com uma imagem de pomba dentro de um círculo amarelo. Logo abaixo, figuras de humanos. Também, nas laterais, aparecem outras imagens de seres humanos olhando para o centro da pintura.

Entre a possibilidade (primeiridade) e a mediação (terceiridade), esse tipo de imagem apresenta aquilo que é responsável pela realização concreta; apresenta os elementos que se situam no mundo aos quais se dão nomes. Da sugestão, entra-se no espaço da concretude. Do choque entre estes dois aspectos, nasce a aprendizagem, a reflexão, a interpretação - aqui os legi-signos e os símbolos proliferam.

Quando se olha esta pintura parece que se depara com grande quadro, que tem uma grande moldura com cores vermelhadas e azuis, com alguns anjos nos pilares e alguns vasos de flores. Porém, esta não é única moldura, pois, no centro é perceptível que as nuvens com os anjos realizam mais molduras, ou seja, um medalhão que distingue a cena central da pintura.

Também o que aumenta esse impacto ainda mais é a luz natural (sol) que ilumina o teto à tarde, dando mais exuberância à obra e fazendo com que se

possam contemplar mais facilmente os detalhes, bem diferente do que é sentido ao se utilizar somente a luz artificial do local.

Essa moldura faz lembrar uma grande janela do céu, aberta, por onde se vislumbra a glória divina. A cena principal está no centro da pintura, que apresenta a glorificação do Apóstolo Tomé. No sul da pintura, aparece a imagem do discípulo Tomé, que chega à eternidade. Ele está no céu, traça-se com a túnica azul claro e o manto dourado. O manto deve ser entendido como símbolo da proteção. Importa salientar ainda que a veste de Tomé é semelhante à usada na outra pintura analisada. Ele está prostrado sobre a nuvem e na nuvem dois anjos (uma azul e outro vermelho).

O discípulo Tomé já tem uma auréola fina e branca sobre sua cabeça. Os braços estão abertos, segurando uma faixa branca, cujas extremidades parecem estar em movimento por causa das ondulações. Destaque-se o conteúdo que está escrito na faixa: SENHOR SALVA A TODOS. O apóstolo Tomé se torna grande intercessor diante da Trindade na glória. Acima de sua cabeça, dois anjos portam uma coroa de flores vermelhas e verdes e se dirigem ao santo, ou seja, o apóstolo Tomé é digno de receber a coroa da glória, que Jesus promete aos seus fiéis seguidores.

A coroa com a cor vermelha nos traz a memória do seu martírio, pois, no final de sua passagem pela terra, o discípulo recebeu a coroa do martírio e agora no céu recebe a coroa da glória.

A coroa, para Becker (1999, p. 75.), pode ser entendida como sendo adorno que orna a parte mais nobre do ser humano, a coroa tem significado simbólico de elevação da pessoa. Nesse sentido, para Becker (1999, p.75.), a coroa é sempre expressão de dignidade, de poder, de consagração ou de estado festivo excepcional.

Ainda, recorre-se à citação bíblica para se entender o sentido da coroa da glória como recompensa: “Quando se manifestar o Supremo Pastor, vocês receberão a imperecível coroa da glória” (1Pd 5, 4).

É importante notar que no fundo da coroa surge um raio de luz que desce da pomba em direção ao Apóstolo Tomé. A pomba é um símbolo que, no catolicismo, representa o Espírito Santo. Algumas citações comprovam isto.

Para Becker (1999), na Bíblia, Noé depois do dilúvio, solta três pombas, das quais uma volta com um ramo de oliveira: sinal de reconciliação com Deus e, desde



então, símbolo da paz. A pomba branca é, além disso, símbolo da simplicidade e da pureza e, sobretudo, na arte cristã, do Espírito Santo.

Também a pomba ligada ao sentido do batismo: “O Espírito Santo desceu sobre Ele em forma corpórea, como pomba. Então veio do céu uma voz: “Tu és o meu Filho amado; em ti me agrado” (Lc 3,22).

O olhar é atraído para esse centro, que é tão profundo e que tem o contraste do amarelo e do dourado. O dourado, símbolo da realeza. Ali também se nota outro símbolo que é importante: o triângulo, que representa a Santíssima Trindade.

No sul e no norte da pintura aparece um animal que é simbólico e sugestivo. É a águia em cujo bico carrega ramos de flores.

Destaca-se que para Becker,

Na Bíblia a águia aparece como símbolo de onipotência de Deus ou também, da força da fé. O Fisiólogo atribui à águia as mesmas propriedades da fênix. Por isso na Idade Média também era símbolo do renascimento e do batismo (consequentemente às vezes ornamento em pias batismais) e ocasionalmente símbolo de Cristo, especialmente como vencedor da serpente e (também por causa de seu voo) símbolo da sua ascensão ao céu. Os místicos comparavam a águia que levanta voo com a oração. Como supostamente (segundo Aristóteles) ao alçar vôo, a águia olha diretamente para o sol, também era considerada símbolo da contemplação e do conhecimento espiritual. Devido a isto, e também por causa do seu voo nas alturas, é atributo do evangelista João. (1999, p. 15.)

Proliferam-se, pois, símbolos, signos da terceira categoria peirceana. Se o ícone sugere, assemelha ao objeto; se o índice aponta para um existente no mundo, o símbolo se dirige para a regularidade, para o convencional, para o hábito. Santaella (2002, p. 25) afirma que a “lei que dá fundamento ao símbolo tem que estar internalizada na mente de quem interpreta sem o que o símbolo não pode significar. O hino nacional só simboliza o Brasil para quem internalizou essa convenção”.

Embaixo da figura da pomba (Espírito Santo), encontram-se duas imagens de seres humanos que representam as outras duas pessoas da Santíssima Trindade. A figura do ancião, ou seja, de uma pessoa mais idosa com barba de cabelos brancos, segurando com a mão esquerda uma bola azul, que simboliza o globo ou o planeta, e o cajado que perpassa o globo; a mão direita está apontada para outra pessoa da Trindade, ou seja, para o Filho. O ancião está com a veste branca e o manto vermelho. É o Pai criador. “Mas Abrão respondeu ao rei de Sodoma: De mãos levantadas ao Senhor, o Deus Altíssimo, criador dos céus e da terra” (Gn 14, 22).

O Filho de Deus, que é a Segunda Pessoa da Trindade, está com a veste vermelha, pois, a cor vermelha tem sentido de que Jesus é o rei dos mártires. Ele está segurando uma cruz com cor preta na mão e pisa sobre a cabeça de um anjo. Esta imagem pode ser associada ao Cristo triunfante.

Um outro detalhe bastante questionador na pintura é imagem de uma trombeta que se encontra na nuvem, porém, não aparece o anjo tocando. Levanta-se aqui a hipótese de que seria apenas um objeto para compor a pintura que se caracteriza pelo excesso de formas.

Na parte sul da pintura, próximo da porta de entrada, aparece um anjo com veste azul segurando um faixa em que está escrito o seguinte: “QUEM: COMO DEOS”. Representa São Miguel Arcanjo. Do outro lado, um anjo que também se destaca porque aponta com dedo para a cena da glória. Representa São Gabriel Arcanjo. Outra questão importante observar a face dos anjos: é muito semelhante à do ser humano reproduzida sob a influência da visão europeia, pois a mostra com pele clara e cabelos loiros, como já foi dito.

A partir da imagem dessa pintura, porém, na perspectiva de outra cena que está ligada à cena central é necessária uma análise da lateral que enriquece a pintura e traz harmonia para obra.

Na parte sul da pintura, próximo do arco central da Igreja, o púlpito que configura bem a característica peculiar do rococó marcado pelos traços como medalhão que aparece à frente e pelas cores vermelha e azul. Nele, a figura de ancião contemplando a cena da glória com braços abertos e olhos arregalados, com barbas brancas e cabelos brancos. Dentro do medalhão desse púlpito aparece o escrito: S. THOMAS. O ancião representa o São Tomás de Aquino. Imagem representativa na classificação de Santaella.

Do outro lado, no outro púlpito, aparece outro ancião com veste vermelha. É interessante observar que a mão direita está segurando a pena, e a esquerda segura o livro. No medalhão desse púlpito está escrito o seguinte: S. GREGÓRIO.

Na proximidade da porta de entrada da Igreja encontram-se mais dois púlpitos. De um lado, tem um ancião com veste azul escuro e o que se destaca é o olhar tão contemplativo de quem se acostumou a penetrar os mistérios da glória de Deus. A mão direita postada no livro e a outra parte do livro apoiada pela mão esquerda. Nesse púlpito, o medalhão traz escrito o seguinte: S. AMBRÓSIO. Na cabeça do ancião o solidéu preto, pois, Ambrósio era bispo e doutor.

Do outro lado, o ancião com veste branca e azul. Sua mão esquerda segura o livro. No medalhão do púlpito encontra escrito o seguinte: S. AGOSTINHO.

Enfim, sem esgotar toda a riqueza dessas imagens, foi o interpretante dinâmico que dirigiu olhar do intérprete nessas leituras. Interpretação singular, psicológica, falível. Reino da secundidade. Para se chegar ao interpretante lógico, foi necessário o interpretante emocional, ou seja, as qualidades que sensibilizaram. Primeiridade. O interpretante energético que levou a constatações. E aportou-se no interpretante final, aquele que nunca pode ser alcançado, porque se o for, a linguagem, o simbólico, deixa de existir. O potencial interpretativo do signo é inexaurível e assinala a incompletude da linguagem. Por outro lado, se se está sempre na posição de interpretante dinâmico, cabe a humildade de se reconhecer que interpretações singulares são sempre falíveis, mas não menos cuidadosas, o que exige um conhecimento seguro dos conceitos e de sua operacionalização analítica.

## 5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa pesquisa centrou-se no estudo da imagem, encarando a imagem como linguagem visto que a imagem tem sido usada, desde milênios como meio de expressão, embora não se tenha investido nela como se investiu na linguagem verbal. Podemos mesmo dizer que a linguagem imagética só atingiu um ponto de estudo a partir do século XX.

Hoje nossa vida é impregnada de imagens, quer seja a imagem publicitária, televisiva, dentre outras.

Assim, diante da realidade de um mundo tão complexo e superpovoado de linguagem/signo visual, escolhemos para analisar imagens sacras, a teoria semiótica de Peirce. A semiótica, dentre seus inúmeros desafios, tem o de auxiliar o homem a encontrar soluções para as incógnitas e confrontos nos mais diversos sistemas de linguagem. Nesse sentido é determinante a contribuição do instrumental peirceano, na investigação como se processam os signos presentes em duas pinturas do teto da Igreja do Apóstolo Tomé, matriz secular da cidade de São Tomé das Letras, MG.

A escolha dessas pinturas para o trabalho aconteceu como consequência do que ocorreu no período em que realizamos um trabalho pastoral naquela paróquia onde tivemos a oportunidade de conhecer aquelas obras de arte e, no dizer de Peirce, vimo-nos diante do admirável e esse admirável nos seduziu. Porém é visível a deteriorização das duas pinturas que vem de um longo tempo confirmado o descaso.

Nossa primeira tarefa foi compreender a imagem como linguagem. E para isto nos valem de Santaella e Nöth no livro **Imagem: cognição, semiótica e mídia** (1999) que avisam que o mundo das imagens se divide em dois mundos. O primeiro implica desenhos, pinturas, gravuras, fotografias, imagens cinematográficas, televisivas entre outras. Essas imagens são objetos materiais, ou seja, são signos, representações o meio ambiente visual. O segundo são visões, fantasia, imaginação, esquema, modelos, enfim são representações mentais.

Essas duas subdivisões da imagem não existem separadamente. E o conceito que unifica os dois domínios é o conceito de signo e de representação. Daí a importância de Peirce para a nossa pesquisa, porque foi este autor que trabalhou exaustivamente o conceito de signo e de representação.

Isso posto, nos detivemos em Santaella (1999) que se dedicou a grande empreitada de classificar a linguagem imagética, centrada nas três categorias peircianas: primeiridade, secundidade e terceiridade.

Nas imagens do teto da Igreja de São Tomé das Letras predomina a terceira categoria, embora toda imagem ocupe o espaço da secundidade na medida em que ela aponta para um existente. Assim, mesmo ocupando o espaço da secundidade, as imagens estudadas por nós são da terceiridade, pois o símbolo as caracteriza e o argumento é o seu interpretante. São imagens representativas.

A análise não é fechada e nem podemos dizer que está encerrada, porque, os signos se multiplicam e as interpretações são infinitas. A linguagem é incompleta sempre. Então, este trabalho foi mais um passo na caminhada acadêmica, mais um passo no aprofundamento da imensa teoria de Peirce feita por alguém que é apaixonado por esta teoria. Este trabalho serviu para revigorar mais ainda esta paixão e já traçar sonhos de outras análises a partir até mesmo de outras pinturas que estão na própria Igreja de São Tomé. Pois, a vida de pesquisador é constituída de desafios contínuos que impulsionam a paixão pela Semiótica de Peirce.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção visual**. Editora Universidade de São Paulo, 1980.

**BÍBLIA DE JERUSALÉM**. São Paulo: Paulus, p. 1883, 2002.

BECKER, Udo. **Dicionário de Símbolos**. Paulus, 1999, p. 48.

BERNSTEIN, Richard (1990). **A sedução do ideal**. *Face* 3, número 2, São Paulo: **A gramática estilística do Barroco**. In: CAMPOS, Adalgisa Arantes. *Introdução ao Barroco Mineiro*. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. São Paulo: Ed. José Olympio, 2008.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem**. Petrópolis: Vozes, 1994.

**DICIONÁRIO HOUAISS DA LÍNGUA PORTUGUESA**. São Paulo: Ed. Objetiva. Instituto Antônio Houaiss, 2001.

DRIGO, Maria Ogécia. **Comunicação e Cognição**. Sorocaba - SP, Ed. Sulina, 2007.

DRIGO, Maria Ogécia. SOUZA, Luciana. **Aula de Semiótica Peirceana**. São Paulo: Ed. Annablume, 2013.

ENTREMEIROS: **Revista de Estudos do Discurso**. n.8, jan/2014. Disponível em <<http://www.entremeios.inf.br>> Acesso em: 20-8-2015.

INTELEX Corporation (1994). Coletânea de HARTSHORNE, C.; WEISS, P., v. I-VI, 1959; BURTS, A. W., v. VII-VIII, 1958. **The Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Harvard University Press. CD-ROM.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da Imagem**. São Paulo, 11 edição. Papyrus Editora, 2008.

MARQUES, Marcelo (org.) **Teorias da Imagem na Antiguidade**. São Paulo: Paulus, 2012.

MORA, José Ferrater. **Dicionário Tomo IV (Q-Z)** Loyola, 2001. p. 2635-2636) Paulus, 2012.

PEIRCE, Charles. **Conferência sobre o pragmatismo**. Abril cultural, 1980. (os pensadores).

\_\_\_\_\_. Tradutor José Teixeira Coelho. **Semiótica**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

\_\_\_\_\_. **Semiótica estudos**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

PIGNATARI, Décio. **Informação, linguagem, comunicação**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PUC-SP. **A Semiótica é uma lógica que faz o cálculo de indeterminação**.

Disponível em < [http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/dossies/2011/edicao\\_5/1-processos\\_semioticos\\_e\\_de\\_informacao-a\\_semiotica\\_da\\_computacao-mihai\\_nadin.pdf](http://www4.pucsp.br/pos/tidd/teccogs/dossies/2011/edicao_5/1-processos_semioticos_e_de_informacao-a_semiotica_da_computacao-mihai_nadin.pdf)> Acesso em: 20-8-2015.

PURSHOUSE, Luke. **A República de Platão**. São Paulo: Paulus, 2011.

SANTAELLA, Lucia e WINFRIED Noth. **Imagem: cognição, semiótica, mídia**. São Paulo: Editora Iluminuras. 1999.

\_\_\_\_\_. **Matrizes da linguagem e pensamento sonora visual verbal**. São Paulo: Ed. Iluminuras, 2001.

\_\_\_\_\_. **O que é semiótica?** São Paulo: Ed. Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. **Semiótica Aplicada**. São Paulo: Ed. Thomson, 2002.

\_\_\_\_\_. **Teoria Geral dos Signos**. São Paulo: Ática. São Paulo. 1995.

SOARES, Valdeviano. **Poesia e Pintura: Um diálogo em três dimensões.** São Paulo: Unesp, 199.

SOUZA, Luciana Coutinho Pagliarini. **Um jogo de espelhos: A trama do texto e da imagem.** São Paulo: Annablume, 2010.