

RUBENS CÉSAR BAQUIÃO

**ESTABILIZAÇÕES E MUDANÇAS NA
COMPOSIÇÃO SEMIÓTICA DA IMAGEM DE
CRISTO: o cruzamento entre sagrado e profano**



ARARAQUARA – S.P.

2014

RUBENS CÉSAR BAQUIÃO

Estabilizações e mudanças na composição semiótica da imagem de Cristo: o cruzamento entre sagrado e profano

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Coelho Marchezan.

Bolsa: CAPES

Araraquara – SP.

2014

Baquião, Rubens César

Estabilizações e mudanças na composição semiótica da
imagem de Cristo: o cruzamento entre sagrado e profano / Rubens
César Baquião – 2014

158 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Lingüística e Língua Portuguesa) –

Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras,

Campus de Araraquara

Orientador: Renata Coelho Marchezan

1. Semiótica. 2. Percepção. 3. Imagem. 4. Jesus Cristo.
5. Linguística. I. Título.

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca da Faculdade de Ciências e Letras -
UNESP - Câmpus de Araraquara.

RUBENS CÉSAR BAQUIÃO

ESTABILIZAÇÕES E MUDANÇAS NA COMPOSIÇÃO SEMIÓTICA DA IMAGEM DE CRISTO: O CRUZAMENTO ENTRE SAGRADO E PROFANO

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Linguística e Língua Portuguesa.

Linha de pesquisa: Estrutura, organização e funcionamento discursivos e textuais.
Orientadora: Profa. Dra. Renata Coelho Marchezan

Bolsa: CAPES

Data da defesa: 23/05/2014

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientadora: Profa. Dra. Renata Coelho Marchezan
Universidade Estadual Paulista

Membro Titular: Prof. Dr. Arnaldo Cortina
Universidade Estadual Paulista

Membro Titular: Profa. Dra. Lucia Teixeira de Siqueira e Oliveira
Universidade Federal Fluminense

Membro Titular: Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes
Universidade de São Paulo

Membro Titular: Prof. Dr. Jean C. Portela
Universidade Estadual Paulista

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Àqueles que procuram entender, de maneira humilde e persistente, as formas que constituem a linguagem e o processo de transformação dessas formas, no passado e no presente.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora Renata Coelho Marchezan, pelo conhecimento compartilhado e pela experiência dedicada à produção deste trabalho;

Aos amigos semioticistas do grupo CASA, pelas ideias compartilhadas e pelo trabalho realizado;

À UNESP, por oferecer a estrutura que tornou possível a realização desta tese;

À CAPES, por financiar minha pesquisa;

À Jacques Fontanille, por coorientar meu trabalho durante meu estágio de pesquisa na França.

“Nas profundezas do inconsciente humano, encontra-se uma necessidade difusa de um universo lógico e que faça sentido. Mas o universo real está sempre um passo adiante da lógica.”

F. Herbert (2013, p. 383)

RESUMO

Esta tese analisa as imagens de Cristo, selecionadas ao longo da história, para mostrar, por meio da semiótica francesa, como os esquemas narrativos, os temas e as figuras que compõem essa imagem modificam-se de acordo com a cultura que a produz. Nas representações contemporâneas de Cristo, a oposição entre os conceitos de sagrado e profano atenua-se enquanto evolui uma estética da imagem de Cristo em que sagrado e profano estão integrados. Entende-se que a figura de Cristo, no decorrer da história, recobre diversas axiologias não relacionadas apenas ao discurso religioso. A fundamentação teórica da tese é a chamada semiótica greimasiana, principalmente os trabalhos desenvolvidos por semiotistas como J. Fontanille, C. Zilberberg e J. M. Floch. A sintaxe discursiva que estrutura as representações da figura de Cristo constitui um encadeamento de atos que conjuga a dimensão da intensidade (o sensível, o afetivo) e a dimensão da extensidade (o inteligível, o compreensível). Os textos selecionados são mosaicos romanos, pinturas, ilustrações, propagandas publicitárias e fotografias artísticas que apresentam rupturas plásticas e conceituais na representação de Cristo no decorrer da história. A semiótica discursiva, neste trabalho, aprofunda-se nos conceitos fenomenológicos de corpo e percepção para analisar as transformações culturais em discursos produzidos em períodos históricos diferentes e em culturas distintas.

Palavras-chave: corpo; percepção; figuratividade; plasticidade.

ABSTRACT

This thesis aims to analyze images of Christ, selected from several different times, to demonstrate, through the use of french semiotics, how the concepts of sacred and profane in this image are modified, according to the culture that produces the discourse. In the contemporary representations of Christ, the opposition between the concepts of sacred and profane is attenuated. There's an esthetic evolution of the christian image with the mixture between sacred and profane. We understand that the figure of Christ, in the course of history, involves different axiologies and this figure is not only in relationship with the religious discourse. The theoretical basis of the thesis is the greimasian semiotics, especially the work by semioticians as J. Fontanille, C. Zilberberg and J. M. Floch. The discursive syntax that organizes the representations of Christ is an assemblage of acts that conjugates the dimension of intensity (the sensibility, the affectivity) and the dimension of extensity (the intelligible, the comprehensible). The texts selected are roman mosaics, paintings, illustrations, photos and publicitary texts that presents plastic and conceptual ruptures in the representation of Christ throughout history. The discursive semiotic investigates the phenomenologic concepts of body and perception to analyzes the cultural transformations in discourses produced in different historical periods and in distinct cultures.

Key-words: body; perception; figurativity; plasticity.

LISTA DE ESQUEMAS

Esquema 1	Esquema da decadência	42
Esquema 2	Esquema da ascendência	43
Esquema 3	Esquema da amplificação	44
Esquema 4	Esquema da atenuação	45
Esquema 5	Práxis enunciativa e semiosfera	48
Esquema 6	Triagem e mistura	49
Esquema 7	Impacto intenso da imagem de Cristo no Império Romano	62
Esquema 8	Apreensão da imagem de Cristo na Idade Média	82
Esquema 9	Impacto intenso da imagem de Cristo disjunto da cruz	108
Esquema 10	Assimilação da mistura entre sagrado e profano	131

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Cristo militar	58
Figura 2	Cristo pastor	63
Figura 3	<i>Cristo pantocrator</i>	67
Figura 4	<i>Soli sanctissimo sacrum</i>	70
Figura 5	Fachada da catedral de Angoulême	71
Figura 6	<i>Tryptique du jugement dernier</i>	77
Figura 7	<i>Tryptique du jugement dernier (painel central)</i>	78
Figura 8	<i>A coroação de espinhos</i>	81
Figura 9	<i>O homem Sujeito à Dor entre a Virgem e são João</i>	83
Figura 10	<i>O homem Sujeito à Dor entre a Virgem e são João (detalhe)</i>	84
Figura 11	Cristo cósmico	86
Figura 12	<i>Cristo abençoando</i>	88
Figura 13	<i>A elevação da cruz</i>	91
Figura 14	<i>A ascensão de Jesus vestido de sacerdote</i>	94
Figura 15	<i>A ressurreição</i>	96
Figura 16	<i>A cruz nas montanhas</i>	101
Figura 17	<i>Golgota</i>	105
Figura 18	<i>A moderna migração do espírito</i>	107
Figura 19	<i>A ascensão de Cristo</i>	112
Figura 20	<i>A cruz do anjo</i>	116
Figura 21	<i>Jesus Christ Supestar</i>	119
Figura 22	<i>To Mega Therion</i>	124
Figura 23	Propaganda da cachaça Sagatiba 1	127
Figura 24	Propaganda da cachaça Sagatiba 2	129
Figura 25	<i>The Beatification: I'll never let you part for you're always in my heart</i>	133
Figura 26	<i>Sagrado coração de Jesus</i>	134
Figura 27	<i>Pieta with Courtney Love</i>	137
Figura 28	<i>Pieta</i>	138
Figura 29	<i>The Last Supper (LaChapelle)</i>	141

Figura 30	<i>The Last Supper</i> (Da Vinci)	142
Figura 31	<i>Afresco de Cristo com seus discípulos em catacumba romana</i>	145

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. A geração do sentido e o processo sensorial da enunciação	18
1.1 Geração	18
1.2 Conversão	20
1.3 Percepção, figuratividade e plasticidade	23
1.4 Corpo e percepção	32
A) O conceito de corpo segundo a semiótica	32
B) Os esquemas tensivos	39
C) Práxis enunciativa	45
D) Triagem e mistura	49
E) O desenvolvimento da oposição entre corpo e espírito	50
2. As várias faces de Cristo	57
2.1 O surgimento da imagem de Cristo e o desenvolvimento da relação entre os conceitos de sagrado e profano	58
3. Cristo integrado ao mundo	104
3.1 O remanejamento da imagem de Cristo nos discursos contemporâneos e a mistura do sagrado com o profano	105
CONSIDERAÇÕES FINAIS	149
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	153

INTRODUÇÃO

Esta tese analisa várias imagens de Cristo produzidas no curso da história para compreender as mudanças e estabilizações nessa imagem, em uma seleção que abrange desde algumas das primeiras manifestações da imagem de Cristo no Império Romano até propagandas publicitárias e fotografias artísticas contemporâneas, que remanejam discursivamente a imagem de Cristo. A imagem de Cristo estrutura-se pela relação entre sagrado e profano, alguns elementos semióticos estabilizam-se e outros modificam-se nas várias manifestações dessa imagem. A tese explora as estruturas narrativas e a composição temática, figurativa e plástica da concretização textual da imagem de Cristo no curso da história.

A relação entre sagrado e profano é analisada como categoria conceitual imanente às manifestações da imagem de Cristo e a estabilização e modificação dessa categoria recebe destaque nas análises. A tese divide-se em três capítulos: o primeiro discute os conceitos teóricos que são utilizados nas análises e o segundo seleciona imagens de Cristo produzidas entre a Antiguidade e o século XIX, período em que se constitui o que esta tese chama de discurso cristão secular. O trabalho classifica como discurso cristão secular os textos selecionados a partir da oficialização do cristianismo no Império Romano, são textos que se caracterizam pela estabilização de certos programas narrativos e pela oposição entre os conceitos de sagrado e profano na imagem de Cristo desde a Idade Média até o século XIX. O último capítulo analisa imagens de Cristo produzidas nos séculos XX e XXI, período em que a imagem de Cristo manifesta-se em textos que remanejam o discurso cristão secular.

A fundamentação teórica da tese é a semiótica greimasiana, que A. J. Greimas (1976) criou ao ampliar as teorias de F. de Saussure (1975) e L. Hjelmslev (1975) para a análise de textos verbais e não-verbais (visuais, áudio-visuais). A semiótica greimasiana concentra-se no desenvolvimento de conceitos e formalizações para examinar as diversas manifestações da linguagem. A tese baseia-se na semiótica *standard*, desenvolvida nas décadas de 1960 e 1970, e também nos trabalhos atuais da semiótica

discursiva, que assimilam os conceitos filosóficos da fenomenologia da percepção de M. Merleau-Ponty (2006).

O trabalho *O problema do herói na atividade estética*, de M. Bakhtin (2003), também é usado na fundamentação teórica da tese, principalmente algumas discussões fenomenológicas que o autor russo desenvolveu na década de 1920. M. Bakhtin estudou os aspectos sociais e políticos da linguagem e também concentrou-se no estudo da literatura ao estabelecer novas abordagens do romance. Seus trabalhos reúnem-se no chamado Círculo de Bakhtin e possuem muitas diferenças conceituais e analíticas em relação aos trabalhos da semiótica greimasiana. Por isso, a tese destaca o trabalho do M. Bakhtin fenomenólogo, em que é possível estabelecer uma articulação conceitual com os desenvolvimentos fenomenológicos da semiótica discursiva.

A fenomenologia é uma corrente filosófica cujas reflexões se concentram na percepção, no modo como a atividade sensório-motora define a existência humana. O conceito de corpo é fundamental no pensamento fenomenológico já que os fenômenos físicos são percebidos pelas sensações corpóreas. O homem reconhece a existência dos fenômenos físicos por meio dos sentidos fisiológicos, que percebem tanto estímulos internos quanto externos em relação ao corpo. Assim, toda a experiência entre homem e mundo está ligada à atividade sensório-motora, inclusive a constituição da linguagem humana.

As reflexões filosóficas do trabalho fenomenológico de M. Bakhtin discutem o desenvolvimento do cristianismo a partir da oposição conceitual entre corpo e espírito, e essas reflexões são utilizadas para elucidar algumas transformações notadas nas análises da imagem de Cristo, como a mudança na relação entre os conceitos de sagrado e profano no curso da história. Mas a fundamentação teórica aprofundada e que sustenta as análises é a semiótica e sua vertente fenomenológica, que compreende a instauração gerativa do sentido como um processo ligado à percepção.

O primeiro capítulo discute os principais conceitos que possibilitam o desenvolvimento da semiótica greimasiana e explora a relação entre a teoria da significação e a fenomenologia de M. Merleau-Ponty. São apresentados os conceitos de geração e conversão, propostos por A. J. Greimas, e é discutida a relação entre esses conceitos e o conceito de percepção. A semiótica plástica, desenvolvida por J. M.

Floch (1985), faz parte do capítulo teórico e é utilizada nas análises do segundo capítulo e também do terceiro. O tópico *Corpo e percepção*, no primeiro capítulo, mostra como a fenomenologia fundamenta os desenvolvimentos conceituais da semiótica tensiva proposta por C. Zilberberg (2001) e J. Fontanille (2001) e termina com a discussão sobre o trabalho do M. Bakhtin fenomenólogo, que discute o desenvolvimento fenomenológico do conceito de espírito desde a pré-história até o surgimento do cristianismo. No domínio conceitual, a tese explora a relação entre semiótica e fenomenologia e utiliza os esquemas tensivos ao analisar textos que foram produzidos em culturas com sistemas axiológicos diferentes. O esquema da práxis enunciativa é uma ferramenta muito adequada para analisar a relação entre elementos textuais e elementos culturais. Esse esquema possibilita compreender as transformações culturais como categorias imanentes à composição discursiva dos textos.

O segundo capítulo inicia-se com a análise de duas imagens de Cristo da época em que surge no Império Romano: um mosaico e uma pintura em uma catacumba cristã romana. Nesses dois textos, nota-se a influência dos valores pagãos romanos nas manifestações da imagem de Cristo. São selecionadas imagens da Idade Média (a pintura bizantina *Cristo pantocrator*, do século VI, a fachada da catedral de Angoulême, do século XII, a pintura *Tryptique du jugement dernier* de H. Memling (2012), feita em 1471, a pintura *A coroação de espinhos* de H. Bosch (1968), produzida no final do século XV, a pintura *O homem Sujeito à Dor entre a Virgem e são João* de N. Tzafuris (2000), de 1453 e uma ilustração do Cristo cósmico do bestiário de Ashmole, de 1511) em que se analisa, entre outros elementos discursivos, o desenvolvimento da oposição entre os conceitos de sagrado e profano. Destaca-se uma pintura renascentista de Rafael (2014), de 1506, em que os temas e figuras presentes nos discursos da Idade Média são modificados e uma pintura barroca de Rubens (1994), de 1610, que mostra a imagem do Cristo crucificado. Também é analisada uma pintura indiana com a imagem de Cristo, feita no início do século XVII, que é estruturada pela oposição entre sagrado e profano. O capítulo termina com a análise de duas pinturas do século XIX, uma de W. Blake (1985), que mostra a ressurreição de Cristo e outra de C. D. Friedrich (2000), em que o Cristo crucificado manifesta os valores do movimento romântico.

Os objetos escolhidos para análise no segundo capítulo compreendem um período longo de composição discursiva, de modo que o contexto histórico de produção dos textos selecionados é discutido com base nos livros *Roma Imperial*, de M. Hadas (1968), *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*, de J. Pelikan (2000) e *Le fantastique au Moyen Âge*, de S. Sadaune (2012). O livro *Roma Imperial* fornece algumas das primeiras imagens de Cristo produzidas e também tem informações importantes sobre a história romana. *A imagem de Jesus ao longo dos séculos* é um trabalho que seleciona uma grande quantidade de imagens de Cristo e as discute a partir de um ponto de vista histórico e cultural, é um livro que tem um objetivo diferente do desta tese, mas que fornece imagens e também reflexões importantes. O livro *Le fantastique au Moyen Âge* é um estudo sobre o imaginário da Idade Média e também contribui com informações sobre a cultura deste período em que o discurso cristão estabelece-se na cultura européia.

A seleção dos objetos do segundo capítulo, e também do terceiro, segue um critério segundo o qual cada imagem representa uma etapa muito específica da evolução temática e figurativa de Cristo no curso da história. A análise dos textos possibilita compreender as transformações temáticas e figurativas nessa imagem e também considerar como essas transformações relacionam-se às mudanças nas axiologias de seus respectivos contextos de produção.

O terceiro capítulo seleciona imagens de Cristo produzidas nos séculos XX e XXI, a destacar imagens que apresentam modificações em relação às imagens do segundo capítulo; são textos em que as estruturas narrativas do discurso cristão secular são remanejadas e em que a oposição entre os conceitos de sagrado e profano é gradativamente atenuada. O último capítulo busca entender de que maneira a imagem de Cristo estabiliza-se, mesmo com as modificações no discurso cristão secular, e estrutura-se em textos como propagandas publicitárias e fotografias artísticas, que são compostos com base em axiologias diferentes dos valores estabelecidos pelo discurso cristão secular.

As quatro primeiras imagens analisadas são: uma pintura de E. Munch (2000), de 1900, em que o percurso narrativo do Cristo crucificado é modificado, um mural de J. C. Orozco (2000), da década de 1930, que subverte a conjunção de Cristo com a cruz e

duas pinturas de S. Dalí (2014) feitas no final da década de 1950, estas últimas interpretam a imagem de Cristo em relação às figuras e temas do discurso científico do século XX. A capa do filme *Jesus Cristo Superstar*, de 1973, adaptação da *opera rock* homônima, é o primeiro texto selecionado que é produzido com as modernas técnicas fotográficas coloridas do século XX e apresenta uma manifestação da imagem de Cristo que se estrutura segundo os valores da cultura *hippie*. A pintura de H. R. Giger (2014), que é capa do disco *To Mega Therion*, lançado em 1985, da banda Celtic Frost, é selecionada por apresentar uma interpretação subversiva do discurso cristão secular, que marca a perspectiva da cultura *underground*. Dois textos da propaganda publicitária da cachaça Sagatiba, de 2004, são analisados e revelam a atenuação da oposição entre os conceitos de sagrado e profano na imagem de Cristo no início do século XXI, depois do processo exaustivo de reinterpretação do ícone cristão no século XX. As últimas análises do terceiro capítulo examinam três fotografias artísticas feitas por D. LaChapelle (2010), em que a imagem de Cristo é relacionada às imagens de astros da música popular e que mostram o aspecto sagrado do discurso cristão secular a misturar-se ao misticismo alternativo de certos grupos urbanos contemporâneos.

O contexto histórico dos textos do último capítulo é discutido com base no trabalho do historiador E. Hobsbawm (1999) e também são feitas reflexões dos aspectos sociais das imagens contemporâneas de Cristo a partir dos trabalhos de E. Morin (1969) e M. Maffesoli (2006).

Algumas discussões conceituais feitas no capítulo teórico, como a cisão entre sujeito e objeto, que fundamenta a teoria semiótica e que é problematizada pela fenomenologia, são retomadas após o desenvolvimento das análises, a demonstrar como estes conceitos estruturam a concretização dos textos. As análises, que são uma aplicação dos conceitos e esquemas apresentados no capítulo teórico, possibilitam reflexões sobre a composição do *corpus* e sobre a constituição conceitual da teoria aplicada.

1. A geração do sentido e o processo sensorial da enunciação

1.1 Geração

A noção de geração define a semiótica francesa e fundamenta o seu desenvolvimento. A ideia de que o sentido é gerado sustenta a criação dos principais conceitos greimasianos e possibilita a aplicação da semiótica em análises textuais. O conceito de geração em semiótica pode ser compreendido, epistemologicamente, como produção:

O termo geração designa o ato de engendrar, de produzir, quer tomado em sentido biológico quer em sentido epistemológico. É a segunda acepção, de uso corrente nas matemáticas (em que se fala da geração de um volume ou de um número, por exemplo), que foi retomada por N. Chomsky em linguística e que se estende à semiótica (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 228-229).

Para trabalhar o vasto domínio da significação, a teoria semiótica apoia-se na noção de profundidade, que é categorizada em níveis, para abordar o sentido. Entende-se que o conceito de níveis é uma abstração desenvolvida para explicar o funcionamento da linguagem. O percurso gerativo desenvolvido por A. J. Greimas (1976) estabelece que a geração do sentido desenvolve-se em uma estrutura formalizada por níveis abstratos (profundos) e níveis concretos (superficiais). Os níveis abstratos podem ser compreendidos como conjuntos formais de significação que se manifestam na substância e na forma da expressão. A disposição destes níveis em nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo estrutura o percurso gerativo de sentido.

O nível fundamental é aquele em que se situam as relações lógicas – representadas por caracteres simbólicos – com investimento semântico mínimo; o nível narrativo é o nível em que ocorre a organização e o desenvolvimento semântico dos elementos lógicos que estruturam a narrativa; no nível discursivo, os níveis anteriores se manifestam temática e figurativamente, nele se examinam os investimentos mais concretos, que se manifestam em diversos tipos de textos. No nível discursivo, o sujeito

da enunciação, produtor do discurso, organiza as estruturas narrativas em categorias discursivas de pessoa, tempo e espaço. Todo discurso pressupõe uma enunciação e, na semiótica, a enunciação discursiva é um processo estabelecido pela relação entre enunciador (aquele que produz o texto-enunciado) e enunciatário (aquele para quem o texto-enunciado é produzido).

Para tornar possível a operacionalização científica dos níveis do percurso gerativo de sentido, A. J. Greimas faz uso da lógica e utiliza caracteres simbólicos. A noção de algoritmo sustenta a formalização do percurso gerativo, como se pode ler no seguinte texto de A. J. Greimas e J. Courtés:

É evidente que a apresentação algorítmica das sequências de regras só pode ser feita progressivamente: a organização algorítmica só pode ser dada, em primeiro lugar, a determinados procedimentos de análise. Assim, em semiótica narrativa, os programas narrativos complexos, por exemplo, já são suscetíveis de receber uma formulação algorítmica (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 27).

O conceito de actante é estabelecido para desenvolver uma formulação algorítmica que manipula as transformações de sentido, pois a semiótica narrativa concebe os actantes como elementos abstratos que geram sentido ao se relacionar e que podem ser analisados por meio de combinações sintagmáticas. Essa proposta de formalização algorítmica para representar as estruturas narrativas é uma das bases da semiótica, que, em seu início, tem o intuito de manipular a língua como um objeto científico. A. J. Greimas, em seus primeiros textos, trabalha em uma formalização lógica com o intuito de explicar a geração do sentido, de forma que, para representar o nível narrativo, a semiótica utiliza símbolos como:

- S: representa os sujeitos;
- O: representa os objetos;
- $\cap$ e U: são utilizados para marcar as conjunções e disjunções entre sujeitos e objetos;
- v: representa os valores investidos nos objetos.

O percurso do herói cristão, por exemplo, que morre na cruz para salvar a humanidade, pode ser formalizado da seguinte maneira:

$S \cap Ov$ – Sendo que S representa Jesus Cristo e $\cap$ sua conjunção com O, o objeto cruz, envolvido com v, o valor salvação.

Essa representação sintagmática da relação entre actantes situa-se no nível narrativo. No nível discursivo, os actantes são revestidos por temas e figuras: o actante O (nível narrativo) manifesta-se na figura da cruz (nível discursivo), que representa o tema da salvação (nível discursivo). A organização discursiva opera ao relacionar conceitos abstratos (temas) a elementos semióticos concretos (figuras): o tema da paz é tradicionalmente vinculado à figura da pomba branca; o tema da justiça é ligado à figura da balança, etc.

Os conceitos de euforia e disforia recobrem o percurso dos sujeitos: o percurso de Cristo, que oferece a salvação por meio de seu sacrifício e ressurreição, apresenta uma sanção eufórica, já que é um discurso da vitória de Cristo sobre o pecado. Em várias narrativas medievais há o percurso do herói que vence os desafios e casa-se com uma princesa, outro exemplo de sanção eufórica. No caso de um percurso em que o herói não supera os desafios e não conquista a mão de uma princesa, por exemplo, a sanção é disfórica.

O conceito de geração em semiótica define a emergência do sentido, que pode ser formalizado em níveis de relação lógica entre actantes e que se manifesta discursivamente. Assim, o nível discursivo apresenta-se como o domínio mais superficial do percurso gerativo, pois é o domínio em que as estruturas narrativas manifestam-se em temas e figuras estáveis, como o tema da salvação, que se concretiza na figura do Cristo crucificado.

1.2 Conversão

Ao considerar a complexidade dos níveis do percurso gerativo, entende-se que os actantes sofrem transformações em suas relações lógicas. Para explicar as

transformações que ocorrem no nível conceitual, a semiótica desenvolve o conceito de conversão:

L. Hjelmslev emprega o termo conversão para designar um conjunto de procedimentos que correspondem, “*avant la lettre*” e guardadas as devidas proporções, ao conceito de transformação em gramática gerativa. [...] empregamos o termo conversão no sentido Hjelmsleviano, mas aplicando-o à dimensão sintagmática e discursiva da semiótica: esse conceito está, então, intimamente ligado ao discurso, apreendido e definido como uma superposição de níveis em profundidade (GREIMAS; COURTÉS, 2008, P. 102).

O conceito de conversão possibilita descrever o modo como um determinado nível do percurso gerativo, como o nível narrativo, transforma-se em nível discursivo. Entende-se que, no nível narrativo, os actantes organizam-se de forma lógica e, no nível discursivo, recebem investimento antropomórfico e tornam-se figuras; convertem-se de um nível abstrato a um nível concreto. Ao retomar o exemplo do percurso de Cristo, entende-se que S é um actante no nível narrativo e que sua conversão na figura do Cristo crucificado é identificada no nível discursivo. Segundo A. J. Greimas e J. Courtés:

[...] no interior do componente semântico, percebe-se também que os termos das categorias semânticas se convertem em valores investidos nos objetos sintáticos, e que estes – lugares semanticamente vazios – podem ser convertidos em figuras e em ícones do mundo. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 103)

Os semioticistas escrevem sobre a conversão de termos semânticos em valores relacionados aos objetos e também na conversão dos objetos em figuras e ícones. A conversão pode ser entendida como uma transformação em que os elementos de um nível transitam para outro nível. Ao se pensar no percurso do herói cristão, entende-se que o valor salvação, um elemento semântico, é investido no objeto cruz. Assim, a figura da cruz estabiliza-se como um ícone da salvação na cultura ocidental. A noção de conversão permite compreender a complexidade das transformações semânticas e figurativas da linguagem e também explica o processo de mudança que ocorre nos níveis conceituais da semiótica greimasiana.

No entanto, é preciso dizer que o conceito de conversão é um dos mais problemáticos da semiótica francesa. Ao sustentar-se na noção de profundidade, o conceito de conversão mostra-se frágil diante de uma observação apurada, segundo J. Fontanille:

A “metáfora” da profundidade é geralmente considerada, desde o surgimento da gramática chomskyana, como uma estrutura topológica “explicativa” (ao contrário das gramáticas “descritivas”). Consequentemente, a “explicação” é um efeito simples da diferença de profundidade, graças a uma dessas transposições ideológicas (às vezes até mesmo um pouco mágicas) que o raciocínio natural usa de bom grado; ela não difere, em efeito, daquela que projeta uma relação causal sobre uma simples sucessão orientada entre eventos. (tradução nossa) (FONTANILLE, 2001, p. 4) ¹

Este é um trecho do artigo de J. Fontanille intitulado *La sémiotique est-elle générative ?* (A semiótica é gerativa?, 2001), que discute o problema da conversão na estrutura topológica do percurso gerativo. Segundo J. Fontanille, as transposições que são previstas entre os níveis do percurso gerativo parecem “ideológicas” ou “mágicas”, já que um exame epistemológico minucioso revela que a relação entre os níveis por meio de conversões parece meramente imaginário. Assim, o conceito de conversão precisa de uma abordagem teórica que vislumbre possibilidades de relação entre os níveis que não sejam restritas a um raciocínio teórico que, de maneira engenhosa, estabelece relações entre os níveis do percurso gerativo, mas são relações que não se sustentam sob um olhar teórico rigoroso. A solução parece estar em uma abordagem fenomenológica da noção de conversão, como é discutido no próximo tópico.

¹ La “métaphore” de la profondeur est en general considérée, depuis les débuts de la grammaire chomskyenne, comme une structure topologique “explicative” (vs. les grammaires “descriptives”). En l’occurrence, l’ “explication” est un simple effet de la différence de profondeur, grâce à une de ces transpositions idéologiques (parfois même quelque un peu magiques) dont le raisonnement naturel use volontiers ; elle ne diffère guère en effet de celle qui projete une relation causale sur une simple succession orientée entre des événements.

1.3 Percepção, figuratividade e plasticidade

Este tópico propõe-se a explorar a relação entre a noção de geração e o conceito fenomenológico de percepção, em uma abordagem da emergência gerativa do sentido como um processo perceptivo. Segundo esse raciocínio, admite-se que a linguagem humana é estabelecida pelos sentidos fisiológicos, que são a base da percepção do mundo natural e de toda interação entre os sujeitos humanos. É importante distinguir o termo sujeito, que, segundo a fenomenologia, é um ser senciente, do sujeito actante do nível narrativo da semiótica, que é um algoritmo. O processo semiótico de instauração do sentido tem origem na percepção, já que um objeto (também é importante fazer a distinção entre o termo objeto, que, na fenomenologia, corresponde a um elemento do mundo natural, do termo objeto actante do nível narrativo da semiótica, que é um algoritmo) é percebido pelos sentidos fisiológicos e seu sentido é apreendido de forma gerativa.

O trabalho *Fenomenologia da percepção*, publicado em 1945 pelo filósofo M. Merleau-Ponty (2006), influencia o desenvolvimento da teoria semiótica greimasiana; este fenomenólogo problematiza o método científico que separa, teoricamente, o domínio da subjetividade (que caracteriza os processos da percepção e do pensamento humano) do domínio da objetividade (a descrição racional, lógico-matemática, do mundo natural). A cisão conceitual entre sujeito (relativo ao homem) e objeto (relativo à natureza) é estabelecida pelo método científico a partir dos séculos XVII e XVIII e influencia o desenvolvimento da ciência e da filosofia modernas, inclusive o da teoria semiótica greimasiana. Ao refletir sobre a cisão entre ciência e filosofia, efetuada pelo pensamento cartesiano², M. Merleau-Ponty diz que: “Nossa ciência e nossa filosofia são duas consequências fiéis e infiéis do cartesianismo, dois monstros nascidos do desmembramento dele” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 100). Para M. Merleau-Ponty, a cisão entre sujeito e objeto, que separa a filosofia da ciência, precisa ser superada em favor de uma filosofia que redescubra a relação entre sujeito e mundo natural.

² Cartesiano: relativo a Descartes (2001), filósofo que desenvolve, no século XVII, o método a partir do qual sujeito e objeto são separados conceitualmente.

Ao refletir sobre a conceituação científica dos objetos naturais, M. Merleau-Ponty chama a atenção para a complexidade da relação entre natureza e cultura:

Nossa percepção pressente, sob o quadro, a presença próxima da tela; sob o monumento, a do cimento que se pulveriza; sob o personagem, a do ator que se fatiga. Mas a natureza da qual o empirismo fala é uma soma de estímulos e de qualidades. É absurdo pretender que essa natureza seja, mesmo que só em intenção, o objeto primeiro de nossa percepção: ela é muito posterior à experiência dos objetos culturais, ou, antes, ela é um deles. Precisaremos portanto redescobrir também o mundo natural e seu modo de existência, que não se confunde com aquele do objeto científico. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 51)

Todas as definições científicas do mundo natural são afirmações de seres culturais. O conhecimento da natureza é envolvido pela subjetividade perceptiva integrada ao processo de análise empírica. Assim, aquilo que se define como natureza também é parte do domínio cultural, pois os objetos do mundo natural só adquirem significado por meio da relação sensorial entre sujeitos culturais e objetos naturais. O estabelecimento das macrossemióticas – mundo natural e línguas naturais – é sustentado pela relação sensorial entre os sujeitos humanos, que são definidos por conceitos culturais e estabelecem seu conhecimento dos domínios macrossemióticos a partir daquilo que são capazes de experienciar por meio da sensório-motricidade.

Esta abordagem fenomenológica dos conceitos greimasianos conduz a uma outra compreensão do conceito de conversão, que não é apenas uma noção abstrata (como é discutido no tópico anterior), mas um fenômeno do processo perceptivo:

A conversão é um fenômeno e não um conceito. Este deslocamento e as consequências que resultam [...] mudam o estatuto do percurso gerativo: que não é mais um simulacro formal, menos ainda uma “caixa de utilidades” bem ordenada, mas a forma de um certo tipo de experiência, a análise semiótica de um fenômeno ou de um conjunto de fenômenos (tradução nossa) (FONTANILLE, 2001, p. 12).³

³ *La conversion est un phénomène et non pas un concept. Ce déplacement, et les conséquences qui en découlent [...] change le statut du parcours génératif : ce n'est plus un simulacre formel, encore moins une "boîte à outils" bien ordonnée, mais la forme d'un certain type d'expérience, l'analyse sémiotique d'un phénomène ou d'un ensemble de phénomène.*

Ao entender a conversão como um fenômeno, ela deixa de ser considerada uma noção “mágica” e passa a ser compreendida como a descrição das transformações de sentido do processo perceptivo. Entende-se que, para a semiótica, o processo perceptivo corresponde à enunciação, ou seja, à relação estabelecida entre o enunciador que produz o discurso e o enunciatário para quem o discurso é produzido. Quando o enunciatário percebe um crucifixo tradicional, por exemplo, a figura de Jesus Cristo (nível discursivo) é percebida pelo aparelho visual e o programa narrativo do herói (nível narrativo), que se sacrifica para salvar a humanidade (S $\cap$ Ov), surge durante o contato visual entre o sujeito senciente e o objeto. Isso ocorre porque, na cultura ocidental, estabilizou-se o programa narrativo em que Cristo é o salvador que entra em conjunção com a cruz para oferecer a salvação aos homens.

Assim, sempre que a imagem de Cristo é percebida pelos sentidos corpóreos, na enunciação, seu papel actancial, no nível narrativo, é convocado e Cristo é reconhecido como aquele que salva a humanidade. Este exemplo demonstra que o sentido é gerado na interação sensível entre sujeito que percebe e objeto percebido e que a conversão entre os níveis do percurso gerativo (em que a terminologia sujeito e objeto é utilizada com o sentido de actante-algoritmo) descreve o processo de apreensão sensorial da significação. A conversão, na terminologia semiótica, pode ser considerada uma representação das transformações que ocorrem no processo sensorial, no momento em que um sujeito senciente percebe um objeto natural. Os níveis do percurso gerativo (fundamental, narrativo e discursivo), assim, são entendidos como uma representação formal da geração sensorial do sentido e as conversões entre os níveis descrevem parte do processo sensorial de apreensão do sentido:

As conversões não são mais operações lógico-formais, mas modos de apreensão fenomenais das mudanças de níveis de pertinência; [...] o percurso gerativo é tanto um percurso de transformação da “visão de mundo” que um percurso de transformação do estatuto deste sujeito epistemológico que se esforça em apreender a significação. (tradução nossa) (FONTANILLE, 2001, p. 17).⁴

⁴ *Les conversions ne sont plus des opérations lógico-formelles, mais des modes d’appréhension phénoménale des changements de niveau de pertinence; [...] le parcours générative est autant un parcours de transformation de la “vision du monde” qu’un parcours de transformation du statut de ce sujet épistémologique qui s’efforce d’en saisir la signification*

O percurso gerativo descreve a transformação dos modos de apreensão dos fenômenos como um processo de mudança de níveis que articulam a experiência sensorial. Ou seja, a percepção de certo objeto gera um sentido específico, que se desenvolve no processo de apreensão sensorial do sentido.

Esse processo de apreensão sensorial das formas do mundo natural é estudado, na semiótica greimasiana, pela figuratividade, que define a estabilização dessas formas no nível discursivo. Segundo D. Bertrand, a figuratividade

opõe, como todos sabem, a arte figurativa e a arte “não figurativa” ou “abstrata”. Sugere espontaneamente a semelhança, a representação, a imitação do mundo pela disposição das formas numa superfície. Ultrapassando porém o universo particular da expressão plástica que o viu nascer, o conceito semiótico de figuratividade foi estendido a todas as linguagens, tanto verbais quanto não-verbais, para designar esta propriedade que elas têm em comum de produzir e restituir parcialmente significações análogas às de nossas experiências perceptivas mais concretas. A figuratividade permite, assim, localizar no discurso este efeito de sentido particular que consiste em tornar sensível a realidade sensível [...] Com efeito, a figuratividade rege em boa medida muitas [...] formas e gêneros discursivos: a narrativa mítica, o conto popular, o provérbio, o texto religioso, o discurso jornalístico ou publicitário, os episódios da troca cotidiana, etc. Ela permite opô-los, num grande bloco, aos chamados discursos abstratos: discursos teórico, científico, filosófico, etc. (BERTRAND, 2003, 154-155).

Em uma pintura de uma paisagem campestre, por exemplo, a figuratividade orienta a semelhança entre as figuras pintadas da natureza (como montanhas e árvores) ao sugerir discursivamente a analogia com o mundo natural. Quando uma certa figura torna-se recorrente em vários discursos, a semiótica nomeia esta estabilização de iconicidade:

Quando se reconhece um rosto, não se utiliza a totalidade dos traços que o compõem. Quanto mais esse reconhecimento é rápido, menos são utilizados os traços: a situação é paradoxal, porque o reconhecimento mais rápido e mais eficaz é aquele que utiliza menos os traços do objeto representado e, em consequência, é o menos parecido com esse objeto. No entanto, o paradoxo é apenas aparente: se há semelhança no ícone, essa não pode ser entre o objeto do mundo e sua representação, mas entre, de um lado, a experiência perceptiva que se tem desse objeto e, de outro, a experiência perceptiva que sugere sua

representação. Desde então, se a primeira experiência perceptiva só reteve um pequeno número de traços, o reconhecimento posterior se contenta com essa seleção esquemática (FONTANILLE, 2005, p. 105).

Neste texto, J. Fontanille discute que a iconicidade ocorre por meio da seleção perceptiva que reconhece os traços pertinentes de uma figura. A percepção de um ícone ocorre no momento em que os traços que se destacam ao visar uma pessoa ou um objeto, são reconhecidos nos mesmos traços selecionados na representação dessa pessoa ou desse objeto. J. Fontanille (2005, p. 110) define que “o ícone é o momento da estabilização de uma figura reconhecida enquanto tal”. É o que ocorre na estabilização dos traços que representam o cabelo longo e a barba na figura de Cristo; estes traços estabilizam-se, no curso da história, na composição discursiva de Cristo e tornam-se ícones que compõem a imagem de Cristo e a tornam reconhecível na enunciação, como é mostrado nas análises do segundo e do terceiro capítulos.

As características sensíveis dos objetos do mundo natural orientam o sentido no momento em que estes objetos são percebidos por um sujeito senciente. Em semiótica, as características “materiais” do objeto percebido são compreendidas como partes do texto-enunciado. Segundo J. Fontanille, em seu livro *Pratiques Sémiotiques*, o nível dos signos (figuratividade e iconicidade) integra-se ao nível dos textos-enunciados (interpretação e inscrição):

Ao selecionar como nível de pertinência das imagens o nível das unidades significantes elementares, signos ou figuras de representação, todos os aspectos sensíveis da imagem são reenviados à substância, às condições materiais do plano da expressão, e são estudados segundo a história das técnicas, das práticas e da estética da produção; na melhor das hipóteses, e do ponto de vista da história da arte, esses aspectos sensíveis e materiais poderão, se tiverem algumas regularidades, ser atribuídos a um «estilo». Mas a passagem ao nível de pertinência superior, o do «texto-enunciado», inclui o todo ou parte desses elementos sensíveis em uma «dimensão plástica», e a análise semiótica dessa dimensão textual pode então reconhecer ou afetar diretamente as formas do conteúdo, as axiologias e mesmo os papéis actanciais. Em suma, os elementos sensíveis e materiais da imagem só se tornam pertinentes de um ponto de vista semiótico no nível superior, isso quer

dizer, no momento de sua integração em «texto-enunciado». (tradução nossa) (FONTANILLE, 2008, p. 20)⁵

No que concerne à análise dos textos-enunciados, a semiótica considera que eles podem ser examinados em dois planos: o plano da expressão, que é a materialidade do enunciado (fonética, gráfica, pictórica, etc) e o plano do conteúdo, que é o campo conceitual (temático e figurativo) dos discursos. Os dois planos da linguagem são desenvolvidos pelo linguista L. Hjelmslev (1975, p. 53-54), a partir do conceito de signo concebido por F. de Saussure (1975): “Adotamos os termos *expressão* e *conteúdo* para designar os *funtivos* que contraem a função em questão, a função semiótica; esta é uma concepção puramente operacional e formal e, nesta ordem de idéias, nenhum outro significado é atribuído aos termos *expressão* e *conteúdo*.”

A figuratividade discursiva concretiza-se em suportes concretos do plano da expressão: a figura de uma prisão (plano do conteúdo) pode estar inscrita na moldura (plano da expressão) de um quadro, se a moldura for trabalhada com a forma de barras de prisão, por exemplo. Os temas e figuras do plano do conteúdo, que compõem o domínio axiológico, concretizam-se no plano da expressão, que é a forma dos textos-enunciados.

A relação entre os dois planos da linguagem é basilar na análise de textos visuais segundo a semiótica plástica de J. M. Floch (1985, p. 17): “A semiótica plástica caracteriza-se, de um lado, pelo fato que é o sistema semissimbólico que rege a semiose – a relação significante-significado em si – e, por outro lado, certamente, pelo

⁵ *Si on sélectionne en effet comme niveau de pertinence des images celui des unités signifiantes élémentaires, signes ou figures de représentation, tous les aspects sensibles de l'image sont alors renvoyés à la substance, voire à la matière du plan de l'expression, et relèvent alors d'une étude de l'histoire des techniques, des pratiques et des esthétiques de la production ; au mieux, et du point de vue de l'histoire de l'art, ces aspects sensibles et matériels pourront, s'ils présentent quelques régularités, être mis au compte d'un « style ». Mais le passage au niveau de pertinence supérieur, celui du « texte-enoncé », intègre tout ou partie de ces éléments sensibles dans une « dimension plastique », et l'analyse sémiotique de cette dimension textuelle peut alors lui reconnaître ou lui affecter directement des formes de contenu, des axiologies, voire des rôles actantiels. En somme, les éléments sensibles et matériels de l'image ne deviennent pertinents d'un point de vue sémiotique qu'au niveau supérieur, c'est-à-dire au moment de leur intégration en « texte-énoncé ».*

fato que a substância da expressão é visual.”⁶ O que equivale a dizer que a relação entre o plano do conteúdo (conceitos e abstrações) e o plano da expressão (substância e forma textual) regula o estabelecimento da semiótica plástica.

A dimensão plástica da semiótica é o domínio em que os elementos sensíveis dos objetos apresentam-se como formantes, que podem ser reconhecidos pela organização cromática, eidética, topológica ou matérica. Os formantes foram estudados por J. M. Floch, semioticista responsável pelo desenvolvimento da semiótica plástica:

Assim como A. J. Greimas e J. Courtés, entendemos por “formante” uma parte da cadeia da expressão correspondente a uma unidade do plano do conteúdo. Trata-se de um formante “figurativo”, isto é, de um formante constituído por um dispositivo da expressão que “a grade de leitura do mundo natural” articula a um significado, e que é, assim, transformado em signo-objeto. Veremos, ainda mais longe, que existem também formantes “plásticos” que servem de “pretexto” a outros investimentos de significação, mais abstratos e geralmente de natureza axiológica. (tradução nossa) (FLOCH, 1985, p. 46)⁷

Os formantes plásticos (cromáticos, eidéticos, topológicos e matéricos) estruturam-se em padrões identificados pela percepção: os formantes cromáticos são percebidos em enunciados que se organizam em categorias de cores (branco vs. preto, verde vs. vermelho, por exemplo); os formantes eidéticos estabelecem sentido por meio da relação entre traços (reto vs. curvo, redondo vs. quadrado); formantes topológicos apresentam categorias espaciais (alto vs. baixo, central vs. marginal) e os formantes matéricos são percebidos em estruturas táteis (liso vs. áspero, macio vs. rígido). Estes elementos plásticos interagem com elementos do conteúdo (axiologias e papéis actanciais) e é possível reconhecer a relação entre a plasticidade do texto-enunciado e

⁶ “La sémiotique plastique se caractériserait alors, d’une part, par le fait que c’est le système semi-symbolique qui y régit la sémiosis – la relation signifiant-signifié elle-même – et, d’autre part, bien sûr, par le fait que la substance de l’expression y est visuelle.”

⁷ A la suite d’A.J. Greimas et de J. Courtés, nous entendrons par “formant” une partie de la chaîne de l’expression correspondant à une unité du plan du contenu. Il s’agit ici d’un formant “figuratif”, c’est-à-dire d’un formant constitué par un dispositif d’expression auquel la “grille de lecture du monde naturel” conjoint un signifié, et qui est ainsi transformé en signe-objet. Nous verrons plus loin qu’il existe aussi des formants “plastiques” qui, eux, servent de “pretextes” à des investissements de signification autres, plus abstraits et généralement de nature axiologique.

a emergência do sentido gerado. Por exemplo: a imagem da crucificação de Cristo esculpida em uma rocha (texto-enunciado), cobre papéis actanciais e axiologias (nível profundo) de acordo com a relação estabelecida entre os elementos da expressão (formantes) e do conteúdo (axiologias), isso também é demonstrado nas análises do segundo e do terceiro capítulos.

Em seu livro *Petites Mythologie de L'oeil et de L'esprit*, J. M. Floch desenvolve o conceito de semi-simbolismo e mostra sua aplicação em diversos textos visuais. O semi-simbolismo ocorre no momento em que há vínculo entre duas categorias de cada um dos planos da linguagem, por exemplo: um texto que apresenta uma categoria cromática branco vs. preto (plano da expressão) e em que essa categoria cromática relaciona-se a uma categoria semântica bem vs. mal (plano do conteúdo), sendo que o branco vincula-se ao bem e o preto ao mal, pode ser considerado um texto semi-simbólico

Segundo essa perspectiva semiótica, os textos são a expressão material de elementos sensoriais e de categorias plásticas, figurativas e semânticas geradas discursivamente. Como a tese fundamenta-se em uma epistemologia semiótica do processo de geração do sentido, a classificação genérica dos textos, em seu sentido teórico-epistemológico, não é desenvolvida aqui. No entanto, devido à heterogeneidade do *corpus*, que destaca pinturas, ilustrações, mosaicos e textos publicitários, o contexto de produção dos textos é apresentado durante as análises e a classificação genérica, estabelecida pela cultura, é comentada como nomenclatura estável do objeto.

A semiótica compreende que o percurso gerativo de sentido concretiza-se em forma textual: música, pintura, escultura, etc. Mais do que isso, segundo a semiótica, toda forma estável das práticas discursivas diz respeito à textualização: desde o formato das residências até a estrutura de um canivete indicam a concretização de um discurso que se organiza em elementos figurativos, plásticos e semânticos, entre outros, para fazer sentido. A. J. Greimas e J. Courtés nomeiam de textualização o conjunto dos procedimentos que constituem o texto:

Enquanto representação semântica, esse texto é indiferente aos modos de manifestação semiótica que lhe são logicamente anteriores. Assim, por exemplo, o texto de uma história em quadrinhos assumirá a forma ou de “legendas” ou de “vinhetas”. De igual forma, o texto de um corpus etnoliterário será homogêneo apesar do caráter plurilíngue de sua manifestação, evidentemente na medida em que recobre uma área cultural reconhecida. Por seu lado, o texto teatral subsume o conjunto das linguagens de manifestação (entonação, gestualidade, proxêmica, jogos de luzes, etc.) às quais recorre. O texto define-se, assim, em relação à manifestação a que precede e unicamente em relação a ela; ele não é o ponto de chegada do percurso gerativo total, considerado como passagem do simples ao complexo, do abstrato ao figurativo. A textualização constitui, pelo contrário, uma parada desse percurso num momento qualquer do processo e um desvio em direção à manifestação. Assim, quando se quer dar uma representação deste ou daquele nível do percurso gerativo (da gramática profunda, da gramática de superfície, da instância figurativa, etc.) procede-se, necessariamente, à textualização desse nível (vale dizer, dos dados fornecidos pela análise desse patamar). (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 504)

A concretização dos discursos em textos, desde as primeiras tensões sensoriais da geração do sentido até a organização dos formantes plásticos em categorias do plano da expressão, e sua relação com elementos semânticos em categorias do plano do conteúdo, estrutura-se a partir de padrões perceptivos. A regularidade do processo sensorial de apreensão do sentido pode ser analisada nos traços estáveis que compõem os objetos percebidos, o que revela a importância da fenomenologia no desenvolvimento da teoria semiótica francesa. Ao conceber o mundo natural como uma experiência perceptiva, a fenomenologia revela o mundo como crença, segundo Bordron:

Essa atitude de pensar «especificamente filosófica», se opõe ao método que prevalece nas ciências naturais, de tal modo que se a fenomenologia pretende ser científica, não é no mesmo sentido dessas últimas. A diferença reside em colocar entre parênteses toda a crença no mundo a que o termo *epochè* se refere e que é o nervo e a razão de ser deste método. Pode-se dizer, nesse caso, que a fenomenologia se confunde com o próprio projeto filosófico, pelo menos segundo uma certa concepção do mesmo. É preciso acrescentar que a suspensão não suprime verdadeiramente a crença no mundo, mas o revela como crença. Ela é menos uma negação que uma liberação pela qual a crença

pode ser descrita pelo que ela é. (tradução nossa) (BORDRON, 2011, p. 1-2)⁸

Ao revelar o mundo como crença, a fenomenologia não suprime sua existência, mas compreende que a interpretação pessoal e a descrição científica que o homem faz do mundo é atravessada pela sua subjetividade-perceptiva, o que equivale a dizer que aquilo que o homem compreende como mundo natural é, na verdade, aquilo que ele é capaz de perceber e descrever. A crença é suprimida porque não se sabe se aquilo que se percebe do mundo natural corresponde àquilo que ele é. Mesmo com a criação de ferramentas tecnológicas que captam espectros de luz que o olho humano não consegue perceber, como o ultravioleta e o infravermelho, os dados apreendidos por estes aparelhos são interpretados por homens, de modo que a subjetividade interfere na descrição científica, que se pretende objetiva.

A percepção de objetos do mundo natural está intimamente ligada à geração do sentido e à concretização dos discursos em textos. Assim, a relação entre sujeito que percebe e objeto percebido gera significações que se desdobram no domínio espaço-temporal da cultura.

1.4 Corpo e percepção

A) O conceito de corpo segundo a semiótica

A semiótica do discurso retoma conceitos (como corpo e percepção) da fenomenologia – com base principalmente nas reflexões do filósofo M. Merleau-Ponty – e o estudo da atividade sensório-motora passa a ser fundamental no conhecimento da

⁸ *Cette attitude de pensée "spécifiquement philosophique" s'oppose à la méthode qui prévaut dans les sciences de la nature, de telle sorte que si la phénoménologie peut prétendre à la scientificité, ce n'est pas au même sens que ces dernières. La différence réside dans la mise entre parenthèses de toute croyance au monde à laquelle renvoie le terme d'épochè et qui est le nerf et la raison d'être de cette méthode. On peut dire en ce sens que la phénoménologie peut se confondre avec le projet philosophique lui-même, du moins selon une certaine conception de celui-ci. Il faut ajouter que l'épochè ne supprime pas véritablement la croyance au monde mais la révèle comme croyance. Elle est ainsi moins une négation qu'une libération par laquelle la croyance peut être décrite pour ce qu'elle est.*

significação. Em um artigo de 1956, chamado *L'actualité du saussurisme*, A. J. Greimas (2006) reconhece o trabalho de M. Merleau-Ponty como uma contribuição importante à linguística saussuriana:

A linguística saussuriana saúda com reconhecimento os esforços de M. Merleau-Ponty no sentido de elaborar uma psicologia da linguagem em que a dicotomia entre pensamento e linguagem é abandonada em favor de uma concepção de linguagem em que o sentido é imanente à forma linguística e que, tendo em conta o tom pessoal do autor e as múltiplas convergências de pensamento, parece, em muitos aspectos, o prolongamento natural do pensamento de Saussure. (tradução nossa) (GREIMAS, 2006, p. 2)⁹

A obra *Fenomenologia da percepção*, de M. Merleau-Ponty (2006), contribui para o desenvolvimento da semiótica tensiva, que é desenvolvida, principalmente, pelos trabalhos de C. Zilberberg e J. Fontanille, principais autores a retomar a fenomenologia (destaca-se o livro *Tensão e Significação*, de 2001, trabalho de coautoria dos dois semioticistas e obra importante na elaboração da semiótica tensiva) no desenvolvimento da semiótica e que se concentram no estudo da interação entre o sensível e o inteligível. O sensível é o campo dos afetos e sensações e o inteligível é o campo do entendimento e da compreensão. Segundo J. Fontanille (2007), a sintaxe do discurso é um encadeamento e uma sobreposição de atos que conjuga a dimensão da intensidade (o sensível, o afetivo) e a dimensão da extensidade (o inteligível, o compreensível). Essas tensões estão relacionadas à percepção, ao modo como o corpo sofre a experiência da significação. J. Fontanille reflete sobre os dois planos da linguagem – plano da expressão e plano do conteúdo – e diz que

sejam quais forem os nomes que se lhes dê, os dois planos da linguagem são separados por um corpo perceptivo que toma posição no mundo do sentido, que define, graças a essa tomada de posição, a fronteira entre o que será da ordem da expressão (o mundo exterior) e o que será da ordem do conteúdo (o mundo interior). É também esse corpo que reúne esses dois planos em uma mesma linguagem.

⁹ *La linguistique saussurienne saluera avec reconnaissance les efforts de M. Merleau-Ponty tendant à élaborer une psychologie du langage où la dichotomie de la pensée et du langage est abandonnée au profit d'une conception du langage où le sens est immanente à la forme linguistique et qui, compte tenu du ton tout personnel de l'auteur et de convergences de pensée multiples, paraît, à bien des égards, comme le prolongement naturel de la pensée saussurienne.*

Portanto, o sensível e o inteligível estão irremediavelmente ligados no ato que reúne os dois planos da linguagem. (FONTANILLE, 2007, p. 30)

J. Fontanille (2007, p. 44) retoma e desenvolve os conceitos de exteroceptividade, interoceptividade e proprioceptividade a partir da fenomenologia da percepção de M. Merleau-Ponty. A exteroceptividade é a percepção do mundo exterior, é o modo como o corpo percebe as formas físicas e biológicas do mundo natural (plano da expressão) e a interoceptividade define o momento em que o corpo percebe seu mundo interior: afetos e conceitos (plano do conteúdo). A proprioceptividade é a posição do sujeito da percepção, que experimenta a significação a partir de seu corpo próprio, que é um invólucro sensível, uma fronteira entre o domínio interior e o domínio exterior. O corpo próprio é mais que um mediador entre a exteroceptividade e a interoceptividade e sua atividade sensório-motora interfere na significação. O corpo percebe o ambiente que o interpela e converte as figuras do mundo (exteroceptivas) em figuras interiores (interoceptivas), que são equivalentes às figuras exteriores, mas que estão contaminadas pela dimensão patêmica (proprioceptiva) do corpo sensível.

Além do domínio exterior (exteroceptivo) e do domínio interior (interoceptivo) o conceito de corpo próprio (proprioceptivo) define o momento em que o sujeito experimenta a significação em uma instância de legítima individualidade. É por isso que um mesmo discurso é entendido de maneiras diferentes por vários sujeitos, pois cada um deles possui um corpo próprio que experimenta o sentido de modo idiossincrático. Segundo A. J. Greimas e J. Fontanille (1993, p. 13): “É pela mediação do corpo que percebe que o mundo transforma-se em sentido – em língua – que as figuras exteroceptivas interiorizam-se e que a figuratividade pode então ser concebida como modo de pensamento do sujeito.” A proprioceptividade é a instância em que a sensibilidade singular – individualidade corpórea – do sujeito irá definir o sentido de um discurso.

O mundo natural é considerado por Greimas e Courtés como enunciado e discurso, de acordo com uma semiótica de inspiração profundamente gramatical. É preciso fornecer uma enunciação desse mundo, sem dúvida de natureza cognitiva e pragmática, mas ligada, principalmente,

ao corpo próprio e à carne como lugares de constituição da realidade fenomenal (tradução nossa) (BORDRON, 2007, p. 1).¹⁰

A semiótica tensiva compreende a significação como um processo discursivo que pode ser analisado por meio da representação esquemática da prática da enunciação. Para que se possa representar esse processo, é preciso considerar que a experiência linguageira do sujeito humano acontece em um espaço (e tempo) no qual o corpo se encontra. C. Zilberberg discute o conceito semiótico de espaço:

É conveniente lembrar que o espaço é uma noção genérica que presume várias espacialidades específicas. A clivagem dessa pluralidade apela à distinção entre espaços centrados e espaços acentrados. Os espaços da matemática e da física são considerados acentrados. O espaço da percepção e o espaço mítico são considerados – por consenso – centrados, o primeiro tem por centro um sujeito chamado de “monárquico”, que Merleau-Ponty definiu com a fórmula: “Afim de contas, o mundo está ao meu redor e não na minha frente.” Entre o espaço da matemática e o espaço da percepção há descontinuidade: “Uma comparação em particular entre o espaço ‘fisiológico’ e o espaço ‘métrico’, sobre o qual a geometria euclidiana fundamenta suas construções, evidencia essa relação conflituosa. O que é colocado em um é negado e revertido no outro. O espaço euclidiano é definido pelos três critérios fundamentais da continuidade, do infinito e da homogeneidade. Mas esses momentos são contraditórios em relação à percepção sensível”. (tradução nossa) (ZILBERBERG, (2010, p. 2)¹¹

O espaço da percepção é um espaço centrado a partir de um sujeito que percebe o mundo ao seu redor, por isso a definição de espaço segundo a

¹⁰ *Le monde naturel est donné par Greimas et Courtés comme énoncé et discours conformément à une sémiotique d'inspiration profondément grammaticale. On doit donc prévoir une énonciation de ce monde, sans doute de nature cognitive et pragmatique, mais liée surtout au corps propre et à la chair comme lieux de constitution de la réalité phénoménale.*

¹¹ *Il convient donc de rapeler que l'espace est une notion générique subsumant plusieurs spatialités spécifiques. Le clivage de ce pluriel fait appel à la distinction entre espaces centrés et espaces acentrés. L'espace des mathématiques et l'espace de la physique sont tenus pour acentrés. L'espace de la perception et l'espace mytique sont dits – par consensus – centrés, le premier a pour centre un sujet dit “monarchique” dont Merleau-Ponty a fixé la formule : “Après tout, le monde est autour de moi, non devant moi.” Entre l'espace des mathématiques et l'espace de la perception il y a discontinuité: “Une comparision en particulier entre l'espace ‘physiologique’ et l'espace ‘métrique’ sur lequel la géométrie euclidienne fonde ses constructions met assez en évidence ce rapport d'opposition. Ce qui est posé dans l'un apparaît nié et renversé dans l'autre. L'espace euclidien est défini par les trois critères fondamentaux de la continuité, de l'infinité et de l'homogénéité. Or ces moments son contradictoires avec la perception sensible”.*

fenomenologia é diferente do conceito de espaço da física e da matemática, já que esses domínios não situam um sujeito ao conceituar o espaço, pois os problemas propostos são diferentes. São os sentidos fisiológicos que definem a instauração da significação na relação entre sujeito e mundo natural. A progressão espacial, que está vinculada ao domínio temporal, pode ser representada de forma linear:



Esse eixo representa a evolução de um tempo mínimo (–) no sentido de uma progressão temporal de maior quantidade (+). Entende-se essa progressão ao se pensar no processo por meio do qual um sujeito assiste a um filme, que é um tipo de texto que se apresenta de forma linear, pois seu modo de visualização condiciona a enunciação e o modo como o sujeito experiencia o texto áudio-visual. Mas entende-se que toda experiência humana é limitada pela compreensão linear do sentido, pois a recepção sensorial de qualquer estímulo exteroceptivo e mesmo interoceptivo acontece e só é possível porque experimentamos o desdobramento espaço-temporal de forma linear (ou, ao menos, é assim que a civilização moderna, após séculos de condicionamento temporal impostos pelo relógio mecânico, parece perceber o tempo). Entende-se que a instauração subjetiva do domínio espaço-temporal é engendrada por meio do campo cognitivo, pois a compreensão quantitativa é da ordem do inteligível e é feita por meio do emprego da razão. Ao refletir sobre a relação entre o espaço e o tempo no campo da percepção, M. Merleau-Ponty escreve:

Quando digo que vejo um objeto à distância, quero dizer que já o possuo ou que ainda o possuo, ele está no futuro e no passado ao mesmo tempo em que no espaço. Dir-se-á talvez que ele só está ali para mim: em si a lâmpada que percebo existe ao mesmo tempo em que eu, a distância está entre objetos simultâneos, e essa simultaneidade está incluída no próprio sentido da percepção. Sem dúvida. Mas a coexistência, que com efeito define o espaço, não é alheia ao tempo, ela é a pertença de dois fenômenos à mesma vaga temporal. Quanto à relação entre o objeto percebido e minha percepção, ela não os liga no espaço e fora do tempo: eles são contemporâneos. (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 357)

O filósofo enfatiza a relação de simultaneidade entre o espaço e o tempo e afirma que o corpo está entremeado na coexistência espaço-temporal:

Dissemos que as partes do espaço segundo a largura, a altura ou a profundidade não são justapostas, que elas coexistem porque estão todas envolvidas no poder único de nosso corpo sobre o mundo, e essa relação já se iluminou quando mostramos que ela era temporal antes de ser espacial. As coisas coexistem no espaço porque estão presentes ao mesmo sujeito perceptivo e envolvidas na mesma onda temporal (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 371).

As dimensões espaciais são domínios instaurados pela percepção sensorial, assim como a dimensão temporal está atada ao campo perceptivo e ao espaço. L. Tatit (1998, p. 33) discute a reflexão de M. Merleau-Ponty sobre a relação entre corpo e mundo natural: “[...] para Merleau-Ponty, corpo e mundo constituem um campo de presença de onde se depreendem todas as relações da vida perceptiva e do mundo sensível. O sentido, por sua vez, é concebido como uma direção cujo traçado depende de uma ancoragem do ser no mundo.” Compreende-se que a significação só é instaurada a partir do momento em que o ser percebe algo do mundo, e define, por meio desse ato, a direção espaço-temporal do sentido. É essa direção do sentido no espaço-tempo que é representada pelo eixo horizontal que progride de – em direção a +.

A experiência do impacto sensível, o domínio da afetividade, pode ser representada da seguinte forma:



O eixo vertical representa o surgimento súbito de uma tensão afetiva, que irrompe de – em direção a +. É o que acontece em um ataque de ódio, que avança explosivamente e se torna cada vez mais intenso. O ódio é um afeto intenso que atenua a experiência racional-inteligível em favor de uma tensão que promove o desenvolvimento do sensível em detrimento do cognitivo. Mas as experiências intensas não provêm apenas do campo passional, pois entende-se que a percepção de, por exemplo, uma paisagem desconhecida – um elemento do mundo natural – irrompe como uma novidade intensa, de modo que a representação dessa experiência pode ser marcada no ápice do eixo, como um impacto sensorial intenso que emerge na percepção a partir de um espaço-tempo e não a partir de um afeto.

Compreende-se que a experiência entre corpo sensível e mundo natural é complexa e esses eixos são um esboço das possibilidades de representação do domínio espaço-temporal (inteligível) e do domínio afetivo (sensível). Segundo M. Merleau-Ponty (2006, p. 84): “O sentir é essa comunicação vital com o mundo que o torna presente para nós como um lugar familiar de nossa vida. É a ele que o objeto percebido e o sujeito que percebe devem sua espessura. Ele é o tecido intencional que o esforço de conhecimento procurará decompor.” A. J. Greimas e J. Fontanille discutem a maneira como a proprioceptividade define o sentido:

A mediação do corpo, de que o próprio e o eficaz são o sentir, está longe de ser inocente: ela acrescenta, por ocasião da homogeneização da existência semiótica, categorias proprioceptivas que constituem de algum modo seu “perfume” tímico, e até sensibiliza – dir-se-á ulteriormente “patemiza” – cá e lá o universo de formas cognitivas que aí se delineiam. [...] A homogeneização da dimensão semiótica da existência obtém-se assim pela suspensão do elo que une as figuras do mundo com seu “significado” extra-semiótico, isto é, entre outros, com as “leis da natureza”, imanentes ao mundo, e por sua colocação em relação, enquanto significado, com diversos modos de articulação e de representação semióticos; o que lhes acontece de mais notável na circunstância é que as figuras do mundo só podem “fazer sentido” à custa da sensibilização que lhes impõe a mediação do corpo. É por isso que o sujeito epistemológico da construção teórica não pode apresentar-se como puro sujeito cognitivo “racional”; com efeito, em seu percurso que conduz ao advento da significação e à sua manifestação discursiva, ele encontra obrigatoriamente uma fase de “sensibilização” tímica. (GREIMAS; FONTANILLE, 1993, p. 14)

A semiótica compreende o impacto do domínio da sensibilidade sobre o domínio da inteligibilidade, já que a experiência do sentido no campo da percepção envolve o cognitivo e o sensível junto ao domínio espaço-temporal. É por isso que, quando se discute o domínio racional, entende-se que esse não é um domínio puramente cognitivo, já que também está afetado pela emoção. Nesse ponto da discussão teórica, percebe-se que a compreensão do domínio inteligível e do domínio sensível só é possível ao considerar a inter-relação que conecta a percepção afetiva e a percepção espaço-temporal.

No próximo tópico são apresentados os esquemas tensivos, desenvolvidos por J. Fontanille, que representam a interação entre o campo inteligível e o campo sensível.

B) Os esquemas tensivos

Ao considerar o problema do corpo e da percepção na emergência do sentido, a semiótica tensiva desenvolve esquemas para representar o processo sensorial da enunciação. Para trabalhar a interação entre o sensível e o inteligível, a semiótica desenvolve o conceito de presença, já que essa noção fundamenta os limites sensoriais do campo perceptivo.

A categoria presença/ausência pertence de direito, para começar, ao discurso filosófico sobre a existência (em geral, oposta à essência). Neste, ela funciona quase sempre como uma categoria “impura”, cujo termo complexo presença + ausência parece mais facilmente atualizável e mais produtivo do que os outros. Assim, no mito platônico da caverna, a presença sensível é construída como uma “ausência presentificada”, uma espécie de simulacro da “Ideia” obtido por apresentação indireta e deceptiva. A reformulação mais recente de tal categoria pela fenomenologia, culminando, em Merleau-Ponty, na noção de “campo de presença”, assenta numa interpretação do par presença/ausência em termos de operações (aparecimento/desaparecimento) pelas quais os “entes” sensíveis se destacam do “ser” subjacente, e depois retornam a ele. O interesse dessa reformulação, de um ponto de vista semiótico, reside no fato de estar a presença aí definida em termos dêiticos, ou seja, em suma, a partir de uma espécie de presente linguístico; além disso, para a própria fenomenologia, a presença é o primeiro modo de existência da significação, cuja plenitude estaria sempre por ser conquistada (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 120).

A noção fenomenológica de campo de presença define a relação sensorial entre sujeito e objeto em termos de indicação espaço-temporal. O campo de presença abrange o espaço-tempo em que o sujeito que percebe relaciona-se com o objeto percebido. J. Fontanille define o conceito de presença do modo como foi incorporado pela semiótica greimasiana:

Perceber algo [...] é perceber mais ou menos intensamente uma presença. De fato, antes de identificar uma figura do mundo natural, ou ainda uma noção ou um sentimento, percebemos (ou “pressentimos”) sua presença, ou seja, algo que, por um lado, ocupa uma certa posição (relativa a nossa própria posição) e uma certa extensão e que, por outro lado, nos afeta com alguma intensidade. Algo, em suma, que orienta nossa atenção, que a ela resiste ou a ela se oferece. (FONTANILLE, 2007, p. 47)

A percepção da presença de um objeto ou de um afeto é compreendida como uma articulação semiótica, já que tanto um objeto quanto um afeto são identificados pela sensório-motricidade e participam da instauração de significados centrada no sujeito da percepção. A articulação semiótica da presença é a relação entre elementos exteroceptivos e interoceptivos que, ao serem percebidos, se convertem discursivamente em elementos da expressão e do conteúdo, ou seja, é a articulação de elementos extra-linguísticos que se convertem em elementos linguísticos. Essa articulação semiótica promovida pela presença de um objeto ou de um afeto pode ser analisada por meio dos conceitos de visada e apreensão¹² dos fenômenos.

A intensidade sensorial que nos coloca em relação com o mundo, de natureza tensa, se situa no domínio da visada, que pode ser compreendida como a percepção súbita de um objeto ou afeto. A visada conceitua o contato intenso e pré-cognitivo entre o sujeito que percebe e aquilo que orienta sua percepção, é a presença de algo novo e repentino, que ainda não foi identificado pelo inteligível. A visada pode ser a percepção de uma paisagem desconhecida, que surge como algo novo e inesperado, um impacto sensorial intenso que ainda não foi diluído pela inteligibilidade.

¹² Aqui são usados os termos visada e apreensão (do original *visée* e *extensité*). Outras traduções brasileiras utilizam os termos foco (relativo a visada) e extensidade (relativo a apreensão).

A compreensão inteligível dos fenômenos caracteriza-se pelo predomínio do cognitivo e se situa no domínio da apreensão. O reconhecimento inteligível de uma presença no campo da percepção é efetuado no desdobramento espaço-temporal e toda articulação cognitiva dos fenômenos necessita de tempo e espaço para se estabelecer. Uma presença estranha que é percebida por um sujeito (visada) deixa de ser novidade e adquire uma qualidade familiar no decorrer de certa quantidade de espaço-tempo (apreensão). Uma paisagem desconhecida é visada de forma intensa, mas torna-se familiar no momento em que é apreendida pelo inteligível no desdobramento espaço-temporal. É assim que a presença de um fenômeno suscita duas operações semióticas no plano da percepção: a visada (intensa) e a apreensão (extensa). Nesse sentido, os conceitos de visada e apreensão são compreendidos a partir de um ponto de vista discursivo:

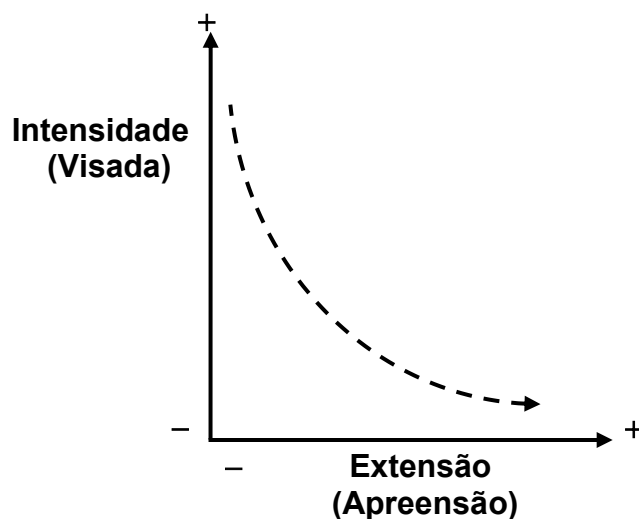
Como é uma tomada de posição sensível, destinada a instalar uma área de referência, ela consiste também em uma tomada de posição sobre as grandes dimensões da sensibilidade perceptiva: a intensidade e a extensão. No caso da intensidade, dir-se-á que a tomada de posição é uma visada; no caso da extensão, uma apreensão. A visada opera sobre o modo da intensidade: o corpo próprio vai, então, em direção àquilo que nele suscita uma intensidade sensível (perceptiva, afetiva). A apreensão opera, em contrapartida, sobre o modo da extensão: o corpo próprio percebe as posições, as distâncias, as dimensões e as quantidades (FONTANILLE, 2007, p. 98).

C. Zilberberg e J. Fontanille (2001) desenvolvem esquemas que possibilitam analisar a interação enunciativa entre a sensibilidade e a inteligibilidade e estes esquemas são uma das bases da semiótica tensiva. Os esquemas tensivos representam as variações de tensão no campo de presença da percepção, de forma que a significação é gerada a partir de tensões na atividade sensório-motora. O domínio sensorial-afetivo (sensível) é identificado na evolução do eixo vertical da intensidade e o domínio racional-quantitativo (inteligível) é reconhecido no desdobramento do eixo horizontal da extensão, que também representa o desdobramento espaço-temporal. As variações de equilíbrio entre o sensível e o inteligível podem conduzir ao aumento da tensão afetiva ou ao relaxamento cognitivo. São teorizados quatro esquemas

elementares para representar o processo de interação tensiva entre sensível e inteligível:

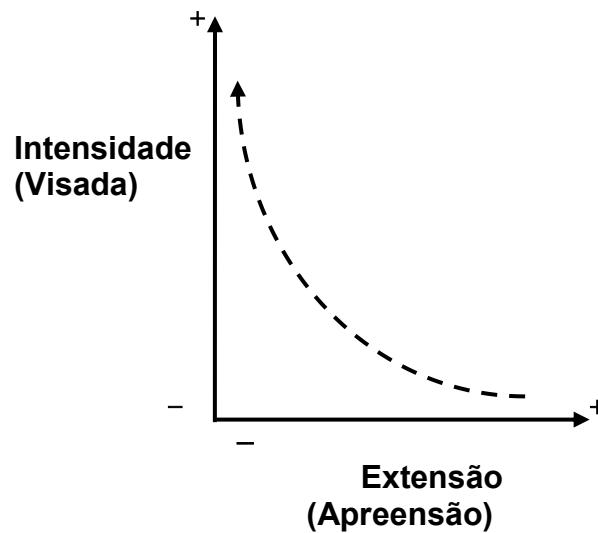
1º movimento – Esquema da decadência: Orienta-se a partir do eixo da intensidade na direção do eixo da extensão, parte do sensível para o inteligível. Pode-se compreender esse esquema ao analisar a edição de um filme que enquadra o rosto de um ator em um close-up, para destacar um estado emocional, e que depois amplia o campo para enquadrar o cenário e outros atores em um plano panorâmico. Essa edição parte da intensidade, do sensível, e se desdobra na extensão, no inteligível.

Esquema 1 – Esquema da decadência.



Fonte: Adaptação do esquema de J. Fontanille (2007, p. 111)

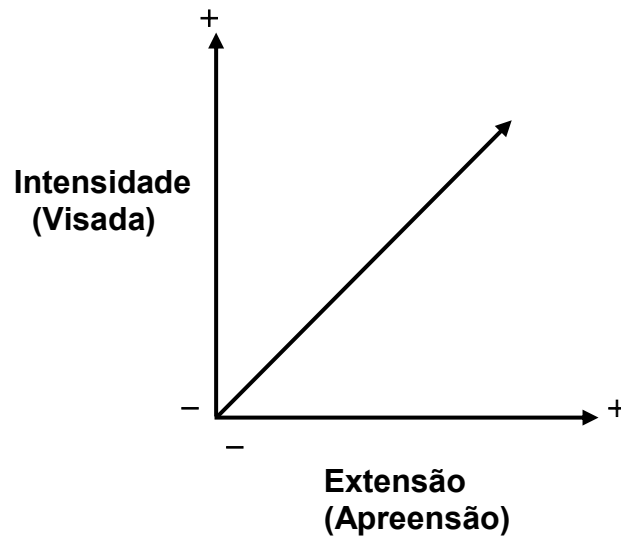
2º movimento – Esquema da ascendência: Orienta-se a partir do eixo da extensão na direção do eixo da intensidade, parte do inteligível para o sensível. É o contrário do exemplo anterior: seria uma edição de filme que parte de um plano amplo, extenso, que enquadra uma paisagem e vários atores, e se aproxima do rosto de um único ator para enquadrar um estado emocional intenso.

Esquema 2 – Esquema da ascendência.

Fonte: Adaptação do esquema de J. Fontanille (2007, p. 111)

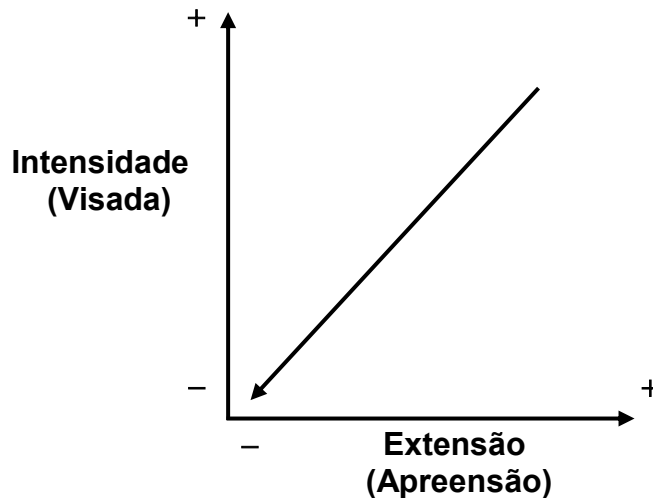
3º movimento – Esquema da amplificação: O sensível e o inteligível crescem em conjunto. Esse movimento parte de um mínimo de intensidade e de uma extensão fraca e se desenvolve em uma tensão máxima juntamente com o desdobramento da extensão. É o que acontece em várias sinfonias, que se iniciam com um solo tocado de forma suave por um único instrumento e se desenvolvem até a explosão do conjunto intenso de todos os instrumentos.

Esquema 3 – Esquema da amplificação.



Fonte: Adaptação do esquema de J. Fontanille (2007, p. 112)

4º movimento – Esquema da atenuação: É o declínio geral da intensidade-sensível e da extensão-inteligível. Tanto o sensível quanto o inteligível estão no grau mais baixo, na zona mais tênue, esta seria a zona do apagamento das figuras, mas onde é possível surgirem novas formas semióticas. É o caso da filosofia zen-budista, que busca a atenuação do sensível, o apagamento dos sentidos, e também o apagamento do inteligível por meio do “não-pensar”. É também nesta zona de apagamento que o zen-budista pode alcançar a iluminação, que seria uma nova forma semiótica.

Esquema 4: Esquema da atenuação.

Fonte: Adaptação do esquema de J. Fontanille (2007, p. 112)

Os esquemas tensivos representam o processo sensorial de variação de equilíbrio entre a visada sensível e a apreensão inteligível. São esquemas desenvolvidos para delimitar as variações tensivas e que formam o esquema da práxis enunciativa, que representa o processo da enunciação como uma prática sensorial e que será explicado no próximo tópico.

C) Práxis enunciativa

A práxis enunciativa é um conceito introduzido em semiótica no final da década de 1980, J. Fontanille (2007, p. 109) define a práxis enunciativa como um “conjunto aberto de enunciações encadeadas e sobrepostas no interior do qual se introduz cada enunciação singular.”. Entende-se que toda enunciação integra elementos de outras enunciações, mas cada enunciação se caracteriza por uma particularidade que a diferencia das enunciações com as quais se relaciona. Segundo J. Fontanille:

A práxis enunciativa administra essa presença de grandezas discursivas no campo do discurso: ela convoca ou invoca no discurso os enunciados que compõem o campo. Ela os assume mais ou menos, ela lhes atribui

graus de intensidade e uma certa quantidade. Ela recupera formas esquematizadas pelo uso ou, ainda, estereótipos e estruturas cristalizadas. Ela as reproduz tais como são ou as desvirtua e lhes fornece novas significações. Ela também apresenta outras formas e estruturas, inovando de forma explosiva, assumindo-as como irredutivelmente singulares ou propondo-as para um uso mais amplamente difundido. (FONTANILLE, 2007, p. 271-272)

É na instância da práxis enunciativa que ocorrem as mudanças nos enunciados que compõem os discursos, mudanças dinâmicas que acontecem na linguagem. É a práxis que remodela os elementos discursivos ao recuperar figuras e temas já conhecidas ou ao apresentar figuras e temas novos. A práxis apresenta os enunciados do modo como já são conhecidos em seu uso ou os altera para que adquiram novas significações. É assim que figuras amplamente conhecidas (como a da cruz, que é um instrumento de tortura antigo) adquirem novas significações ao serem representadas com elementos discursivos diferentes (a cruz também é uma figura que remete ao tema da salvação no discurso da religião cristã). Compreende-se que a práxis é a recuperação e a reformulação discursiva dessas figuras, que, ao serem investidas de novos elementos na enunciação, manifestam-se em discursos originais. Nesse sentido, a práxis também examina a relação entre elementos culturais que se manifestam nos enunciados.

É importante dizer que a semiótica greimasiana, fundada sobre a noção de imanência, que considera a linguagem como um sistema de dependências internas, precisou de tempo para integrar a cultura como objeto de análise. No primeiro dicionário de semiótica opta-se pela definição de cultura feita por C. Lévi-Strauss (2009), que define cultura em oposição à natureza:

É nesse sentido que adotamos a dicotomia lévi-straussiana, considerando de maneira apriorística a oposição *natureza/cultura* como o primeiro investimento elementar do universo semântico social [...] e, por isso, suscetível de servir como universal que se pode postular ao empreender a análise de qualquer microuniverso desse gênero (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 110).

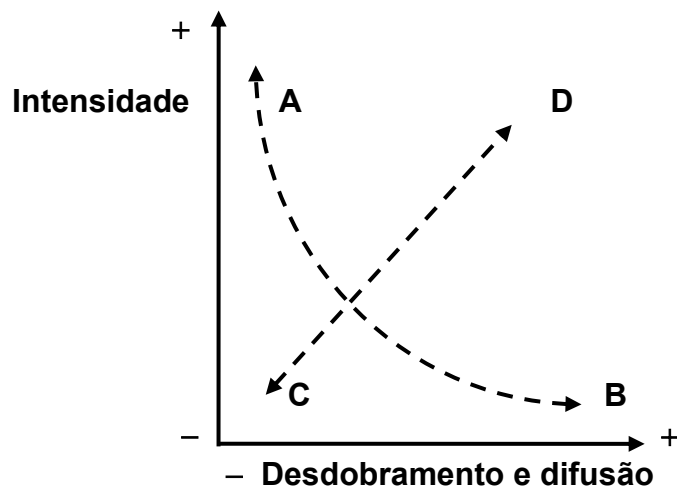
A dicotomia natureza/cultura mostra-se adequada em uma teoria com forte base fenomenológica como a semiótica greimasiana, já que esta teoria considera que o

sentido surge a partir do contato sensorial entre mundo natural (relativo à natureza) e sujeito que percebe (relativo à cultura). São as tensões sensoriais estabelecidas neste contato que geram o sentido, que é a carga de elementos semânticos que formam o “universo semântico social”. A semiótica greimasiana situa-se, epistemologicamente, na fronteira entre natureza e cultura, pois a geração do sentido, que lhe é tão cara, surge da relação perceptiva entre o sujeito (potencializador da cultura) e o objeto (potencializador da natureza).

Ao abordar a enunciação como *práxis*, entende-se que determinada cultura integra um elemento discursivo de uma cultura que lhe é estranha: uma figura ou um tema desconhecido de uma cultura estrangeira torna-se parte do arcabouço semiótico de uma cultura hospedeira. A contribuição exterior é percebida, a princípio, de forma intensa e a cultura hospedeira a modifica – no campo de presença espaço-temporal – de forma que o estranho passa a ser difundido como algo familiar.

A cultura hospedeira assimila a cultura estrangeira, modificando suas especificidades discursivas (que são percebidas na intensidade sensível) e atenuando – no desdobramento da extensidade espaço-temporal – o impacto do estranho. A contribuição exterior é modificada e torna-se um elemento familiar no discurso da cultura hospedeira. Para representar esse processo enunciativo, J. Fontanille desenvolve o seguinte esquema:

Consequentemente, a *práxis* atua em duas dimensões essenciais: a intensidade, de um lado, e a quantidade, de outro. Portanto, seu campo de exercício, a semiosfera, acolhe as contribuições e transforma-as em quatro fases definidas como: (1) *tipos A e B*: a intensidade e a extensão evoluem em razão inversa uma da outra. Em **A**, a irrupção explosiva da contribuição exterior engendra um afeto intenso, mas sem extensão. Em **B**, a difusão compre seu papel, e a contribuição exterior é, ao mesmo tempo, domesticada, negociada, diluída e integrada: o campo inteiro é afetado por ela, mas fracamente; (2) *tipos C e D*: a intensidade e a extensão evoluem na mesma direção, conjuntamente. Em **C**, tanto a extensão como a intensidade estão no grau mais baixo. Em **D**, a amplificação – enfática, conquistadora e normativa – cumpre seu papel e tange ao mesmo tempo a intensidade (do reconhecimento) e a extensão (da difusão). O esquema da semiosfera toma, então, a seguinte forma:

Esquema 5 – Práxis enunciativa

A – Explosão do estranho B – Difusão do familiar
C – Exclusão do específico D – Desdobramento do universal

Fonte: Adaptação do esquema de J. Fontanille (2007, p. 285)

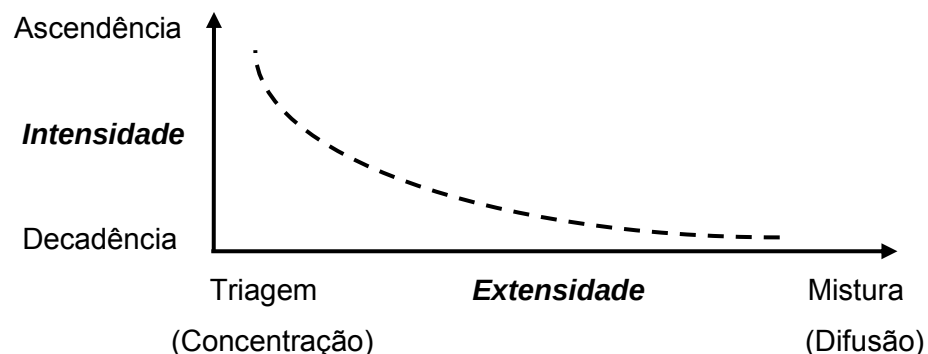
Este esquema possibilita analisar o processo de interação perceptiva entre o sujeito que percebe e o objeto percebido e será aplicado no decorrer das análises nos capítulos 2 e 3. Os textos selecionados para análise abrangem um longo período histórico, já que as estabilizações e mudanças na composição da imagem de Cristo percorrem séculos de produção discursiva. O esquema da práxis enunciativa é uma ferramenta de análise adequada e precisa no caso desta tese, pois mostra a gradação tensiva na composição enunciativa e seu eixo horizontal (desdobramento e difusão) permite explorar o processo cronológico (compreendido como espaço-temporalidade) da enunciação dos textos. Assim, as análises possibilitam entender as transformações nos elementos discursivos de textos produzidos ao longo de séculos.

D) Triagem e mistura

Os conceitos semióticos de triagem e mistura definem grandezas que operam no eixo horizontal (extensidade) do esquema tensivo. A partir de uma abordagem discursiva, compreende-se que a triagem é a operação que privilegia um elemento discursivo por um processo de exclusão enunciativa ao organizar um discurso que se caracteriza pela concentração. A mistura opera de modo contrário, pois mescla enunciados variados em um discurso caracterizado pela difusão, que abrange a diversidade enunciativa. No artigo intitulado *As condições semióticas da mestiçagem*, C. Zilberberg escreve que

A hipótese do esquematismo tensivo [...] consiste precisamente em “misturar” duas ordens ou, para sermos mais exatos, duas dimensões: a dimensão da intensidade, do sensível, e a dimensão da extensidade, do inteligível. [...] A sintaxe da extensidade operaria exclusivamente por *triagens* e *misturas*, de tal sorte que cada operação teria sempre a outra por objeto: a triagem recai sobre misturas que ela desfaz, na exata medida em que a mistura incide sobre as resultantes de triagens anteriores. Assim, a estrutura canônica seria do seguinte tipo:

Esquema 6 – Triagem e Mistura.



Fonte: Adaptação do esquema de C. Zilberberg (2004, p. 70-71)

A triagem define uma grandeza que se mostra “pura”, que exclui de sua enunciação elementos discursivos díspares em privilégio de um discurso centrado e excludente. A mistura opera pela inclusão, trata-se de um discurso aberto e abrangente, que assimila vários enunciados distintos. No esquema 6, entende-se que a triagem

recai sobre a mistura, já que só é possível excluir um elemento de um todo mais amplo, assim como a mistura abrange elementos que são excluídos por meio de triagem. Essas operações regulam o processo de produção e organização dos discursos ao definir os limites que caracterizam a manifestação discursiva; triagem e mistura sustentam a “identidade” de um discurso.

A triagem é uma operação semiótica que caracteriza o discurso religioso, que se organiza ao eleger uma grandeza axiológica (que se impõe como sagrada) no sentido de excluir valores discordantes (que são classificados como profanos). A relação entre sagrado e profano é importante no desenvolvimento desta tese, que, em suas análises da imagem de Cristo, mostrará como os formantes relacionam-se a categorias semânticas que entrecruzam o sagrado e o profano nos textos. A complexidade desta relação é explorada nas análises do segundo e do terceiro capítulos e os conceitos de triagem e mistura possibilitam esclarecer a ocorrência destas categorias.

E) O desenvolvimento da oposição entre corpo e espírito

Como outros pensadores que desenvolvem trabalhos sobre a fenomenologia, M. Bakhtin (2003) também reflete sobre conceitos fenomenológicos como o corpo e a percepção e os relaciona aos conceitos de eu e de outro, que definem a conceituação de homem na filosofia. M. Bakhtin nomeia de interior a percepção que o eu tem de si mesmo e de exterior a percepção que o eu tem do outro. O termo exterior descreve a experiência do homem em perceber as imagens externas ao próprio corpo: a relação do sujeito com o corpo do outro é o “vivenciamento da imagem externa na autoconsciência e em relação a outra pessoa, das fronteiras externas do corpo e da ação física externa.” (BAKHTIN, 2003, p. 44). No entanto, a experiência do homem com o exterior, com o domínio do outro, não é uma relação direta, pois o corpo próprio se impõe como um corpo interior, carregado de conceitos, emoções, etc. Assim, toda relação com o exterior (outro), com as fronteiras externas do corpo, está ligada à autoconsciência do corpo interior (eu):

O corpo interior – meu corpo enquanto elemento de minha autoconsciência – é um conjunto de sensações orgânicas interiores, de

necessidades e desejos reunidos em torno de um centro interior: já o elemento externo [...] é fragmentário e não atinge autonomia e plenitude, tem sempre um equivalente interior que o leva a pertencer à unidade interior. Não posso reagir de forma imediata ao meu corpo exterior: todos os sons volitivo-emocionais diretos, que em mim estão ligados ao corpo, dizem respeito ao seu estado interior e às suas possibilidades como sofrimentos, gozos, paixões, satisfações, etc (BAKHTIN, 2003, p. 44).

A percepção que o corpo tem do domínio exterior, das relações com o corpo do outro e com as imagens externas, é atravessada pelos conceitos e emoções interiores. Só é possível experimentar a consciência do corpo em sua plenitude na relação de reciprocidade intrínseca que há entre a percepção do interior e a percepção do exterior. É ao perceber o domínio exterior que o sujeito toma consciência dos elementos sociais e políticos de seu mundo. A noção de valores éticos se dá por meio da relação com o outro:

Só o outro está personificado para mim em termos ético-axiológicos. Neste sentido, o corpo não é algo que se baste a si mesmo, necessita do outro, do seu reconhecimento e da sua atividade formadora. Só o corpo interior – a carne pesada – é dado ao próprio homem, o corpo exterior é antedado: ele deve criá-lo com seu ativismo (BAKHTIN, 2003, p. 48).

A experiência com o domínio interior está vinculada à experiência com o domínio exterior, já que conceitos e emoções são inerentes ao homem; mas a relação com o domínio exterior só se desenvolve por meio da ação do indivíduo no mundo de valores sociais e políticos em que vive, pois esse mundo axiológico é distinto da carne sensível que é o corpo individual. Entende-se que a distinção entre exterior e interior é teorizada para descrever a percepção que o indivíduo (eu) tem do domínio externo (outro), mas essa relação entre elementos externos (imagens e ações) e elementos internos (conceitos e emoções) é indissociável na experiência concreta da vida do sujeito.

Percebe-se que há semelhanças conceituais entre os termos exterior e interior, discutidos por M. Bakhtin, e os termos exteroceptividade e interoceptividade desenvolvidos na semiótica discursiva. A noção de exterior, desenvolvida por M. Bakhtin, refere-se à percepção das imagens do outro (externas) e o conceito de exteroceptividade da semiótica define a percepção das formas do mundo natural. O

corpo interior discutido por M. Bakhtin também é semelhante ao conceito de interoceptividade da semiótica do discurso, já que essas duas noções compreendem os conceitos e afetos humanos como interiorização sensorial. No entanto, existem diferenças na abordagem conceitual e também na proposta de aplicação destes conceitos segundo o que M. Bakhtin reflete e segundo a metodologia semiótica, já que ele não usa esses conceitos para desenvolver esquemas formais de análise, como os que são utilizados pela semiótica.

M. Bakhtin baseia-se nos conceitos fenomenológicos de corpo exterior e corpo interior para desenvolver suas reflexões sobre a experiência sensorial e sobre como essa experiência está ligada à formação do domínio axiológico. Neste aspecto, tanto o trabalho do M. Bakhtin fenomenólogo quanto os conceitos semióticos de geração do sentido estão em concordância, pois, para ambas as perspectivas, toda produção de sentidos que forma o domínio da cultura tem sua origem na percepção. É neste ponto que a fundamentação teórica desta tese aproxima a semiótica discursiva do trabalho singular de M. Bakhtin, pois, embora os desdobramentos filosóficos e analíticos sejam diferentes, a semiótica discursiva parte de um raciocínio semelhante ao do M. Bakhtin fenomenólogo, pois aborda a geração do sentido como um processo perceptivo.

No entanto, a semiótica desenvolve, além dos conceitos de exteroceptividade e interoceptividade, o conceito de proprioceptividade, que define a singularidade individual de apreensão do sentido em relação à idiosincrasia corpórea. As reflexões fenomenológicas de M. Bakhtin não chegam a se aprofundar, pelo menos não com o mesmo rigor terminológico, na noção de corpo próprio. Compreende-se que M. Bakhtin não se propõe a constituir uma terminologia rigorosa como a da semiótica, já que seus objetivos são diferentes.

Entre os trabalhos do M. Bakhtin (2003) fenomenólogo, feitos na década de 1920, destaca-se seu estudo sobre o processo de desenvolvimento do conceito de espiritualidade. Bakhtin compreende que os valores éticos, estéticos e religiosos são fundamentais na formação do conceito cultural de ser humano e que esses valores podem ser analisados no decorrer da história do corpo. O autor russo reflete sobre a relação entre a percepção interior e a percepção exterior desde a pré-história até o estabelecimento do pensamento cristão.

Na pré-história, a percepção do exterior (o outro) determina o reconhecimento do corpo humano, que é valorizado em seu aspecto plástico e é por meio desse relacionamento estético que o homem primitivo se identifica e se institui como ser. Quando predomina a noção de exterior na percepção do corpo, a individualidade (corpo interior) do homem é reconhecida em seu aspecto biológico:

Assim era o homem na Antiguidade na época do seu florescimento. Todo o corpóreo era consagrado pela categoria de outro, vivenciado como valor imediato, e a autodeterminação significativa, internamente axiológica, subordinava-se à determinação externa através do outro e para o outro, o eu-para-mim dissolvia-se no eu-para-o-outro. Vivenciava-se o corpo interior como valor biológico [...] O reflexo gnosiológico e o idealismo puro estavam ausentes. O elemento sexual não predominava, de modo algum, ele é hostil à plasticidade (BAKHTIN, 2003, p. 49).

A relação que o homem pré-histórico tem com seu corpo é de natureza plástica e predomina o reconhecimento das formas externas. A experiência com o corpo interior é desprovida de reflexões e de idealizações e por isso, na pré-história, não se desenvolve a noção de espiritualidade no corpo interior, já que este é reconhecido só em seu aspecto biológico. O sexo, uma das formas mais antigas de conexão entre o corpo interior e a ideia de espiritualidade, é um elemento de pouco destaque, pois sua representação compromete a noção estético/plástica do corpo exterior. O sexo é um elemento fundamental no desenvolvimento do aspecto ético e religioso do corpo humano e é por meio da sexualidade que o homem trava contato mais íntimo com o corpo interior:

No movimento dionisíaco predomina o esbanjamento interior mas não solitário do corpo. Intensifica-se a sexualidade. Os limites plásticos começam a cair. O homem plasticamente acabado – o outro – afunda num vivenciamento intracorpóreo amorfo porém único. O eu-para-mim ainda não está isolado nem se contrapõe aos outros como categoria essencialmente distinta de vivenciamento do homem. O terreno para isto está apenas sendo preparado (BAKHTIN, 2003, p. 49).

Com o surgimento dos cultos de Dionísio, deus do vinho, da orgia e das artes, na Grécia arcaica, o homem passa a entrar em contato mais íntimo com a própria sexualidade e, dessa maneira, a reconhecer melhor seu corpo interior, carregado de

emoções e sensações que eram reconhecidas como êxtase espiritual. Tudo isso é favorecido pela sacralização da embriaguez e da sensualidade, que são meios de se alcançar um estado divino de delírio dionisíaco e de se entrar em contato com o deus: a epifania. É assim que a plasticidade que marca o reconhecimento do corpo em seu aspecto externo atenua-se e a relação com o interior do corpo se intensifica; a idéia de um elemento espiritual no corpo começa a se desenvolver, assim como a noção de sagrado. Mas, no culto arcaico de Dionísio, o corpo ainda está em vias de se espiritualizar.

O epicurismo ocupa uma posição intermediária original: nessa corrente, o corpo se torna um organismo, é um corpo interior [...] mas todos os elementos plástico-picturais já estão apagados. Uma leve ascese marca a antecipação do peso da solidão interior do corpo na idéia de homem, agregada à categoria de eu-para-mim como espírito (BAKHTIN, 2003, p. 50).

O pensamento filosófico do epicurismo surge na Grécia do período helenista, após a abertura cultural entre ocidente e oriente, que é efetuada pelas conquistas militares de Alexandre Magno. Nesse período, o mundo grego trava contato com várias religiões orientais, como o mitraísmo¹³ e o budismo. Segundo o epicurismo, os prazeres espirituais devem se sobrepor aos prazeres sensuais, mas o corpo não é negado e os epicuristas consideram que os próprios deuses são seres corpóreos, embora possuam uma matéria mais sutil do que a do corpo humano. Ainda persiste a presença das ideias pagãs. Mas é com o surgimento de uma leve negação do corpo, pregada por Epicuro no século IV antes de Cristo, que a categoria do eu-para-mim, que é sutilmente percebida no período dionisíaco, começa a se desenvolver na concepção de um corpo interior espiritual. No entanto, a concepção desenvolvida de espírito ainda não se efetua no epicurismo, esta noção se desenvolve no neoplatonismo.

Plotino institui a escola filosófica neoplatônica em Alexandria, no século II depois de Cristo. Essa escola, de origem platônica, mistura aos princípios filosóficos de Platão elementos estoicos, gnósticos, judeus, cristãos, etc. Seu pensamento se difunde

¹³ O culto persa a Mitra fornece vários elementos temáticos e figurativos ao cristianismo, como a história do nascimento de Mitra, que é celebrado por três reis magos em um estábulo, muito anterior à história do nascimento de Cristo contada no novo testamento.

amplamente pelo mediterrâneo e sua aceitação em Roma é uma das bases do cristianismo católico, que é uma consequência do pensamento helenista, caracterizado por uma mistura de ideias ocidentais e orientais. Segundo Plotino, toda a existência se concentra no único, todas as coisas existentes emanam de uma unidade que remete ao uno supremo. Segundo essa escola filosófica, altamente religiosa, o eu-para-mim e o eu-para-o-outro são elementos que emanam de uma mesma unidade e tanto o eu quanto o outro são aspectos desse único. Surge o pensamento que nega o corpo e que exalta o espírito, já que tanto a noção de corpo interior quanto a noção de corpo exterior estão atadas na ideia de sagrado como unidade espiritual transcendental. Esse percurso de espiritualização do corpo, que marca a constituição do pensamento ocidental, encontra seu ponto culminante no estabelecimento do cristianismo, que se torna a religião oficial do Império Romano a partir do século IV:

Para Cristo, todos os homens se dissolvem nele como o único e em todos os outros homens; nele, que perdoa, e nos outros, os perdoados; nele, o salvador, e em todos os outros, os salvos; nele, que assume o fardo do pecado e da expiação, e em todos os outros, libertos desse fardo e purificados. Daí que em todas as normas de Cristo contrapõe-se o eu ao outro; o sacrifício absoluto para mim e o perdão para o outro (BAKHTIN, 2003, p. 52).

O problema da relação entre o eu e o outro no pensamento ocidental, encontra uma solução na ideia da compaixão unificadora de Cristo por todos os homens. Cristo é o corpo que envolve todos os outros corpos em uma unidade corpórea absoluta que é ao mesmo tempo individual e coletiva. O eu e o outro se encontram e se entendem no pensamento da doutrina cristã, que estabelece que o sagrado encontra-se no espírito e não na carne.

Segundo M. Bakhtin, a percepção que temos do domínio axiológico exterior está ligada à percepção do domínio afetivo interior, pois o homem torna-se parte do mundo por meio da relação perceptiva entre o que é da ordem do exterior e o que se reconhece como interior. O que determina a constituição de um discurso são, entre outras coisas, as relações complexas no campo da percepção, em que o corpo interior se impõe e, ao mesmo tempo, sofre imposição do domínio exterior.

Estas reflexões de M. Bakhtin, que apresentam o desenvolvimento do pensamento gnosiológico, e do próprio pensamento cristão, por um viés fenomenológico, reforçam a articulação dos conceitos de percepção interior e exterior do M. Bakhtin fenomenólogo com os conceitos de interoceptividade e exteroceptividade da semiótica discursiva. Além disso, o texto de M. Bakhtin apresenta a gênese do pensamento cristão, que constrói o *corpus* analisado na tese.

Como se vê neste capítulo teórico, a tese fundamenta-se na semiótica *standard* criada por A. J. Greimas e também na semiótica discursiva desenvolvida por autores como J. Fontanille e C. Zilberberg, de modo que os conceitos e esquemas apresentados no capítulo teórico sustentam o trabalho analítico. As análises, por sua vez, fazem surgir reflexões e discussões conceituais (como a relação entre sagrado e profano) sobre como ocorre o remanejamento discursivo destes conceitos nas manifestações das imagens de Cristo.

2. As várias faces de Cristo

Este capítulo analisa textos visuais – um mosaico, pinturas e uma imagem esculpida em pedra – que representam a imagem de Cristo em diversos períodos, pois compreende-se que a manifestação dessa imagem está vinculada ao seu contexto de produção e também é definidora dos valores da cultura em que é produzida. As estabilizações e mudanças nos elementos discursivos de cada imagem de Cristo estão ligadas ao universo cultural em que os discursos foram produzidos e, por sua vez, também constroem axiologias que se estabilizam no curso da história. Os valores de uma determinada cultura interferem na composição da imagem de Cristo, assim como a representação de Cristo também investe valores na cultura que a acolhe.

As análises feitas neste capítulo abordam o processo de estabilização e mudança na composição semiótica da imagem de Cristo desde seu surgimento no Império Romano até as pinturas românticas do século XIX. Esse período compreende um conjunto de textos em que a imagem de Cristo estabiliza-se discursivamente; mesmo com a ocorrência de transformações ao longo dos séculos, nota-se a estabilização de certos elementos figurativos, temáticos e plásticos. O processo de estabilização discursiva da imagem de Cristo é nomeado, nesta tese, de discurso cristão secular.

Para compreender o contexto de produção das imagens analisadas, já que são destacados textos produzidos em um período histórico longo, utiliza-se uma bibliografia que compreende um livro sobre a história da Antiguidade (o livro *Roma Imperial*, de M. Hadas (1968)), um livro sobre o imaginário medieval (o livro *Le fantastique au Moyen Âge – créatures imaginaires et mondes merveilleux*, de S. Sadaune (2012)) e um estudo abrangente da imagem de Cristo (o livro *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*, de J. Pelikan (2000)), que fornece várias imagens para as análises do segundo capítulo e também algumas para as análises do terceiro capítulo). Esses livros fornecem imagens e também uma base histórica e conceitual, que é discutida durante as análises semióticas da representação de Cristo desde a Antiguidade até o século XIX. Outras imagens analisadas são destacadas de coletâneas de arte e de endereços em rede que armazenam obras de arte e imagens históricas.

2.1 O surgimento da imagem de Cristo e o desenvolvimento da relação entre os conceitos de sagrado e profano

Figura 1 – Cristo militar.



Fonte: Hadas (1969, p. 186)

Esse mosaico romano do século V é um dos primeiros enunciados, que se tem notícia, em que se manifesta imagem de Cristo e foi produzido no primeiro século após o imperador Constantino ter instituído o cristianismo como religião oficial do Império Romano:

Os romanos do primeiro século consideravam Cristo um rebelde político de pouca importância que, como escreveu Tácito, “foi crucificado sob Tibério, pelo procurador Pôncio Pilatos”. Não obstante ter pregado na remota Palestina durante menos de três anos, seus discípulos foram muitos e logo se puseram a palmilhar as estradas romanas em direção às províncias e cidades distantes. Com o passar do tempo transformaram todo o império numa sementeira da nova religião. Durante três séculos as autoridades romanas fizeram dos cristãos seu bode expiatório político – até que subiu ao trono imperial Constantino, convertido em 337. Daí por diante, cada vez mais se refletiram na administração, nas leis e construções da Igreja, as formas do governo romano, suas normas legais e seu estilo arquitetônico. Roma passou a ser a sede do Império e o centro da Igreja (HADAS, 1969, p. 179).

Na composição, o enunciador organiza o mosaico com elementos figurativos específicos da cultura romana, como a armadura de legionário, embora a personagem Cristo tenha surgido na cultura judaica. Nos primeiros séculos em que o cristianismo surge, é mais evidente seu vínculo ao judaísmo, no entanto, há um progressivo afastamento de Cristo da cultura judaica:

Para os discípulos cristãos do primeiro século, a concepção de Jesus como Rabi era evidente por si mesma, para os do segundo, passou a ser desconcertante e, para os do terceiro e subseqüentes, tornou-se obscura. O início da “desjudaização” da cristandade já é visível no Novo Testamento. Com a decisão de Paulo de “voltar-se para os gentios” (At 13:46) depois de haver começado a pregar nas sinagogas e, posteriormente, com a destruição do templo em 70 d.C., o movimento cristão passou a ser cada vez mais gentio e menos judeu, tanto na clientela quanto nas perspectivas. Nesse contexto, os elementos judaicos da vida de Jesus tinham de ser explicados a esses leitores (por exemplo, Jo 2:6). Os Atos dos Apóstolos podem ser lidos como uma história narrada em duas cidades: o primeiro capítulo, em que aparecem Jesus e seus discípulos após a ressurreição, passa-se em Jerusalém; o último chega ao clímax com a informação do final da viagem do apóstolo Paulo em uma frase simples, mas empolgante: “E assim foi que chegamos a Roma” (PELIKAN, 2000, p. 19).

No mosaico, percebe-se esse processo de “romanização” na imagem de Cristo, que segura um texto em latim cuja tradução é “Eu sou o caminho, a verdade e a vida” (que é um trecho do evangelho de João: “Eu sou o caminho, e a verdade e a vida; ninguém vem ao Pai, senão por mim.” (JOÃO, 1995, p. 1164)) e é representado como um guerreiro que veste uma armadura de legionário romano. A cultura romana se

apropriada dessa personagem da tradição judaica, cuja origem é a cultura oriental, e a representa com elementos próprios dos romanos. As primeiras figuras romanas de Cristo não têm barba porque a tradição romana considerava a barba um costume dos bárbaros, dos pagãos não “civilizados” (HADAS, 1969, p. 183).

A sociedade romana, que tem uma origem religiosa pagã muito significativa, valoriza a figura do herói épico e por isso, nesse mosaico, Cristo assume os valores da cultura em que se manifesta e o tema é o da militância. Cristo é representado como um guerreiro vencedor, pois ele é capaz de subjugar a figura do leão e da serpente (essas figuras são pejorativas tanto nos mitos hebraicos quanto nos mitos greco-romanos: a serpente é a sedutora que introduz o pecado original e tanto Sansão, herói judeu, quanto Hércules, herói greco-romano, lutam contra o leão). É interessante notar nesse mosaico que a cultura romana que, segundo os textos religiosos, crucificou Cristo, não o representa crucificado. Jesus segura a cruz como uma arma, assim, a cruz não é usada para “subjugar-lo”, mas pode ser usada por ele para vencer os inimigos. Ao recorrer aos conceitos de triagem e mistura, de acordo com C. Zilberberg (2004), percebe-se que esse enunciado opera, em um primeiro momento, pela triagem ao excluir as características orientais da imagem de Cristo, mas organiza-se, principalmente, pela mistura, ao combinar à imagem de Cristo os elementos figurativos e temáticos da cultura romana.

A imagem é estruturada por uma relação semissimbólica, de acordo com a semiótica plástica proposta por J. M. Floch:

É ao estudar concretamente as imagens em sua globalidade que, gradativamente, reconhecemos e procuramos definir esse sistema de sentido, de tipo semissimbólico, que é a semiótica plástica, em que dois termos de uma categoria do significante poder ser homólogos aos dois termos de uma categoria do significado¹⁴ (tradução nossa) (FLOCH, 1985, p. 14).

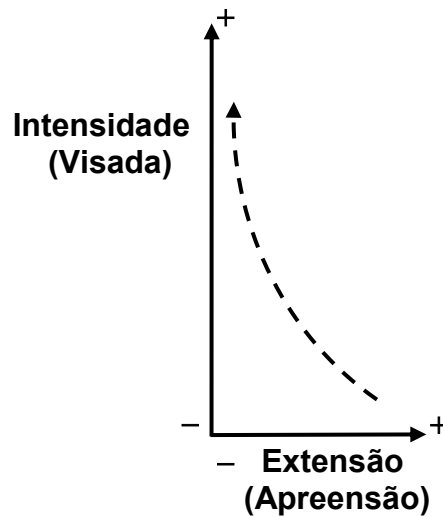
¹⁴ *C'est donc en étudiant concrètement des images prises dans leur globalité que nous avons petit à petit reconnu et cherché à définir ce système de sens, de type semi-symbolique, qu'est la sémiotique plastique, où les deux termes d'une catégorie du signifiant peuvent être homologues à ceux d'une catégorie du signifié.*

O semissimbolismo ocorre quando dois termos de uma categoria do significante (plano da expressão) são homólogos a dois termos de uma categoria do significado (plano do conteúdo). No mosaico romano, percebe-se uma categoria de formantes topológicos, a figura de Cristo ocupa um espaço vertical na imagem e as figuras do leão e da serpente ocupam um espaço horizontal, destaca-se uma categoria plástica vertical vs. horizontal. Compreende-se que a figura de Cristo concretiza o tema do bem e que o leão e a serpente remetem ao tema do mal. A categoria topológica vertical vs. horizontal é homóloga à categoria semântica bem vs. mal, sendo que o bem está na posição vertical e o mal na posição horizontal. Entende-se que, já em suas primeiras manifestações no curso da história, a figura de Cristo concentra em si o tema do bem ao triunfar sobre os elementos discursivos que remetem ao mal.

Pode-se representar o nível narrativo desse mosaico da seguinte forma: $S \cap Ov$, ao considerar S como o actante sujeito Cristo, que está em conjunção ($\cap$) com o objeto O (cruz) e o valor (v) é a força. No nível da semântica narrativa, a semiótica considera que ocorrem modalizações, que definem as transformações na relação entre os actantes, que podem ser conceituados como sujeitos de estado e sujeitos do fazer. Basicamente, ocorrem dois tipos de modalização: a modalização do ser e a modalização do fazer. A modalização do ser define o sujeito de estado, que é caracterizado por sua relação com valores (v), que podem ser o bem, o mal, etc, de acordo com o enunciado. A modalização do fazer define o sujeito dinâmico dos enunciados de ação, em que ocorrem várias transformações entre sujeitos e objetos. São previstas quatro modalidades que definem tanto a modalização do ser quanto a modalização do fazer: o querer, o dever, o poder e o saber. No caso do mosaico romano, a imagem de Cristo é a de um sujeito da ação, modalizado pelo querer-fazer, e essa modalidade é notada nos feitos guerreiros desse herói beligerante, que derrota as figuras do leão e da serpente.

Uma representação tensiva desse enunciado, de acordo com o esquema da práxis enunciativa, deve considerar a imagem de Cristo como um elemento discursivo impactante (intenso), já que, nessa época, o acolhimento da figura de Cristo pela cultura romana ocorre em um desdobramento espaço-temporal relativamente curto (apreensão):

Esquema 7 – Impacto intenso da imagem de Cristo no Império Romano:



Este esquema representa a visada sensorial com um eixo maior que o eixo da extensão espaço-temporal, pois esse enunciado é um dos primeiros textos a representar Cristo, de modo que seu impacto no processo enunciativo – a partir de uma abordagem tensiva da apreensão histórico-cultural – é de maior intensidade e de menor extensão. A cultura romana, de acordo com esta abordagem semiótica, é a cultura hospedeira (englobante) e a imagem de Cristo é um elemento de uma cultura estrangeira (englobada). Cristo é um elemento cultural estranho (intensidade) que está em processo de assimilação (extensão) pela cultura romana, o que explica a representação dessa personagem oriental com figuras e temas ocidentais.

Ao considerar o processo de emergência sensorial do sentido, entende-se que o enunciatário visualiza o mosaico e o programa narrativo do herói beligerante, modalizado pelo querer-fazer, é gerado na interação discursiva entre o enunciatário e o enunciado. O programa narrativo do herói bélico, que está em conjunção com a cruz/arma, e sua modalização pelo querer fazer, é estabelecido pelos elementos figurativos e semânticos que remetem ao domínio discursivo da batalha. A emergência gerativa do sentido surge na percepção dos elementos semióticos que compõem conceitos da cultura guerreira romana, que se misturam com os conceitos cristãos.

Algumas das primeiras pinturas de Cristo foram feitas nas catacumbas cristãs de Roma, entre os séculos II e V. Nessas catacumbas encontram-se as expressões artísticas da cristandade romana nascente. A imagem de um Cristo pastor, feita em

uma dessas catacumbas, mistura figuras e temas do paganismo romano às figuras e temas do cristianismo:

Figura 2 – Cristo pastor.



Fonte: Hadas (1969, p.179)

Nessa pintura bucólica, Cristo veste uma túnica romana e, ao integrar-se aos animais e à vegetação, sintetiza a comunhão do homem com a natureza. Na pintura, Cristo representa um típico pastor romano a espalhar as sementes da nova fé nas terras do império que está sempre a crescer. A figura do Cristo pastor ocupa o centro e as figuras da vegetação e dos animais ocupam as extremidades da pintura. Cristo, sem barba e de cabelos curtos, vestido com sua túnica e a executar a prática agrícola de espalhar os grãos, representa o tema da cultura e os animais e a vegetação representam o tema da natureza. A pintura homologa uma categoria plástica central vs. marginal a uma categoria semântica cultura vs. natureza, com Cristo a representar a

cultura no centro e os animais e a vegetação a representar a natureza ao seu redor. Não é uma relação conflituosa, já que a figura de Cristo estabelece uma relação harmoniosa com as figuras dos animais e é no solo, elemento da natureza, que ele planta suas sementes. A analogia entre a figura de Cristo e a figura do pastor é encontrada nos evangelhos compilados na Bíblia:

E percorria Jesus todas as cidades e aldeias, ensinando nas sinagogas deles e pregando o evangelho do reino, e curando todas as enfermidades e moléstias entre o povo. E, vendo as multidões, teve grande compaixão delas, porque andavam cansadas e desgarradas, como ovelhas que não têm pastor. Então, disse aos seus discípulos: A seara é realmente grande, mas poucos os ceifeiros. Rogai, pois, ao senhor da seara, que mande ceifeiros para a sua seara (MATEUS, 1995, p. 1039).

Para os antigos povos pagãos, como os romanos, o ciclo da fertilidade da vegetação era relacionado aos deuses. Cristo, deus que morre e ressuscita, representa perfeitamente, aos olhos dos romanos, o ciclo da fertilidade, que tem seu período de dormência e de nascimento dos grãos. A cultura romana compreende que a variação do ciclo fértil da natureza remete aos conceitos de vida e morte, que eles relacionam à morte e ressurreição de Cristo. Percebe-se que o mito de Cristo sustenta-se em uma oposição básica de vida vs. morte, oposição que a semiótica situa no nível fundamental do percurso gerativo de sentido, já que vida vs. morte podem ser representados pelos semas contrários s1 (vida) vs. s2 (morte). O nível fundamental compreende as relações mínimas entre algoritmos como s1 e s2, que se desenvolvem no nível narrativo e se manifestam no nível discursivo, de modo que, no percurso de geração do sentido, o nível fundamental do pensamento cristão opõe vida vs. morte.

O estabelecimento do nascimento de Cristo em 25 de dezembro, dia em que os antigos romanos celebravam o ritual do *Sol Invictus* (que é discutido na análise da próxima figura), incorpora-o a um dos festivais agrícolas mais importantes da cultura romana, a Saturnália:

O povo romano observava rigorosamente o antigo calendário religioso, com a sua perfeita enumeração dos dias fastos e nefastos (dia em que o comércio público era permitido ou proibido) e suas grandes festas anuais. O mais alegre desses festivais era o da Saturnália, em

dezembro, um carnaval que provavelmente tinha sua origem nas comemorações rústicas que marcavam o fim do plantio outonal. Durante a Saturnália os escravos recebiam permissão temporária para fazer tudo o que lhes agradasse, e eram servidos pelos seus amos; as pessoas trocavam presentes constituídos por pequenas bonecas e velas de cera, e coroava-se um rei do festival (HADAS, 1969, p. 132).

O fim de dezembro marca o fim de um período fértil na agricultura romana, o término deste ciclo de fertilidade é relacionado à morte de Cristo, um período que será seguido pela sua ressurreição, ligada ao início do ciclo fértil da terra; de modo que há coerência em vincular os rituais cristãos aos rituais da Saturnália. Na pintura da catacumba, as figuras dos caprinos estão em destaque e um deles repousa sobre os ombros de Cristo. No período das Saturnálias, o sol alinha-se à constelação de Capricórnio, que é simbolizada pela figura de um caprino; entende-se que a relação figurativa entre Cristo e os caprinos na pintura reforça a mistura entre os rituais cristãos e os rituais pagãos.

A cultura romana pagã absorve Cristo gradualmente e, ao incorporá-lo a antigos rituais já estabelecidos, o processo de assimilação da figura e do tema de Cristo progride por meio de operações de mistura semiótica. O discurso da pintura da catacumba estrutura-se pela mistura de elementos pagãos na manifestação da imagem de Cristo. O Império Romano, que abrange uma grande extensão territorial, absorve várias religiões de culturas diferentes, como é o caso do culto a Mitra, que tem semelhanças com o culto cristão:

As origens do deus Mitra perdem-se na Antiguidade; na época em que os romanos o descobriram, ele se ligava ao zoroastrismo persa e era uma divindade de luz e de verdade. O mitraísmo iniciou os romanos na concepção de um mundo dividido entre o Bem e o Mal, entre os poderes da luz e as forças das trevas. Seus adeptos uniam-se a Mitra em sua ativa luta contra o mal. [...] Graças ao seu sentido de fraternidade e à sua ênfase no combate pela causa do Bem, o culto de Mitra espalhou-se como um incêndio pelo exército romano; por volta do terceiro século a.C. tornara-se praticamente a religião extra-oficial dos militares. [...] Sob certos aspectos superficiais, seus ritos não eram muito diferentes dos do cristianismo; havia, por exemplo, uma cerimônia semelhante ao batismo. Aliás, durante algum tempo, mitraísmo e cristianismo disputaram as preferências religiosas de Roma. Só o cristianismo, entre tantas religiões introduzidas em Roma, foi banido de todos os quadrantes do império e sujeito a repressão sistemática. Não porque Roma desgostasse da

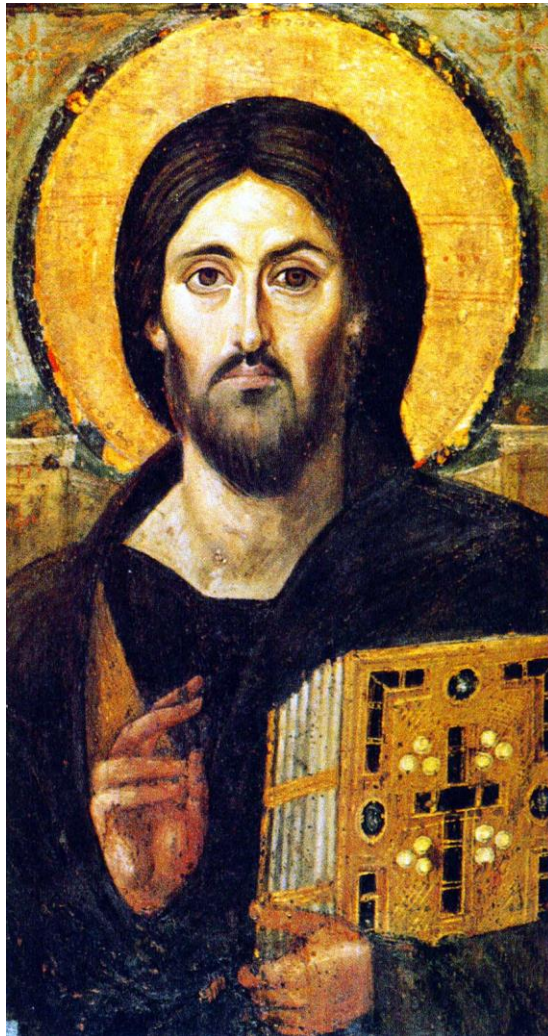
teologia cristã – por essa época os romanos tinham sido expostos a tantas crenças religiosas que se haviam tornado tolerantes para com todas elas. Perseguiam antes os cristãos pela desobediência política que resultava dos escrúpulos de sua fé. Os cristãos insistiam em que só eles possuíam a Verdade e que todas as outras religiões, inclusive as do Estado, eram falsas. [...] No terceiro século o cristianismo ainda continuava a conseguir conversões e tornara-se menos doutrinário; autores cristãos admitiam a possibilidade de uma pessoa ser ao mesmo tempo um bom cristão e um bom romano. [...] Por volta do quarto século, autores cristãos proclamavam não só a possibilidade de uma pessoa ser ao mesmo tempo bom cristão e bom romano, como que a longa história de Roma era, na verdade, o início da epopéia cristã, à qual a política romana de paz e unidade preparara o caminho. [...] Num certo sentido, a verdadeira religião de Roma, o objetivo final do culto romano, a encarnação dos ideais romanos eram a própria Roma (HADAS, 1969, p. 135-136).

A pintura da catacumba, que representa Cristo em harmonia com a natureza ao espalhar as sementes de sua crença, compõe um discurso axiológico do bem. Diferente do mosaico, em que o Cristo militar impõe sua força sobre as criaturas do mal, a pintura exclui o confronto de Cristo com figuras malignas e enuncia que o bem é uma prática de integração à natureza. É nesse sentido que Cristo e Mitra são similares, pois categorizam a axiologia do bem contra o mal na composição discursiva de seus mitos.

O processo de instauração do cristianismo na cultura romana foi longo e gradual. O discurso cristão opera pela assimilação de enunciados similares e, no curso dos séculos, torna-se a religião oficial do Império Romano. A aceitação do cristianismo e sua oficialização na cultura romana é um processo discursivo de assimilação e difusão que marca, de maneira profunda e com grandes consequências, a cultura de grande parte do mundo.

No curso dos séculos, o cristianismo torna-se popular além das fronteiras do Império Romano e a imagem de Cristo passa a ser caracterizada com barba e traços orientais. Uma das primeiras obras de arte a apresentar essa mudança em sua caracterização é o *Cristo pantocrator* (que pode ser traduzido como Cristo criador de tudo que existe), uma pintura bizantina do século VI:

Figura 3 – Cristo pantocrator.



Fonte: Pelikan (2000, p. 1)

Os traços semíticos, a barba e os cabelos longos e escuros, mostram um Cristo cuja aparência remete à sua origem na cultura judaica. Essa é uma pintura produzida no império romano do oriente, também conhecido como império bizantino, cuja capital é a cidade de Constantinopla, fundada pelo imperador Constantino como sede do poder político romano – e da religião cristã – em terras orientais:

No Império do Oriente, os elementos romanos mesclavam-se à cultura helênica e oriental. O estilo maciço da construção romana era decorado com ornatos rendilhados e rebuscados mosaicos bizantinos, e as cúpulas orientais foram introduzidas. A toga romana cedeu lugar ao manto de brocado, inspirado em roupagens orientais. O latim, embora

perdurasse como idioma oficial do estado (até fins do VI século) dera lugar ao grego, isto é, à forma corrente do grego clássico, ancestral direto do grego moderno. Posteriormente, romperam-se as comunicações entre o Ocidente e o Oriente e a Igreja Oriental separou-se da Romana. Em 1053, o patriarca de Constantinopla fechou todas as igrejas que haviam mantido a liturgia romana e daí a um ano os legados do Papa revidaram, excomungando o patriarca. A despeito de tais conflitos, o Império do Oriente permaneceu como um imenso repositório da influência e das tradições romanas. Ainda no século XV os habitantes de Constantinopla chamavam-se *romaioi* – romanos. De Bizâncio, o romanismo e a cristandade estenderam-se ainda mais, Oriente adentro. A Igreja Bizantina foi a precursora da Igreja Russa, e durante muito tempo coube ao patriarca de Constantinopla a designação dos padres russos (HADAS, 1969, p. 170-171).

O império romano ocidental, com sede em Roma, passa por um período de decadência após a instituição do cristianismo no século IV. Roma sofre várias invasões até que seu sistema político sucumbe no século V; o declínio do império romano do ocidente marca o fim da Antiguidade Clássica e o início da Idade Média na Europa. J. J. Rousseau (1999) reflete sobre a mudança dos símbolos religiosos e a transformação dos valores romanos, quando escreve *O Contrato Social*, no século XVIII:

Sob os imperadores pagãos, os soldados cristãos eram valentes. Todos os autores cristãos assim o dizem e eu o creio: era uma emulação de honra contra as tropas pagãs. Desde que os imperadores foram cristãos esta emulação deixou de existir, e quando a cruz substituiu à águia, toda a coragem romana desapareceu. (ROUSSEAU, 1999, p. 143)

Rousseau diz que a valentia dos exércitos cristãos romanos, sob os imperadores pagãos, é uma demonstração de superioridade dos valores cristãos sobre os símbolos e valores do paganismo. Essa valentia militar, segundo J. J. Rousseau, desaparece com a aceitação do cristianismo por parte dos imperadores romanos: os valores heróicos da Roma pagã (que se inscrevem na primeira imagem de Cristo analisada, o mosaico romano) são atenuados pela oficialização dos valores de compaixão e passividade do discurso cristão. É interessante que J. J. Rousseau credita o desaparecimento da coragem militar romana à substituição do estandarte romano da águia (exaltação da força e imposição bélicas) pela cruz (exaltação da compaixão e submissão pacíficas). Percebe-se a relação entre a mudança nos símbolos – a águia e a cruz – e a transformação dos valores de uma cultura.

Como produto de uma cultura romana mesclada à cultura do oriente, o *Cristo pantocrator*, além de seus traços orientais, veste um manto escuro no lugar da toga romana. Percebe-se que os lados do rosto deste Cristo são assimétricos, o lado direito é jovem e iluminado e o lado esquerdo, sombreado, tem uma aparência envelhecida em relação ao lado direito. O lado direito representa o aspecto divino de Cristo, marcado pela luz e pela juventude; o lado esquerdo remete ao aspecto humano de Cristo, marcado pela sombra e tocado pelo envelhecimento que acomete os homens.

A categoria plástica luz vs. sombra homologa-se à categoria semântica divindade vs. humanidade na composição da pintura, sendo que a luz relaciona-se à divindade e a sombra à humanidade. Uma constatação importante, já que, em suas primeiras representações na cultura romana, não há uma organização de formantes que separam Cristo de seu aspecto humano. A imagem do *Cristo pantocrator* é um discurso que vincula os conceitos de divino e humano na figura de Cristo, a criar o efeito de sentido de que Cristo é uma divindade nascida da carne.

A auréola que circula a cabeça do *Cristo pantocrator* (e que também circula a cabeça do Cristo do mosaico da figura 1) é um formante que também é encontrado nas representações do deus sol na Antiguidade, como é o caso da imagem talhada em pedra do *Soli Sanctissimo sacrum*, o *Sol Invictus* dos romanos:

Figura 4 – *Soli sanctissimo sacrum*.



Fonte: (UCHICAGO.EDU, 2014)

Nessa imagem do deus solar, produzida na segunda metade do século I, o halo circular, que representa os raios solares, circunda a cabeça do deus, que está sobre a figura da águia de Júpiter, deus dos deuses da mitologia romana. O *Sol Invictus* era celebrado pelos romanos no dia 25 de dezembro, pois este dia marca a alteração do movimento solar durante as celebrações das Saturnálias. Com o desenvolvimento do culto cristão no império romano, a data de 25 de dezembro é vinculada ao nascimento de Cristo, o que explica a incorporação do halo solar na imagem do *Cristo pantocrator*. O *Cristo pantocrator*, que integra o humano e o divino em sua composição facial dualista, tem a sua natureza divina intensificada pela auréola do deus do sol a circundar sua cabeça; o discurso remaneja uma figura de uma imagem pagã, o halo do deus solar, e a insere na imagem de Cristo. Em suas primeiras manifestações, nota-se a mistura semiótica entre a imagem de Cristo e as imagens de mitos greco-romanos.

Um texto que mostra uma ruptura de paradigma entre os discursos da Antiguidade e os discursos da Idade Média, é a fachada da catedral da cidade francesa de Angoulême:

Figura 5 – Fachada da Catedral de Angoulême.



Fonte: (ROMANES, 2014)

A composição da fachada dessa catedral data do século XII, período em que o Império Romano havia caído e em que uma das instituições mais poderosas é a igreja católica, cuja origem é justamente o Império Romano e cuja autoridade maior é o Papa:

A Igreja Católica foi, através de toda a Idade Média, a única força unificadora eficaz a atuar nos antigos territórios do Império do Ocidente. Conservando Roma como sua capital, preservou a tradição romana através de sua organização, de suas leis, de sua língua e, acima de tudo, através de sua visão universal: a unidade européia, preconizada pela Igreja, era a continuação consciente da unidade que Roma forjara.

Do ponto de vista da Igreja, mesmo o passado pagão de Roma estava nos planos da providência divina: o império abriu o caminho para a Igreja. A organização da Igreja, por sua vez, era em grande parte decalcada no modelo romano. As dioceses regionais correspondiam às divisões territoriais do império; a palavra “diocese” recebera originalmente de Diocleciano seu sentido administrativo. A hierarquia da Igreja correspondia ao sistema administrativo romano: por exemplo, os primeiros bispos eram designados para distritos romanos chamados *cúria*, cada um dos quais tinha seu próprio governador civil. A legislação eclesiástica foi marcadamente influenciada pela jurisprudência romana, em particular no que se refere à posição das congregações individuais dentro da Igreja (o princípio reinante era o da lei romana de corporações) (HADAS, 1969, p. 171).

A igreja católica preserva, de certa forma, o poder do antigo Império Romano por meio de sua organização administrativa e de seu discurso religioso. As imagens de Cristo produzidas pela igreja medieval apresentam diferenças em relação às que foram produzidas nos primeiros séculos de instituição do cristianismo em Roma. Uma oposição entre as noções de sagrado e profano desenvolve-se na composição da imagem de Cristo durante a Idade Média, como é demonstrado no decorrer das análises.

A fachada da catedral mostra a figura de Cristo, com barba e centralizada em uma auréola oval. Percebe-se a estabilização dos traços figurativos da barba e dos cabelos longos, que se tornam ícones na representação da imagem de Cristo nos séculos posteriores à queda do Império Romano do ocidente. No período medieval, a igreja católica apropria-se da imagem de Cristo ao produzir discursos que quase “neutralizam” a ligação de Cristo com a sinagoga judaica:

Os contemporâneos de Jesus o conheciam como Rabi, mas um rabi cujo ministério de ensinamentos e pregação tinha por conteúdo central “o Evangelho de Deus: ‘Cumpru-se o tempo e o Reino de Deus está próximo. Arrependei-vos e crede no Evangelho’” (Mc 1:14-15) [...] Essa e outras afirmações evidenciam que, à medida que realizavam a tarefa de encontrar uma linguagem que não sucumbisse ao peso do que consideravam o significado da vinda de Jesus, às primeiras gerações de crentes cristãos pareceu necessário inventar uma gramática do tempo e da história. Foi o que marcou o ponto crucial do problema entre a Igreja e a sinagoga. Denominando-se o novo e verdadeiro Israel, a Igreja se apropriou do significado histórico da idéia da redenção de Israel pelo êxodo do Egito, adaptando-o sob a forma de redenção da humanidade

pela ressurreição de Jesus Cristo entre os mortos (PELIKAN, 2000, p. 24).

Assim, a igreja organiza discursos que atenuam o caráter judaico de Cristo e o difundem como um salvador universal, que, por meio de seu sacrifício, oferece a salvação a toda a humanidade. Esta estratégia discursiva amplifica a abrangência do discurso da igreja, que unifica a identidade religiosa do continente europeu durante a Idade Média.

No centro da imagem da fachada da catedral, a auréola oval envolve Cristo e o destaca das figuras que o circundam. É interessante que, nesse discurso, figuras pagãs, como os dois grifos¹⁵ na parte inferior do texto, ocupam um espaço de destaque na composição do enunciado. Na Idade Média, as figuras monstruosas nos discursos religiosos são um dos modos de se representar algo que é interdito por Deus:

O monstro é o outro, aquele que não é como nós, que tem um comportamento surpreendente porque não corresponde às normas extremamente codificadas da sociedade medieval. Mas, por monstro, o homem medieval pensa também em criaturas fantásticas, já onipresentes em contos mitológicos: personagens híbridos ou antropomórficos, tanto a hidra quanto a Górgona, tanto os ciclopes quanto o lobisomem. Esses monstros ressurgem no folclore medieval. Inútil dizer que toda malformação biológica é considerada como obra de Satanás ou, em todo caso, como um sinal de Deus (“monstro” vem do latim *monere*, que significa “advertir”): segundo as épocas e os espíritos, vê-se o sinal de uma maldição ou de uma punição a recair sobre uma família, ou como um mal necessário para equilibrar a Criação. Assim, os Padres da Igreja consideram que o monstro não é um erro, pois Deus previu tudo: eles participam diretamente do funcionamento do mundo, de um Todo que envolve toda beleza, em que devem unir-se tanto as similaridades quanto as diversidades (tradução nossa) (SADAUNE, 2012, p. 94).¹⁶

¹⁵ O grifo é um quadrúpede com corpo de leão, cabeça, asas e garras de águia. Em toda a Idade Média, ele é considerado como um animal real, correspondente a um pássaro. (tradução nossa) *Le griffon est un quadrúpede à corps de lion, à la tête, aux ailes et aux serres d'aigle. Tout au long du Moyen Âge, il est considéré comme un animal réel, correspondant à un oiseau.* (SADAUNE, 2012, p. 122)

¹⁶ *Le monstre, cest déjà l'autre, celui qui n'est pas comme nous, qui a un comportement surprenant parce que ne correspondant pas aux normes très codifiées de la société médiévale. Mais pour monstre, l'homme medieval songe aussi à des créatures fantastiques, déjà omniprésentes dans les récits mythologiques : personnages hybrides ou anthropomorphes, aussi bien l'hydre que la Gorgone, aussi bien les cyclopes que le loup-garou. Ces monstres-là ressurgissent dans le folklore medieval. Inutile de dire que toute malformation biologique est*

As criaturas monstruosas da fachada da catedral representam o mal, na parte inferior da imagem, enquanto Cristo simboliza o bem ao ser destacado no centro. No mosaico romano, o primeiro texto analisado na tese, duas figuras de animais, o leão e a serpente, também têm um percurso disfórico na parte inferior da imagem, mas há uma diferença significativa na disposição espacial da relação entre o percurso eufórico de Cristo e o percurso disfórico das criaturas que representam o mal no mosaico romano e na fachada da catedral.

No mosaico romano, a figura do Cristo guerreiro pisoteia o leão e a serpente, o que indica uma vitória pela força, uma imposição física do poder do bem sobre o mal. Na fachada da catedral, a imagem de Cristo prevalece sobre as criaturas do mal ao se posicionar em um espaço etéreo, os traços ovais que circundam Cristo marcam um distanciamento topológico entre ele e as outras figuras, de modo que Cristo, nesse discurso, é alçado a um espaço em que não há contato físico com as outras figuras do enunciado, pois ele ocupa uma posição de privilégio entre os outros seres. No discurso da fachada, a vitória de Cristo sobre o mal não é imposta fisicamente, mas conquistada pela superação do plano material, já que Cristo está além dos limites materiais em sua posição de divindade. A sanção do percurso de Cristo nesse enunciado é eufórica porque ele prevalece sobre o mal por meio da transcendência espiritual, trata-se de uma vitória do espírito sobre a matéria.

Percebe-se uma categoria topológica superior vs. inferior no plano de expressão da imagem, sendo que a figura da águia, à esquerda de Cristo, e dos anjos, dois sobre Cristo e um à sua esquerda, ocupam a parte superior do plano de expressão, enquanto os grifos ocupam a parte inferior. As figuras de Cristo, da águia (animal vinculado a Júpiter na cultura romana. Na imagem da fachada, a águia posiciona-se à direita de Cristo em relação horizontal à figura do anjo, à esquerda, o que indica que a águia e o anjo simbolizam a divindade celeste) e dos anjos, representam o bem e as figuras dos

considérée comme l'oeuvre de Satan ou, em tout cas, comme un signe de Dieu ("monstre" vient d'ailleurs du latin monere, qui signifie "avertir") : selon les époques et les esprits, on y verra le signe d'une malédiction ou d'un châtement à l'encontre d'une famille, ou comme un mal hélas nécessaire pour l'équilibre de la Création. Ainsi, les Peres de l'Église considèrent que le monstre n'est pas une erreur, car Dieu a tout prévu : ils participent bien du fonctionnement du monde, d'un Tout de toute beauté dans lequel doivent s'allier les similarités comme les diversités.

grifos representam o mal, de modo que é possível homologar uma categoria da expressão superior vs. inferior a uma categoria semântica bem vs. mal na análise da composição semissimbólica da fachada da catedral.

Importante destacar que a figura de Cristo nesse discurso representa o bem ao posicionar-se em um espaço distante do plano material, enquanto, nos discursos anteriores, Cristo concentra a axiologia do bem, mas está representado no plano material. O recurso figurativo de separar a figura de Cristo por meio do uso da auréola oval cria um efeito de distanciamento, que reforça a ideia de que ele está em um espaço que é separado do mundo material. Esse espaço distinto, ocupado por Cristo, é o espaço que corresponde ao domínio do sagrado, já que o discurso religioso opera pela triagem (de acordo com os conceitos de triagem e mistura, desenvolvidos em semiótica por C. Zilberberg) e opõe o sagrado ao profano:

Para nós, o religioso tem como paradigma básico a tensão entre o *sagrado* e o *profano*; essas duas categorias pertencem a estilos axiológicos distintos, que por sua vez podem ser compreendidos em termos de *valências*. A prevalência das operações de triagem leva à afirmação e à adoração do sagrado como resultante incomparável e inapreciável das eliminações operadas; a prevalência das operações de mistura leva à afirmação e ao reconhecimento do profano como resultante aberta e dilatável dos enriquecimentos efetuados. [...] O sagrado impõe a prevalência da heterogeneidade, da dissociação, de tal sorte que esta, portadora daquilo que Cassirer designa pela feliz expressão de “*acento mítico*”, domina e desqualifica a homogeneidade. O profano, sobretudo em razão dos excessos temporal e espacial que ele se permite dia após dia, deixa prevalecer a homogeneidade e marca toda distinção como secundária, depois como não-pertinente, por fim como nula. [...] Mas, se as operações de triagem encontram um limite “natural” – a ausência de qualquer “impureza”, de qualquer “intruso” e, num outro plano, de qualquer “bastardia” –, as operações de mistura têm um limite, de certa forma, provisório: a uma dada altura, é preciso impedir qualquer adição suplementar, a fim de não obliterar, de não “desnaturar” a identidade da mistura desejada (ZILBERBERG, 2004, p. 90).

A análise da relação entre o sagrado e o profano na imagem de Cristo na catedral de Angoulême revela o universo axiológico em que esse discurso foi produzido. Na fachada da catedral percebe-se que a triagem opera a organização discursiva ao privilegiar o sagrado como percurso eufórico e ao excluir o profano como

percurso disfórico. Esta é uma das principais características do discurso dessa instituição religiosa que, durante a Idade Média, controla a produção dos enunciados em que a figura de Cristo manifesta-se.

Ao abordar os formantes da fachada da catedral de Angoulême, percebe-se que o discurso privilegia a simetria das formas ao representar o sagrado (envolvido pela auréola oval simétrica) e relaciona o profano às formas assimétricas dos grifos, que, como foi mostrado na citação de Sadaune, representam o monstruoso como disforme e maligno. De modo que outra relação semissimbólica a ser destacada na imagem da catedral é a homologação entre a categoria plástica superior vs. inferior e a categoria semântica sagrado vs. profano, sendo que as figuras da águia e dos anjos, que representam o sagrado, ocupam a parte superior do plano da expressão e as figuras dos grifos, que representam o profano, ocupam a parte inferior do enunciado.

Outro texto medieval que tem uma representação bem delineada da oposição espacial entre o sagrado e o profano é o *Tríptico do julgamento final*, de H. Memling, de 1471:

Figura 6 – *Tryptique du Jugement dernier.*



Fonte: Wahooart (2014)

Destaca-se o painel central desse tríptico para análise:

Figura 7 – Triptyque du Jugement dernier (painel central).



Fonte: Sadaune (2012, p. 34)

Essa é uma representação de um Cristo triunfante sobre o poder da morte, que ressuscita após seu sacrifício e retorna para julgar os atos da humanidade. As chagas

de Cristo nas mãos, no tórax e nos pés são as marcas da crucificação e atestam sua vitória sobre o poder da morte. A túnica vermelha que envolve seu corpo sugere a cor do sangue que foi derramado na cruz pela humanidade.

Na pintura de H. Memling, as figuras de Cristo, dos santos e dos anjos ocupam a parte superior do plano de expressão visual enquanto a figura do arcanjo Gabriel, de armadura dourada, separa os justos dos condenados na parte inferior da pintura. Os condenados são torturados por figuras negras de demônios (parte inferior esquerda) enquanto os justos são reunidos e protegidos por um anjo na parte inferior direita da pintura. A figura do ramo de flor sobre o braço direito de Jesus, que aponta para o alto, representa o tema da compaixão divina concedida aos justos e a figura da espada incandescente sobre seu braço esquerdo, que aponta para baixo, representa o tema do castigo imposto por Deus aos condenados.

A pintura organiza-se em uma categoria topológica superior vs. inferior, sendo que Cristo, os santos e anjos ocupam a parte superior e as figuras do anjo protetor, do arcanjo Miguel e dos justos e condenados ocupam a parte inferior. A parte superior da imagem, com um fundo dourado em que formas circulares (simétricas) emanam de Cristo, situa-se em um plano mítico celestial, imaterial, enquanto a parte inferior, uma planície recortada por montes distantes, representa o mundo material. De modo que esse discurso destaca com precisão o espaço do sagrado, superior e imaterial, e o espaço do profano, inferior e material, em uma relação semissimbólica que homologa a categoria plástica superior vs. inferior à categoria semântica sagrado vs. profano. O discurso medieval estabiliza a noção de que o mundo é profano e de que o reino celestial, que não se situa no plano material, é sagrado. Essa oposição entre o mundo material (profano) e o reino celestial (sagrado) tem um impacto considerável no discurso religioso ocidental ao longo de séculos.

Outra relação semissimbólica significativa na pintura é a representação do espaço dos justos, à direita, como uma terra fértil (verde), enquanto o espaço dos condenados, à esquerda, é uma terra estéril (marrom). O que permite uma homologação entre a categoria cromática verde vs. marrom e a categoria semântica salvação vs. danação, com o verde ligado à salvação e o marrom ligado à danação.

O globo dourado onde Cristo repousa os pés e o arco-íris no centro da pintura são formantes eidéticos circulares que reforçam a ideia de que o sagrado vincula-se à simetria das formas, enquanto o profano, na parte inferior esquerda, é vinculado aos formantes assimétricos das figuras monstruosas dos demônios e do desespero caótico na expressão das figuras dos condenados. O que revela mais uma relação semissimbólica: a categoria plástica, de formantes eidéticos, simétrico vs. assimétrico, homóloga à categoria semântica sagrado (simétrico) vs. profano (assimétrico). Percebe-se que a triagem opera, na pintura de H. Memling, na categorização dos formantes que privilegiam o sagrado como um valor triunfante em detrimento do profano como axiologia da derrota e da condenação, o que caracteriza o discurso religioso medieval e estabiliza-se no imaginário da época.

A pintura *A coroação de espinhos*, de H. Bosch, representa a imagem de Cristo a aceitar o sofrimento carnal:

Figura 8 – A coroação de espinhos.



Fonte: Bosch (1968, p. 9)

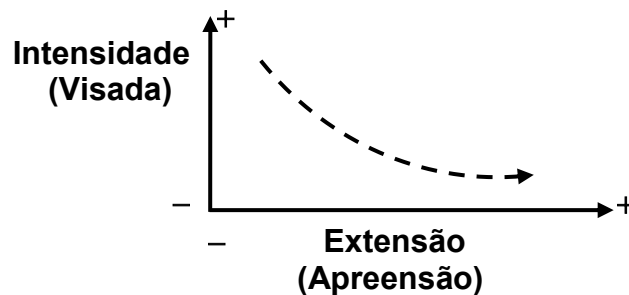
Essa pintura, produzida no final do século XV, mostra um Jesus que aceita, de forma passiva, o sofrimento imposto a ele, pois o martírio é necessário para que cumpra seu papel de redentor dos pecados da humanidade. O discurso do cordeiro expiatório dos pecados define o percurso de Cristo nesse texto, já que as figuras dos soldados, de armadura, impõem o sofrimento a Cristo e suas atitudes guerreiras são disfóricas, enquanto a passividade cristã é eufórica. O discurso de aceitação do sofrimento, característico do cristianismo medieval, afasta-se do discurso heróico-pagão romano, que caracteriza o mosaico da figura 1. Cristo não oferece resistência aos seus algozes e aceita de forma passiva *A coroação de espinhos*, que é o nome e o tema da pintura.

A coroa de espinhos sobre a cabeça de Cristo parece remeter à figura da auréola, o que indica que esse objeto de tortura assume o aspecto do símbolo sagrado da auréola; o sofrimento da carne conduz à salvação do espírito. A pele branca, os cabelos longos e a barba ruiva assemelham Cristo ao perfil físico da população do norte da Europa, que é a cultura em que o texto foi produzido. O cabelo longo e a barba, figuras estabilizadas (iconicidade) na representação visual de Cristo, concretizam-se em uma cor ruiva (plasticidade) na composição peculiar da imagem desse Cristo norte europeu.

No nível narrativo, é possível utilizar a mesma formalização que foi usada na análise do mosaico romano: $S \cap Ov$, mas, neste caso, o actante O representa a coroa de espinhos e o valor é o sofrimento. Ao analisar esse enunciado no nível da semântica narrativa, a semiótica considera Cristo como um sujeito de estado modalizado pelo querer-não-fazer, pois a aceitação passiva do sofrimento acentua o seu papel de mártir nesse texto.

O discurso de *A coroação de espinhos* pode ser representado pelo seguinte esquema tensivo da práxis enunciativa:

Figura 8 – Apreensão da imagem de Cristo na Idade Média:



Nesta representação, o eixo da extensão é maior que o eixo da intensidade, pois ao considerar o desdobramento espaço-temporal da integração do cristianismo na cultura europeia do final do século XV, compreende-se que a figura de Cristo deixa de ser um elemento estranho (como ocorria nas primeiras representações de Cristo no período romano) e incorpora-se como um discurso familiar. A percepção da figura cristã no período medieval é marcada mais pela apreensão de uma forma semiótica familiar do que pela visada intensa de algo estranho.

A modalização que define o martírio de Cristo nesse enunciado, o querer-não-fazer, estabelece o sacrifício do percurso narrativo como axiologia positiva do triunfo de Cristo. Este sentido é gerado no processo perceptivo em que o enunciatário visualiza a aceitação da coroa de espinhos e a compreende como a aceitação do sofrimento, que ocorre para que o actante sujeito cumpra seu papel de salvador. Assim, estabelece-se o discurso da instituição religiosa (igreja católica) que prega o sofrimento como uma axiologia positiva, pois o contato prazeroso com o mundo é considerado profano e, por isso, disfórico. A decadência do mundo só pode ser superada pela aceitação da dor e pela recusa dos prazeres carnis, pela disjunção com o mundo material (profano e disfórico) e pela ligação com o mundo espiritual (sagrado e eufórico). A influência desse tipo de discurso é ampla sobre as culturas europeias da época em que o texto foi produzido.

Uma pintura de N. Tzafuris, feita na segunda metade do século XV, representa o corpo debilitado de Cristo em sujeição ao sofrimento físico:

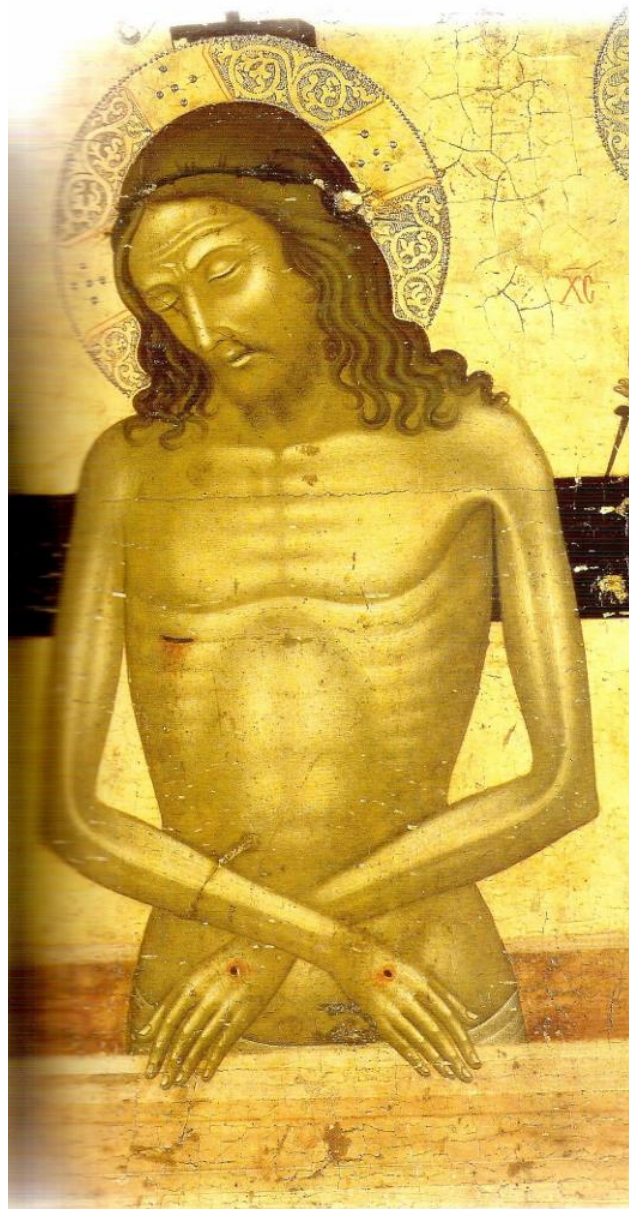
Figura 9 – *O homem Sujeito à Dor entre a Virgem e são João.*



Fonte: *carrotopstudio* (2014).

Destaca-se um detalhe dessa pintura para análise:

Figura 10 – *O homem Sujeito à Dor entre a Virgem e são João (detalhe).*



Fonte: Pelikan (2000, p. 95)

N. Tzafuris é um artista da escola da ilha de Creta, centro artístico que, após Constantinopla ser conquistada pelos turcos, em 1453, desenvolve um estilo de arte que combina os estilos artísticos orientais (desenvolvidos no império bizantino) e ocidentais (desenvolvidos no continente europeu). Nesse texto, o corpo esquelético marcado pelas chagas da crucificação sugere um Cristo modalizado pelo ser, já que ele

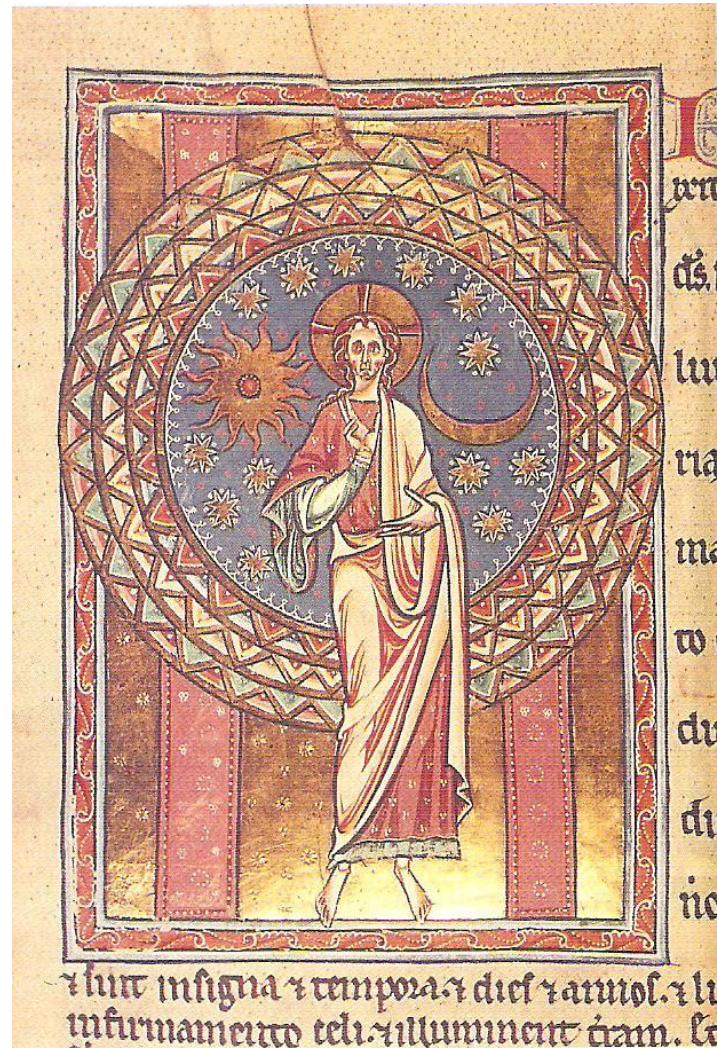
não só aceita o martírio como também corporifica o sofrimento, que o caracteriza como um sujeito passional do ser, como expressão de sua virtude e divindade.

O halo que circula a cabeça de Cristo, que, como foi visto na análise do *Cristo pantocrator*, foi emprestado das representações da divindade solar, é ornamentado com detalhes artísticos de formas vegetais que definem a figura da cruz no centro. Não é o halo fulgurante que se encontra em outras representações de Cristo, como a do *Cristo pantocrator*, já que a pintura de N. Tzafuris é um enunciado que mostra um Cristo cujo corpo é frágil, um homem sujeito à dor e cuja divindade é afirmada pela negação do corpóreo. Com a coroa de espinhos a marcar-lhe como rei do martírio, Cristo tem os olhos fechados, o que indica uma negação voluntária da visão do mundo exterior e carnal (profano) e um aprofundamento no mundo interior e espiritual (sagrado).

O tom cromático amarelo marca o fundo da pintura e também a figura de Cristo, a criar um efeito de diluição da matéria e a emprestar uma aparência “fantasmagórica” ao Cristo, o que reforça a noção de que o mundo material é instável e deve ser negado pelo espírito, que é eterno. Mais uma vez encontra-se a oposição semântica sagrado vs. profano – no plano do conteúdo –, o profano é vinculado à matéria, ao corpo que é negado e precisa ser superado por meio da dor, e o sagrado vincula-se à transposição da matéria, à negação do corpo e à ligação com um estado de espírito elevado, que se encontra além do mundo material.

O discurso cristão relaciona o mundo material ao pecado, mas a teologia católica afirma que os seres vivos e toda a natureza são obras de Deus e esse raciocínio define a caracterização do Cristo cósmico, que é representado no *Bestiário de Ashmole*, de 1511:

Figura 11 – Cristo cósmico.



Fonte: Pelikan (2000, p. 62)

Na ilustração do bestiário, percebe-se que o halo solar torna-se parte dos formantes visuais que compõem as mais diversas imagens de Cristo. As figuras do sol, da lua e das estrelas, que se concentram no círculo em segundo plano, representam o universo, o *Cosmos* que, segundo o discurso cristão, foi criado pelo *Logos*, a palavra de Deus:

No século IV tornara-se evidente que, entre os diversos títulos de majestade de Cristo nas primeiras gerações, nenhum teria consequências mais importantes do que o de *Logos*, consequências tão decisivas para a história do pensamento quanto o título de Rei para a

história da política. [...] A identificação de Jesus com o *Logos* fez a história intelectual, filosófica e científica, pois, aplicando a ele esse título, os filósofos cristãos dos séculos IV e V conseguiram interpretá-lo como o Cristo Cósmico. [...] Porque o dizer de Deus (que é uma das maneiras de traduzir *Logos*) tornou o mundo possível, e foi também esse dizer que fez o mundo inteligível: Jesus Cristo como *Logos* era a Palavra de Deus a revelar seu modo e sua vontade no mundo. Veículo da revelação divina, ele era também o agente dessa revelação sobre o cosmo e sua criação. [...] Desde o começo, a doutrina cristã da criação, mesmo a criação por meio do *Logos* encarnado em Jesus, serviu de base para a crença de que tanto a revelação divina quanto a razão humana tinham algo válido a dizer. A interação dessas duas maneiras de saber, como harmonia ou contradição, contribuiu para plasmar a história não só da teologia como também da filosofia e da ciência – e ainda contribui (PELIKAN, 2000, p. 61-62).

A simetria dos formantes circulares (que representam o sagrado, como já visto nas análises anteriores) da auréola e do círculo que envolve o sol, a lua e as estrelas na ilustração do bestiário, caracteriza a criação do universo como um ato sagrado e dilui o aspecto profano do mundo material. O discurso teológico, que opõe o mundo material (profano) ao mundo espiritual (sagrado), diz que o universo foi criado por Deus e que, posteriormente, foi conspurcado pelo pecado, que se alastrou pelo mundo e o profanou.

Essa interpretação mística da criação do universo influencia as pesquisas científicas na Idade Média, período em que a igreja católica controla a produção do conhecimento e pune severamente quem contraria a doutrina cristã. O trabalho científico medieval é marcado pelo discurso da cosmogonia teológica cristã e também pelo da cosmogonia científica herdada dos antigos gregos; essas perspectivas se contradizem, porque a teologia fundamenta-se na fé e a ciência fundamenta-se na experiência analítica para examinar e descrever a natureza.

O fato de a igreja católica ser uma instituição com alicerces políticos e econômicos bem estruturados na Idade Média, e também em alguns séculos posteriores, possibilita o triunfo da descrição teológica da criação do universo e o controle dos discursos científicos discordantes da fé. O conhecimento medieval é marcado pela noção de teocentrismo, em que Deus é o princípio criador de tudo e em que todo o conhecimento humano só se desenvolve sob o auspício de Deus. No entanto, o discurso científico distancia-se do discurso teológico no século XVIII, o que é

demonstrado no desenvolvimento desta tese, nas análises das imagens de Cristo produzidas na modernidade.

Uma representação importante da figura de Cristo, que também apresenta mudanças temáticas e figurativas significativas, é a pintura *Cristo abençoando*, de 1506, feita por Rafael:

Figura 12 – *Cristo abençoando*.



Fonte: (BACKTOCLASSICS, 2014)

Na pintura de Rafael, Cristo não é representado com barba e, embora apresente as chagas da coroa de espinhos e da crucificação, seu corpo tem uma aparência saudável e uma complexão musculosa, com uma aparente sugestão sexual. Esse Cristo ressuscitado está envolto em uma túnica vermelha, que sugere o sangue vertido por ele na cruz. Cristo não está desvinculado do mundo nessa pintura, pois situa-se em uma paisagem bucólica, de modo que o enunciado não opõe a concretização do mundo natural (profano) ao mundo espiritual (Cristo ressuscitado), como ocorre nas imagens medievais de Cristo. A ausência da barba remete às primeiras representações de Cristo no Império Romano, assim como a túnica e o corpo musculoso e sensualizado também retomam a composição figurativa da Antiguidade clássica, do mundo greco-romano. A pintura mostra um Cristo cuja divindade não nega o corpóreo, mas, antes, estabelece uma ligação entre o aspecto espiritual de Cristo (indicado pela sua ressurreição sobrenatural) e seu aspecto humano (indicado pela sensualidade de suas formas anatômicas).

A pintura de Rafael apresenta uma ruptura figurativa e temática com as imagens de Cristo produzidas na Idade Média, período em que uma representação da figura de Cristo vinculada a uma axiologia eufórica do corpóreo e da natureza é evitada. O texto *Cristo abençoando* é um discurso característico da Renascença, movimento em que os artistas retomam a estética da Antiguidade clássica e buscam novas maneiras de representar as figuras sagradas:

De acordo com Jacob Burckhardt, o fundador dos estudos modernos da Renascença, “a descoberta do mundo pelo homem” e “o desenvolvimento do indivíduo” foram os dois temas mais importantes do movimento renascentista. [...] Embora contrastassem o “novo nascimento” do período com a decadência “gótica” da Idade Média, os humanistas da Renascença se assemelhavam aos teólogos medievais em sua admiração e devoção a Jesus. [...] Assim, a Renascença foi o renascer não só da arte e da literatura como também da fé religiosa. O título “homem universal”, que passou a ser a palavra de ordem da Renascença e que os humanistas não só empregaram, mas esforçaram-se por incorporar, pode muito bem sintetizar o lugar que o pensamento e a arte renascentistas reservaram a Jesus como o único que podia ser e sempre foi assim chamado no sentido rigoroso e pleno (PELIKAN, 2000, p. 157-158).

O termo humanismo, usado no sentido de incorporar o desenvolvimento do pensamento humano na história do conhecimento, define o movimento renascentista, que se contrapõe ao pensamento teocêntrico medieval ao valorizar o papel do homem na cultura. Esse humanismo define a caracterização de Cristo como “homem universal” (que une a natureza ao espírito) na pintura de Rafael. Ao aplicar o esquema da práxis enunciativa na pintura *Cristo abençoando*, compreende-se que a imagem de Cristo, sem barba e com formas musculosas é, em oposição à imagem medieval de Cristo, um elemento estranho (impacto sensível – intensidade) que é assimilado como uma forma semiótica familiar (difusão inteligível - extensidade) pela cultura humanista da Renascença no decorrer da história (extensidade espaço-temporal). A axiologia positiva dos elementos discursivos que representam o humano (valorização estética do corpo) e o natural (inserção de Cristo no mundo natural) na pintura *Cristo abençoando*, mostra o desenvolvimento e a inscrição do conceito de humanismo nesse discurso da Renascença.

O próximo texto analisado é uma pintura de Rubens, produzida em 1610, que mostra o Cristo crucificado, um dos aspectos mais marcantes da figura de Cristo no curso da história:

Figura 13 – A elevação da cruz.



Fonte: Rubens (1994, p. 20)

A pintura *A elevação da cruz* retrata o momento culminante do martírio de Cristo, que está em conjunção com o sofrimento que o possibilita expiar os pecados da humanidade. O corpo musculoso de Cristo na pintura de Rubens mostra que a representação decadente do corpo medieval é excluída em favor da forma do corpo

musculoso da renascença, mas a barba, típica do estilo medieval, é conservada. Percebe-se que essa pintura, de estilo barroco, opera ao misturar os traços de escolas de arte anteriores, já que o barroco é caracterizado pela profusão de movimento, sugerido pelas figuras (nível discursivo) e cores (plasticidade). É um estilo que se caracteriza pela intensidade visual de figuras e temas que se concretizam nos formantes plásticos.

Ao relembrar a figura de Cristo do mosaico romano, nota-se que o heroísmo do mártir difere do heroísmo do Cristo guerreiro, pois o Cristo crucificado precisa sofrer e morrer para estar em conjunção com a dor da expiação e tornar-se competente para salvar a humanidade. A cruz, que no mosaico romano era uma arma nas mãos do Cristo militante, torna-se um instrumento usado para torturá-lo e matá-lo, já que Cristo aceita seu corpo ser pregado e elevado na cruz e este é o caminho para sua vitória sobre a morte: “Atribuíram-se à cruz todos esses poderes vitoriosos porque ela fora o instrumento da maior de todas as vitórias, a vitória cósmica do poder de Deus sobre o poder do Diabo na morte e na ressurreição de Jesus.” (PELIKAN, 2000, p. 106). A posição diagonal da cruz marca o movimento das figuras que tentam levantá-la, com dificuldade, a representar o peso sobrenatural de Cristo que, no momento da crucificação, concentra em si os pecados de toda a humanidade.

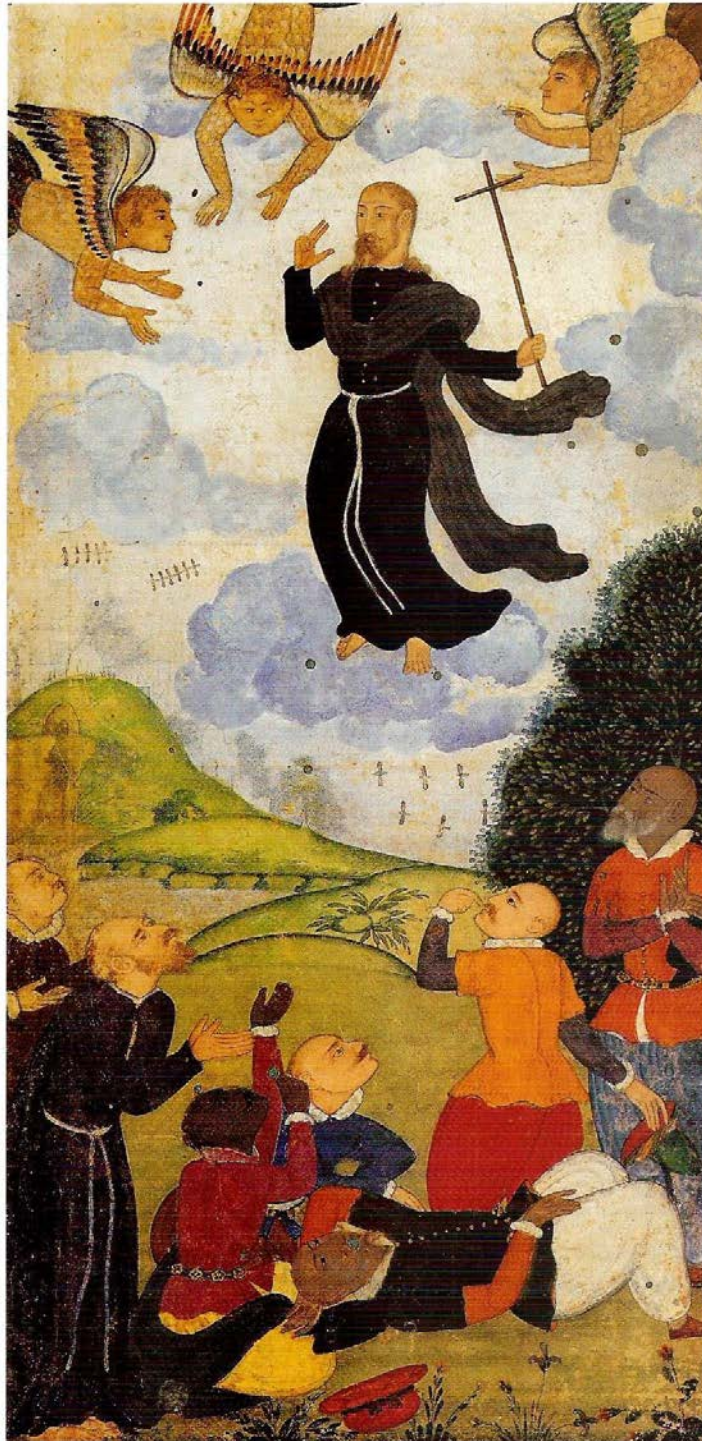
Pode-se representar o nível narrativo desse texto da mesma maneira que foram destacadas as formalizações narrativas do mosaico romano e da pintura de Bosch: *S* $\cap$ *Ov*, mas, nesse caso, *O* representa a cruz e *v* o martírio. É interessante notar que esse mesmo programa pode representar o percurso narrativo de Cristo em vários textos, mas com modificações nas figuras que concretizam os objetos e com alterações axiológicas nos valores. Ao comparar a pintura de Rubens ao mosaico romano, percebe-se que o actante objeto manifesta-se na figura da cruz no percurso gerativo dos dois textos, mas os valores investidos nesse mesmo objeto são diferentes, pois no mosaico romano a cruz é uma arma nas mãos do Cristo e na pintura de Rubens a cruz é a arma que mata Cristo. O actante sujeito do enunciado *A elevação da cruz* é modalizado pelo querer-ser, pois o heroísmo do percurso narrativo de Cristo se firma no sacrifício em nome dos pecados da humanidade, Cristo quer ser aquele que se sacrifica para oferecer a salvação. A modalização pelo querer-ser manifesta-se na expressão de Cristo, que fita

o céu com resignação, a almejar um estado de espírito elevado (sagrado) em oposição ao mundo material (profano).

O estilo barroco é notado na profusão de cores (verde, vermelho, azul, amarelo), nos traços das figuras que levantam a cruz, que sugerem movimento, e na oposição cromática de luz vs. sombra. A parte superior da pintura mostra a sombra no topo do monte coberto pela vegetação e no céu ao fundo, enquanto a luz toca as figuras que levantam a cruz e marca especialmente a figura de Cristo, que é iluminada por uma tonalidade mais clara que a de seus algozes. Mais uma vez, percebe-se a homologação semissimbólica entre luz vs. sombra e sagrado vs. profano, sendo que a luz representa Cristo (sagrado) e a sombra representa as figuras humanas e naturais do mundo material (profano).

É importante dizer que, no século XVII, a figura de Cristo ultrapassa o continente europeu e é absorvida por outras culturas, o que se constata na seguinte pintura indiana:

Figura 14 – A ascensão de Jesus vestido de sacerdote.



Fonte: Pelikan (2000, p. 239)

Essa pintura, produzida entre 1602-1605, no período Mughal, mostra um Cristo com traços indianos e vestido com uma batina jesuíta. Esse Cristo indiano ressuscita

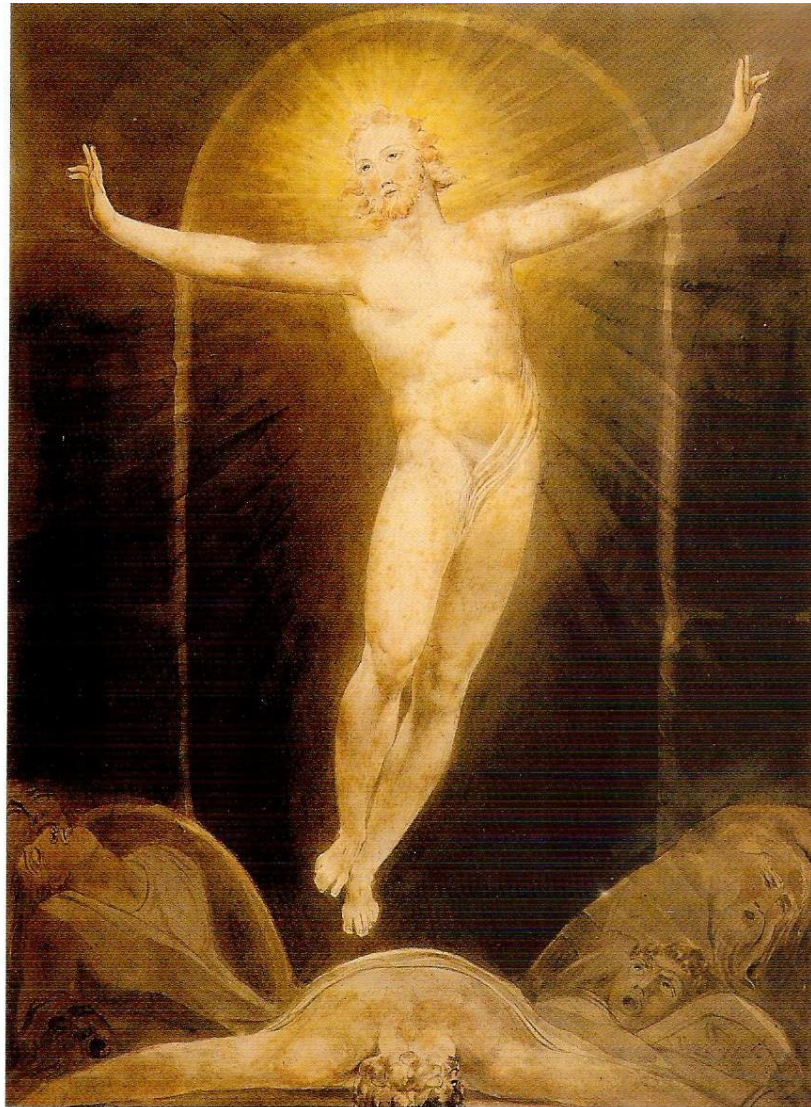
após a crucificação e ascende vitorioso aos céus. Um tema comum nas imagens ocidentais de Cristo, que influencia a composição dessa pintura indiana. As figuras que observam a ascensão de Cristo representam várias nacionalidades: europeus, africanos e asiáticos, a indicar a universalidade da imagem de Cristo no período de composição desse enunciado. No século XVII, com a expansão das explorações marítimas europeias na América e na Ásia, os europeus utilizam o discurso cristão (firmemente estabelecido na cultura europeia) como uma forma de conquistar, por meio da imposição cultural/religiosa, os povos de outras nações.

O discurso da pintura indiana organiza-se pela mistura da estética cristã europeia, que é identificada nas figuras dos anjos, da batina e da cruz, com a estética da arte hinduísta, já que o estilo de composição do cenário é evidentemente indiano. Mas conserva-se uma homologação semissimbólica tipicamente europeia nessa pintura, que é a categoria topológica superior vs. inferior em relação à categoria semântica sagrado vs. profano. As figuras de Cristo e dos anjos, com o céu ao fundo, representam o sagrado e situam-se na parte superior da pintura; as figuras dos homens e dos elementos terrestres representam o profano e situam-se na parte inferior.

Esta homologação semissimbólica estabiliza-se nas representações das imagens de Cristo na Europa e é absorvida na composição da pintura indiana. O que equivale a dizer que a representação da imagem de Cristo concentra uma forte axiologia, que relaciona as noções de sagrado e profano na organização discursiva do conteúdo (temas e figuras) e da expressão (relação entre formantes plásticos), mesmo se esse discurso ultrapassa a cultura ocidental em que se desenvolveu.

Entre as representações da ressurreição de Cristo, uma das mais originais é a pintura *A ressurreição*, feita em 1805 pelo poeta e artista plástico W. Blake:

Figura 15 – A ressurreição.



Fonte: Pelikan (2000, p. 217)

O cromatismo dourado da pintura empresta um tom fulgurante à imagem de Cristo, a sugerir a substância transcendente do Cristo ressuscitado, que ultrapassa os limites da carne em sua manifestação sobrenatural. Essa imagem de um Cristo cujo aspecto fulgurante representa a transcendência dos limites carnis sintetiza o caráter filosófico da obra de W. Blake, que escreve sobre os limites sensoriais humanos e a possibilidade de ultrapassá-los: “Se as portas da percepção se desvelassem, cada coisa apareceria ao homem como é, infinita. Pois o homem se enclausurou a tal ponto que apenas consegue enxergar através das estreitas frestas de sua gruta.” (BLAKE,

2007, p.30). A luz que emana de Cristo na pintura de W. Blake contrasta com a sombra do cenário em que ele ressuscita. Na parte inferior da pintura, há a figura de um cadáver e também figuras humanas, todas envoltas em sombras, que contemplam extasiadas o Cristo ressuscitado. A pintura homologa uma categoria cromática luz vs. sombra a uma categoria semântica infinito vs. finito, com a luz de Cristo a representar o infinito, a transcendência espiritual, e as pessoas envoltas em sombra a representar o finito, os limites sensoriais da carne.

W. Blake é um crítico do discurso religioso tradicional e do discurso científico que se desenvolve no iluminismo, movimento filosófico que marca o desenvolvimento de seu trabalho; é um artista que se opõe à valorização científica da razão como verdade universal e que também é contra a oposição entre corpo e espírito, feita pelo discurso religioso cristão tradicional. No poema *Londres*, cidade que, nos séculos XVIII e XIX, é marcada pela industrialização promovida pelo desenvolvimento científico, W. Blake problematiza a incorporação do discurso racional/científico nas práticas humanas:

Em cada rua escriturada em que ando,
Onde o Tâmis flui escriturado,
Eu nos rostos que encontro vou notando
Sinais de fome e dor, sinais de enfado.

Ouçõ nos gritos que os adultos dão,
E nos gritos de medo do inocente,
Em cada voz, em cada interjeição,
As algemas forjadas pela mente (BLAKE, 1985, p. 31).

O verso “*As algemas forjadas pela mente*” (no original: “*The mind-forg’d manacles I hear*” (BLAKE, 1985, p. 30)) mostra a visão crítica de W. Blake sobre o controle estabelecido pela exaltação da razão (chamada de mente no poema) no período Iluminista. W. Blake considera que a razão limita as possibilidades criativas humanas e chama a criatividade de energia, que se opõe à razão aprisionadora. Assim como critica a ciência, o poeta também critica o discurso religioso institucional, que cria a oposição entre corpo e alma:

Todas as Bíblias ou códigos sagrados têm sido a causa dos seguintes erros:
1. Que o Homem possui dois princípios reais de existência: um Corpo & uma Alma.

2. Que a energia, denominada Mal, provém unicamente do Corpo; E a razão, denominada Bem, deriva tão-somente da Alma.
3. Que Deus atormentará o Homem pela Eternidade por haver imantado suas Energias.

Mas, por outro lado, são verdadeiros os seguintes Contrários:

1. O Homem não tem um Corpo distinto da Alma, pois aquilo que denominamos Corpo não passa de uma parte da Alma discernida pelos cinco sentidos, seus principais umbrais nestes tempos.
2. Energia é a única força vital e emana do Corpo. A Razão é a fronteira ou o perímetro circunfeérico da Energia.
3. Energia é Eterna Delícia (BLAKE, 2007, p. 16).

A energia que W. Blake identifica com a força vital é figurativizada no brilho dourado que emana de sua figura do Cristo ressuscitado, que representa a transcendência dos cinco sentidos na fluência de sua energia vital. A pintura *A ressurreição* é uma composição discursiva visual dos conceitos filosóficos de W. Blake, uma interpretação da figura de Cristo como o canalizador de uma energia que possibilita a transposição dos limites sensoriais da carne. O discurso de W. Blake não opõe corpo (profano) e espírito (sagrado), mas mostra que a energia vital que emana do corpo é o caminho para a transcendência espiritual e que a razão é a força que aprisiona essa energia.

W. Blake é um dos primeiros autores, na cultura ocidental, a criar uma crítica poética radical sobre o discurso da religião institucional e da ciência. Seus textos problematizam, com o estilo original do autor, as axiologias em conflito no período Iluminista, que provêm da emergência do discurso científico, que elege a razão como faculdade humana superior, em oposição ao discurso religioso que se baseia na fé, considerada irracional pela ciência:

Durante a Era da Razão, a imagem cristã ortodoxa de Jesus Cristo sofreu severos ataques e drásticas revisões. A mais conhecida destas últimas foi a que Albert Schweitzer chamou de “a busca do Jesus Histórico”, mas tal busca se tornou possível – e necessária – mediante o destronamento do Cristo Cósmico por parte do Iluminismo. Em 1730, apareceu em Londres o primeiro volume de *Cristianismo tão velho quanto a criação* ou *O Evangelho, uma reedição da religião da natureza*, de Matthew Tindal, um esforço de defender o Evangelho equacionando sua essência com a razão e a religião natural e identificando Jesus como o Mestre do Bom Senso. Tornara-se necessária uma nova compreensão de Jesus, Tindal argumentava, porque haviam desaparecido os milagres como prova da unicidade da sua pessoa e da

validade da sua mensagem. Durante a maior parte da história do cristianismo, a credibilidade histórica dos relatos dos milagres fundamentou-se na doutrina teológica da natureza divina de Jesus, a qual, por sua vez, validava-se na presumida possibilidade científica e filosófica dos milagres. Esse argumento foi se rompendo em diversos pontos – científico-filosófico, histórico e teológico -, mas não em todos ao mesmo tempo. [...] Embora se haja creditado à percepção de Jesus como *Logos* e Cristo Cósmico o papel de uma das fontes filosóficas do pensamento científico moderno, o pensamento científico dos séculos XVII e XVIII a erodiram gradualmente. [...] Não restava senão excluir os próprios milagres do tribunal, inaceitáveis que eram como prova. (PELIKAN, 2000, p. 195-199).

A exaltação do pensamento científico nos séculos XVII e XVIII desqualifica a legitimidade do discurso cristão, já que, de acordo com o método empirista da ciência, não é possível reproduzir os milagres de Cristo, que são, portanto, considerados superstição. A ciência empreende, então, a busca pelo Jesus histórico ao utilizar o método científico na investigação da pessoa de Cristo que, se existiu realmente, poderia ser recuperada por meio das práticas desenvolvidas pelo método científico. Ou seja, para provar que Cristo existiu, é preciso demonstrar empiricamente, por meio de uma investigação arqueológica, as evidências históricas e materiais de sua passagem pelo mundo.

Este raciocínio é fruto do discurso científico cartesiano que formula a oposição entre sujeito e objeto, de modo que a filosofia e a ciência, a partir dos séculos XVII e XVIII, são marcadas por dois domínios: um é o da subjetividade como campo de reflexão filosófica e o outro é o da objetividade que caracteriza as investigações científicas. A própria teoria semiótica greimasiana é marcada, no desenvolvimento de sua metodologia, pela oposição conceitual entre sujeito e objeto, como é visto no capítulo teórico desta tese.

Segundo a concepção científica moderna, a fé em Cristo e em seus milagres é considerada como parte da experiência subjetiva, uma construção mítica da imaginação humana que não pode ser demonstrada concretamente. As ciências naturais compreendem Cristo como um objeto de estudo, que só pode ser legítimo se for demonstrado pela experiência racional. De modo que a ciência moderna abandona a concepção de que a natureza é obra de Deus, uma noção subjetiva, e classifica o mundo natural, por meio da descrição racional, como um objeto científico. Assim,

homem e natureza são domínios conceituais distintos no discurso científico do iluminismo, pois o pensamento Iluminista considera que o humanismo da Renascença integra o domínio da filosofia (subjativa), que se distingue do método racional da ciência Iluminista (objetiva).

O movimento romântico do século XIX é uma resposta à exaltação da razão no discurso científico:

Boa parte do pensamento e da literatura do século XIX acusou seus predecessores do século XVIII de, ao reduzir o mistério à razão e converter a transcendência em bom senso, o racionalismo iluminista destronou a superstição apenas para entronar a banalidade. O século XIX preferiu substituir tal racionalismo pela visão romântica, a qual René Wellek descreveu como uma “tentativa, aparentemente condenada ao fracasso e abandonada pela nossa época, de identificar o sujeito com o objeto, de reconciliar o homem com a natureza, a consciência com a inconsciência, por intermédio da poesia, que é o ‘começo e o fim de todo o conhecimento’” (PELIKAN, 2000, p. 207).

O esforço romântico de reconciliar o homem (sujeito) com a natureza (objeto) na figura de Cristo, é bem representado na pintura *A cruz nas montanhas*, feita por C. D. Friedrich em 1880:

Figura 16 – *A cruz nas montanhas.*



Fonte: Pelikan (2000, p. 216)

O Cristo crucificado no alto da montanha, com a vegetação a crescer no pé da cruz, representa o sobrenatural, pois une o humano ao divino em sua pessoa. A montanha é uma representação da natureza que, nesse discurso, vincula-se, de modo

simbiótico, ao Cristo crucificado, em uma ligação de temas e figuras que entrelaçam o sobrenatural (Cristo) ao natural (montanha). A figura do Cristo crucificado ocupa a parte superior do plano da expressão e a montanha ocupa a parte inferior, a homologar uma relação semissimbólica da categoria plástica superior vs. inferior com a categoria semântica sobrenatural vs. natural.

Mais uma vez, destaca-se a seguinte representação do nível narrativo: $S \cap Ov$, em que S representa Cristo e $\cap$ marca a conjunção do actante sujeito com o objeto (O) cruz, vinculado ao valor (v) harmonia. Esta representação da estrutura narrativa da pintura mostra a estratégia discursiva do enunciador de vincular a figura de Cristo (que representa a subjetividade) à natureza (que representa a objetividade), no sentido de suprimir a cisão entre o sujeito e o objeto, entre o humano e o natural.

A cruz nas montanhas mostra o esforço artístico feito pela poesia romântica, no sentido de recuperar, no discurso artístico da cultura ocidental, o aspecto sagrado, que é dilapidado pelo discurso científico, que desmistifica o mundo ao separar, por meio do método analítico, o homem (domínio da subjetividade) da natureza (domínio da objetividade).

Este capítulo mostra as estabilizações e mudanças da imagem de Cristo desde o seu surgimento na cultura romana até o final do século XIX, ao selecionar representações de Cristo que apresentam uma ruptura, uma interpretação significativa dessa imagem, concretizada em cada um dos textos. Compreende-se que essas representações da imagem de Cristo manifestam a axiologia dos seus respectivos contextos históricos de produção na composição de seus formantes plásticos, que homologam categorias do plano da expressão a categorias do plano do conteúdo e, desse modo, estabilizam certas axiologias ao relacionar determinados temas e figuras: Os valores da cultura guerreira romana manifestam-se no tema militar que a figura do Cristo legionário do mosaico romano concretiza (primeira figura). A aceitação do sofrimento carnal como parte do desenvolvimento espiritual, uma axiologia característica do período medieval, manifesta-se no tema da passividade que se concretiza na figura do Cristo com a coroa de espinhos na pintura de H. Bosch (sétima figura).

Percebe-se que há uma regularidade na homologação da categoria sagrado vs. profano nas imagens de Cristo analisadas, já que sagrado e profano são conteúdos que se alteram de acordo com a composição dos formantes nos enunciados. As axiologias do plano do conteúdo estruturam a plasticidade do plano da expressão (a negação do mundo material, uma axiologia medieval, concretiza-se na oposição plástica topológica superior vs. inferior, sendo que o superior relaciona-se ao sagrado e o inferior ao profano, por exemplo), a gerar discursos que definem o pensamento de certo período histórico, que é marcado por valores que se distinguem na manifestação de cada uma das imagens de Cristo. No caso das imagens analisadas neste capítulo, os conceitos de sagrado e profano manifestam-se quase sempre em oposição, isso porque essas imagens representam a estabilização do discurso cristão no curso dos séculos.

No próximo capítulo, são analisadas imagens de Cristo produzidas nos séculos XX e XXI, período em que essa imagem modifica-se em relação ao discurso cristão secular e em que os conceitos de sagrado e profano são alterados ao concretizarem-se nos formantes visuais dos suportes desenvolvidos pela tecnologia moderna, como a fotografia, que é um dos tipos de texto analisados.

3. Cristo integrado ao mundo

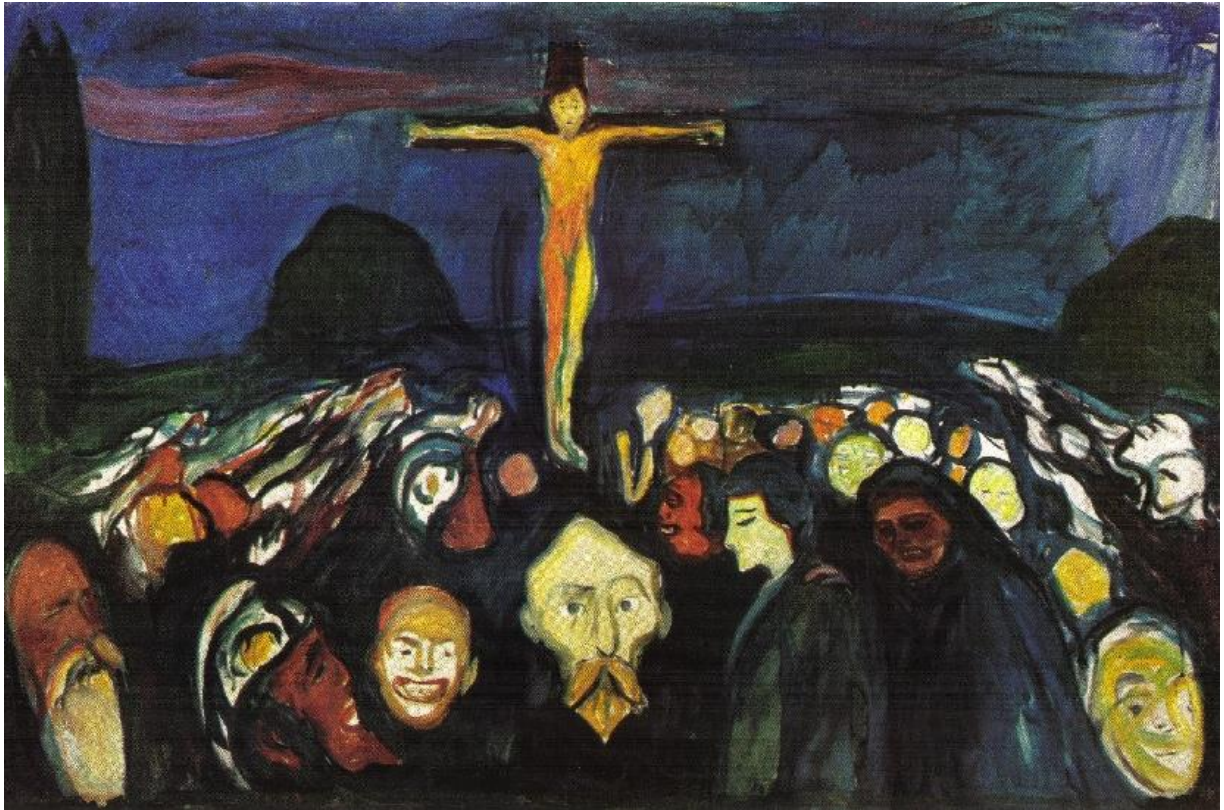
Este capítulo analisa imagens de Cristo – pinturas e fotografias (publicitárias e artísticas) – produzidas nos séculos XX e XXI, período em que há um grande desenvolvimento tecnológico dos suportes textuais. O objetivo do capítulo é analisar a manifestação da imagem de Cristo em textos contemporâneos que remanejam o discurso cristão secular: nesses textos, certos programas narrativos (como a conjunção entre S – Cristo e O – cruz) e certas categorizações semânticas e plásticas (como a oposição entre sagrado e profano concretizada em categorias do plano da expressão) do discurso cristão secular são alterados.

A imagem de Cristo estabiliza certos elementos discursivos que foram analisados no capítulo anterior (como o cabelo longo, a barba e a posição dos braços na crucificação), esses elementos figurativos remetem a certos temas no discurso cristão secular, como o martírio e o ascetismo, temas que são atenuados ao manifestarem-se em discursos contemporâneos que se estruturam sobre outros valores.

É interessante que, nos séculos XX e XXI, época em que o discurso da ciência torna-se a autoridade maior na busca da “verdade”, em oposição ao discurso religioso, a imagem de Cristo ainda circula em profusão, a manifestar-se em discursos que buscam perpetuá-la no discurso cristão secular e em discursos que a desmistificam e a integram a novos eixos semânticos. Ao analisar textos em que ocorrem modificações na imagem de Cristo em relação ao discurso cristão secular, este capítulo distingue-se do anterior, que analisa o desenvolvimento do discurso cristão e sua estabilização.

3.1 O remanejamento da imagem de Cristo nos discursos contemporâneos e a mistura do sagrado com o profano

Figura 17 – Golgota.



Fonte: Pelikan (2000, p. 104)

Golgota é uma pintura feita por E. Munch (2000) em 1900, no centro do quadro, em segundo plano, destaca-se a imagem do Cristo crucificado enquanto, em primeiro plano, uma multidão aglomera-se ao pé da cruz. Em terceiro plano, destacam-se o céu escuro e os arbustos no topo do monte. O enunciado subverte a representação da estrutura anatômica clássica e o corpo de Cristo assume um aspecto disforme, quase espectral. As imagens das pessoas que são atraídas para o centro, na direção da cruz, também têm uma aparência deformada. A deformidade caracteriza as expressões das pessoas que se destacam no primeiro plano da pintura. O cromatismo escuro do céu remete ao tema do sofrimento, que se concentra na imagem do Cristo crucificado e que atrai a multidão para o centro.

Nessa pintura, a imagem de Cristo, que tem uma expressão de agonia, não remete ao tema da salvação, pois o que se destaca é o tema do sofrimento, que se manifesta na figuratividade (nos rostos da multidão e do Cristo) e na plasticidade (no cromatismo escuro). Esse cromatismo sombrio, que marca a maior parte do plano da expressão, intensifica o tema do sofrimento, que transforma a multidão atraída para a cruz e a deforma ao partilhar a dor que se concentra em Cristo.

O nível narrativo da pintura *Golgota* pode ser representado como: $S \cap O$, sendo que S representa Cristo em conjunção ($\cap$) com o objeto cruz, que está vinculado ao sofrimento (valor). A pintura mostra o Cristo crucificado apenas em seu percurso de conjunção com a dor do martírio, pois o discurso opera ao destacar o percurso gerativo neste estado de conjunção com a cruz e o sofrimento, sem estabelecer a continuidade do percurso em que o tema do sofrimento conduz ao tema da salvação: em outras imagens da crucificação, como se vê na pintura de Rubens analisada no capítulo anterior, o tema da salvação é indicado pelo cromatismo da luz e pela expressão perseverante do Cristo crucificado que observa o céu, elementos discursivos ausentes nessa pintura de E. Munch.

Em *Golgota*, Cristo, em destaque na parte superior do plano da expressão, remete ao tema da solidão, enquanto a multidão, na parte inferior do plano da expressão, relaciona-se ao tema da comunhão. Homologa-se uma categoria plástica superior vs. inferior a uma categoria semântica solidão vs. comunhão. Com o sofrimento a marcar a imagem solitária de Cristo e também as figuras que compõem a multidão. Tanto a solidão quanto a comunhão, na pintura de E. Munch, estão envolvidas pelo sofrimento.

A pintura *Golgota* apresenta uma interpretação da imagem de Cristo em que o percurso do sacrifício que conduz à salvação é interrompido em favor de uma manifestação textual que privilegia o estado de sofrimento, que se concentra em Cristo e que transforma a multidão ao pé da cruz. O corpo de Cristo nesse enunciado, em que a anatomia clássica é propositalmente contrariada, difere do corpo de Cristo mostrado nas pinturas analisadas no capítulo anterior; o discurso de E. Munch ajuda a definir o estilo expressionista, que se caracteriza pela distorção anatômica e que influencia as vanguardas artísticas do movimento modernista no século XX.

O próximo texto analisado faz parte do mural *A epopéia da civilização americana*, feito por J. C. Orozco (2000) na Universidade Norte-americana de Dartmouth, entre 1932-1934:

Figura 18 – A moderna migração do espírito.



Fonte: Pelikan (2000, p. 230)

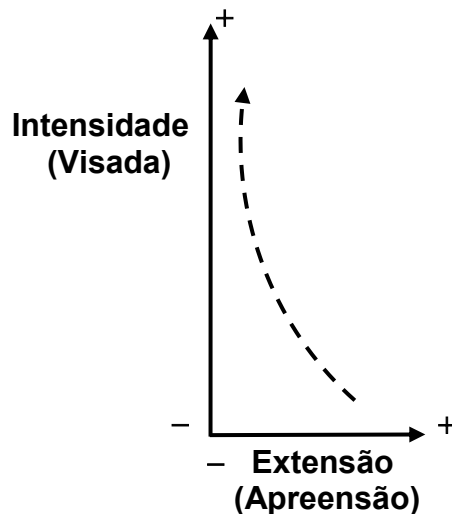
O texto *A moderna migração do espírito* apresenta a imagem de Cristo a empunhar um machado, que é usado para cortar a cruz, e ergue um punho cerrado, a indicar o ato radical de libertação da cruz por meio da ação. É um Cristo modalizado

pelo querer-fazer, em um sentido diferente dos discursos anteriores, em que a figura de Cristo quer estar em conjunção com a cruz para cumprir seu papel de salvador.

Nesse texto, o martírio – a conjunção com a cruz – é negado pela atitude de Cristo, que corta a cruz para se libertar. Em *A moderna migração do espírito*, a cruz cortada representa a opressão, o que se nota nas chagas na perna de Cristo, que estão necrosadas, a relacionar o martírio com a podridão da decomposição e, assim, qualificá-lo como axiologia negativa. O nível narrativo do discurso de Orozco pode ser representado como: SUOv – sendo que S representa Cristo e U seu estado de disjunção com a cruz (O), que se vincula ao valor (v) opressão. É uma formalização algorítmica oposta às outras formalizações do nível narrativo das imagens de Cristo com a cruz analisadas anteriormente, em que o sujeito sempre está em conjunção com o objeto. É um enunciado que subverte a estabilização dos esquemas narrativos que constituem a imagem de Cristo no discurso cristão secular.

O enunciado é um elemento cultural estranho, que tem um impacto sensorial intenso na cultura em que é produzido, a configurar a seguinte representação tensiva:

Esquema 9 – Impacto intenso da imagem de Cristo disjunto da cruz:



O enunciado caracteriza-se pelo impacto sensorial intenso, pois remaneja a figura de Cristo ao subverter o discurso cristão secular, que se caracteriza pela familiaridade da estabilização da imagem de Cristo em conjunção com a cruz. Por isso,

na representação tensiva da pintura de J. C. Orozco, o eixo da intensidade (estranhamento) é maior do que o eixo da extensidade (familiaridade).

Atrás da imagem de Cristo, em segundo plano, destacam-se um amontoado de máquinas de guerra, uma estátua de Buda e uma coluna greco-romana. O texto representa, como diz seu título, a trajetória de migração espiritual da civilização americana na modernidade, de modo que as figuras das máquinas remetem à industrialização e à guerra, que se sustentam no trabalho escravo durante a colonização do continente americano. A imagem do Buda remete ao tema da espiritualidade e a coluna greco-romana representa a civilização clássica e, por estarem entulhadas no mesmo monte das máquinas de guerra, mostram a descrença nos símbolos religiosos e na trajetória da civilização clássica, já que a religião é um dos pilares da civilização, a fomentar e a promover a guerra. O desenvolvimento tecnológico e a expansão colonial europeia do século XIX ocorrem na mesma época da difusão missionária do cristianismo no mundo:

A mais conhecida história da expansão do cristianismo em língua inglesa, a de Kenneth Scott Latourette, dedicou três de seus sete volumes ao século XIX, denominando-o *O grande século*. Não por coincidência, o grande século da difusão missionária cristã foi também o da expansão do colonialismo europeu. Consequentemente, embora Jesus tenha vivido no Oriente Próximo, sua mensagem chegou como uma religião da Europa: tanto no sentido de uma religião provinda da Europa quanto – e muitas vezes – no de uma religião sobre a Europa. Aliás, na véspera da Primeira Guerra Mundial, suspeita-se que Hilaire Belloc cunhou o aforismo provocador: “A fé é a Europa e a Europa é a fé”. Isto parecia implicar que aqueles que adotavam a civilização europeia eram pressionados a sujeitar-se à conversão à fé europeia em Jesus Cristo e que esta tinha de ser praticada em termos europeus (PELIKAN, 2000, p. 236).

A pintura de J. C. Orozco critica a imposição da religião cristã e da racionalidade científica da civilização ocidental, pois a colonização e a industrialização, concretizadas após o desenvolvimento científico dos séculos XVIII e XIX, desenvolvem-se nas grandes guerras mundiais do século XX. O historiador E. Hobsbawm (1999) comenta o impacto avassalador das grandes guerras em seu livro *Era dos Extremos*:

Não foi o fim da humanidade, embora houvesse momentos, no curso dos 31 anos de conflito mundial, entre a declaração de guerra austríaca à Sérvia, a 28 de julho de 1914, e a rendição incondicional do Japão, a 14 de agosto de 1945 quatro dias após a explosão da primeira bomba nuclear, em que o fim de considerável proporção da raça humana não pareceu muito distante. Sem dúvida houve momentos em que talvez fosse de esperar-se que o deus ou os deuses que os humanos pios acreditavam ter criado o mundo e tudo o que nele existe estivessem arrependidos de havê-lo feito. A humanidade sobreviveu. Contudo, o grande edifício da civilização do século 20 desmoronou nas chamas da guerra mundial, quando suas colunas ruíram. Não há como compreender o Breve Século 20 sem ela. Ele foi marcado pela guerra. Viveu e pensou em termos de guerra mundial, mesmo quando os canhões se calavam e as bombas não explodiam. Sua história e, mais especificamente, a história de sua era inicial de colapso e catástrofe devem começar com a da guerra mundial de 31 anos. (HOBBSAWM, 1999, p. 29)

O período das guerras mundiais, que define a história do século XX, é, em parte, uma consequência da era colonial e do desenvolvimento industrial, que torna possível a produção de tecnologias bélicas que facilitam o genocídio. A pintura de J. C. Orozco critica a racionalidade científica, que possibilita o desenvolvimento armamentista, e também critica a indulgência religiosa, que, muitas vezes, é responsável pela fomentação de guerras.

Os Estados Unidos, país em que a pintura é produzida, são uma nação marcada pela guerra civil, no século XIX, entre os estados que dividiam seu território em região norte e em região sul. Como se sabe, a região norte defendia o desenvolvimento industrial e a abolição da escravidão, enquanto o sul era uma região agrícola que dependia do trabalho escravo; esse foi um dos motivos da eclosão da guerra entre esses estados. A escravidão, que era praticada pelas nações de religião cristã, encontra na Bíblia justificativas para perpetuar-se:

A escravidão devia ser tolerada do mesmo modo que outras instituições imperfeitas, e a autoridade de Cristo, o Libertador, não podia justificar sua abolição pela força. O mais impressionante testemunho de semelhante conservadorismo social achava-se na epístola de Paulo a Filemon, um senhor de escravos, na qual ele diz que lhe estava devolvendo Onésimo, um escravo fugitivo, para “nada fazer sem teu consentimento”. Recusou-se a obrigar Filemon a libertar Onésimo como dever cristão e não fez referência à questão genérica da atitude cristã em face da escravidão como instituição. Os que continuavam achando

tolerável essa instituição podiam, pois, apoiar-se na carta do Novo Testamento (PELIKAN, 2000, p. 226).

O texto *A moderna migração do espírito* mostra um Cristo que corta a cruz como sinal de sua oposição ao discurso cristão secular, que se desenvolve na Europa e que é imposto, pelas instituições religiosas (católicas e protestantes), aos povos do continente africano (escravizados) e do continente americano (colonizado). Assim, a sanção do percurso de Cristo nesse discurso é eufórica, pois ele concretiza o tema da libertação ao cortar a cruz opressora.

Há uma homologação semissimbólica entre a categoria topológica central vs. marginal e a categoria semântica liberdade vs. opressão, sendo que a figura de Cristo (central) representa a liberdade e as figuras de máquinas de guerra e da cruz (marginais) representam a opressão. A pintura mostra uma visão crítica sobre o discurso cristão secular, ao interpretá-lo como justificativa para a perpetuação da opressão na era moderna. De modo que tanto o aspecto racional do homem, estabelecido pelo discurso científico, quanto o seu aspecto divino, exaltado pelo discurso religioso, são criticados na pintura de J. C. Orozco, que revela os resultados destrutivos do trabalho racional, que possibilita a criação da indústria e da guerra, e também critica a opressão justificada pela fé, que permite a perpetuação da escravidão.

As pinturas de temas religiosos do século XX, se comparadas às pinturas dos séculos anteriores, apresentam muitas mudanças, explicadas, em parte, pela busca artística de reinterpretar as figuras religiosas:

A pintura de gênero religioso, ao longo do século 20, transcreve uma parábola descendente, ligada a um conjunto de causas concorrentes. É verdade que, mais do que qualquer outro, o tema religioso tenha pago pelo processo de secularização gerado pelas vanguardas e pela excessiva pesquisa formalística produzida pelo modernismo (PUPPO, 2011, p. 140).

Entre os trabalhos que apresentam uma inovação na manifestação da imagem de Cristo no século XX, ao relacionar o discurso cristão secular com o discurso da ciência moderna, destacam-se as pinturas de S. Dalí (2011). Assim, a próxima imagem analisada é uma pintura de S. Dalí, finalizada em 1958, chamada *A ascensão de Cristo*:

Figura 19 – *A ascensão de Cristo.*



Fonte: (DALI-GALLERY, 2014)

S. Dalí é um dos maiores nomes do surrealismo, movimento artístico que surge na primeira metade do século XX e que se caracteriza pela exploração poética, literária e pictural do inconsciente, termo que, na época, evoca os trabalhos de S. Freud. É certo que os artistas surrealistas consideram o trabalho de S. Freud como uma grande influência para suas criações artísticas: “Em 1938, Sigmund Freud aceitou receber Dalí em Londres. Stefan Zweig o apresentou ao reconhecido mestre dos surrealistas como ‘o único pintor de atitude da nossa época, o mais fiel e devoto às suas ideias.’”

(PUPPO, 2011, p. 26). O inconsciente, na terminologia da psicanálise, define o aspecto irracional da mente humana, que está além do controle da consciência. Os trabalhos de S. Freud problematizam a racionalidade, que é eleita a faculdade superior humana desde o Iluminismo, mas que não controla os desejos irracionais, que, muitas vezes, inconscientemente, sobrepõem-se à razão. Os trabalhos do movimento surrealista também exploram, de maneira poética, os temas e as figuras do inconsciente preconizado por S. Freud.

Na época em que a pintura *A ascensão de Cristo* foi feita, o trabalho de S. Dalí é influenciado pelas descobertas da física quântica (que estuda as partículas menores do que o átomo), uma fase do trabalho de S. Dalí que é conhecida como “misticismo nuclear”, em que o pintor mistura elementos do catolicismo com elementos da física:

O aspecto mais interessante do Dalí católico e “místico-nuclear” dos anos 1950 estava na tentativa de percorrer um itinerário alternativo ao modernismo, reelaborando temas e obsessões da atualidade com uma técnica minuciosa e um vocabulário figurativo fiel aos grandes mestres (PUPPO, 2011, p. 34).

Além do discurso da psicanálise, que é incorporado ao trabalho dos surrealistas, S. Dalí também incorpora o discurso da física em seu trabalho, o que revela que o paradigma científico, que se pode chamar de eixo semântico da cientificidade, tem um impacto grande não só nos discursos acadêmicos, mas também em alguns discursos artísticos do século XX, como acontece com o surrealismo.

Na pintura *A ascensão de Cristo*, o núcleo de um átomo, em segundo plano, é representado como a imagem de uma cabeça de girassol e Cristo, em primeiro plano, está suspenso sobre a forma circular desse núcleo. A simetria da forma circular do átomo remete ao conceito de sagrado, do mesmo modo como a forma simétrica relaciona-se ao tema do sagrado nas pinturas medievais de Cristo, analisadas no capítulo anterior. Acima do círculo do átomo, há um outro círculo com a figura da pomba, que representa o espírito santo e que compõe a trindade divina segundo a teologia cristã. Sobre a figura da pomba, o rosto de uma mulher (Gala, amante e musa de S. Dalí) observa a ascensão de Cristo.

A figura do átomo, envolta na forma circular, concretiza o tema da ciência e a figura da pomba, que também está envolvida em um círculo, concretiza o tema da religião; os dois temas estão interpenetrados na pintura. Os círculos, a figura de Cristo, da pomba e da mulher são destacados pela luz, enquanto o fundo da pintura, com a cidade murada e as nuvens na parte inferior, é marcado pela sombra. Há uma homologação entre a categoria plástica luz vs. sombra e a categoria semântica sagrado vs. profano, sendo que o sagrado é representado pelos círculos e pelas figuras de Cristo, da pomba e da mulher (vinculadas à luz), enquanto o profano é representado pela paisagem natural e pela cidade murada na parte inferior do plano de expressão (marcada pela sombra).

A forma triangular, que se define na posição dos braços em relação aos pés de Cristo, sugere a figura da cruz, embora as chagas da crucificação não estejam presentes no corpo de Cristo nessa imagem da ressurreição. O discurso religioso é atravessado pelo discurso da física quântica, que teoriza a fissão nuclear e possibilita a criação da bomba atômica, evento que ocorre em 1945 e que marca o trabalho de S. Dalí. Há uma representação de explosões atômicas na parte superior da pintura, em segundo plano, em que nuvens avermelhadas formam traços que se expandem a partir das mãos de Cristo. Essas nuvens têm um cromatismo que não é definido nem pela luz e nem pela sombra. Ao considerar que luz e sombra são categorias cromáticas que se vinculam às categorias semânticas sagrado e profano nessa pintura, entende-se que o cromatismo das nuvens, entre luz e sombra, sugere uma relação ambígua entre sagrado e profano na manifestação das explosões atômicas figurativizadas nas nuvens. Essa ambiguidade ocorre porque a capacidade genocida da explosão atômica contrasta com a atitude pacífica de Cristo. De modo que o cromatismo das nuvens, entremeado por luz e sombra, revela um conflito axiológico estabelecido pela relação polêmica entre o discurso cristão secular e o discurso científico. O que se evidencia no cromatismo iluminado das nuvens na parte superior do círculo da pomba, a indicar apenas o tema do sagrado.

A pintura de S. Dalí relaciona o poder de Cristo ao poder explosivo da fissão nuclear e sugere que esse poder, ao mesmo tempo unificador e explosivo, concentra-se em seu corpo ressuscitado, assim como a energia explosiva do átomo expande a partir

do momento em que a força unificadora do núcleo é quebrada. Essa pintura organiza temas e figuras da religião (Cristo e a pomba) e da ciência (o átomo e a fissão nuclear) sem que predomine a axiologia do discurso cristão secular e também sem privilegiar a objetividade do discurso científico. Segundo os conceitos semióticos de triagem e mistura, a pintura *A ascensão de Cristo* opera pela mistura, pois mescla temas e figuras do discurso religioso a temas e figuras do discurso científico; discursos que, em seus respectivos domínios, operam pela triagem, pois o discurso religioso nega a objetividade do discurso científico e o discurso científico procura excluir temas e figuras do discurso religioso.

Na pintura de S. Dalí, a figura do núcleo do átomo, que remete ao discurso científico, representa o poder unificador de Cristo, de modo que o tema do sagrado concretiza-se em uma figura do discurso científico, que é considerado profano pelo discurso cristão secular. Percebe-se que, no século XX, a imagem de Cristo desloca-se do discurso cristão secular, que é a base para sua representação desde a Idade Média até o século XIX (como demonstram as análises do capítulo anterior).

Outro trabalho de S. Dalí sobre a imagem de Cristo, também de sua fase místico-nuclear, é *A cruz do anjo*, de 1959:

Figura 20 – *A cruz do anjo.*



Fonte: (SALVADOR-DALI.ORG, 2012)

Esse enunciado também opera a mistura do discurso científico com o discurso religioso. Os elementos geométricos mostram a influência da mecânica quântica na obra de S. Dalí: o cubo, que compõe as partes da cruz, é considerado uma figura geométrica perfeita, pois suas faces regulares são idênticas, assim como o Cristo e a cruz compartilham uma identidade regular. A sexualidade andrógina de Cristo nessa imagem, em que ele é representado com seios, também sugere uma regularidade entre o aspecto masculino e o aspecto feminino. A esfera, na parte inferior esquerda do

quadro, também é um símbolo geométrico da perfeição devido à simetria de sua forma. Mais uma vez, a simetria das formas relaciona-se ao tema do sagrado. A mistura de temas e figuras do discurso científico (o cubo e a esfera) a temas e figuras do discurso religioso (Cristo e a cruz) na pintura, mostra o vínculo entre o discurso religioso e o discurso científico. Em *A cruz do anjo*, percebe-se que a interpretação científica do mundo, feita por meio da esquematização lógico-matemática, influencia a composição da imagem de Cristo.

O conhecimento científico da anatomia humana também define a composição desse trabalho de S. Dalí, pois o sangue do corpo de Cristo é o sangue da cruz e as raízes da cruz assemelham-se a um sistema circulatório. O Cristo crucificado está enraizado no inconsciente da cultura ocidental: uma alusão figurativa às teorias da psicanálise, que influenciam o surrealismo. Cristo não tem rosto, de modo que sua identificação facial é anulada em favor de uma mimetização com a cruz; os dedos de Cristo são prolongações do braço da cruz. A cor azul, que remete ao céu, espiritual e transcendente no discurso cristão secular, é a cor do lugar em que as raízes crescem. As raízes, por sua vez, de cor vermelha, a mesma cor do sangue, transmitem a ideia de carne e sofrimento em oposição à serenidade espiritual da cor azul. A base azul onde a cruz está enraizada é atravessada por agulhas que representam a dor da crucificação. As raízes vermelhas se misturam ao azul, o sofrimento da carne se mescla à serenidade do espírito e é por meio do martírio da carne que se alcança a imortalidade no céu.

Novamente, pode-se utilizar o seguinte programa: SNOv, mas esse texto apresenta relações mais complexas entre os sujeitos, objetos e valores. Em *A cruz do anjo*, a sexualidade ambígua da figura de Cristo define sua identidade: um messias cuja anatomia é, ao mesmo tempo, masculina e feminina. As figuras geométricas, com suas estruturas regulares, também reforçam a ideia de que Cristo está mesclado com a cruz em uma estrutura híbrida, que funde a carne e a cruz na forma de um tronco de árvore.

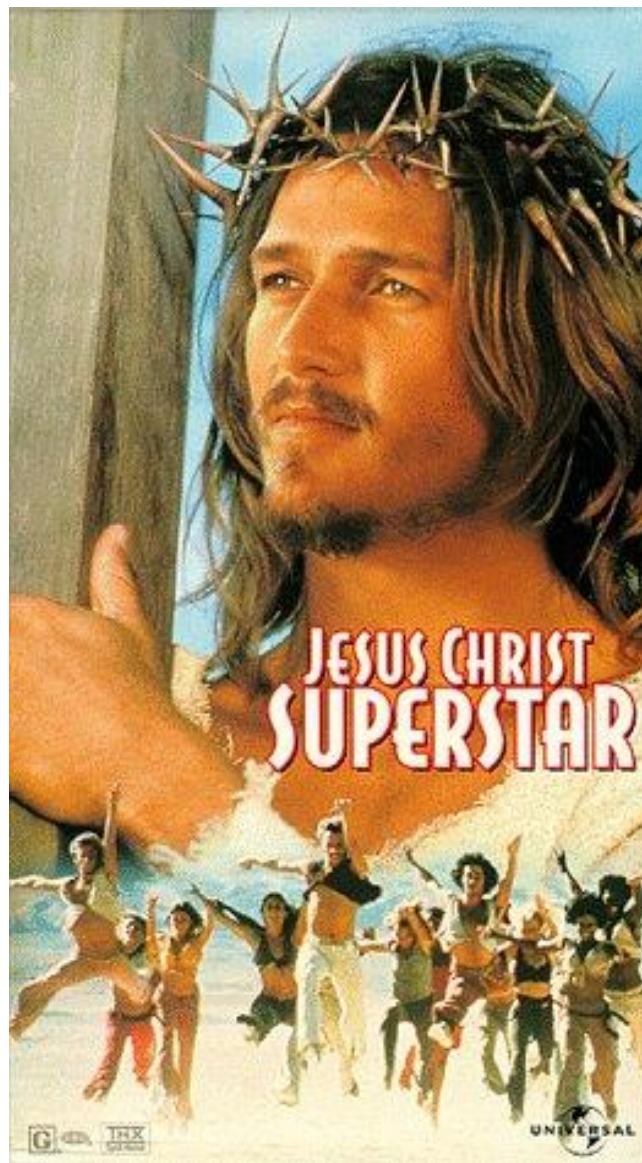
Em uma análise do percurso gerativo de sentido de *A cruz do anjo*, é preciso compreender que sujeito e objeto, no nível narrativo, concretizam-se discursivamente na figura de um único ser, pois esse discurso complexifica a relação entre Cristo e a cruz ao mostrá-los como um só. A estratégia enunciativa do texto é eliminar a

separação entre sujeito e objeto, para criar o efeito de sentido de que Cristo e a cruz confundem-se em um único ser, que não pode ser definido como sujeito em relação com um objeto.

Em uma abordagem tensiva, percebe-se que a composição semiótica desse trabalho de Dalí privilegia o estranhamento (intensidade) ao mesclar as formas regulares das figuras geométricas e os traços ambíguos da sexualidade de Cristo em um único ser. Trata-se de um discurso em que a esquematização do percurso de Cristo como sujeito em conjunção com objeto, no nível narrativo, não descreve a complexidade da relação entre temas como a dupla sexualidade de Cristo e sua simbiose com a cruz. Ou seja, a figura religiosa está presente e evoca o percurso do herói cristão, mas o discurso cristão secular é remanejado ao relacionar-se com figuras e temas do discurso científico.

No século XX, o desenvolvimento tecnológico dos veículos de comunicação (imprensa, rádio, televisão, etc.) torna possível a produção e veiculação de discursos que são feitos para subverter o discurso cristão secular. É o caso da *opera rock Jesus Christ Superstar*, que foi adaptada para o cinema em 1973:

Figura 21 – *Jesus Christ Superstar*.



Fonte: (TECHNOFILE, 2014)

A figura acima é a capa do filme *Jesus Christ Superstar*, adaptação da *opera rock* escrita por T. Rice, com música de A. L. Webber, que teve o primeiro álbum lançado em 1970. Na capa do filme, a imagem de Jesus é remanejada de acordo com os valores estabelecidos pelas revoluções juvenis da década de 1960, que são discutidas em *Cultura de massas no século XX*, de E. Morin:

Muito rapidamente, a partir dos anos 60 nos países ocidentais, depois atravessando de maneira mais ou menos tolerada, mais ou menos clandestina, as fronteiras dos países do Leste e implantando-se nas grandes cidades do Terceiro Mundo, constitui-se uma cultura que dispõe, não apenas das suas emissões de rádio e dos seus jornais, mas dos seus lugares de reunião, dos seus trajes. Carnaby Street e Greenwich Village são novos pólos de desenvolvimento da cultura juvenil: ali reinam a fantasia, o desejo de liberdade e de autenticidade; ali se constituem núcleos semiparasitários, semi-emancipados com relação à sociedade adulta, nos quais a gente se esforça por viver no desabrochar do ego e da comunidade. Assim se cultivam, se protegem, se propagam os fermentos de uma segregação e de uma autonomia cultural. Esta cultura adolescente-juvenil é ambivalente. Ela participa da cultura de massas que é a do conjunto da sociedade, e, ao mesmo tempo procura diferenciar-se (MORIN, 2006, p. 139).

As revoluções culturais da década de 1960 – tanto o movimento *hippie* nos Estados Unidos quanto o movimento estudantil de maio de 1968 na França, que são catalisadores das revoluções juvenis nos países desenvolvidos – marcam o período em que ser jovem não é mais uma fase em que o indivíduo se prepara para ser adulto, pois a juventude passa a ser, segundo essa perspectiva, o momento crucial do desenvolvimento humano. De acordo com os valores emergentes dessa revolução cultural juvenil, nega-se “humanidade plena a qualquer geração acima dos trinta anos de idade” (HOBBSAWM, 1999, p. 318). Assim é estabelecida, por meio de produções culturais e de atividades políticas, a perspectiva da contracultura.

Na capa do filme, Jesus segura a cruz com uma expressão que sugere tranquilidade, de modo que uma análise do nível narrativo mostra que S, que se manifesta na figura de Cristo, está em conjunção com O, que se manifesta na figura da cruz, mas essa conjunção não recupera a axiologia do discurso cristão secular, em que a conjunção de Cristo com a cruz remete à dor do martírio. Na parte inferior do plano de expressão, a dança dos discípulos, com trajes *hippies*, no deserto e o título *Jesus Christ Superstar*, são elementos enunciativos que remanejam o discurso cristão secular em um texto que vincula a imagem de Cristo às referências simbólicas da contracultura: a dança dos discípulos e o título estabilizam a noção de que Cristo, nesse enunciado, é uma estrela do *rock’n’roll*, ou seja, o representante de um estilo de vida hedonista, diferente do Cristo sofredor do discurso cristão secular.

O discurso homologa uma categoria plástica superior vs. inferior a uma categoria semântica individualidade vs. coletividade, pois a figura de Cristo, no plano superior, representa a individualidade e as figuras dos discípulos, no plano inferior, representam a coletividade. Nesse caso, individualidade e coletividade harmonizam-se em uma fusão de introversão espiritual (individualidade) e extroversão festiva (coletividade), pois, para a cultura *hippie*, a celebração festiva e hedonista da vida concilia-se com a busca espiritual, que, na contracultura, é praticada pelo uso de substâncias alucinógenas, a evocar a experiência, entre outras, do autor A. Huxley com a mescalina:

“Sempre achei” – escreveu Blake com um certo amargor – “que os anjos possuem a vaidade de se considerarem os únicos sábios. E isso eles o fazem com uma insolência confiante que brota de um raciocínio sistemático.” Raciocínio sistemático é algo sem o qual nós, seja como espécie ou como indivíduo, não podemos passar. Mas creio tampouco poderemos prescindir da percepção direta – e quanto menos sistemática melhor – dos mundos interior e exterior que nos serviram de berço, para que possamos preservar a sanidade mental. Esta realidade objetiva possui um sentido infinito que ultrapassa toda a compreensão e, no entanto, permite ser direta e, de certa forma, totalmente percebida. É uma transcendência característica de outra ordem que não a humana, embora nos possa ser presente como uma imanência palpável, como experiência de que houvéssemos participado. (HUXLEY, 1985, p. 49)

Neste trecho do livro *As portas da percepção*, escrito em 1954, A. Huxley (1985) reflete sobre a possibilidade da transcendência da percepção sensorial humana por meio de estados alterados de consciência. O título *As portas da percepção* foi emprestado por A. Huxley de um texto de W. Blake, já citado nesta tese: “Se as portas da percepção se desvelassem, cada coisa apareceria ao homem como é, infinita. Pois o homem se enclausurou a tal ponto que apenas consegue enxergar através das estreitas frestas de sua gruta.” (BLAKE, 2007, p.30). A. Huxley descreve a experiência com mescalina como um tipo de revelação espiritual e seu trabalho influencia o misticismo psicodélico praticado pelos *hippies*, que costumam procurar gurus orientais que lhes sirvam de guias espirituais. É segundo essa perspectiva mística que a imagem de Cristo é assimilada, pelo discurso contracultural, como símbolo do guia espiritual em

Jesus Christ Superstar, em que o discurso cristão secular mistura-se aos valores contraculturais.

Na capa do filme *Jesus Christ Superstar*, a figura de Cristo, que segura a cruz com uma expressão calma e passiva, remete à temática pacifista do discurso *hippie*, que se opõe à política institucional por meio de atos desafiadores, mas pacíficos:

O uso de drogas era por definição uma atividade prosrita, e o próprio fato de a droga mais popular entre os jovens ocidentais, a maconha, ser provavelmente menos prejudicial que o álcool e o tabaco tornava o fumá-la (tipicamente uma atividade social) não apenas um ato de desafio, mas de superioridade em relação aos que a proibiam. Nas loucas praias dos anos 60 americanos, onde se reuniam os fãs de *rock* e estudantes radicais, o limite entre ficar drogado e erguer barricadas muitas vezes parecia difuso (HOBSEAWM, 1999, p. 327).

Com esse tipo de atitude, a geração *hippie* estabelece conceitos morais que, em comparação à atitude de uma nação que promove a guerra e o genocídio, se apresentam como atitudes mais dignas do que as das instituições políticas. As figuras dos discípulos adoram Cristo em uma performance efusiva, com roupas e cortes de cabelo propositadamente discordantes dos que eram usados pela instituição familiar tradicional daquela época:

Até a década de 1970 o mundo do pós-guerra era na verdade governado por uma gerontocracia, em maior medida do que na maioria dos períodos anteriores, sobretudo por homens – dificilmente por mulheres ainda – que já eram adultos no fim, ou mesmo no começo, da Primeira Guerra Mundial (HOBSEAWM, 1999, p. 319).

A dança dos discípulos representa a oposição coletiva da juventude aos princípios conservadores que predominam nas instituições políticas e religiosas do período, e também é uma manifestação da liberdade de interpretação dos rituais religiosos seculares. Ao aplicar o esquema da práxis enunciativa/semiosfera na capa do filme *Jesus Christ Superstar*, compreende-se que a figura secular de Cristo (cultura estrangeira) é assimilada e difundida como uma forma familiar, que é integrada temática e figurativamente ao discurso da contracultura (cultura hospedeira).

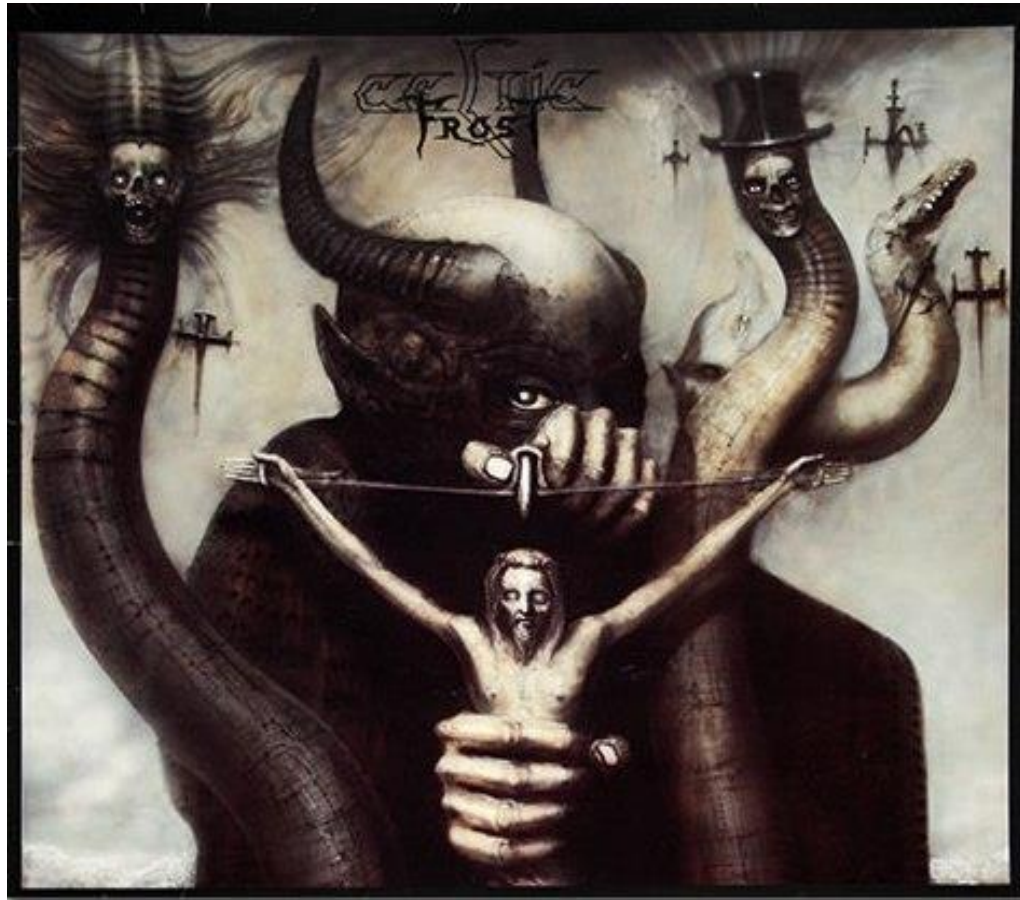
Os valores da contracultura inscrevem-se nas práticas da juventude, que interpretam a identificação estética com grupos contraculturais e a fruição de seus discursos como um tipo de engajamento político:

Uma cronologia circunstancial específica se abre, com efeito, com a metamorfose da cultura de massas; citemos incompletamente o nascimento do movimento *underground* norte-americano com suas múltiplas filiações até a mutação da história em quadrinhos, do cinema de autor (*nouvelle vague* francesa, etc.), a odisséia dos grupos *pop*, as revoltas estudantis [...] Ver um filme “*underground*” ou de um “autor jovem”, ler uma história em quadrinhos de Crumb ou de Gotlib, comprar *Charlie Hebdo*, vestir-se *freaks* ou fora de moda, assistir a um concerto de música *pop* não são atos anódinos; significam uma tomada de posição política e existencial “mínima”. [...] A moda *freaks* no trajar não se contenta em desprezar os valores burgueses de elegância e de bom gosto (fundados na harmonia das cores e na sobriedade das formas): significa a dissonância, o barulho e a fúria do nosso mundo. O ou a *freak* não quer ser reconhecido, mas designado como “outro”. Um “outro” discordante, sarapintado, bárbaro, não policiado, que navega nos canais subterrâneos da cultura de massas (MORIN, 2006, p. 132-134).

A partir dos ideais traçados pela contracultura da década de 1960, a juventude institui suas produções culturais, criadas a partir dos valores contraculturais estabelecidos, não apenas como formas de entretenimento, mas como meios de subverter os discursos vigentes. Desenvolve-se a noção de que a integração em uma cultura opositora – ou *underground*, que se expressa sempre em discordância com o que é estabelecido pela tradição religiosa, política e familiar – é uma atitude mais “digna” do que a aceitação dos valores estabelecidos pelos discursos das instituições políticas ou religiosas.

Um bom exemplo da utilização da figura de Cristo no discurso *underground*, que se caracteriza por atacar, de forma direta, o discurso religioso institucional, é uma pintura de H. R. Giger (2014), que se torna capa do disco *To Mega Therion*, lançado pela banda de *heavy metal* Celtic Frost em 1985:

Figura 22 – To Mega Therion.



Fonte: (VINYLRECORDS, 2014)

A pintura de H. R. Giger mostra Cristo como uma arma, um mero estilingue, nas mãos do demônio, de modo que o nível narrativo dessa pintura pode ser formalizado pelo seguinte programa narrativo: $PN = [S1 \rightarrow (S2)]$. Esse PN descreve que S1 manipula ($\rightarrow$) S2, já que o sintagma narrativo manifesta-se em um discurso em que Cristo (S2) é usado pelo demônio (S1) para enganar os cristãos. O discurso é organizado pelas modalidades veridictórias semióticas do ser e do parecer:

O enunciador e o enunciatário são para nós actantes sintáticos que podem ser – e frequentemente o são – subsumidos sincreticamente por um único ator, o sujeito da enunciação (ou sujeito falante). A persuasão e a interpretação, o fazer-creer e o crer-verdadeiro não são, assim, senão procedimentos sintáticos, capazes de dar conta de uma “busca interior da verdade”, de uma “reflexão dialética”, chamada ou não à manifestação sob forma de discursos com vocação científica, filosófica ou poética. [...] A categoria da veridicção é constituída, percebe-se, pela

colocação em relação de dois esquemas: o esquema parecer/não parecer é chamado de manifestação, o do ser/não-ser, de imanência. É entre essas duas dimensões da existência que atua o “jogo da verdade”: estabelecer, a partir da manifestação, a existência da imanência, é decidir sobre o ser do ser. A categoria da veridicção apresenta-se, assim, como o quadro em cujo interior se exerce a atividade cognitiva de natureza epistêmica que, com o auxílio de diferentes programas modais, visa a atingir uma posição veridictória, suscetível de ser sancionada por um juízo epistêmico definitivo. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 531-533)

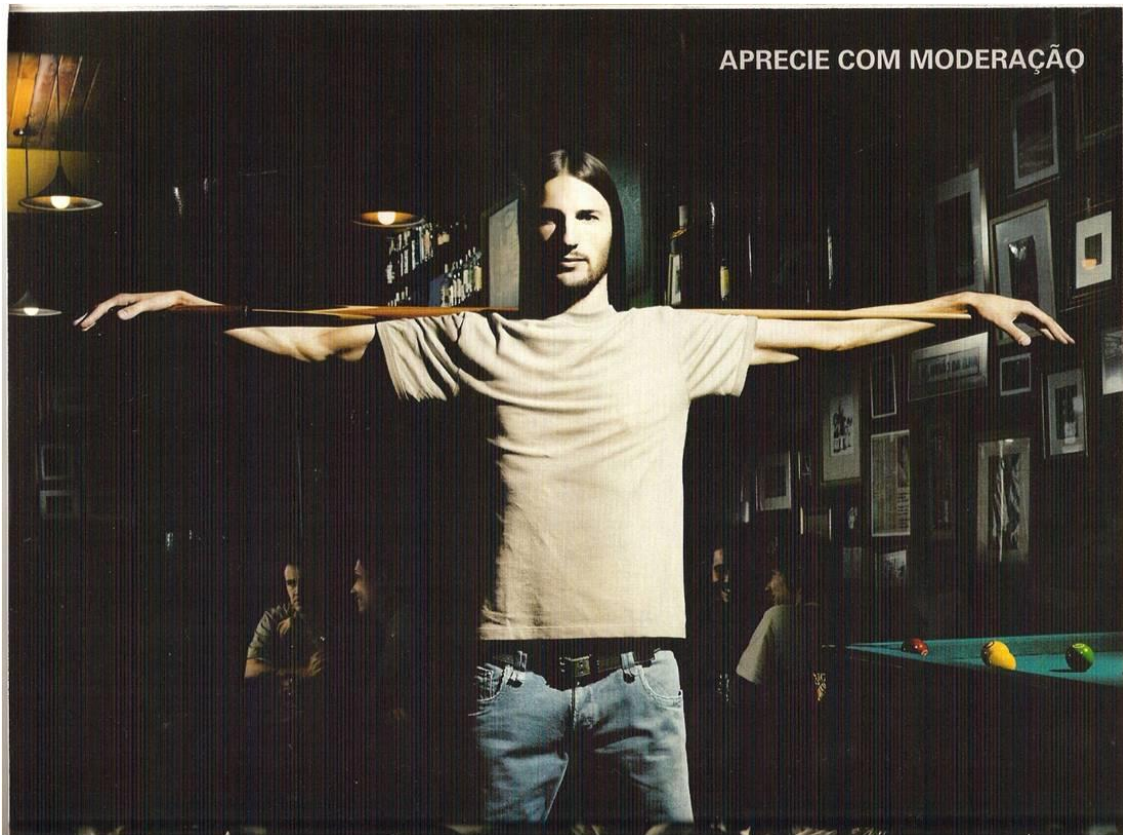
O discurso da capa de *To Mega Therion* orienta-se pela dialética veridictória *ser – não-ser – parecer* ao remanejar a categoria semântica celestial vs. infernal: pois enuncia que Cristo, que segundo o discurso cristão secular é celestial, na verdade é modalizado pelo parecer, pois o enunciado revela que Cristo é uma arma diabólica manipulada pelo demônio. O juízo veridictório que a pintura estabelece afirma que Cristo não-é o salvador celestial, mas, ao ser modalizado, parece-ser. Na pintura de Giger, Cristo, que segundo o discurso cristão secular é inimigo do demônio, é revelado como um mero disfarce (parecer) que o demônio utiliza para manipular os crentes. A posição veridictória do não-ser define o aspecto imanente que se manifesta como parecer nessa imagem de Cristo.

A imagem de Cristo tem os mesmos tons de luz e sombra e o mesmo cromatismo cinzento das figuras demoníacas na pintura, o que indica que Cristo pertence ao mesmo plano infernal dos demônios, a atenuar a categorização entre celestial e infernal, já que tanto Cristo quanto os demônios inserem-se em um universo com a predominância temática e figurativa do domínio infernal. As figuras das cruzes, ao fundo, compõem a estrutura arquitetônica do inferno e também reforçam a ideia de que os ícones do cristianismo – a posição do Cristo usado como estilingue também remete à crucificação – são parte do domínio infernal. Assim, o que na imanência parece ser cristão (celestial), revela-se, na manifestação, como demoníaco (infernal).

O texto de H. R. Giger orienta-se no sentido de estabelecer uma sanção disfórica para o percurso gerativo de Cristo, pois o mostra como um fantoche do demônio que não é modalizado por nenhuma competência extraordinária. É um texto que subverte o discurso cristão secular, já que este busca perpetuar a sanção eufórica do percurso gerativo de Cristo.

O discurso contracultural e o discurso *underground*, a princípio impactantes (marcados pela intensidade), são difundidos pelos veículos de comunicação modernos e assimilados como formas familiares (marcadas pela extensidade) a partir de sua integração a outros tipos de discursos (artísticos, publicitários, etc.) no decorrer da história. Assim, o que surge como enunciação subversiva torna-se, depois de vasta assimilação em consequência da ampla divulgação textual da modernidade, parte dos enunciados da cultura vigente. O que pode ser notado no texto seguinte, que é uma propaganda publicitária da cachaça Sagatiba, publicada na revista *Playboy*, edição brasileira, em 2004:

Figura 23 – Propaganda da cachaça Sagatiba 1.



Fonte: Sagatiba (2004, p. 48)

A imagem apresenta a figura de um jovem com barba e cabelo longo, os mesmos traços figurativos que se estabilizam, de modo icônico, na imagem de Cristo no discurso cristão secular. A posição dos braços do jovem remete à posição do Cristo crucificado por meio da iconicidade, isto é, por meio da estabilização da figura de Cristo na cruz e de seu reconhecimento como tal. O enunciatário reconhece a posição icônica em que Cristo é representado e imediatamente a relaciona à posição da figura na propaganda de cachaça. A cruz, instrumento de tortura, é substituída por um taco de sinuca, um instrumento usado para diversão e entretenimento, e o cenário onde o jovem está é o de um bar, que é um lugar relacionado ao prazer e não ao sofrimento do martírio. O jovem veste camiseta e calças jeans como qualquer jovem frequentador de bares e, ao considerar que a revista *Playboy* é uma publicação de caráter hedonista, entende-se que esse Cristo convive de forma familiar com o prazer carnal, ainda mais

porque a propaganda de cachaça divide seu espaço com mulheres nuas e propagandas de carros de luxo no interior da revista.

Mais uma vez pode-se utilizar o seguinte sintagma narrativo: S $\bar{\Pi}$ Ov, sendo que S representa Cristo e $\bar{\Pi}$ sua conjunção com O, que representa o taco de sinuca vinculado ao valor (v) prazer. O actante sujeito é modalizado pelo querer-fazer, pois o ato de jogar sinuca compõe um enunciado de ação, e esse querer-fazer remete ao universo do prazer e não ao do martírio. Nesse texto, a figura de Cristo é remanejada discursivamente para exaltar o hedonismo, essa é a estratégia da propaganda de cachaça: relacionar o conceito de sagrado, vinculado à imagem de Cristo, aos elementos discursivos mundanos do prazer de beber e jogar.

O cromatismo das bolas sobre a mesa de sinuca (vermelho, verde e amarelo), na parte inferior direita da fotografia, é significativo na composição do enunciado, já que as cores verde e amarela compõem a bandeira do Brasil e a cor vermelha remete à cor do sangue que Cristo derrama na cruz. A bola vermelha, que é mostrada parcialmente, pois está oculta pela beirada da mesa de sinuca, é o único elemento de cor vermelha e, como só é mostrada pela metade, atenua a alusão ao sangue e ao martírio da crucificação nesse discurso. Duas bolas amarelas e uma verde se destacam, a indicar que o tema da brasilidade – o estilo de vida festivo do brasileiro – predomina na composição discursiva dessa propaganda de cachaça.

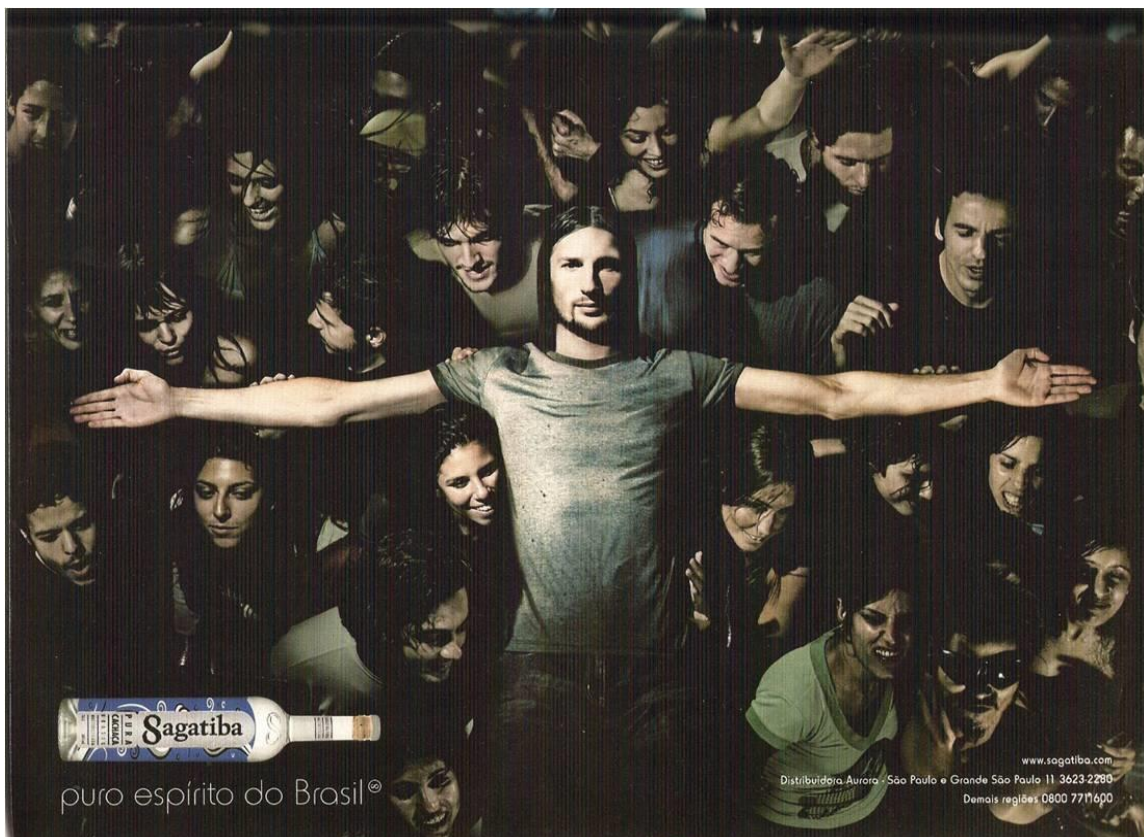
Uma abordagem tensiva do texto mostra que a figura de Cristo é um elemento estranho no ambiente do bar (já que este não é o cenário em que Cristo é inserido no discurso cristão secular), mas a composição discursiva suaviza o impacto do estranhamento (por meio da atenuação das marcas do sangue e do martírio) ao envolver Cristo nesse ambiente de maneira familiar: já que a figura de Cristo se mescla, temática e figurativamente, com o hedonismo brasileiro. O enunciatário percebe o ícone cristão e assimila o remanejamento discursivo que desestabiliza o percurso narrativo do mártir e estabiliza um novo percurso, em que a imagem de Cristo está articulada, de maneira familiar, ao prazer.

Essa propaganda publicitária – que apresenta uma interpretação de Cristo como figura desvinculada do discurso cristão secular – circula em uma publicação impressa em grande tiragem e lida por um público heterogêneo, o que revela o processo de

assimilação da imagem de Cristo nos discursos produzidos pela indústria contemporânea. A imagem de Cristo não é mais controlada pelas instituições religiosas, já que é utilizada na composição de discursos que criticam diretamente os fundamentos do cristianismo (como é o caso da pintura de H. R. Giger) e em discursos que remanejam o tema do martírio cristão (a propaganda da cachaça Sagatiba). Discursos que são amplamente difundidos pelos sistemas de comunicação modernos.

Esse texto da cachaça Sagatiba é parte do próximo a ser analisado e, como ambos apresentam uma composição similar, o esquema da práxis enunciativa é aplicado na análise da próxima imagem para se compreender o processo perceptivo de apreensão sensorial dessa imagem hedonista de Cristo:

Figura 24 – Propaganda da cachaça Sagatiba 2.



Fonte: Sagatiba (2004, p. 49)

Essa imagem e a anterior ocupam, simultaneamente, duas páginas da revista *Playboy* da qual foram destacadas. Na parte inferior esquerda há uma foto da garrafa

de cachaça Sagatiba e, abaixo da foto, o texto “puro espírito do Brasil”. Aqui o termo espírito faz menção ao tema do sagrado, que é transposto ao espaço da celebração festiva. A figura de Cristo ocupa a parte central da imagem e é carregada por várias pessoas, como se faz em um *stage dive* nos shows de *rock’n’roll*, de modo que, nesse enunciado, Cristo, que representa o tema do sagrado, insere-se no espaço da dança e da música contemporâneas. O discurso opera pela inserção do tema e da figura religiosa de Cristo no universo temático e figurativo dos shows de música modernos.

A incorporação do tema do sagrado nos shows de *rock’n’roll* é discutida pelo sociólogo M. Maffesoli (2007), que escreve sobre a semelhança entre o *Fuji Rock Festival*, no Japão, e as práticas tribais de exaltação mística:

Temos aí uma boa ilustração de um fenômeno heterogêneo. A ligação do *rock* e de sua efervescência festiva com o aspecto meditativo induzido pelo arquétipo do monte Fuji no imaginário japonês. Björk, Massive Attack, Underworld e Iggy Pop são causa e efeito de um sonho coletivo. O sonho de uma nova aliança entre o ribombar dos decibéis e um amor compartilhado por uma natureza purificada dos miasmas da civilização. Esses concertos de *rock* “ecologistas” durante os quais os “*babas cool*” comungam debaixo de um céu estrelado ou com os pés mergulhados na lama podem ser considerados o paradigma das comunhões pós-modernas em torno das tipificações que desempenham o papel de totens. (MAFFESOLI, 2007, p. 153)

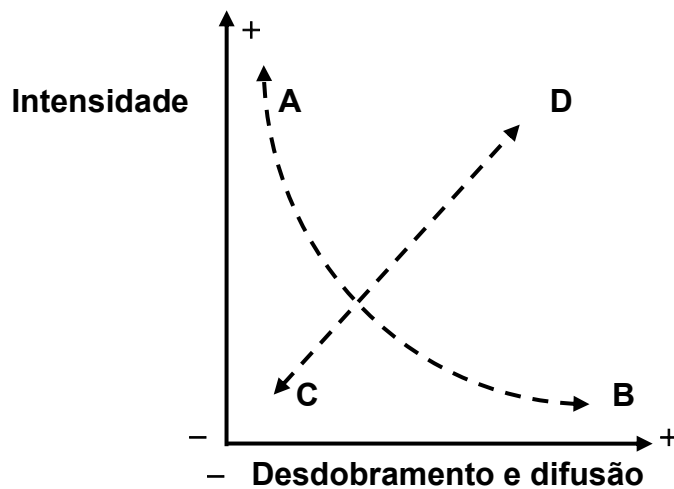
O discurso da cachaça Sagatiba insere a imagem de Cristo em um show e remaneja o conceito de sagrado do discurso cristão secular, pois apaga a relação de Cristo com o martírio ao vinculá-lo aos prazeres carnavais proporcionados pela dança e pela embriaguez. Nesse caso, o aspecto sagrado de Cristo não se opõe ao aspecto profano do mundo, mas, antes, ocorre uma mistura entre os conceitos de sagrado e profano.

Destaca-se uma categoria topológica central vs. marginal no plano da expressão, sendo central a figura de Cristo e marginais as figuras que dançam. Essa categoria do plano da expressão homologa-se à categoria semântica sagrado vs. profano do plano do conteúdo, sendo que o sagrado está vinculado à figura central – em primeiro plano – e o profano às figuras marginais do enunciado – em segundo plano. A particularidade desse enunciado consiste em vincular o sagrado (central) e o profano (marginal), pois

mesmo ao recuperar o tema e a figura cristã, o texto se estrutura como um discurso original, pois insere a figura de Cristo (sagrado) em um show musical (profano).

A aplicação do esquema da práxis enunciativa nesse texto ajuda a compreender o processo perceptivo de assimilação do cruzamento entre sagrado e profano:

Esquema 10 – Assimilação da mistura entre sagrado e profano:



A – Explosão do estranho B – Difusão do familiar
C – Exclusão do específico D – Desdobramento do universal

Cristo, relacionado ao martírio e ao ascetismo no discurso cristão secular, é uma figura (cultura estrangeira) percebida de forma intensa (em A) no discurso da propaganda de cachaça (cultura hospedeira), que é um texto de caráter hedonista que se apropria do ícone de Cristo. A composição discursiva exclui os elementos do martírio (em C), como chagas e gotas de sangue, e a figura de Cristo (sagrada) é integrada e difundida de forma familiar (em B) no interior da cultura profana que a assimila. D representa a amplificação discursiva em que a figura de Cristo é reconhecida tanto na intensidade (estranhamento) quanto na extensidade (difusão do familiar). Assim, instaura-se um novo discurso, que, simultaneamente, mistura o sagrado – ao recuperar o ícone de Cristo – e o profano – ao relacioná-lo à dança e à embriaguez.

Nesse processo, a oposição entre sagrado e profano é atenuada em favor da mistura semiótica desses conceitos, o que gera uma novidade discursiva. Segundo J. Fontanille e C. Zilberberg (2001, p. 196):

A universalização de uma forma poderia até mesmo [...] ser definida como o descarte da práxis que a produziu. A zona crítica do “desdobramento universal” é, na verdade, o local onde se introduz um metadiscurso que redefine até o próprio referente do discurso e da cultura. Nesse sentido, é em tal zona que se realizam e estabilizam os remanejamentos do campo discursivo, para formar novos “universos”.

Todo discurso, mesmo que entrelaçado a outros discursos, possui uma singularidade que o diferencia como uma práxis particular. Esta singularidade que define a unidade discursiva ocorre na zona que J. Fontanille e C. Zilberberg chamam de “desdobramento universal”, que é a delimitação espacial esquemática da estabilização singular de um discurso. O esquema da práxis enunciativa analisa o campo perceptivo da enunciação em seu processo e possibilita destacar os elementos culturais que compõem a unidade de um discurso.

Segundo o conceito semiótico de mistura, a propaganda da cachaça sagatiba organiza-se pela mistura entre os conceitos de sagrado e profano e descarta a operação de triagem que regula o discurso cristão secular. Sagrado e profano entrecruzam-se sem que a presença de um dos conceitos sobreponha-se sobre a presença do outro.

Nesta análise da propaganda da cachaça Sagatiba, um discurso deste início de século, percebe-se que, após a utilização da imagem de Cristo em diversos discursos no decorrer do século XX, os conceitos do discurso cristão secular são remanejados. A práxis enunciativa estabelecida pelo discurso cristão secular que opera pela triagem entre sagrado e profano é modificada e a imagem de Cristo torna-se uma práxis universal, que compõe discursos em que a relação entre sagrado e profano é operada pela mistura.

Entre os trabalhos contemporâneos que remanejam a imagem de Cristo em relação aos ícones da cultura *pop* e à estética de grupos marginais, destacam-se as fotografias de D. LaChapelle (2010). O trabalho desse fotógrafo aborda, em fotografias de composição *kitsch*, a relação discursiva entre a imagem de Cristo e os símbolos e

filosofias que se desenvolvem na cultura popular contemporânea. Aqui são analisadas três fotografias que fazem parte da exibição *American Jesus*, promovida pela galeria Sebastian Guinness em 2009:

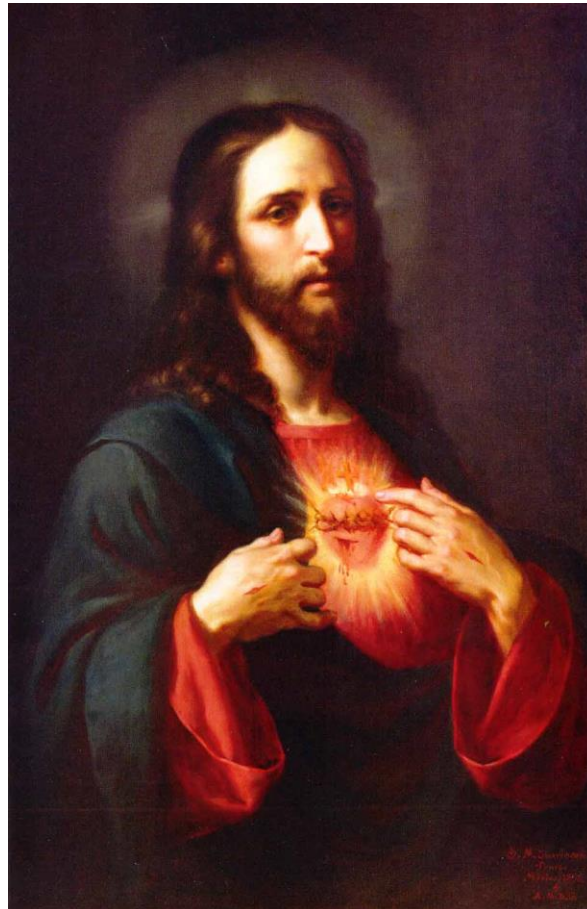
Figura 25 - *The Beatification: I'll never let you part for you're always in my heart.*



Fonte: (DAVIDLACHAPELLE.COM, 2010)

Essa fotografia, feita em 2009, mescla a imagem de Cristo, estabilizada pela figura do sagrado coração, com a imagem do cantor *pop* Michael Jackson, que foi fotografado, para a realização desse trabalho, pouco tempo antes de sua morte. O tema do sagrado coração de Jesus foi pintado por vários artistas no curso da história e, como exemplo, destaca-se a pintura feita por J. M. Ibarrarán y Ponce em 1896:

Figura 26 – Sagrado coração de Jesus.



Fonte (PINTEREST.COM, 2014)

Na palma da mão direita do Cristo/Michael Jackson há um relógio de ponteiros no lugar em que estaria a tradicional chaga da crucificação, que quase sempre está presente nas imagens do sagrado coração. A figura da pomba, que representa o espírito santo da trindade católica, pousa sobre a mão com o relógio. A substituição da chaga da crucificação – símbolo da vitória de Cristo sobre a morte – pelo relógio – símbolo da contagem do tempo – enuncia que o martírio da crucificação foi superado pela passagem do tempo, ou seja, que o discurso cristão secular é parte do passado. O Cristo/Michael Jackson segura a mão da imagem de Maria, cujo rosto, delineado pelas vestes pomposas, tem a consistência artificial do rosto de uma boneca. O rosto desse Cristo/Michael Jackson também sugere a artificialidade, pois é marcado pela modificação das várias cirurgias plásticas a que o cantor *pop* submete-se. Assim, as imagens de Cristo e Maria sugerem o tema da artificialidade, mas estão destacadas em

um cenário predominantemente natural. O discurso homologa a categoria plástica central vs. marginal à categoria semântica artificial vs. natural, sendo que as figuras de Cristo e Maria (centrais) indicam o artificial e os elementos da natureza, como céu, vegetação e mar (marginais), remetem ao natural.

A cor vermelha, que se relaciona ao sangue, colore a blusa do Cristo/Michael Jackson e também a maior parte das flores da fotografia. O cromatismo vermelho relaciona a blusa do Cristo/Michael Jackson às flores, mas, embora a cor vermelha crie esse vínculo, o tema artificial que se manifesta no Cristo/Michael Jackson o distingue das flores, já que elas são uma manifestação do tema natural. O texto estabelece uma ligação cromática entre a blusa desse Cristo e as flores, mas esse vínculo criado pela cor é negado pela categorização semântica artificial (Cristo/Michael Jackson) vs. natural (flores).

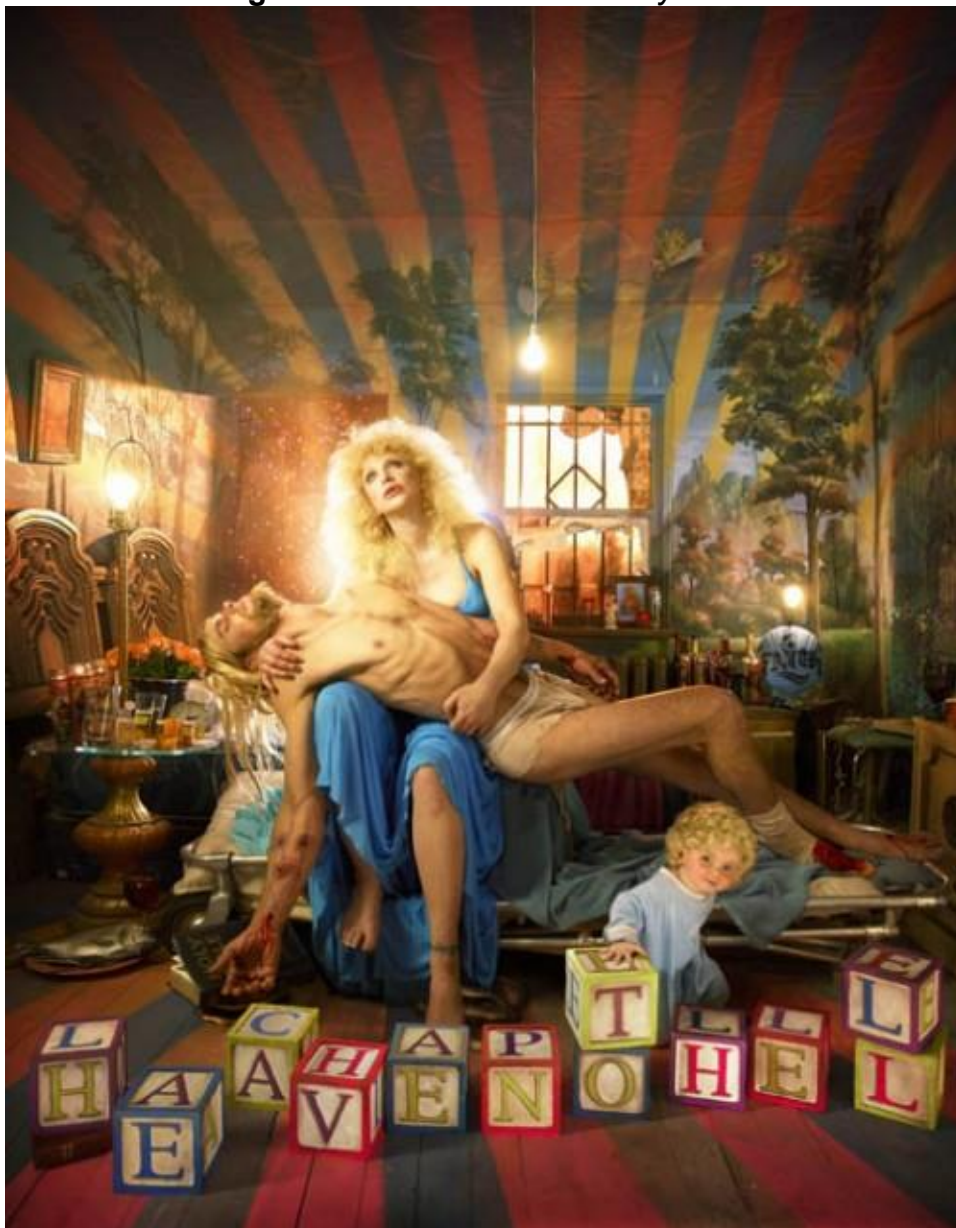
Ao considerar que o relógio de ponteiros relaciona-se à figura central e, assim, ao tema da artificialidade – ainda mais porque o relógio é um objeto criado para simular a própria noção de tempo – compreende-se que esse discurso mostra o sagrado, vinculado ao Cristo/Michael Jackson, como um conceito artificial produzido pela indústria musical e pela mídia contemporâneas. A fotografia insere o ícone do sagrado coração na imagem de Michael Jackson e remaneja esse tema tradicional da iconografia cristã em um discurso que enuncia a mitificação de astros da música na cultura popular contemporânea. Ou seja, astros como Michael Jackson tornam-se ícones sagrados, que são alçados ao panteão de celebridades da contemporaneidade, o que é discutido por E. Morin no texto seguinte:

A informação transforma esses olímpicos em vedetes da atualidade. Ela eleva à dignidade de acontecimentos históricos acontecimentos destituídos de qualquer significação política [...] Esse novo Olimpo é, de fato, o produto mais original do novo curso da cultura de massa. As estrelas de cinema já haviam sido anteriormente promovidas a divindades. O novo curso as humanizou. [...] Os novos olímpicos são, simultaneamente, magnetizados no imaginário e no real, simultaneamente, ideais inimitáveis e modelos imitáveis; sua dupla natureza é análoga à dupla natureza teológica do herói-deus da religião cristã: olímpicas e olímpicos são sobre-humanos no papel que eles encarnam, humanos na existência privada que eles levam (MORIN, 1969, p. 105-106).

O texto acima discute a dupla natureza das estrelas da mídia contemporânea, que é semelhante à dupla natureza do herói cristão, já que Cristo é, ao mesmo tempo, humano e divino. Assim, a fotografia de D. LaChapelle mostra o aspecto sagrado do Cristo/Michael Jackson como uma construção artificial produzida pelos aparelhos midiáticos modernos. Não se trata de uma crítica, mas de um discurso que mostra, em sua organização figurativa e plástica, que o sagrado, na contemporaneidade, é um processo midiático artificial, que vincula o aspecto humano de celebridades ao aspecto divino de mitos seculares.

Outro trabalho de D. LaChapelle que vincula a imagem de Cristo à imagem de astros da música é a fotografia *Pieta with Courtney Love*:

Figura 27 – *Pieta with Courtney Love*.



Fonte: (DAVIDLACHAPELLE.COM, 2010)

A fotografia acima, de 2006, mostra a imagem do roqueiro Kurt Cobain moribundo e amparado pela sua esposa Courtney Love, com a iconicidade das imagens de Jesus e Maria da escultura *Pieta*, feita por Michelangelo em 1499:

Figura 28 – *Pieta*.



Fonte: (SAINTPETERSBASILICA.ORG, 2014).

Kurt Cobain torna-se o maior ícone do estilo musical *grunge*¹⁷ depois de suicidar-se usando uma arma de fogo em 1994; foram encontrados traços de altas doses de heroína em seu corpo. Na fotografia de D. LaChapelle, as chagas da crucificação no braço de Cristo são substituídas por picadas de agulhas no braço de Kurt Cobain. De modo que o tema do martírio, estabilizado pelas chagas da crucificação no discurso cristão secular, é remanejado ao manifestar-se na figura das picadas de agulha, o que ressignifica a prática do uso de drogas injetáveis (profana) ao relacioná-la ao sacrifício cristão (sagrado). Nesse caso, o uso de heroína remete ao estilo de vida auto-destrutivo das estrelas do *rock* que, depois da morte trágica por overdose, são, muitas vezes, elevadas ao estatuto de mitos da música. Assim, o sacrifício de Cristo é relacionado

¹⁷ O estilo *grunge* surge em Seattle no final da década de 1980 e torna-se popular, em escala mundial, no início da década de 1990. Em termos musicais, destaca-se por reinventar os acordes básicos do *punk rock*.

discursivamente à morte de Kurt Cobain por meio do vínculo icônico entre as chagas e as picadas de agulha, a misturar o aspecto sagrado do martírio de Cristo com o aspecto profano do uso de drogas injetáveis.

A morte de Kurt Cobain aos 27 anos de idade o vincula às mortes de outras estrelas do *rock'n'roll* como Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, etc. que também morreram aos 27 anos e tornaram-se parte do “clube dos 27”, que são ícones da música popular cultuados na contemporaneidade. O discurso de D. LaChapelle baseia-se na divinização da morte de astros de *rock* e mitifica as picadas de agulha no braço de Kurt Cobain ao vinculá-las às chagas de Cristo, a conceituar, por meio dessa relação icônica, uma prática profana (a morte por excesso de drogas) como um tipo de sacrifício sagrado, um ritual de passagem para se elevar ao panteão do *rock'n'roll*. Assim, o discurso religioso secular do martírio cristão não é descartado, mas é remanejado ao manifestar-se na imagem do Cristo/Kurt Cobain moribundo, o que gera um novo discurso em que o aspecto profano da morte por overdose torna-se uma marca da sacralização de mitos do *rock'n'roll*.

A imagem de Courtney Love é vinculada, de forma icônica, à imagem de Maria mãe de Jesus e, assim, remete ao tema sacro da maternidade. A luz em seu cabelo tem um efeito de auréola, que também empresta a ela um tom sacro e sobrenatural, mas percebe-se que essa auréola emana das lâmpadas elétricas acesas em terceiro plano na fotografia, de modo que esse efeito aparentemente sobrenatural é causado por meios artificiais. Assim como na fotografia *The Beatification: I'll never let you part for you're always in my heart*, esse discurso de LaChapelle também mostra a divinização de celebridades como um processo artificial, uma ilusão gerada pela obsessão midiática de mitificar celebridades na cultura popular.

No plano superior da fotografia emanam, a partir do centro, faixas azuis entremeadas por faixas de tons amarelos e laranjas, que sugerem a emanção de um brilho sobrenatural, de tom etéreo, que ascende a partir das imagens de Kurt Cobain e Courtney Love. Essas faixas de aspecto etéreo na parte superior identificam-se com as faixas do plano inferior (de cromatismo azul, vermelho e laranja), que compõem o piso do cenário e que têm um aspecto sólido, em oposição ao tom etéreo das faixas do plano superior. As faixas do plano superior sugerem, por meio do tom etéreo, que a

Pieta de Courtney Love emana uma aura sagrada, e as faixas do plano inferior, que colore o piso, remetem ao mundo material e profano. Há uma homologação entre a categoria plástica superior vs. inferior e a categoria semântica sagrado vs. profano, já que as faixas etéreas sugerem o sagrado no plano superior e as faixas sólidas sugerem o profano no plano inferior.

As cores azul, amarela e vermelha, que colore as faixas do plano superior e também as do plano inferior, também são vistas nas letras dos dados que formam a frase “*heaven to hell*” (do céu para o inferno) no plano inferior da fotografia. Ao considerar a repetição da cor azul no espaço do sagrado (plano superior) e também no espaço do profano (plano inferior) e ao entender que o brilho aparentemente sobrenatural no cabelo de Courtney Love é produzido pelas lâmpadas elétricas, compreende-se que os conceitos de sagrado e profano são mostrados como categorias ambíguas e artificiais. Os temas do céu e do inferno e do sagrado e do profano, nessa fotografia, integram domínios de fronteiras tênues, o que se nota nas marcas das picadas de agulha, que remetem ao profano, mas que têm seu sentido ligado ao sagrado ao serem vinculadas ao ícone das chagas de Cristo, que remetem à temática sacra no discurso cristão secular.

A imagem da criança vestida de azul, de aspecto angelical, posiciona-se no sentido dos dados com a palavra inferno (*hell*), embora sua aparência de anjinho remeta aos dados com a palavra céu (*heaven*). A posição da criança, de costas para o céu e com o corpo voltado na direção do inferno, indica o percurso de Kurt Cobain, que passa pelo céu no auge de sua carreira como estrela do *rock* e que termina no inferno da auto-destruição. Ao considerar a relação entre a fotografia de D. LaChapelle e a escultura da *Pieta* de Michelangelo, pode-se dizer que a sanção do percurso gerativo do Cristo/Kurt Cobain é eufórica, pois, embora o tema da *Pieta with Courtney Love* seja trágico, Kurt Cobain, assim como o Cristo crucificado, só torna-se “divino” após seu sacrifício auto-destrutivo.

A próxima fotografia analisada, também de D. LaChapelle, tem o título de *The Last Supper* e foi produzida em 2003:

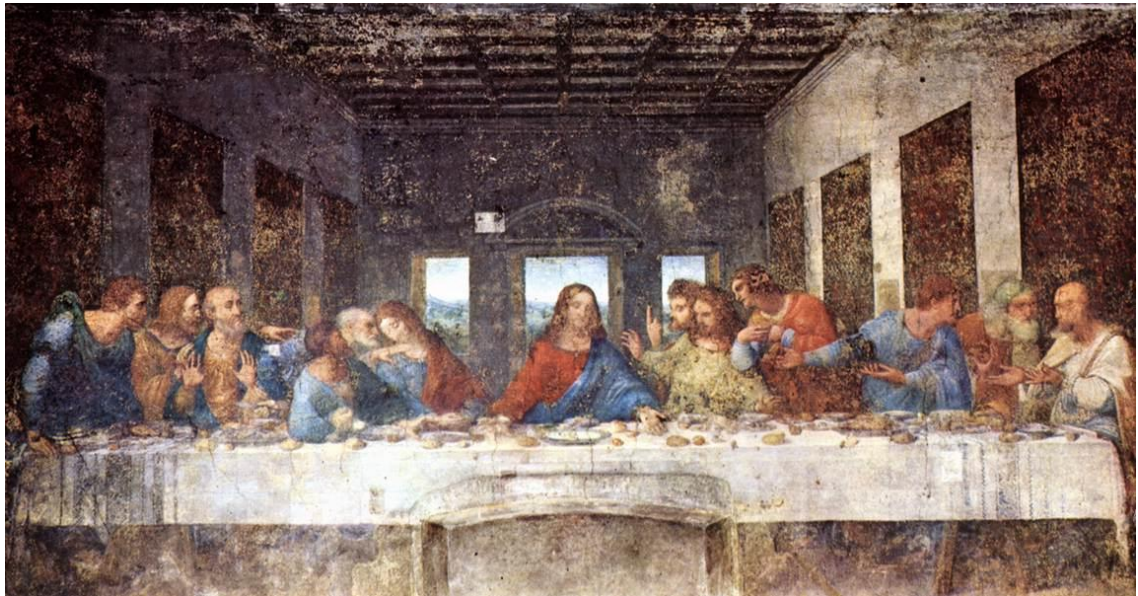
Figura 29 – *The Last Supper*.



Fonte: (DAVIDLACHAPELLE.COM, 2010)

Mais uma vez, a fotografia de D. LaChapelle é composta sobre um trabalho da arte clássica, nesse caso, sobre o afresco homônimo de L. da Vinci, que foi concluído em 1498:

Figura 30 – *The Last Supper*.



Fonte: (WEBGALLERYOFART, 2014)

A fotografia de D. LaChapelle tem um vínculo icônico e plástico com o afresco de da Vinci, a relação icônica é notada na posição similar do Cristo da fotografia e do Cristo do afresco e na disposição dos discípulos na mesa em torno de Jesus. O vínculo plástico é visível na relação cromática estabelecida pela repetição das cores azul e vermelha, que colorem a túnica do Cristo da fotografia, a do Cristo do afresco e também as vestes de alguns discípulos. O plano de fundo da fotografia utiliza a mesma técnica de perspectiva de profundidade que é usada para compor o cenário do afresco: as paredes laterais e o teto da sala de jantar alinham-se a partir de um ângulo fechado na parede com janelas no fundo do cenário e projetam-se em um ângulo aberto na direção do enunciatário.

Uma luz em forma de auréola circunda a cabeça do Cristo na fotografia de D. LaChapelle e estabelece uma relação icônica com o halo do deus solar que compõe a imagem clássica de Cristo, como é visto nas análises do segundo capítulo. Há três lâmpadas elétricas no teto da sala de jantar, mas, diferente das duas fotografias de D. LaChapelle analisadas anteriormente, a luz dessa auréola não parece ser um efeito artificial das lâmpadas, o que se comprova ao notar que a auréola envolve um crucifixo brilhante na parede do fundo e ofusca dois discípulos que estão atrás do halo de luz da

cabeça de Jesus. Isto porque esse não é um discurso que trabalha o tema da mitificação artificial de estrelas da música *pop*, como é o caso das duas fotografias de LaChapelle analisadas antes dessa. A fotografia *The Last Supper* é um discurso que apresenta um Cristo “verossímil”, pois não se trata da relação icônica entre Cristo e um astro da música, mas sim de um vínculo icônico com a imagem de um Cristo clássico: o Cristo do afresco de L. da Vinci.

O cenário da fotografia de D. LaChapelle é o de uma casa de periferia e os seus discípulos têm roupas e tatuagens que caracterizam artistas de rua e grupos marginais como pichadores, skatistas e músicos *underground*. O sociólogo M. Maffesoli (2007) compreende que esses grupos, que ele chama de “tribos pós-modernas”, identificam-se e relacionam-se de maneira hedonista:

O que está em jogo é a exaltação da vida no que tem de sensível e afetivo. O ascetismo, a contenção, a limitação, próprios da educação judaico-cristã, não têm mais curso. Prevalece apenas a consumação do instante. Alegria dos sentidos que alia o espírito e o corpo, celebrando a inteireza do ser (MAFFESOLI, 2007, p. 42).

Assim como ocorre no discurso da propaganda de cachaça Sagatiba, a fotografia de LaChapelle integra a figura de Cristo ao cenário hedonista urbano, a excluir o tema do martírio do discurso cristão secular e a mesclar a imagem de Cristo às imagens do grupo de discípulos *underground*, em uma mistura do tema religioso/espiritual com o tema do hedonismo/carnal. A apreciação afetiva do corpo, que caracteriza algumas tribos urbanas, não é uma sobreposição profana do corpo sobre o espírito, pois, na perspectiva dessas tribos, o prazer sensual do corpo está ligado à transcendência espiritual. O que revela uma mudança na concepção do aspecto espiritual (sagrado) estabelecido pelo discurso cristão secular, que é distinto do corpo (profano).

No primeiro capítulo foram utilizados textos da fase fenomenológica de Bakhtin, que considera que o problema da relação entre os conceitos de eu (corpo interior) e de outro (corpo exterior) é resolvido na doutrina cristã, que estabelece que Cristo é um corpo espiritual que une todos os outros corpos em uma unidade absoluta. A noção da unidade espiritual de Cristo no discurso cristão secular possibilita a integração entre os valores pessoais e os valores sociais que definem o pensamento do homem ocidental.

Entende-se que a divergência entre os valores individuais (eu) e os valores coletivos (outro) – axiologias conflitantes que fundamentam a concepção de homem na filosofia ocidental – é resolvida na noção de compaixão e martírio cristãos. É no discurso secular do sacrifício de Cristo que o domínio da individualidade (eu) e o domínio da coletividade (outro) compartilham um espaço integral, em que os conflitos pessoais e sociais se resolvem. Essa é a perspectiva espiritual que predomina na cultura ocidental nos séculos após a instituição do cristianismo pelo Império Romano. Mas nas imagens contemporâneas de Cristo, analisadas na tese, os valores estabelecidos pelo discurso cristão secular são atenuados em favor de uma integração do tema cristão com temas como o do hedonismo/místico das tribos urbanas contemporâneas. A figura de Cristo continua reconhecível em sua forma icônica, mas o tema do sagrado, que se opõe ao profano no discurso cristão secular e que se vincula ao martírio do corpo crucificado, é remanejado ao ser integrado em discursos em que o corpo (profano) está ligado ao espírito (sagrado). O eu (individualidade) e o outro (coletividade), na contemporaneidade, relacionam-se por meio da celebração do prazer e da afetividade e não por meio da dor e do martírio.

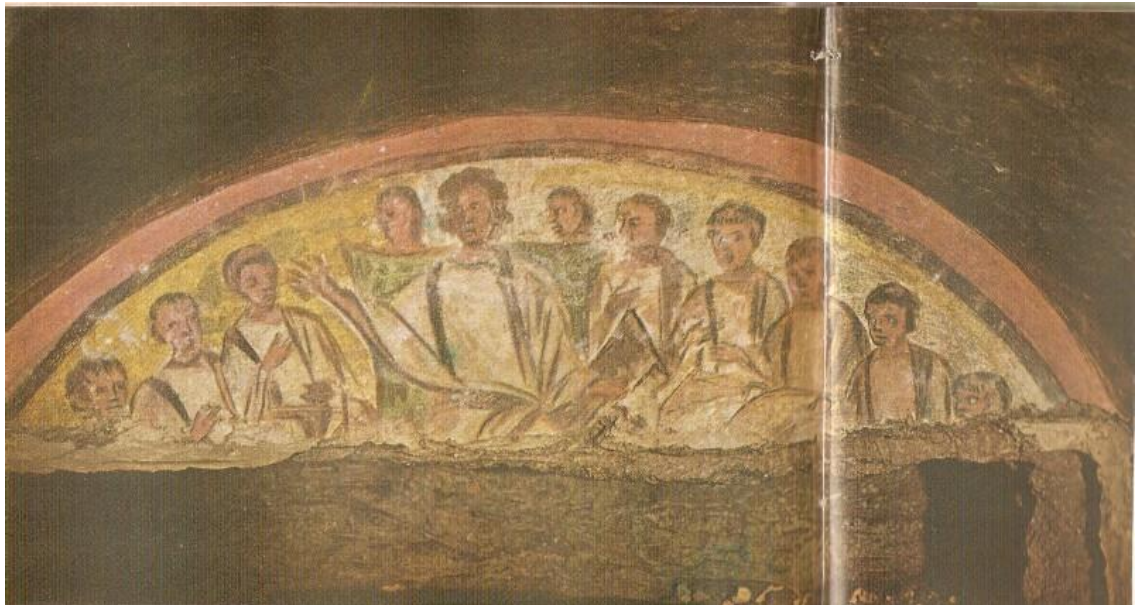
Alguns símbolos e vestimentas recebem um investimento de sentido místico nas práticas culturais das tribos urbanas contemporâneas: “Tatuagens, *piercing*, ‘*body-building*’, barroquização da vestimenta e cosmetização exaltam um corpo cuja finitude é conhecida, mas isto feito numa perspectiva ‘mística’. São rituais de união, sacramentos que tornam visível uma força invisível.” (MAFFESOLI, 2007, p. 42). Esses “rituais” praticados pelas tribos urbanas, como o uso de tatuagens e outros tipos de modificação corporal, têm o objetivo de transformar o corpo para conectar a materialidade carnal, que é perecível e finita (objetiva), com o misticismo transcendental do simbolismo e da filosofia das ruas (subjetivo). Percebe-se que há uma semelhança entre a filosofia do movimento romântico do século XIX – que busca conectar o racional e o irracional e o objetivo com o subjetivo por meio da arte – e a filosofia das tribos urbanas, que buscam a transcendência do corpo (objetivo) por meio de alterações estéticas e simbólicas (subjetivas). Assim, os símbolos e as filosofias das tribos urbanas, que são veiculados, entre outros meios, pelas letras de músicas e artes conceituais de bandas de *rock’n’roll*, *heavy metal*, *punk rock*, *hip-hop*, etc., tornam-se parte de práticas de comportamento

que não visam apenas a identificação estética entre as tribos, mas que também estabelecem uma conexão esotérica com os conceitos desse misticismo alternativo.

Esse “misticismo *underground*” é apresentado na fotografia de LaChapelle nas imagens dos discípulos, tatuados e com vestimentas típicas da arte de rua, a reforçar o aspecto divino da imagem de Cristo que, a emanar uma auréola sobrenatural, estabelece uma comunhão sagrada com as tribos urbanas. O aspecto divino da imagem de Cristo na fotografia *The Last Supper* conecta o discurso cristão secular com o discurso do misticismo alternativo das tribos urbanas. Em uma abordagem tensiva desse enunciado, compreende-se que a figura de Cristo é assimilada de forma familiar no ambiente *underground* e que o texto compõe um metadiscurso, que redefine o discurso cristão secular e o reestrutura em conexão com o discurso do misticismo alternativo contemporâneo.

O tema de Cristo com seus discípulos ao redor, semelhante à disposição espacial de Cristo com os discípulos na última ceia, também é encontrado em um afresco de uma catacumba romana:

Figura 31 – Afresco de Cristo com seus discípulos em catacumba romana.



Fonte: Hadas (1969, p. 182)

O Afresco mostra Cristo sem barba e vestido com uma túnica romana, assim como seus discípulos, que também são representados segundo a estética romana, o que leva a constatar, mais uma vez, que a imagem de Cristo incorpora elementos culturais (ausência ou presença da barba e estilos variados de vestimentas, que se modificam de acordo com a cultura em que essa imagem manifesta-se) e estabiliza esses elementos como parte do discurso místico cristão ao longo dos séculos. Ao mesmo tempo em que os elementos discursivos não-cristãos da cultura que assimila a imagem de Cristo também se impõem e reestruturam os conceitos cristãos. De modo que a imagem de Cristo não perpetua apenas o discurso cristão secular, mas estabiliza o conceito de sagrado, que se transforma no decorrer dos séculos e se mistura com conceitos profanos e até mesmo com o misticismo não-ortodoxo das tribos urbanas.

Com o desenvolvimento do pensamento racional a partir dos séculos XVII e XVIII, que se desenvolve na busca pelo Jesus histórico, escolas filosóficas e científicas afirmam que a ideia de Deus foi superada, já que a existência de Deus, de Jesus e dos milagres divinos não pode ser provada empiricamente. Pode-se dizer que a imagem de Cristo do discurso cristão secular perde hegemonia a partir do século XX, quando surgem representações dessa imagem que subvertem a representação secular e que circulam normalmente pelos veículos de comunicação em massa. Mas as análises da tese mostram que, mesmo independente do discurso cristão secular, a imagem de Cristo perpetua o conceito de sagrado e conecta-se a diversos discursos contemporâneos, mesmo em uma época em que o discurso científico estabelece-se com autoridade e em que o uso da alta tecnologia é trivial. O filósofo M. Onfray (2007) discute a persistência mitológica da noção de Deus no primeiro capítulo do livro *Tratado de Ateologia*, publicado em 2005:

A morte de Deus foi um artifício ontológico, número de mágica consubstancial a um século XX que vê a morte por toda parte: morte da arte, morte da filosofia, morte da metafísica, morte do romance, morte da tonalidade, morte da política. Que se decreta hoje então a morte dessas mortes fictícias! Essas notícias falsas em outros tempos serviam a alguns para cenografar paradoxos antes da virada de casaca metafísica. A morte da filosofia permitia livros de filosofia, a morte do romance gerava romances, a morte das obras de arte obras de arte, etc. A morte de Deus, por sua vez, produziu sagrado, divino, religioso, seja o que melhor for. Hoje nadamos nessa água lustral. [...] Pois Deus não

está morto nem moribundo – ao contrário do que pensam Nietzsche e Heine. Uma ficção não morre, uma ilusão não expira nunca, não se refuta um conto infantil. Nem o hipogrifo nem o centauro estão submetidos à lei dos mamíferos. Um pavão, um cavalo sim; um animal do bestiário mitológico não. Ora, Deus pertence ao bestiário mitológico, como milhares de outras criaturas repertoriadas em dicionários de inúmeras entradas, entre Deméter e Dioniso. O suspiro da criatura oprimida durará tanto quanto a criatura oprimida, equivale a dizer para sempre (ONFRAY, 2007, p. 3-4).

Ao considerar que Deus e Jesus Cristo são conceitos mitológicos, entende-se que o discurso da ciência e da filosofia não elimina a existência deles, já que um elemento discursivo perpetua-se como uma forma semiótica e, ao manifestar-se como enunciado, insere valores na cultura hospedeira e também assimila os valores da cultura em que se manifesta. O pensamento racional/científico revela que os milagres e a existência de Deus são superstições, mas isto não basta para eliminar a presença do sagrado nos discursos contemporâneos. Mesmo o discurso cristão secular, que parece ser anacrônico em uma era em que a fé é problematizada, ainda existe em instituições como igrejas e seitas, que definem os conceitos de Deus e Jesus Cristo a partir de uma interpretação literal que entende as mitologias bíblicas como fatos históricos. Mas é importante dizer que o texto de M. Onfray, destacado acima, discute a persistência da noção de Deus sem considerar a transformação do conceito de sagrado na contemporaneidade, enquanto as análises desta tese revelam as sutilezas da relação entre os conceitos de sagrado e profano nas diversas manifestações da imagem de Cristo. A tese mostra que aquilo que se entende como sagrado na contemporaneidade é diferente do sagrado que se estabiliza no discurso cristão secular, pois há uma harmonia entre sagrado e profano nas imagens contemporâneas de Cristo que não se manifesta nas imagens dos séculos anteriores.

Na era atual, o discurso objetivo da ciência impõe-se – ao instituir-se como a maneira legítima de definir o que é “verdade” – sobre o discurso subjetivo da religião e o revela como ilusório, mas, mesmo assim, não suprime o tema do sagrado nos discursos contemporâneos. Isso porque existe um vínculo persistente entre o domínio objetivo e o domínio subjetivo, pois, como se pode ler nas discussões do capítulo teórico desta tese, toda descrição do mundo natural (objetivo) é desenvolvida por seres humanos (subjetivos). O que se descreve como objetivo desenvolve-se a partir de

noções subjetivas, a revelar a ligação entre subjetividade e objetividade, assim como o sensível está ligado ao inteligível, como é mostrado nos esquemas da semiótica tensiva. O problema da relação entre a objetividade e a subjetividade e entre a sensibilidade e a inteligibilidade ecoa nas discussões teóricas da filosofia e da ciência e, por ser complexo, não atingiu sua resolução em nenhum dos campos dos saberes. Isso porque, embora tenha desenvolvido uma linguagem científica abstrata, o ser humano tem dificuldade em criar uma descrição puramente racional dos fenômenos, pois para isso precisaria ultrapassar a barreira que liga a subjetividade à objetividade e a sensibilidade à inteligibilidade, ou seja, precisaria transformar as próprias capacidades sensoriais humanas.

As análises semióticas desta tese mostram que a estrutura narrativa, os temas e as figuras do discurso cristão secular formam os alicerces sobre os quais são construídos vários discursos contemporâneos em que se manifesta a imagem de Cristo. A semiótica discursiva possibilita explorar as imagens de Cristo no curso da história e compreender que os temas e figuras do discurso cristão secular transformam-se ao inserir e ao assimilar valores nos discursos contemporâneos em que se concretizam. Nas várias manifestações da imagem de Cristo analisadas, que se distinguem pela composição figurativa e plástica, percebe-se que os conceitos de sagrado e profano são operados por triagem nos primeiros séculos de composição e por mistura nos discursos contemporâneos. A imagem de Cristo perpetua-se ao adaptar o discurso cristão secular às transformações axiológicas que estruturam a manifestação dos conceitos de sagrado e profano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem de Jesus Cristo manifesta-se em vários discursos ao longo dos séculos, a estabilizar as axiologias do discurso cristão secular, basilares no discurso religioso cristão, que são misturadas com as axiologias das culturas em que surgem os enunciados. As análises do segundo capítulo mostram que, em seu surgimento no Império Romano, a imagem de Cristo manifesta temas e figuras do discurso pagão romano, que são remanejados aos temas e figuras do cristianismo. A imagem de Cristo impõe-se gradativamente na cultura pagã romana até ser assimilada e, ao mesmo tempo, inserir a axiologia do discurso cristão na cultura romana. As imagens medievais de Cristo mostram o desenvolvimento dos conceitos de sagrado e profano como axiologias que opõem o que é da ordem espiritual (sagrado) ao que é da ordem material (profano). É no período medieval que se institui o discurso cristão como verdade na descrição do universo, o Cristo cósmico é considerado o criador de tudo que existe, a instaurar o discurso religioso da instituição igreja católica como o discurso de autoridade maior nos campos dos saberes.

Na pintura de Rafael, percebe-se a valorização da estética corporal na imagem de Cristo, pois no renascimento o pensamento filosófico humanista emerge como nova possibilidade de se compreender o universo, embora o discurso religioso cristão não seja negado. A pintura barroca de Rubens estrutura-se em uma concentração saturada dos elementos figurativos e plásticos dos temas e figuras do discurso cristão, que se manifestam em uma pintura que recupera traços desenvolvidos nas escolas artísticas anteriores. Na pintura indiana, que é um testemunho da popularização da imagem de Cristo para além da cultura ocidental, nota-se que a oposição entre os conceitos de sagrado e profano concretiza-se na homologação entre as categorias plásticas e semânticas do texto oriental, a indicar que a oposição entre sagrado e profano do discurso cristão ocidental é mantida em um discurso do oriente.

A pintura de W. Blake exalta o aspecto transcendental do Cristo crucificado, o discurso do autor é um dos primeiros a problematizar o discurso religioso secular, além de criticar também o discurso científico de sua época. A pintura *A cruz nas montanhas* mostra o esforço romântico de conciliar a subjetividade com a objetividade – que foram

separadas pelo discurso científico – na imagem do Cristo crucificado, em uma mistura entre o Cristo (sujeito) na cruz e a montanha (objeto).

As imagens analisadas no segundo capítulo são selecionadas porque manifestam a estabilização do discurso cristão ao longo de séculos de composição. São textos que revelam as transformações discursivas na imagem de Cristo ao manifestar as axiologias e os padrões estéticos de seus respectivos contextos de produção. A seleção e a análise dessas imagens foi feita com o apoio de estudos sobre a história e sobre a cultura do período em que foram produzidas, embora nenhum dos estudos empreenda análises detalhadas como as que esta tese se esforça em fazer.

O terceiro capítulo seleciona e analisa textos produzidos nos séculos XX e XXI, período em que a imagem de Cristo compõe discursos que remanejam o discurso cristão secular em novas práxis enunciativas. A pintura *Golgota*, de E. Munch, mostra o sofrimento de Cristo a impregnar-se na multidão ao pé da cruz, em um discurso que destaca o sofrimento a predominar no martírio de Cristo, sem indicações da possibilidade de salvação. O afresco de J. C. Orozco retrata um Cristo que se livra da cruz, a enunciar a sanção do percurso de Cristo no discurso cristão secular como disfórica e a instaurar um novo percurso, em que a sanção do percurso do Cristo que se liberta da cruz é eufórica. As pinturas de S. Dalí misturam o discurso cristão secular com o discurso científico desenvolvido na primeira metade do século XX, em composições que mostram a interpenetração entre o discurso religioso e o discurso científico.

A imagem de Cristo na capa do filme *Jesus Christ Superstar* é um registro do discurso da contracultura, que reinterpreta o papel de Cristo como mártir e o integra ao universo da cultura *hippie*. A pintura de H. R. Giger, que se torna a capa do disco *To Mega Therion*, subverte o discurso cristão secular ao mostrar Cristo como um objeto manipulado pelo demônio. As fotografias de D. LaChapelle reinterpretem imagens clássicas de Cristo ao relacioná-las com ícones da música popular contemporânea e com a cultura da arte de rua. O discurso cristão secular, em que a relação entre sagrado e profano é operada pela triagem, é remanejado enquanto a imagem de Cristo é assimilada em discursos contemporâneos, em que a relação entre sagrado e profano é operada pela mistura.

A semiótica é uma disciplina de vocação científica nas ciências humanas e, como tal, procura representar e analisar de maneira objetiva objetos que são subjetivos. Em alguns momentos, a tese discute o problema da relação entre subjetividade e objetividade e mostra que é uma relação polêmica, já que, como seres subjetivos, os homens têm dificuldade em criar um tipo de explicação puramente objetiva dos fenômenos. Subjetividade e objetividade são domínios que se entrecruzam sempre.

Essa relação intrínseca entre subjetividade e objetividade mostra a complexidade da cisão conceitual entre sujeito e objeto, que se desenvolve a partir do século XVII e que é problematizada, entre outros trabalhos, pela fenomenologia de M. Merleau-Ponty (1945), que, por sua vez, contribui para o desenvolvimento da semiótica tensiva e para a compreensão da enunciação como um processo sensorial. Ao pensar na inserção da teoria semiótica greimasiana no domínio dos saberes, parece que essa disciplina ocupa um lugar, nem sempre muito confortável, entre as ciências humanas e as ciências exatas. A epistemologia mostra que a ligação entre a semiótica e as ciências humanas, principalmente a linguística de base saussuriana, é mais clara do que sua ligação com as ciências exatas, embora a utilização de algoritmos em esquemas similares às funções algébricas aponte um vínculo com as ciências duras.

Um dos méritos da semiótica greimasiana é o modo como conceitua a relação entre subjetividade e objetividade, por meio de conceitos e esquemas que são desenvolvidos com base no princípio de que o pensamento objetivo (inteligível) está ligado ao domínio da subjetividade (sensível). É uma teoria que considera que o domínio subjetivo (sensível) e o domínio objetivo (inteligível) possuem uma ligação e que conceitua o vínculo entre esses domínios ao descrever a enunciação como processo sensorial, como foi visto no primeiro capítulo.

Outra grande contribuição da semiótica greimasiana é sua definição de texto, que não se prende aos juízos de valor segundo os quais se classificam certos discursos como “superiores” a outros. Isso ocorre, por exemplo, quando certos textos, como uma pintura ou um romance, adquirem estatuto diferenciado de obra de arte e são alçados a um patamar mais elevado em relação a outros textos. Para a semiótica, o discurso é uma estrutura em que se manifestam os níveis do percurso gerativo de sentido e que se materializa em textos como romances, poesias, tratados científicos, pinturas,

esculturas, diálogos cotidianos, filmes, etc. É o conceito de texto da semiótica que torna possível a análise dos vários tipos de textos selecionados nesta tese, já que uma disciplina que se fundamenta sobre juízos de valor não compreende a seleção de uma pintura (obra de arte clássica) e a de uma propaganda publicitária (texto comercial) em um mesmo trabalho.

A análise semiótica das mudanças e estabilizações da imagem de Cristo mostra que o tema e a figura de Cristo manifestam-se em discursos heterogêneos em culturas e em épocas distintas. A tese mostra que há elementos estáveis do discurso cristão secular, que se manifestam em estruturas semióticas e que são remanejados ao concretizar-se em discursos que atenuam temas e figuras do discurso cristão secular ao misturá-lo com temas e figuras do discurso da ciência (como é visto nas pinturas de S. Dalí), do estilo de vida hedonista (a propaganda da cachaça Sagatiba), da mitificação de celebridades e do misticismo alternativo das ruas (fotografias de D. LaChapelle).

É instigante examinar a presença marcante da imagem de Cristo ao longo da história e perceber que essa imagem entrecruza uma variedade de temas como transcendência espiritual, liberdade, opressão, sofrimento, beleza e hedonismo. Temas que, muitas vezes antagônicos, harmonizam-se nas diversas manifestações da imagem de Cristo. A maneira como essa imagem articula conceitos variados em sua manifestação, a inovar temas arcaicos e a inovar a si mesma, a torna singular.

Mitos, como Jesus Cristo, estabilizam-se nas estruturas discursivas, a perpetuar temas e figuras que o mito concentra em si e também a remanejar temas e figuras da cultura hospedeira em que o mito se manifesta. A sobrevivência da imagem de Cristo no curso da história está ligada às possibilidades de mudança que essa imagem apresenta para ser remanejada como um discurso novo, mas sem perder os elementos icônicos que a definem como um discurso estável.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BACKTOCLASSICS. Disponível em:

<http://www.backtoclassics.com/gallery/raphaelsanzio/theblessingchrist/>.

Acesso em: 05/02/2014.

BAKHTIN, M. *Estética da Criação Verbal*. São Paulo: Martins Fontes. 2003.

BARTHES, R. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BAYARD, J. P. *História das lendas*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1957.

BEIVIDAS, W. *Inconsciente e sentido, psicanálise, lingüística, semiótica*. São Paulo: Annablume, 2009.

BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru: Edusc, 2003.

BLAKE, W. *O casamento do céu e do inferno e outros escritos*. Porto Alegre: L&PM. 2007.

BLAKE, W. *Poesia e prosa selecionadas – antologia bilíngue*. São Paulo: J. C. Ismael Editor. 1985.

BORDRON, J. F. *Phénoménologie et sémiotique : théories de la signification*. Nouveaux Actes Sémiotiques, janvier 2011, n° 114. Disponible sur: <http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3733>

BORDRON, J. F. *Le statut sémiotique du monde naturel et la question de l'objet*. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Recherches sémiotiques. Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=1838>> (publié en ligne le 22 octobre 2007) .

BOSCH, H. *Gênios da pintura nº 39*. São Paulo: Abril. 1968.

CARROTOPSTUDIO. Disponível em:

<http://www.carrotopstudio.com/carrotopstudioblog/2010/03/seven-last-words-second-word.html>

Acesso em: 16/06/2014.

COTTERELL, A. *Mitos e lendas*. Lisboa: Verbo, 1996.

DALI-GALLERY. Disponível em:

<http://www.dali-gallery.com/html/galleries/painting20.htm> Acesso em: 10/02/2014.

DALI-GALLERY. Disponível em:

http://www.dali-gallery.com/html/analyses/1958_26a.htm Acesso em: 10/02/2012.

DAVIDLACHAPELLE.COM. Disponível em:

<http://www.davidlachapelle.com/series/heaven-to-hell/> Acesso em: 10/02/2010.

DAVIDLACHAPELLE.COM. Disponível em:

<http://www.davidlachapelle.com/series/jesus-is-my-homeboy/> Acesso em: 10/02/2010.

DADIDLACHAPELLE.COM. Disponível em:

<http://www.davidlachapelle.com/series/the-beatification/> : Acesso em: 15/07/2010.

DESCARTES, R. *Discurso do método*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DINIZ, M. L. V. P.; PORTELA, J. C. *Semiótica e mídia – textos, práticas, estratégias*. Bauru: FAAC, 2008.

FLOCH, J. M. *Une Lecture de Tintin au Tibet*. Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

FLOCH, J. M. *Identités visuelles*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.

FLOCH, J. M. *Sémiotique, marketing et communication, sous les signes, les stratégies*. Presses Universitaires de France, 1990.

FLOCH, J. M. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Paris: Éditions Hadès-Benjamins, 1985.

FONTANILLE, J; “La sémiotique est-elle générative?”, Linx [En ligne], 44|2001, mis en ligne le 05 juillet 2012, consulté le 03 mai 2013, URL : <http://linx.revues.org/1047> ; DOI : 10.4000/linx.1047

FONTANILLE, J. *Corps et sens*. Paris : Presses Universitaires de France, 2011.

FONTANILLE, J. *Pratiques sémiotiques*. Paris: Presses Universitaires de France, 2008.

FONTANILLE, J. *Semiótica do discurso*. São Paulo: Contexto. 2007.

FONTANILLE, J.. *Significação e Visualidade – exercícios práticos*. Porto Alegre: Sulina. 2005.

FONTANILLE, J; ZILBERBERG, C. *Tensão e Significação*. São Paulo: Humanitas. 2001.

FONTANILLE, J. *Les espaces subjectifs, introduction à la sémiotique de l'observateur*. Paris : Hachette, 1989.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. *Dicionário de Semiótica*. São Paulo: Contexto, 2008.

GREIMAS, A. J.; *L'actualité du saussurisme*. Texto! [en ligne], juin 2006, vol. XI, nº 2.
Disponível sur: http://www.revue-texto.net/Saussure/Sur_Saussure/Greimas_Actualite.html.

GREIMAS, A. J. *Testemunhos*. São Paulo: EDUC, 1994.

GREIMAS, A. J.; FONTANILLE, J. *Semiótica das Paixões*. Dos estados de coisas aos estados de alma. São Paulo: Ática, 1993.

GREIMAS, A. J. *La semiótica del texto. Ejercicios prácticos*. Barcelona : Paidós, 1983.

GREIMAS, A. J. *Semântica Estrutural*. São Paulo: Cultrix, 1976.

GREIMAS, A. J. *Sobre o Sentido*. Petrópolis: Vozes, 1975.

HADAS, M.. *Roma Imperial*. Rio de Janeiro: José Olympio. 1969.

HERBERT, F. *Duna*. São Paulo: Editora Aleph. 2013.

HJEMSLEV, L. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOBSBAWM, E. *Era dos Extremos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

HUXLEY, A. *As portas da percepção*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1985.

JOÃO. *Bíblia sagrada*. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 1995.

LANDOWSKI, E. *Passions sans nom*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

LÉVI-STRAUSS, C.. *Natureza e cultura*. Antropos, revista de antropologia. Volume 3, ano 2, dezembro de 2009. Disponível em:
<http://revista.antropos.com.br/downloads/dez2009/Artigo%20%20-%20Natureza%20e%20Cultura%20-%20Claude%20L%20E9vi-Strauss.pdf>

LÉVI-STRAUSS, C.. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1985.

LOPES, I. C.; HERNANDES, N. (orgs.) *Semiótica, objetos e práticas*. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

MACHADO, I (org.). *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume, 2009.

- MAFFESOLI, M. *O ritmo da vida, variações sobre o imaginário pós-moderno*. Rio de Janeiro: Record. 2007.
- MAFFESOLI, M. *O tempo das tribos, o declínio do individualismo nas sociedades de assa*. Rio de Janeiro: Forense. 2006.
- MARCHEZAN, R. C.; CORTINA, A.; BAQUIÃO, R.C. (org.) *A abordagem dos afetos na semiótica*. São Carlos: Pedro & João Editores, 2011.
- MATEUS. *Bíblia sagrada*. São Paulo: Sociedade Bíblica Trinitariana do Brasil, 1995.
- MERLEAU-PONTY. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. *O olho e o espírito*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os Pensadores).
- MORIN, E. *Cultura de massas no século XX. O Espírito do Tempo— volume 2: Necrose*. Rio de Janeiro: Forense, 2006.
- MORIN. *Cultura de massas no século XX. O Espírito do Tempo*. Rio de Janeiro: Forense, 1969.
- ONFRAY, M. *Tratado de Ateologia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- PELIKAN, J. *A imagem de Jesus ao longo dos séculos*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- PINTEREST.COM. Disponível em:
<http://www.pinterest.com/pin/333196072401296279/> Acesso em: 10/02/2014.
- PUPPO, A. *Dalí, grandes mestres*. São Paulo: Abril Coleções. 2011.
- RASTIER, F. *Arts et sciences du texte*. Paris: Presses Universitaires de France, 2001.
- RASTIER, F. *Sens et textualité*. Paris: Hacette, 1989.
- ROMANES.COM. Disponível em:
<http://www.romanes.com/Angouleme/> Acesso em: 15/01/2014.
- ROUSSEAU, J. J. *O Contrato Social*, princípios de direito político. Rio de Janeiro: Ediouro. 1999.
- RUBENS, P. P. *Rubens*. London: Park Line. 1994.
- SAGATIBA (setembro, 2004). *Puro espírito do Brasil. Playboy*, edição número 350. São Paulo: Abril, p. 49.

SADAUNE, S. *Le fantastique au moyen âge*. Rennes: Editions Ouest-France, 2012.

SAINTPETERSBASILICA.ORG. Disponível em:
http://saintpetersbasilica.org/Altars/Pieta/Pieta-GMR_6315.jpg. Acesso em: 10/02/2012.

SALVADOR-DALI.ORG. Disponível em:
https://www.salvador-dali.org/dali/en_darreres-adquisicions.php?ID=W0000851
 Acesso em: 10/02/2012.

SAUSSURE, F. *Curso de Linguística Geral*. São Paulo: Cultrix, 1975.

TATIT, L. *Musicando a semiótica*, ensaios. São Paulo: Annablume, 1998.

TATIT, L. *The extension as grammar*. In: BACAB; São Paulo: Centro de Estudos Semióticos, 1994.

TECHNOFILE. Disponível em:
http://www.technofile.com/dvds/winning_superstar.html
 Acesso em: 12/02/2014.

TEIXEIRA, L. Station Bourse: o que os olhos não viram. In: CORTINA, A.; MARCHEZAN, R.
C. Razões e sensibilidades: a semiótica em foco. Araraquara: FCL-UNESP Laboratório Editorial; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2004.

UCHICAGO.EDU. Disponível em:
http://penelope.uchicago.edu/~grout/encyclopaedia_romana/calendar/invictus.html
 Acesso em: 30/01/2014.

VINYLRERCORDS. Disponível em:
http://www.vinylrecords.ch/C/CE/Celtic_Frost/Mega/celtic_frost_mega_therion.html
 Acesso em: 07/02/2014.

WAHOOART. Disponível em:
<http://fr.wahooart.com/A55A04/w.nsf/OPRA/BRUE-8BWRDD>
 Acesso em 16/06/2014.

WEBGALLERYOFART. Disponível em:
<http://www.wga.hu/support/viewer/z.html>. Acesso em : 10/02/2014.

ZILBERBERG, C. *Elementos de semiótica tensiva*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

ZILBERBERG, Claude. *Spatialité et affectivité. Nouveaux Actes Sémiotiques [en ligne]. Prépublications, 2009 - 2010 : Sémiotique de l'espace. Espace et signification II.* Disponible sur : <<http://revues.unilim.fr/nas/document.php?id=3213>> (consulté le 13/09/2012)

ZILBERBERG, C. "As condições semióticas da mestiçagem". In: Cañizal, E. P. & Caetano, K. E. (orgs.) *O olhar à deriva: mídia, significação e cultura*. São Paulo: Annablume, 2004.

ZILBERBERG, C. *Essai sur les modalités tensives*. Antwerp: Amsterdam/John Benjamins B.V., 1981.