



DISCURSOS CONTEMPORÂNEOS  
EM  
ESTUDO  
ISSN 2237-7247

## A MUSA IMPASSÍVEL UMA LEITURA TRIDIMENSIONAL DA IMAGEM

Denise Silva Macedo<sup>1</sup> (UnB)

O presente artigo pretende, à luz dos preceitos da Semiótica Social e da Gramática Visual de Kress e de van Leeuwen (2006), descrever os modos como uma imagem tridimensional combina regularidades visuais. O resultado de tal análise demonstra que a aplicação das categorias analíticas da leitura da modalidade visual tridimensional possibilita ver a imagem aqui analisada, e tantas outras, sob novas perspectivas. Com base nesse resultado, conclui-se que a habilidade de leitura de imagens, da forma ainda mais profunda que as categorias analíticas proporcionam, estabelece uma relação diferente entre o representado e o observador. Desenvolver tal habilidade é, portanto, avançar nas práticas discursivas das sociedades do século XXI.

**Palavras-chave:** Semiótica Social. Gramática Visual. Leitura tridimensional.

This article aims, under Social Semiotics and Visual Grammar of Kress and van Leeuwen (2006) precepts, to describe the ways in which a three-dimensional image combines visual regularities. The result of this analysis shows that the application of the analytical categories of reading three-dimensional images enables to see the image here analyzed, and so many others, in new perspectives. Based on this result, we conclude that the ability to read images, in that more deeply way provided by these analytical categories, establishes a different relationship between the represented and the viewer. Developing this ability is, therefore, to take an advance on the discursive practices of societies in the twenty-first century.

**Keywords:** Social Semiotics. Visual Grammar. Three-dimensional reading.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Linguística pela UnB e membro do Centro de Pesquisas em Análise de Discurso Crítica. *E-mail:* denisemacedo@yahoo.com.br.

## Introdução

A imagem faz parte do mundo, especialmente do mundo da arte. Porém, dizer o que é arte é difícil. Embora não haja unanimidade em torno da definição desse conceito, mesmo os leigos apontam exemplos: Mona Lisa, Nona Sinfonia de Beethoven, Estátua de Davi. Mesmo os leigos sabem que uma das características de uma obra de arte é, também, provocar admiração. Intuitivamente, ou não, nossa atitude diante de uma obra de arte é de contemplação e de admiração. Por isso, Coli (2004, p. 8) diz que é possível afirmar que “arte são certas manifestações da atividade humana diante das quais nosso sentimento é admirativo”.

Ainda que com limites imprecisos, nossa cultura nos dá os elementos que nos permitem atribuir o adjetivo “arte” a um objeto: estar em um museu ou em uma exposição, ser original e criativo, revelar o domínio de uma técnica ou de um ofício, ser uma finalidade sem fim (“a arte não pretende atender a nenhuma utilidade prática; ela atende a uma necessidade estética do ser humano, e não a uma necessidade pragmática”<sup>2</sup>).

Além desses critérios, há outro, de ordem textual: o discurso sobre o objeto artístico. Cada sociedade atribui competência e autoridade a um discurso; é o apelo à autoridade: o discurso do crítico de arte, do professor de arte, do historiador de arte, do perito, do curador, do museólogo. Pelo discurso, esses sujeitos especializados não apenas dizem aos demais grupos sociais o que é arte, o que é antiarte, o que é não arte, como classificam a primeira em “obra-prima”, em “arte maior”, em “arte menor”, em “arte popular”, em “arte acadêmica”, estabelecendo uma hierarquia para os objetos artísticos.

Cada cultura e cada época têm, portanto, seus discursos e elegem suas obras de arte conforme seus conceitos de belo, de feio, de sublime, de proporção. Tais conceitos mudam, logo, no tempo e no espaço: “Hoje, os profissionais do discurso sobre a arte possuem critérios mais diversos e menos precisos em seus julgamentos” (COLI, 2004, p. 16) que os críticos do passado. Atualmente, mais do que antes, são tantas as oscilações em torno do conceito arte que, do David de Michelangelo à arte *pop*, passando pelo mictório de Duchamp, o leigo se vê distante de entender, conceitualmente, o que é arte e, mais ainda, de ler uma obra de arte.

Nesse sentido, Coli (2004, p. 22) constata que “a autoridade institucional do discurso competente é forte, mas inconstante e contraditória, e não nos permite segurança no interior do universo das artes”. Nesse terreno movediço, muitas culturas acabam por atribuir à arte o papel de distinguir a elite que detém o refinamento cultural. Assim, embora no campo da arte não

---

<sup>2</sup> Informação verbal: declaração do professor Newton Scheufler, professor de Estética do curso de Comunicação da Universidade Católica de Brasília.

existam regras de fruição, a leitura de uma obra de arte, mais que a percepção que temos dela, apenas se dá pelo esforço para um contato mais rico com a obra. Esse contato é o que Coli (2004, p. 115) chama “frequência”.

Por que estamos falando de arte? Por que o mundo da arte é, também, o mundo da imagem e, retomando a quase justificativa de van Leeuwen para se analisá-la, consideramos que, com sua “múltipla análise, podemos ver que a imagem [...] forma uma poderosa estrutura multidimensional” (VAN LEEUWEN, 2005, p. 109).

Assim, apesar de os discursos autorizados sobre a arte sofrerem de instabilidade, apesar de alguns desses discursos terem a pretensão de ensinar a interpretação objetiva de uma obra artística e, acima de tudo, apesar de a arte ignorar científicidades e escapar de seu desvendamento total, o presente artigo pretende, à luz dos preceitos da Semiótica Social e da Gramática Visual de Kress e de van Leeuwen (2006), descrever os modos como uma imagem tridimensional combina regularidades (e não regras) visuais, por vezes complexas. Esse objeto de análise deste estudo é uma obra de arte: a escultura *Musa Impassível*, de Victor Brecheret<sup>3</sup>.

O mundo do século XXI é, como o das civilizações anteriores, visual. É bem verdade que, hoje, com o destaque dado à imagem na comunicação, as interações nas sociedades modernas são multimodais ou, como nomeou Barthes (2005, p. 79), logoicônicas (a imagem acompanhada da linguagem). Entretanto, percebe-se ainda a grande evidência da importância da comunicação puramente visual. O foco, aqui, é analisar casos em que, como afirmou van Leeuwen:

Não há palavras para, autoritariamente, impor significado à imagem, e a imagem não é uma ilustração: a imagem carrega [em si mesma] o significado, as palavras vêm secundariamente [...] O mundo de ‘uma imagem, muitos diferentes textos verbais’ (‘comentários’) impõe um novo modo de controle sobre significados e transforma a imagem em uma mais poderosa, mas também mais rigorosamente controlada e codificada linguagem pública (VAN LEEUWEN, 2005, p. 25)<sup>4</sup>.

Como a estrutura linguística, estruturas visuais apontam para experiências e formas de interação sociais. Analisar imagens, hoje, é uma das habilidades desejáveis no domínio da comunicação. Não ser visualmente letrado começará a significar, nas sociedades contemporâneas, uma séria limitação para se inserir nas práticas sociais discursivas. Descrever o

---

<sup>3</sup> A autora agradece à Fundação Victor Brecheret, representada pela senhora Sandra Brecheret Pellegrini, a gentileza, a atenção e a presteza em autorizar a utilização das imagens do escultor neste artigo.

<sup>4</sup> there are no words to authoritatively impose meaning on the image, and the image is no longer an illustration: the image carries the meaning, the words come second.[...] The world of ‘one image, many different verbal texts’ (‘commentaries’) imposes a new mode of control over meaning, and turns the image into a more powerful, but also more rigorously controlled and codified public language.

que vemos ou como vemos uma imagem não é simples. Por isso, com os princípios da Semiótica Social e da Gramática Visual, pode-se descobrir e redescobrir muitas coisas importantes que não surgem no primeiro contato com essa narrativa que é a imagem, especialmente a artística. Ultrapassado esse contato primeiro, podemos, efetivamente, lê-la.

A escolha de uma escultura é justificado porque analisar a composição de uma imagem do domínio da arte apresenta duas faces: 1) desvelar a complexidade e as nuances da comunicação visual sob a Teoria da Semiótica Social e da Gramática Visual aplicadas à tridimensionalidade; 2) fruir uma obra de arte, “frequentar” uma obra de arte. Para tanto, elencaram-se recursos semióticos úteis à análise da estrutura de uma imagem tridimensional e explorou-se como sua composição opera de forma a produzir significados em uma dada cultura. Nesse treino que o presente artigo propõe, pode-se resgatar o que os tempos modernos e sua profusão de imagens nos faz perder: o hábito “do olhar que analisa, perscruta, observa” (COLI, 2004, p. 122).

## **O homem e a imagem**

Barthes (2005, p. 78) chama a atenção ao cuidado que temos de ter ao afirmar que estamos, atualmente, numa civilização da imagem. Estaríamos desconsiderando que antigas civilizações não praticavam comunicações icônicas? A imagem participa, hoje, como já participava séculos atrás, da vida social. Hodiernamente, a diferença é que os textos que circulam nas sociedades são mais multimodais (texto e imagem).

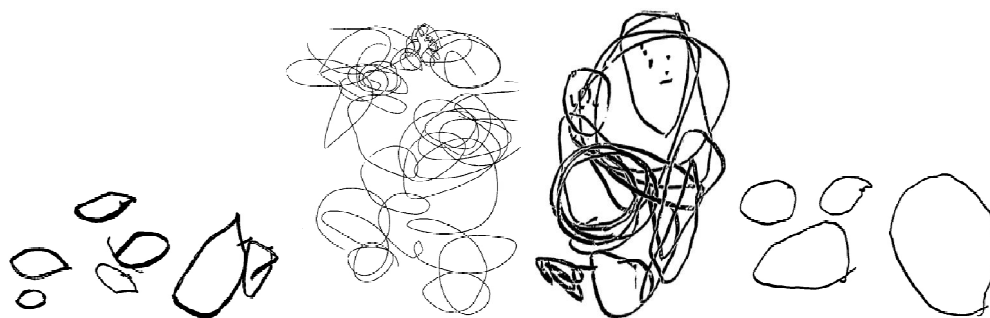
No artigo *Afinal, existem metáforas visuais?*, Vieira (2010, p. 51) utiliza o sintagma “discurso da imagem”, indicando que os significados podem ser expressos pela língua, pela comunicação visual ou por ambos. Logo, a análise da modalidade visual apresenta-se como campo propício às interpretações de imagens, que são sempre polissêmicas e sempre, por seu caráter cultural e ideológico, abertas.

Assim, os intensos diálogos que estabelecemos com imagens nos lembram de que somos, desde sempre, criaturas essencialmente de representações, de figuras. Nossas habilidades naturais são o desenho<sup>5</sup> e a música. O homem, primeiramente, aprendeu a desenhar; a escrita teve de ser adquirida muito depois das primeiras formas impressas nas paredes das cavernas. É

---

<sup>5</sup> “Nossas imagens mais antigas são simples linhas e cores borradas. Antes das figuras de antílopes e de mamutes, de homens a correr e de mulheres férteis, riscamos traços ou estampamos a palma das mãos nas paredes de nossas cavernas para assinalar nossa presença, para preencher um espaço vazio, para comunicar uma memória ou um aviso, para sermos humanos pela primeira vez.” (MANGUEL, 2001, p. 30).

nesse sentido que Kress e van Leeuwen (2006, p. 7)<sup>6</sup> chamam a atenção para as primeiras manifestações de crianças entre dois e três anos de idade em relação ao que seria, na concepção delas, um carro. Para se expressar, primeiramente, o desenho; depois, a verbalização do nome para esse desenho; apenas muito mais tarde, a apreensão da escrita “carro”, como mostram, abaixo, alguns estágios da fase da evolução da expressão infantil sobre o que seria um carro:



Fonte: van LEEUWEN, 2006, p. 7.

Figura 1 – Draws by a three-year-old child.

### **As categorias analíticas de Kress e de van Leeuwen**

À luz da Teoria da Semiótica Social, Kress e van Leeuwen (2006) estabelecem categorias de análise de imagens, algumas das quais são aplicadas neste estudo: a dos participantes, a do processo narrativo (vetor), a da representação e interação (a posição do *viewer*, o observador).

Os recursos para se criar e se manter a relação entre o produtor e o observador da imagem envolvem dois tipos de participantes: os retratados ou representados (de quem se fala) e os interativos (pessoas reais que se comunicam pela imagem: o produtor e o observador da imagem).

O processo narrativo apresenta o desdobramento de ações e de eventos. Sua principal marca é a presença de um vetor (elementos que formam linhas oblíquas). Os vetores equivalem às partículas linguísticas que indicam processo de ação. Diferentes processos de narrativas podem ser distinguidos conforme os diferentes tipos de vetores e os números e tipos de participantes envolvidos. Neste estudo, lançamos mão de dois tipos de narrativa:

---

<sup>6</sup> Para saber mais sobre a relação entre imagem e escrita, ver o subcapítulo “An Unconventional History of Writing”, de Kress e de van Leeuwen (2006, p. 21).

- Processo acional — o ator é o participante de quem o vetor emana ou é ele mesmo o vetor.
- Processo reacional — quando o vetor é formado pela linha dos olhos, pela direção do olhar de um ou mais participantes representados. Aqui, não há atores, mas reagente (o participante que olha) e fenômeno (o participante para quem se olha). Aqui, os olhares não se cruzam.

A representação e a interação abarcam os recursos para se criar e se manter a relação entre o produtor e o visualizador da imagem. Esse tipo de relação pode ser estabelecido, por exemplo, pela expressão facial (se um sorriso, um desdém, um ar de superioridade, de sedução). Ao se produzir uma imagem, há uma escolha que não apenas define a relação dela com o observador, mas caracteriza o gênero pictórico (ou modalidade). Tal escolha dá-se entre:

- o olhar direto: conexão entre o observador e o participante representado. Mais característico de anúncios, de fotos em revistas; e
- o olhar indireto: desconexão entre os participantes representados e o público que os observa (participante interativo). Mais característico de filmes, por exemplo, em que os atores fingem não estarem sendo observados.

Essa relação de olhar direto ou indireto em direção ao observador, se de perto ou de longe, define se esse mesmo observador deve ou não estabelecer uma relação com o representado. Assim, os participantes representados que olham diretamente para o observador são normalmente humanos, mas podem ser também os faróis de um carro ou a tela de um computador, que são, de qualquer modo, antropomorfizados. As imagens que não contêm esse olhar direto para o observador fazem com que esse observador passe a ser um visualizador invisível. É a chamada *offer image*: oferece o representado para o observador como informação ou objeto de contemplação.

### **Categorias analíticas e Gramática Visual na tridimensionalidade**

No campo da Semiótica Social, pergunta-se: que tipo de atividade social é semiótica? Halliday (1978, apud VAN LEEUWEN, 2005, p. 3) diz que a gramática da língua, mais que uma série de regras ou um simples código, é um recurso de produção de significados. Van Leeuwen (2005) estende essa definição para os modos semióticos, os quais ele define como ações e artefatos que usamos para nos comunicar, quer tais ações ou artefatos sejam produzidos psicologicamente, quer tecnologicamente (respectivamente, por músculos faciais, gestos, cordas vocais ou com canetas, tesouras, computadores). Assim, o estudo da Semiótica Social lança uma luz

sobre como as sociedades utilizam variados recursos semióticos para produzir sentido em práticas discursivas. Entre tais recursos está a imagem.

Ainda sobre esses recursos semióticos, van Leeuwen (2005) diz que eles nos cercam por meio dos mais óbvios meios de comunicação aos mais sutis. Ele muda o foco da abordagem do signo – o representante e o representado – para as formas como as pessoas usam recursos semióticos para produzir eventos e objetos comunicativos. Passando pelas dimensões da análise semiótica – discurso, gênero, estilo, modalidade – van Leeuwen analisa os quatro modos pelos quais diferentes recursos semióticos se combinam para formar coesão multimodal – ritmo, composição, informações referenciais e estrutura de diálogo. É na composição que ele se refere à articulação dos modos semióticos no espaço:

Composição trata do arranjo dos elementos – pessoas, coisas, formas abstratas, etc. – em espaços semióticos – por exemplo, uma página, uma tela, um quadro, uma área, uma cidade [...] baseia-se em nosso senso de equilíbrio, daí ser um processo físico ou intuitivo, por exemplo, o processo de localizar algo exatamente no centro, colocando elementos à direita e à esquerda em perfeito equilíbrio. Mas esse processo é, ao mesmo tempo, um processo semiótico. (VAN LEEUWEN, 2005, p. 198)<sup>7</sup>.

Nesse sentido, a dimensão espaço é a que interessa a este estudo da análise tridimensional da imagem. Considerando os conceitos de dado e novo, ideal e real, centro e margem que compõem os significados de uma imagem, van Leeuwen (2005, p. 209) analisa a composição de imagens tridimensionais. Tal perspectiva possibilita a análise de imagens sob esses conceitos e, ainda, outros: frente, atrás, direita e esquerda, acima, embaixo.

Nessa análise, van Leeuwen (2005) lembra que nem todos os elementos têm, em si mesmos, a composição frente e atrás; tais objetos são essencialmente os mesmos de qualquer lado que se os olhe, como árvores, jardins, garrafas. A noção de composição em frente e atrás é atribuída conforme o ponto de vista do observador ou por aposição de elementos como rótulos. Nesse sentido, mesmo esculturas podem ser compostas circularmente. Embora elas não ofereçam a mesma visão sob qualquer perspectiva, elas são significativas de onde quer que se as olhe, como, por exemplo, As Três Graças.

---

<sup>7</sup> Composition is about arranging elements – people, things, abstract shapes, etc. – in or on a semiotic space – for example, a page, a screen, a canvas, a shelf, a square, a city [...] it is based on our sense of balance, hence on a very physical and intuitive process, for instance the process of placing something exactly in the centre, or of getting something that is on the right and something that is on the left in perfect balance. But this process is at the same time a semiotic process.



As Três Graças, por Victor Brecheret



As Três Graças, por Maillol

Fonte: Fundação Victor Brecheret

Figura 2 – As Três Graças

Outros elementos na natureza têm, sim, frente e costas. Nesse sentido, não há dúvida, na opinião de van Leeuwen (2005), de que muitos dos usos do conceito de frente e costas derivam da forma do corpo humano. Para ele, a frente do corpo humano é o lado que anuncia nossa identidade, mostrando a forma como queremos ser vistos; é o lado que expressa nossas emoções e reações na interação com o mundo. É também o lado em direção ao qual nossos órgãos sensoriais se dirigem: visão/imagem, odores, sons, gosto.

Nos prédios e nas casas, a frente é a fachada que anuncia quem neles vive ou que tipos de negócios se realizam em seus interiores. Os fundos são o lado privativo, por onde sai quem não quer ser visto, onde faxineiros, encanadores, eletricitas podem ser vistos; onde as aparências não precisam ser mantidas, onde se empilham caixas. Nessa linha, computadores, aparelhos de som, máquinas de lavar, geladeiras são, semioticamente, semelhantes: desenhados para mostrar apenas a frente. A parte de trás é o lado funcional, onde se conectam cabos e fios. Há objetos que portam informações no verso: instruções de uso, descrições de conteúdos e de ingredientes, sinopses de filmes ou conteúdos na última capa de um livro. As costas são, portanto, mais funcionais que a frente; elas estão mais voltadas ao uso dos objetos do que à sua identidade.

Em relação aos lados direito e esquerdo de objetos tridimensionais, van Leeuwen (2005, p. 211-15), novamente com base no corpo humano, fala que os braços são as partes mais laterais. Por isso, a lateralidade está relacionada à ação. Daí os bolsos, os suportes para armas nas laterais das roupas. Nesse sentido, se o *design* de um objeto traz diferentes funções e valores em relação à direita e à esquerda, há uma tendência a se associar a esquerda com “ser”; com o que o objeto é, com ações estáticas como segurando algo. O lado direito tende a ser relacionado com o que o



objeto pode fazer, com ações dinâmicas como “usar” ou “abrir”. Porém, o uso de direita e esquerda não é tão codificado quanto o de frente e costas. Van Leeuwen (2005) admite que há tantas exceções e variantes que é difícil capturar o valor da informação segundo esse critério dos lados. Os lados, portanto, devem funcionar como subsidiários para faces frente e costas. Van Leeuwen sugere que talvez a instabilidade entre a direita e a esquerda derive de sua intercambialidade, no sentido de que podem se alternar:

Se a alça de uma caneca está à direita ou à esquerda, isso depende, afinal de contas, de onde eu a coloco. Isso nunca é o caso de frente ou atrás. Se existem a frente e as costas, a frente assim permanecerá mesmo quando de costas para mim. (VAN LEEUWEN, 2005, p. 212)<sup>8</sup>.

Em relação ao em cima e embaixo, van Leeuwen (2005) sugere que o lado de baixo é o lado que normalmente não vemos. Raramente é, portanto, semiótico; é puramente funcional, não desenhado para ser mostrado ou para comunicar. O autor relaciona essa falta de senso semiótico das partes inferiores ao fato de que, também no corpo humano, pouco nos comunicamos com os pés. Por outro lado, o topo costuma ser mais significativo. Normalmente, o que está no topo é o que cobre, guarda e revela o que está por baixo ou por dentro. Porém, quando o objeto é do tamanho do observador ou maior, o topo apenas comunicará o que dele se pode ver de frente. Assim, nem todos os objetos podem ser reconhecidos desses dois ângulos.

Um último aspecto da tridimensionalidade é a projeção e o fundo. O fundo não é apenas menos saliente nem mais distante do observador que a projeção. Ele age como um contexto para a projeção. O importante aqui, dessa forma, é saber que o valor da informação de muitos objetos tridimensionais depende da relação entre esses objetos e quem os lê – a relação de tamanho entre o objeto e o observador; do ponto de vista do observador em relação ao objeto; da ação do observador sobre ou com o objeto.

Finalmente, considerando que a obra de arte mantém uma relação complexa com sua cultura e seu tempo, exprimindo a relação do autor com seu meio, passamos a contextualizar a época em que Victor Brecheret produziu a *Musa Impassível*. Situar o autor revela os porquês da composição de sua obra.

---

<sup>8</sup> Whether the handle of a cup is on the right depends, after all, on where I put that cup. This can never be the case with front and back. If there is a front, it will remain the front even when it is turned away from me.

## Um Retrato do Modernismo em Brasília

Várias obras de Victor Brecheret estão no Palácio do Itamaraty, em Brasília. No interior dos longos vãos internos, destituídos de pilares de sustentação e que abrigam obras de arte de vários artistas brasileiros, o cenário é o da moderna arquitetura ornamentada por diversos estilos artísticos, dos clássicos aos contemporâneos. Das obras do surrealismo, que compõem o térreo do Palácio – Ponto de Encontro, de Mary Vieira; Mulher e sua sombra, de Maria Martins; e Folhagem, de Zélia Salgado – aos variados estilos que valorizam o andar superior – como a escultura Transfiguração, de Franz Weissmann –, a apreciação das imagens é constantemente acompanhada por uma ampla visão da Esplanada dos Ministérios, graças aos imensos vãos e aos vitrais transparentes da construção.

Uma visita às salas D. Pedro, Cândido Portinari e Duas Épocas, no andar superior, permite a observação (e a admiração) das obras de Bruno Georgi (bustos expostos na Sala dos Tratados), Volpi (tela O Sonho de Dom Bosco), Pedro C. Araújo (Revoada de Pássaros, escultura em ferro, prata e bronze), Pedro Américo (tela O Grito do Ipiranga), Tomie Ohtake (e suas telas abstratas), Luiza Müller (escultura Fogo), Milton da Costa (tela Figura), Vicente do Rego Monteiro (tela Caos). Em outros espaços de recepções, encontram-se as obras de Galeno (tela Catapora), João Alves Pedroza (A Pomba da Paz). Nesse mesmo andar, encontram-se também as telas de Rodolfo Amoedo, Aldo Bonadey, Delfim Maria e Loui Villot, além de peças e de móveis dos séculos XVIII e XIX, com destaque para a grande tapeçaria idealizada por Burle Max, composta por cinco peças confeccionadas por vários artistas e cujo tema é a vegetação do cerrado.

Em um jardim de Burle Max, reúnem-se grandes nomes da arte moderna, como Lazar Segal, Alfredo Siskiaty (escultura Dois Amigos), mais uma vez a surrealista Maria Martins (obra Canto da Noite) e o Nu Deitado, de Victor Brecheret. Em frente a um segundo jardim de Burle Max, outra obra de Brecheret, a já citada Banho de Sol.



Fonte: Fundação Victor Brecheret

Figura 3 – Banho de Sol

Na escultura Banho de Sol, veem-se as formas primitivas, alongadas e de poucos traços, típicas das produções de Brecheret e dos ideais nativistas da revolução cultural por que passava o Brasil no início do século XX.

Outras obras de Brecheret immortalizaram a geometria brasileira com a linguagem vanguardista e nacionalista de suas imensas esculturas: Monumento às Bandeiras, Templo de Minha Raça, Mise au Tombeau (O Sepultamento), Fauno, Portadora de Perfume, Monumento ao Duque de Caxias, Tocadora de Guitarra, o Cristo, O Índio e a Suassuapara, Gênio, Pietá, Torso e Cabeça de Mulher, Ídolo, Eva. Algumas delas apresentam um tratamento naturalista da anatomia e uma contida dramaticidade, que se expressa por meio de torções do corpo e de volumes trabalhados em luz e sombras.



Figura 4 – Portadora de Perfume



Fonte: Fundação Victor Brecheret

Figura 5 – Morena

Em sua obra, Brecheret tratou a figura feminina com extrema delicadeza, revelando um profundo conhecimento de anatomia. Gradualmente, em suas criações, a mulher abandonou as formas francesas (Brecheret estudou por muitos anos na França) e começou a assumir características brasileiras, quando o artista deixa de lado a delicadeza tradicional feminina e cria personagens mais rústicas, com pés e mãos maiores. A atitude de suas figuras continua lânguida. Elas parecem distantes do mundo, mergulhadas em profundos pensamentos, mas revelam o poder estético de concentrar técnica em imagens de posições sensuais e, ao mesmo tempo, indolentes e preguiçosas, que criam interrogações no observador.

Em Roma, Brecheret estudou atentamente as obras de Auguste Rodin, artista com quem dividiu, no ano de 2010, os espaços da Pinacoteca do Estado, em São Paulo. Nesse espaço, pode-se ver a escultura tumular intitulada Musa Impassível, graças à qual, Brecheret conquistou uma bolsa de estudo do Pensionato Artístico do Estado de São Paulo. A obra foi feita para compor o túmulo da poetisa Francisca Julia da Silva

## A Musa de Brecheret



A Musa Impassível – Victor Brecheret (1921)  
Fonte: Fundação Victor Brecheret

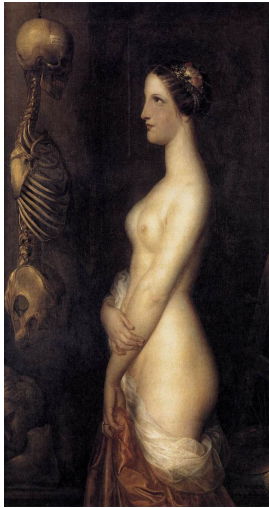
Figura 6 – Musa Impassível

“Ao sair da igreja de Santa Croce, senti uma palpitação no coração. A vida se esvaía de mim enquanto eu caminhava, e tive medo de cair” (STENDHAL, 1973, apud MANGUEL, 2001).

Manguel (2001, p. 29) lembra da chamada Síndrome de Stendhal, que “afeta visitantes (sobretudo de países da América do Norte e da Europa, exceto a Itália) que veem as obras-primas da Renascença pela primeira vez. Algo nessas obras de arte colossais as assombra, e a experiência estética em lugar de ser uma experiência de revelação e de conhecimento, torna-se caótica e simplesmente desnorteante, a autobiografia do pesadelo”.

A Musa Impassível é uma mistura de belo, de sublime e de divino. Há, nela, uma ambiguidade de vida e de morte, criada talvez pela dicotomia corpo e alma que suas formas e sua cor anunciam. A fluidez de sua veste sugere existir, por baixo delas, um corpo ainda latente, vivo, mas sua expressão distante indica a ausência, a imobilidade, o inatingível. Seus olhos fechados sugerem morte. Seus seios ainda se oferecem, mas suas mãos, grandes, retraem-se. Seu corpo parece ainda fazer parte de nosso mundo; a expressão de seu rosto, porém, sugere o contrário: nós é que, em algum momento e inexoravelmente, faremos parte do mundo dela: o mundo do impassível, da falta de emoções e de sensações. Não há uma indicação do que nos vai acontecer à carne, mas há o aviso de que há o fim; o fim de cada um de nós.

A postura da musa de Brecheret é a de quem calmamente nos aguarda, esperando nossa vez de participar de um ato mortal, desconhecido, definitivo. Diante dela, estamos sós, face a face com nosso destino, cujo desenrolar não prevemos, mas temos certo o fim. Sem alternativas, sem argumentos, sem apelos, sem a possibilidade de relutar, postamo-nos diante da imagem do inexorável. Perscrutá-la é investigar a passagem do tempo, a efemeridade da vida e o mistério da morte. Estar diante da Musa Impassível é deter-se em uma observação demorada de seus traços. É como repetir a cena retratada na pintura de Anton Wiertz, A Bela Rosine, em que uma jovem



mulher inspeciona a morte. O impacto que causa a musa de Brecheret acontece independentemente de se saber o que a inspirou – uma homenagem póstuma; uma escultura tumular. Da posição de observadores, a seus pés, nós a vemos de baixo para cima. À medida que se a escrutina, dos pés à cabeça, percorre-se um caminho que vai do terreno ao deífico.

Fonte: MANGUEL, 2001 p. 168.

Figura 7 – A Bela Rosine

Ao final desse caminho, pode haver (ou não) a certeza da tradução da imagem, que está sempre entre a expressão do artista e o que o observador consegue ver, confiando apenas na própria subjetividade. Este é um dos sentidos mais profundos da obra de arte: causar prazer e admiração. É a arte como um instrumento que nos coloca diante de nossas emoções, mas, também, de nossa razão, da qual dependemos para ordenar nossas ideias quando queremos exprimir o impacto que nos causam determinadas obras, ou mesmo para as analisar em seus aspectos multimodais. Estabelece-se um jogo de razão e de não razão: a análise, a emoção; o espanto, a associação; a intuição, a sedução e a comparação.

Independentemente da interpretação de cada um, a Musa Impassível está ali, de forma incondicional, absoluta. Não nos conduz; mantém-nos gravitando em sua órbita. Não nos conforta ou ilumina; inquieta-nos, como se estivéssemos diante de um enigma a ser decifrado. Porém, embora ambígua, ela não é um enigma; ela nos diz, claramente, o que é: “‘Sou o que sou’, disse a voz de Deus para Moisés no interior da Sarça Ardente” (MANGUEL, 2001, p. 171).

Não há, portanto, como nas demais leituras de imagens, uma interpretação única para a magnitude da Musa Impassível:

A nossa interpretação continua privada, uma dentre muitas, uma história acrescentada à história privada da própria pintura, uma segunda, uma terceira ou décima camada de significado que não se desenvolve a partir da película original da pintura, mas a partir de nosso tempo e lugar. Isso é o que eu chamo de uma “leitura cega” em oposição a uma “leitura com visão”, como a permitida por uma pintura que supõe um vocabulário compartilhado e estabelecido (MANGUEL, 2001, p. 171-2).

Manguel (2001, p. 20), retomando o pensamento de Platão<sup>9</sup> e de Salomão<sup>10</sup>, diz que estamos todos refletidos de algum modo nas numerosas e distintas imagens que nos rodeiam. Talvez tais elucubrações expliquem a admiração (e, de novo, a interrogação) que vem do impacto causado pela grandiosidade, pelas formas, pelos traços e pelos detalhes da Musa de Brecheret.

Num momento como esse, em que se está diante de tal imagem e sob a forte influência que ela exerce em alguns expectadores, está-se diante de uma narrativa. Nesse momento, existe uma interação entre observado e observador. A imagem como narrativa é aquela que nos fala; a imagem que, como escreve Balzac, é uma forma que, “em suas representações, é aquilo que ela é em nós: apenas um artifício para comunicar ideias, sensações, uma vasta poesia” (apud MANGUEL, 2001, p. 29). Sem a companhia de palavras, de legendas, de explicações; sem a tradução de um vocabulário artificial que construímos, mantendo-se isolada, desafiadora e à disposição para a leitura limitada pelas aptidões e vivências de cada um<sup>11</sup>, a imagem que dá origem a uma história incorpora os elementos narrativos; junta, num só corpo, o espaço e o tempo; alude a personagens, a situações e a sensações por meio de poses dramáticas, de expressões faciais dando, a quem a observa, a chance de contar o que, subjetivamente, vê, sente, imagina, relembra.

### **Uma leitura tridimensional da Musa Impassível, de Brecheret**

A mensagem decodificada em uma imagem, ou seja, a história narrada por meio de uma imagem é o que Kress e van Leeuwen chamam de processo narrativo ou relação vetorial:

A característica da narrativa visual é a presença de um vetor: estruturas narrativas sempre têm um [...] Em imagens, esses vetores são formados por elementos retratados que formam uma linha oblíqua, quase sempre forte e diagonal [...] Os vetores podem ser formados por corpos ou braços ou pernas ou ferramentas ‘em ação’, mas existem muitas outras formas de representar elementos em linhas diagonais de ação<sup>12</sup> (KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 59).

---

<sup>9</sup> Platão tinha a concepção de que todo conhecimento não passava de recordação.

<sup>10</sup> Segundo Manguel, Salomão teria concluído que toda novidade não passa de esquecimento.

<sup>11</sup> “Cada obra de arte se expande mediante incontáveis camadas de leitura, e cada leitura, remove essas camadas a fim de ter acesso à obra nos termos do próprio leitor. Nessa última (e primeira) leitura, nós estamos sós”. (MANGUEL, 2002, p. 32).

<sup>12</sup> The hallmark of a narrative visual ‘proposition’ is the presence of a vector: narrative structures always have one [...]. In pictures, these vectors are formed by depicted elements that form an oblique line, often a quite strong, diagonal line [...]. The vectors may be formed by bodies or limbs or tools ‘in action’, but there are many other ways to turn represented elements into diagonal lines of action.



Para esses autores, padrões narrativos apresentam o desenvolvimento (desdobramento) de ações e de eventos, de processos de mudança, de arranjos espaciais transitórios. Os vetores presentes em tais imagens equivalem às partículas linguísticas que conectam períodos, marcam tempo e espaço. A diferença entre estruturas conceituais e estruturas narrativas é que as primeiras nunca têm um vetor, são impessoais e estáticas. Estruturas narrativas, por sua vez, são pessoais, dinâmicas e dramáticas (KRESS, VAN LEEUWEN, 2006, p. 46).

Quando uma imagem é narrativa, ela é texto que descreve uma ação, em cujo processo (processo acional ou *action process*), o ator é, então, o participante de quem o vetor emana ou ele mesmo é o vetor (KRESS, VAN LEEUWEN, 2006, p.63). Se o vetor é a ação, é a própria narrativa, é a direção, é o fazer algo a outra pessoa, qual é a ação da Musa Impassível de Brecheret em relação ao observador? O que ela diz? Para qual direção aponta? Sem gesto, olhar ou sorriso, sem apontar para algo, sem um alvo (relação não transacional), que mensagem ela passa? Qual interação estabelece?

A escultura é o próprio vetor, que indica ascensão; conta uma história de transcendência. Seu formato tem a composição de uma catedral que, erguendo-se aos céus, conta o triunfo do divino, reafirmando o poder dele sobre a Terra.



Figura 8 – O Vetor na Musa Impassível

### **Participantes e processo narrativo**

No processo narrativo desta imagem, a musa é o participante retratado ou representado (de quem se fala). Victor Brecheret (seu produtor) e as pessoas que diante dela se posicionam (*viewer*) são os participantes interativos, que se comunicam pela imagem.

Nesta narrativa, temos o processo acional – a Musa é o vetor –; e o processo reacional: o participante que olha – os observadores –, e o fenômeno – o participante para quem se olha: a musa. Aqui, os olhares não se cruzam.

Embora esteja de frente para o observador, ela não o olha. Ela não estabelece contato direto com quem a observa. Seus olhos e seus lábios estão cerrados, eles não são vetores; suas mãos estão voltadas para o mármore que a suporta. A musa de Brecheret não olha, não sorri, não acolhe ou convida o espectador com gestos, mas, apesar disso (ou justamente por isso), suas dimensões, sua notoriedade, suas formas e força psicológica<sup>13</sup>, mesmo seu silêncio e sua quase ausência falam; falam do decorrer do tempo, da fragilidade humana, do silêncio do (nosso) fim.

Na observação da Musa Impassível, percebe-se o que Kress e van Leeuwen (2006, p. 116) falam do olhar demorado sobre uma imagem (The Image Act and The Gaze): *image act* é o produtor usando a imagem para provocar o *viewer* (ou observador). Esse tipo de relação pode ser estabelecido, por exemplo, pela expressão facial (se um sorriso, um desdém, um ar de superioridade, de indiferença ou inexorabilidade), que faz o *viewer* se sentir inferior. Inferioridade ou fragilidade são substantivos que descrevem os possíveis diálogos entre Brecheret e aqueles que observam sua musa.



**Representação e interação:  
configurando a posição do observador**

O olhar indireto oferece o representado à observação, à contemplação. Há uma desconexão entre a musa e o público que a admira. Os olhares não se cruzam.

Figura 9 – *Offer Image*

Ainda no âmbito da representação e da interação, temos a perspectiva, que é, também, elemento narrativo nessa interação. Quando se observa a Musa Impassível, o ângulo que se estabelece é de cima para baixo, é o ângulo do total poder, ao contrário do ângulo frontal, em que o envolvimento é máximo (o ângulo do “como isto funciona”; “como se deve usar isto”; orientado para a ação). De acordo com Kress e van Leeuwen (2006),

<sup>13</sup> Kress e Van Leeuwen (2006, p. 63) cunharam o termo ‘psychological salience’, atribuindo-o à força psicológica que “certain participants (e.g. the human figure and, even more so, the human face) have for viewer.”



O que está sobre nós tem, intencionalmente, poder sobre nós e está, intencionalmente, socialmente distante: a dimensão vertical é a dimensão do poder e da distância reverencial, a dimensão de pessoas, lugares ou coisas em posição de poder. Nessa conexão é também significativa que, usualmente, não se possa aproximar de esculturas, como trabalhos da alta arte, por uma distância de visão íntima, a distância que torna possível tocar: tão logo o visitante de uma galeria se aproxime, um vigia se tornará alerta<sup>14</sup>.



**Perspectiva** é outra forma como a imagem relaciona o representado e o observador. Portanto, o ângulo, o ponto de vista também é importante. A perspectiva reforça a terceira dimensão e preestabelece o ponto de vista do observador. Aqui, o observador está diante de uma imagem muito maior que ele mesmo, logo, a parte de baixo e a de cima são pouco semióticas. Por isso, nem todos os objetos podem ser reconhecidos desses ângulos.

Figura 10 – A Perspectiva na Musa Impassível

Apesar dessa distância, estabelece-se um diálogo. Nessa interação, estão o que Kress e van Leeuwen (2006, p. 114-153) chamam de participantes: os representados (ou *represented*) – neste caso, a Musa Impassível; os interativos (ou *interactive*) – pessoas reais, que se comunicam pela imagem; o produtor – neste caso, Brecheret – e o observador.

Kress e van Leeuwen (2006) chamam a atenção para o fato de que esculturas raramente incluem cenários, lugares. Não há representação de ambientes. Seus cenários são os locais onde estão expostas: a galeria, um nicho numa igreja, um espaço público. Esculturas têm, em compensação, os pedestais que as amparam, criando um grau de separação entre elas mesmas e o ambiente, reforçando seu *status* de representação, de objeto de veneração<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> What towers over us has, by design, power over us, and is, by design, socially distant: the vertical dimension is the dimension of power and reverential distance, the dimension of ‘highly placed’ people, places and things. In this connection it is also significant that sculptures, as works of ‘high’ art, cannot usually be approached from the most intimate distance, the distance that makes touching possible: as soon as the gallery visitor comes too close, a guard will become alert.

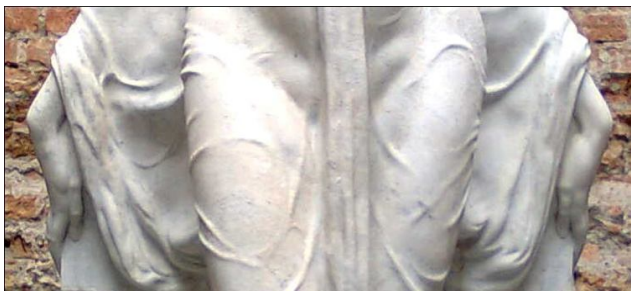
<sup>15</sup> Em *The Third Dimension*, Kress e van Leeuwen (2006, p. 239) classificam esculturas como imagens que podem ser narrativas e objetos basicamente simbólicos, de contemplação e de veneração, ou simplesmente de análise e de uso.



A **frente** anuncia nossa identidade. As **costas** são menos identitárias. Quanto ao valor da informação, a concepção da musa não se utiliza da oposição frente/costas; estabelece uma fraca polarização entre essas faces; ambas estão em interação com o mundo; ambas são semióticas. Apesar disso, são distintas: uma identifica a obra, a outra é a face a não ser mostrada, a que voltamos para a parede quando mostramos a composição.

Figura 11 – Oposição frente e costas na Musa Impassível

A posição da Musa Impassível de Brecheret, tanto na Pinacoteca do Estado de São Paulo, assim como, imagina-se, em frente ao túmulo de Francisca Julia da Silva, favorece-lhe a narrativa, o drama da escultura.



Se a **lateralidade**, representada por braços e mãos, está relacionada à ação e há uma tendência a se associar a esquerda com “ser” e a direita a “fazer”, a musa de Brecheret é justamente isso: não há ação. A direita iguala-se à esquerda, pois a musa é impassível; ela não age. Ela é.

Figura 12 – A lateralidade na Musa Impassível

Nessa leitura de imagens de terceira dimensão há, ainda, outros aspectos que aferem dramaticidade e, conseqüentemente, narrativa à Musa Impassível: o material de que foi feita – o mármore, que se mostra indestrutível pelo tempo, ao contrário da frágil carne humana –; a cor – o frio branco, em vez de cores pulsantes –; a forma como foi esculpida, que dificulta pôr em palavras exatamente o que sua superfície sugere, tornando-se abstrata o suficiente para supor diversas leituras.

Em relação a essa subjetividade presente na leitura de imagens, Barthes, referindo-se aos brinquedos infantis, lembra que, quanto mais próximos do real, quanto mais naturais, menos narrativos eles são, uma vez que:

A criança pode apenas identificar a si mesma como dona, como usuária, nunca como criadora. Ela não inventa o mundo, ela o usa: existe, preparada para ela, ação sem aventura, sem imaginação, sem diversão (BARTHES, 1973, p. 54, apud KRESS; VAN LEEUWEN, 2006, p. 255)<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> the child can only identify himself as owner, as user, never as creator; he does not invent the world, he uses it: there are, prepared for him, action without adventure, without wonder, without joy’.

Por isso, aquilo que vemos, quando percorremos as salas de uma galeria ou as ilustrações de um livro, não é uma obra aprisionada em suas classificações (modernista, cubista, surrealista, dadaísta, apreciações de críticos de arte, enquadramento em escolas ou épocas ou estilo). “O que vemos é a pintura traduzida em termos de nossa própria experiência” (MANGUEL, 2001, p. 27). É quando a obra se torna autobiográfica. Manguel (2001, p. 28) lembra a história de Encolpius, o amante rejeitado que, ao percorrer um museu no século I d.C. e ver as imagens de deuses pintadas pelos grandes artistas do passado, exclama, em sua solidão: “Então, mesmo os deuses no céu são abalados pelo amor!”, atribuindo reflexos de suas próprias emoções a essas imagens.

### **Considerações finais**

A análise de uma obra de arte é sempre uma ação subjetiva. Nesse sentido, a musa de Brecheret pode ser vista, em si mesma, como um convite à contemplação, aproximando-nos do reino do desconhecido. Nela, pode-se ler uma história que vai do terreno ao divino de modo comovente e tão real que se tem a sensação de que, a qualquer momento, ela subirá aos céus. Essa sensação se dá porque a Musa Impassível de Brecheret comunica-se conosco por meio de uma de nossas habilidades mais primitiva: a leitura de imagens.

No campo da subjetividade, lembremo-nos do emblemático episódio em que William Dobell's retratou Joshua Smith não como um retrato, mas como uma caricatura modernista: olhos, orelhas, pescoço, braços desproporcionais. Pintores conservadores questionaram a elegibilidade da obra como a vencedora do Australian Archibald Prize, argumentando sua ilegibilidade. Em tribunal, Dobell foi interrogado sobre cada detalhe de sua obra. Diante da pergunta da promotoria sobre se ele havia retratado fielmente Joshua Smith, o artista responde, exasperado: “Sim, nos limites da arte!”

Apesar dessa subjetividade das produções artísticas, elas são, essencialmente, do mundo da imagem, e o presente artigo demonstrou que a aplicação das categorias analíticas da leitura da modalidade visual tridimensional, preconizadas pela Semiótica Social e pela Gramática Visual de Kress e van Leeuwen, possibilita ver a imagem aqui analisada, e tantas outras, sob novas perspectivas. Essa nova leitura mostrou-se ainda mais profunda, estabelecendo uma relação diferente entre o representado e o observador.

Se o mundo é visual, apreender os estudos das citadas áreas e aplicá-los à leitura das imagens que nos rodeiam cotidianamente ou às não tão acessíveis, como as obras de arte, é avançar nas práticas discursivas das sociedades do século XXI.

## Referências

- BARTHES, R. Imagem e Moda. In: \_\_\_\_\_. **Inédito**. BENEDETTI, Ivone Castilho (Trad.). v. 3. São Paulo: Martins Fontes, 2005. (Coleção Roland Barthes).
- COLI, J. **O que é arte**. São Paulo: Brasiliense, 2004. (Coleção Primeiros Passos).
- LAURA ARTES. Três Graças. Disponível em: <[www.lauraartes.blogspot.com](http://www.lauraartes.blogspot.com)>. Acesso em: 2 dez.2010.
- MANGUEL, A. **Lendo imagens**. FIGUEIREDO, Rubens; EICHEMBERG, Rosaura; STRAUCH, Cláudia (trad.). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- KRESS, G.; van LEEUWEN, T. **Reading Images: the grammar of visual design**. 2. ed. London/New York: Routledge, 2006.
- VAN LEEUWEN, T. **Introducing Social Semiotics** London/New York: Routledge, 2005.
- VIEIRA, J. A.. Afinal, existem metáforas visuais? In: VIEIRA, J. A.; BENTO, A. L.; ORMUNDO, J. da S. (Org). **Discursos nas práticas sociais**. São Paulo: Annablume, 2010.