

Universidade Federal de Pernambuco

# Bajado

A poética  
visual  
no discurso  
gráfico

R. SANTANA

orientação | Dra. Eva Rolim Miranda  
coorientação | Dra. Geni Pereira dos Santos



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO  
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DESIGN

Rafa Santana de Souza

**BAJADO A POÉTICA VISUAL NO DISCURSO GRÁFICO:**  
diálogo entre a Semiótica Estruturalista e o Design da Informação

Recife  
2020

Rafa Santana de Souza

**BAJADO A POÉTICA VISUAL NO DISCURSO GRÁFICO:**  
diálogo entre a Semiótica Estruturalista e o Design da Informação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design, da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Design.

**Área de concentração:** Planejamento e Contextualização de Artefatos.

**Orientadora:** Professora Dra. Eva Rolim Miranda.

**Coorientadora:** Professora Dra. Geni Pereira dos Santos

Recife  
2020

Catálogo na fonte  
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira – CRB-4/2223

S729b Souza, Rafa Santana de

Bajado a poética visual no discurso gráfico: diálogo entre a Semiótica Estruturalista e o Design da Informação / Rafa Santana de Souza. – Recife, 2020.

285f.: il.

Sob orientação de Eva Rolim Miranda.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Design, 2020.

Inclui referências e anexos.

1. Bajado. 2. Design da Informação. 3. Semiótica Plástica. 4. Estruturalismo. 5. Discurso poético. I. Miranda, Eva Rolim (Orientação). II. Título.

745.2 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2021-218)

Rafa Santana de Souza

**BAJADO A POÉTICA VISUAL NO DISCURSO GRÁFICO:**  
diálogo entre a Semiótica Estruturalista e o Design da Informação

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Design, da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos para obtenção do Título de Mestre em Design.

Aprovada em: 26/10/2020.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Eva Rolim Miranda (orientadora)  
Universidade Federal de Alagoas

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Solange Galvão Coutinho (examinadora interna)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof. Dr. Hans da Nóbrega Waechter (examinador interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Geni Pereira dos Santos (examinadora externa)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Daniela Nery Bracchi (examinadora externa)  
Universidade Federal de Pernambuco



*Para Bajado,  
aquele que pintou  
a vida com amor...*

## AGRADECIMENTOS

*A Pedro, por me apresentar a artística sociedade olindense.*

*A Josivam, por me levar ao Museu da Cidade do Recife pela primeira vez.*

*A Guilherme Calheiros, por me mostrar; e Luciana Calheiros, por me explicar;  
a história e o desenvolvimento da estampa que o Eu Acho é Pouco  
produziu em 1993 cujo resultado das nossas conversas deu origem ao artigo  
"Eu Acho é Muito amor: O ano em que o Eu Acho é Pouco se vestiu de Bajado".*

## RESUMO

Esse trabalho problematiza o estudo da dimensão poética dentro do campo do Design da Informação; ao analisar o processo de significação do discurso gráfico nas obras do artista plástico brasileiro, Bajado (1912-1996). As obras analisadas pertencem ao acervo da Casa Bajado de Arte e a amostragem final corresponde às autorrepresentações do artista dentro desse microuniverso. A pergunta que a pesquisa tentou responder se baseia em como o regime de representação do eu poético de Bajado está articulado dentro da sua obra? O objetivo foi fazer a leitura das obras do artista a partir do diálogo entre a Semiótica Estruturalista e o Design da Informação acreditando-se na hipótese de que a similaridade ontológica entre os conceitos de formantes plásticos e variáveis gráficas resolveriam o problema da análise do discurso poético no Design da Informação. O procedimento utilizado foi o da análise gerativa da estrutura semântica e o método principal foi o comparativo. Como resultado, foi constatado que os formantes plásticos e as variáveis gráficas podem ser considerados similares, mas epistemologicamente a Semiótica Estruturalista e o Design da Informação caminham em sentidos opostos. Enquanto a abordagem da primeira pode ser considerada internalista, a do segundo é externalista. Quanto ao regime de representação do autor personagem, observou-se que a sua presença e sua ausência ocorrem em paralelismo à projeção do contínuo sobre o descontínuo; no presente da vida que sintetiza o nascimento e a morte como as duas polêmicas por onde se modalizam as transformações do sujeito em construção.

**Palavras chave:** Bajado; Design da Informação; Semiótica Plástica; Estruturalismo; discurso poético.

## ABSTRACT

This work problematizes the study of the poetic dimension within the field of Information Design; when analyzing the process of signifying the graphic discourse in the works of the Brazilian artist Bajado (1912-1996). The analyzed works belong to the Casa Bajado de Arte collection and the final sample corresponds to the artist's self-representations within this microuniverse. The question that the research tried to answer is based on how the representation regime of Bajado's poetic self is articulated within your work? The objective was to read the artist's works from the dialogue between Structuralist Semiotics and Information Design, believing in the hypothesis that the ontological similarity between the concepts of plastic formants and graphic variables would solve the problem of analysis of poetic discourse in Information Design. The procedure used was the generative analysis of the semantic structure and the main method was the comparative. As a result, it was found that plastic formants and graphic variables can be considered similar, but epistemologically structuralist Semiotics and Information Design go in opposite directions. While the former's approach can be considered internalist, the latter's is externalist. As for the representation regime of the character author, it was observed that if his presence and absence occur in parallel, the projection of the continuum on the discontinuous; in the present of life that synthesizes birth and death as the two polemics through which the transformations of the subject under construction are modalized.

**Keywords:** Bajado ; Information Design ; Plastic Semiotics ; Structuralism ; poetic discourse.

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>16</b>
<b>2</b>	<b>PRIMEIRO CAPÍTULO: DUAS ABORDAGENS DO VISÍVEL</b> .....	<b>39</b>
2.1	DA SUPERFÍCIE PARA A EXTERNALIDADE: O DESIGN DA INFORMAÇÃO.....	42
2.1.1	A forma mínima informa?.....	44
2.1.2	A semiologia gráfica de Bertin.....	53
2.1.3	O sintático e o semântico no pensamento de Ashwin.....	56
2.1.4	A linguagem gráfica de Twyman.....	57
2.2	DA SUPERFÍCIE PARA A INTERNALIDADE: A SEMIÓTICA ESTRUTURALISTA.....	61
2.2.1	Alguns cotejamentos sobre a tradição saussureana.....	64
2.2.2	Notas introdutórias sobre a semiótica greimasiana.....	65
2.2.3	Semiótica poética, semiótica figurativa e semiótica plástica.....	72
2.2.4	Semissymbolismo e outros termos elementares.....	75
2.3	POR QUE A SEMIÓTICA PLÁSTICA?.....	88
2.3.1	Notas sobre as polêmicas.....	88
2.3.2	Argumento teórico: formantes plásticos x variáveis gráficas.....	91
<b>3</b>	<b>SEGUNDO CAPÍTULO: METODOLOGIA</b> .....	<b>98</b>
3.1	DIRECIONAMENTO DA ANÁLISE.....	98
3.2	O ACERVO: CORPUS E CATALOGAÇÃO.....	101
3.3	O BARALHO: RECORTE, AGRUPAMENTOS E CATEGORIAS.....	101
3.4	DESCRIÇÃO DO PROCEDIMENTO DE ANÁLISE.....	104
3.4.1	Análise horizontal.....	104
3.4.2	Análise vertical.....	105
<b>4</b>	<b>TERCEIRO CAPÍTULO: BAJADO</b> .....	<b>110</b>
4.1	O MICROUNIVERSO SEMÂNTICO DO “ARTISTA DE OLINDA”.....	110
4.2	BAJADO VISTO PELO MUNDO.....	112
4.3	ISOTOPIAS.....	114
4.3.1	Isotopias temáticas.....	114
4.3.2	Isotopias figurativas.....	116

4.3.3	Isotopia espacial.....	119
4.4	PADRÕES.....	120
4.4.1	A cinética ou movimento.....	120
4.4.2	As cores.....	121
4.4.3	Os enquadramentos.....	124
4.5	O PRIMITIVISMO E O <i>ART NAÏF</i> .....	125
4.6	A BRICOLAGEM.....	126
4.7	AUTOR PERSONAGEM EM QUATRO FORMAS DE PRESENÇA.....	127
4.7.1	Bajado triunfante.....	130
4.7.2	Bajado atuante.....	151
4.7.3	Bajado observante.....	169
4.7.4	Bajado ausente.....	194
4.8	ENTRE PRESENÇAS E AUSÊNCIAS: O QUE FICA?.....	220
4.9	NOTAS SOBRE AS SUPERFÍCIES BRICOLADAS.....	238
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>255</b>
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>267</b>
	<b>ANEXO A – O RECORTE.....</b>	<b>278</b>
	<b>ANEXO B – PROJETO GRÁFICO.....</b>	<b>279</b>
	<b>ANEXO C – QUARTA CAPA.....</b>	<b>280</b>
	<b>ANEXO D – TABELA GERAL DA CATALOGAÇÃO DAS OBRAS COLETADAS NO ACERVO DA CASA BAJADO DE ARTE.....</b>	<b>281</b>





# Bajado

**A poética visual no discurso gráfico:  
diálogo entre a Semiótica Estruturalista e o Design da Informação**

R. SANTANA



# INTRODUÇÃO



## 1 INTRODUÇÃO

Uma fuga, uma morte, um frevo e um café. Foi assim que Bajado se fez presente pela primeira vez. Era fevereiro de 2018 quando eu decidi fugir do Carnaval de Pernambuco, uma adversidade afetiva ocorrida no carnaval do ano anterior fez nascer em mim essa vontade de mudar os ares no período de Momo. Era a primeira vez, em dezenove anos, que eu não sairia embaixo do dragão do Eu Acho é Pouco (desses dezenove, doze foram embaixo do dragãozinho do Eu Acho é Pouquinho). Embora o calor do verão de Porto Alegre – igual, senão maior que o de Olinda – me evocasse uma sensação de familiaridade de estar em casa, um sentimento de culpa pelo mês sabático me impedia o bom proveito dos ares do Sul.

Para piorar a minha melancolia, na sexta-feira, anterior ao sábado de Zé Pereira, a *nonna*<sup>1</sup> do meu então companheiro desencarnou. Diante da necessidade de ficar com a família, ele precisou me deixar para subir a serra. Após lágrimas e muita saudade de Olinda, do Carnaval e do Eu Acho é Pouco, decidi que eu deveria aproveitar aquele momento de solidão para pensar no projeto que eu precisaria submeter ao processo seletivo do programa de Design da UFPE. Assim como de costume, segui meu ritual; levantei às oito; pus a água no fogo; tomei um banho frio; pus o café para coar; molhei as plantas da varanda; pus meu *playlist* de músicas pernambucanas; fui até a cozinha – a água do chimarrão estava fervendo – e enquanto me distraía com o cheiro gostoso do café, que ainda estava coando, ouvi pelo corredor a conhecida voz entoando... *Bicho Maluco Beleza do Largo do Amparo, teu estandarte tão raro Bajado criou...*

Foi então que um filme da minha infância passou pela minha cabeça e junto com ele todas as reticências que me ocorriam ao passar pelo “beco Bajado” (que liga a rua do Amparo a Ladeira da Misericórdia); eu me perguntava inocentemente se Bajado seria um fidalgo, alguma profissão dessas do tempo colonial que não existiam mais ou alguma palavra do

---

<sup>1</sup> Avó em italiano. No Brasil, o termo é muito utilizado por famílias com descendência italiana.

português de Portugal da qual eu não conhecia. Tranquilamente peguei minha xícara, meus pães de queijo, me sentei em frente ao computador e digitei pela primeira vez “bajado” (em caixa baixa, pois eu não imaginava que era um nome próprio) e o resultado dessa *googlada*<sup>2</sup> se transformou nesta dissertação.



Figura 1: Bajado na oficina Guaianases  
Fonte: Córdula, 2013

Euclides Francisco Amâncio (1912-1996), ou simplesmente “Bajado, um artista de Olinda” (sua assinatura) foi um artista gráfico, letrista, cartazista, linotipista, caricaturista, quadrinista, chargista e carnavalesco que ficou notoriamente conhecido como pintor *naïf*<sup>3</sup> (SANTANA e MIRANDA, 2019b) (fig.1). Sua obra, com aspectos figurativos muito particulares, atualmente faz parte da grande constelação de imagens que compõe o inventário da cultura visual de Pernambuco. Desde a década de 1980<sup>4</sup> o seu trabalho é fonte de inspiração; e de modo *cambiante* entre *passado* e *presente*, Bajado “vai e

---

<sup>2</sup> Neologismo usado para se referir a atividade de pesquisa feita pela Internet com o auxílio da plataforma de busca Google.

<sup>3</sup> Segundo Farthing (2011) é o “termo usado para se referir à obra de qualquer artista sem educação formal. A aparência infantil da arte naïf, contudo, costuma enganar. Henri Rousseau (1844 -1910) é o mais conhecido artista naïf, e muitos tentaram copiar suas cores vivas, o desprezo pela perspectiva, as camadas de formas elementos planos e sua atenção cuidadosa aos detalhes. Como um autodidata à margem da tradição artística, ele foi inicialmente ridicularizado por seu estilo infantil [...] sua obra só foi aceita com o florescimento do primitivismo, já no começo do século XX, quando artistas de vanguarda se voltaram para culturas não ocidentais e passaram a admirar a inocência da arte naïf. O primeiro a reconhecer o talento de Rousseau foi o escritor francês Alfred Jarry (1873-1907), que o apresentou ao grupo de boêmios de Paris em 1893. Mais tarde, Picasso comprou obras de Rousseau e em 1908 ofereceu um banquete em seu estúdio em Montmartre para homenagear o artista mais velho” (FARTHING, 2011, p.345).

<sup>4</sup> Primeira vez em que Bajado foi o homenageado do Carnaval de Olinda.

volta”, com frequência, ao *hall* sociocultural. Sendo sempre lembrado, atualizado e transformado pela memória coletiva de um “passado vivo”.



Figura 2: Pôster do curta *Bajado* (2016).  
Fonte: (oparafilmes.com)<sup>5</sup>

Em 2016, *Bajado* foi tema de um filme dirigido pelo cineasta pernambucano Marcelo Pinheiro (fig.2). O documentário – que recebeu prêmios como o Cine PE 2015, Prêmio Canal Brasil, melhor trilha sonora e melhor filme para reflexão (FEPEC) (OPARA FILMES, 2019) – explora a relação afetiva entre os amigos, vizinhos, familiares e artistas de Olinda com a vida e a obra do pintor. Os relatos afetivos feitos pelos moradores da Olinda alta, especialmente da Rua do Amparo, são intercalados por trechos de outros dois filmes sobre o artista; *Bajado um artista de Olinda*, curta gravado em

<sup>5</sup> Disponível em: <<http://www.oparafilmes.com.br/pagina/project/bajado/>>. Acesso em: 18 de maio de 2019.

super-8 de Fernando Spencer e Celso Marconi (1975) e um documentário homônimo dirigido por Katia Mesel e Sany Lafon (1985) disponível na cinemateca do acervo da Fundação Joaquim Nabuco.

Em 2014, ele foi homenageado (pela segunda vez, a primeira foi no carnaval de 1980) como tema do carnaval de Olinda. Com o título “*Bajado, um artista de Olinda*” (PREFEITURA DE OLINDA, 2014) (fig.3) a prefeitura comemorou o centenário daquele “que tão bem representou nos desenhos a folia de rua” (SOARES, 2014, s.p). Nesse contexto, o G1 noticiava: “*Este ano, a novidade são os bonecos feitos em homenagem aos quadros do artista plástico Bajado, que retratava personagens do cotidiano da cidade. O artista, falecido em 1996, aos 84 anos de idade, deixou uma obra vibrante com traços ingênuos e apaixonados*” (G1PERNAMBUCO, 2014, s.p).



Figura 3: Programação do Carnaval de 2014. Fonte: (olindahoje.com)<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Disponível em: <<http://www.olindahoje.com.br/2014/02/prefeitura-de-olinda-divulga-a-programacao-do-carnaval-2014/>>. Acesso em: 18 de maio de 2019.

Para a confecção dos bonecos foi convocada uma equipe formada por artesãos, escultores, pintores, desenhistas e empasteladores (sendo a maioria deles moradores das comunidades próximas do sítio histórico de Olinda). De acordo com Fernando Augusto (artista responsável pela decoração),

a ideia foi de pegar a obra inteira e dar tridimensionalidade [fig.4], dar volumetria escultórica pra colocar na rua. E, na rua, a pessoa sentir o movimento destas figuras que louvam, sobretudo, o carnaval de Olinda [...] são figuras de Olinda, das ladeiras, morenas carnudas, de grandes abundâncias, de pernas torneadas. São os bêbados, os notívagos, os foliões, os carnavalescos, que vão estar nas ruas com suas fantasias, com os seus brinquedos, de forma que o povo vai ter uma identidade muito imediata com este artista que dedicou a sua vida a pintar Olinda (G1PERNAMBUCO, 2014, s.p).



Figura 4: Os personagens de Bajado ganharam volumetria para o carnaval de 2014.  
Fonte: (revistasim.com.br)<sup>7</sup>

Ainda em vida Bajado recebeu muitas homenagens, recebeu prêmios e realizou muitas exposições. Em 1980 foi tema do carnaval de Olinda sob o título “Bajado o Rei dos Pintores”. No mesmo ano a Fundação Joaquim Nabuco, por meio da Galeria Massangana, organizou a mostra “50 anos de pintura de Bajado” (fig.5). Essa mesma exposição foi realizada pelo Governo do Estado no Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco. E no dia 30 de

<sup>7</sup> Disponível em:<<https://revistasim.com.br/bajado-um-artista-de-olinda/>>. Acesso em 18 de maio de 2019.

dezembro do mesmo ano, foi inaugurada a Casa Bajado de Arte (fig.6). Acervo onde se encontram os quarenta quadros que compõe o *corpus* inicial desta pesquisa (PRADO, 1997; CUENTRO, 1985; DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1980).



Figura 5: Repercussão de Bajado na década de 1980.  
Fonte: Diário de Pernambuco, acervo da biblioteca nacional.



Figura 6: Folheto da coleção de pinturas de Bajado que integram a Casa Bajado de Arte.  
Fonte: Acervo Raul Córdula, 2020.

No ano de 1981 na Praça de São Bento e arredores, foram expostos 21 quadros de Bajado num evento organizado pela Galeria 154 e Edições Piratas, cujo convite trazia a seguinte declaração da artista plástica Sílvia Pontual (1940-2010): “Bajado é uma artista que indiscutivelmente é um patrimônio vivo das artes plásticas nordestinas” (PRADO, 1997, p.47). No ano seguinte Bajado concebeu a capa do vinil “Segura a Coisa” da cantora Miúcha (fig.7). Em 1985 Bajado “se tornou” o primeiro volume da coleção *Gente de Olinda* (projeto do poder público para registrar as biografias dos moradores mais influentes da cidade alta). O exemplar de Bajado, que é uma das fontes de registro mais importantes para o nosso trabalho, foi organizado pelos jornalistas Juliana Cuentro e José Ataíde.

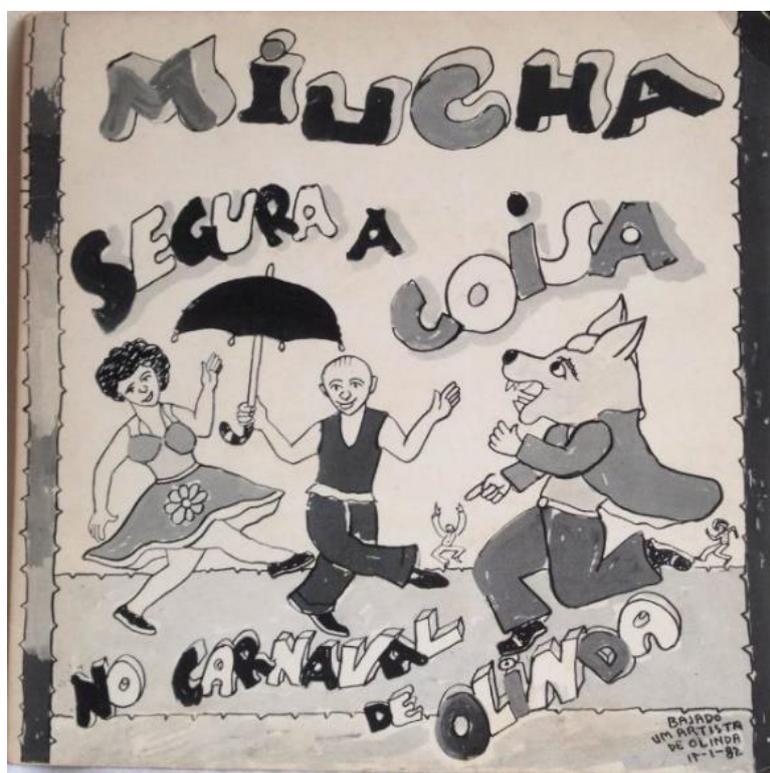


Figura 7: Capa do vinil *Segura a Coisa* (1982)  
Fonte: (miuchalbuquerque.com)

Em 1990, a Sociedade de Defesa da Cidade Alta (Alta-SODECA) organizou um evento no Teatro Guararapes intitulado: “Vamos Viver Bajado, ilustre habitante de Olinda”. Assim como a exposições de quadros e a exibição do filme de Mesel e Lafon, aconteceram shows de cantores como Alceu Valença, Lula Queiroga entre outros. O objetivo desse evento era angariar fundos para o tratamento de Bajado, que estava debilitado em decorrência da

catarata. No ano seguinte, além de mais exposições organizadas pela Fundação Joaquim Nabuco, Bajado foi homenageado como capa do catálogo telefônico do ano de 1991 pela Companhia de Telecomunicações de Pernambuco (TELPE) (PRADO, 1997).

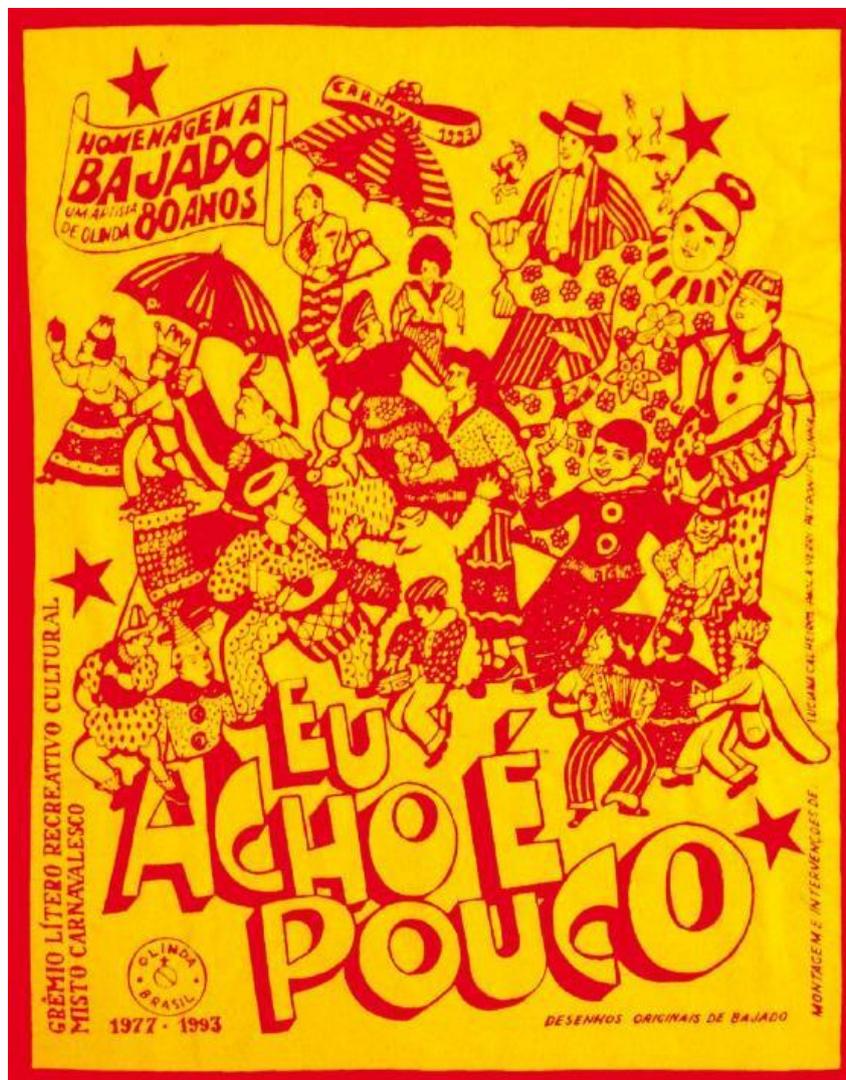


Figura 8: Estampa em homenagem aos oitenta anos de Bajado (1993)  
Fonte: Fundação Eu Acho é Pouco, 2019.

No carnaval de 1993, em homenagem ao octogésimo aniversário de Bajado, as designers Luciana Calheiros (da Zoludesign) e Paola Verri, em parceria com o artista gráfico Petrônio Cunha, assinaram a estampa para o Grêmio Lítero Recreativo Misto Eu Acho é Pouco (fig.8). Inicialmente a composição foi feita a partir de decalques das obras de Bajado, seguida pela montagem final realizada com recortes de papel, e, finalmente reproduzida por serigrafia (SANTANA e MIRANDA, 2019a). No ano de 1994 em Paris, Bajado foi homenageado pela Unesco, praticamente vinte anos depois de ter uma nota

publicada pelo jornal *Le Monde* sobre as suas pinturas na ocasião duma exposição de *arte naïf* brasileira realizada no consulado do Brasil na capital francesa em 1973 (SANTANA e MIRANDA, 2019b).

Em 2000, no âmbito Programa Monumenta “Uma nova política para o patrimônio”, o Ministério da Cultura anunciou a “revalorização” e integração do “Beco de Bajado” (espaço entre as ruas do Amparo e a ladeira da Misericórdia) ao projeto que “foi concebido como um roteiro que atravessa toda a colina histórica de Olinda” envolvendo seus “principais edifícios” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2000, s.p).

Segundo Santos (2014), “no ano de 2012 quando completaria 100 anos de vida, uma homenagem da prefeitura, com o projeto Revivendo Bajado”, reuniu cerca de 200 alunos da Educação de Jovens e Adultos da rede de ensino para a criação de releituras de obras do artista (SANTOS, 2014, p. 41) (fig. 9). Em 2013, também em comemoração pelo centenário de Bajado, o bloco “Minha Cobra” (agremiação carnavalesca formada por torcedores do time Santa Cruz) prestou homenagem a um de seus torcedores mais ilustres (LOSASI, 2013) (fig.10).

No evento do primeiro centenário da Caixa Econômica Federal, realizado no atual teatro Valdemar de Oliveira (na época “Nosso Teatro”), o grupo do Teatro Hermilo Borba Filho (THBJ) apresentou “*A Incelença*” (texto premiado de Luiz Marinho). A encenação realizada em 6 de junho de 1977 teve seus cenários criados por Bajado (MARINHO FILHO, 2019). Como carnavalesco, Bajado fazia decorações externas, alegorias, fantasias e estandartes, o mais famoso talvez seja o do “*Bicho Maluco Beleza*” (fig.11) do cantor Alceu Valença, hoje eternizado pela melodia “*Bicho maluco beleza do Largo do Amparo; Teu estandarte tão raro, Bajado criou; Usando tintas e cores do imaginário*” (VALENÇA, 1991; MELO, 1982).

Artisticamente, a obra de Bajado tem características marcantes e narram cenas do cotidiano olindense. A predileção pelos temas carnavalesco e folclórico fez de Bajado um emblemático artista popular. Essa produção, que se tornou mais intensa durante as décadas de 1960 a 1980, remonta ao contexto da ditadura civil militar, passando pelo Movimento da Ribeira até o processo de

tombamento de Olinda como patrimônio histórico da humanidade pela Unesco em 1982.



Figura 9: Releitura de Bajado (2012)  
Fonte: Santos, 2014



Figura 10: Camisa do bloco "Minha Cobra".  
Fonte: tvreplay.com.br, 2013<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Disponível em: <<http://www.tvreplay.com.br/esportes/minha-cobra-completara-6-anos-homenageando-o-pintor-bajado/>>. Acesso em 11 de maio de 2019.



Figura 11: Estandarte do bloco Bicho Maluco Beleza (1993).  
Fonte: Acervo do autor.

Notadamente figurativo, tanto seus trabalhos gráficos, quanto as pinturas de cavalete são comumente reconhecíveis por personagens do universo semântico<sup>9</sup> carnavalesco (pierrôs, colombinas, arlequins etc.), do microuniverso semântico do carnaval pernambucano (caboclinhos, o Homem da Meia Noite, *la ursas* etc.), bem como pelas autorrepresentações (fig.12). Até mesmo em suas histórias em quadrinhos, feitas em papel de jogo do bicho, Bajado se autorrepresentava como *Kid Amâncio* (PRADO, 1997, CUENTRO, 1985).

<sup>9</sup> Segundo Greimas e Courtés, universo semântico é “a totalidade das significações, postulada como tal anteriormente a articulação”, ou como no sentido geral do termo é “o conjunto de tudo que existe”. Mas na prática semiótica, o termo microuniverso semântico é o conceito que circunscreve e produz uma classe particular de discurso (Greimas e Courtés, 2013, p. 522-523). No caso de Bajado, existe uma “nebulosa” de significações (palavras de Saussure apud Greimas e Courtés) que abrange o universo carnavalesco paradigmático e dentro dessa constelação Bajado cria o seu microuniverso carnavalesco próprio.



Figura 12: Pitombeira dos quatro cantos 1974 (Bajado, último à direita).  
 Fonte: galeriabrasiliana.com.br<sup>10</sup>

Mas também, frequentemente são atribuídos às obras de Bajado valores subjetivos como alegria, vivacidade, “**verve**” (entusiasmo, energia ou calor da imaginação) (LE MONDE, 1973, s.p)<sup>11</sup>, ou seja, impressões que estão além da dimensão inteligível. Lima (2011) em sua tese doutoral sobre artes plásticas e história ressalta numa das narrativas coletadas “a presença emblemática das imagens do artista popular Bajado [...] nela se vê a **poética visual, típica de Bajado**, em meio a pequenos **textos narrativos** sobre histórias do cotidiano e histórias de amor que contavam de relações de amizade e afetividades” (LIMA, 2011, p. 272, grifo nosso).

Farias e Braga (2018) afirmam que no âmbito dos estudos em memória gráfica um dos métodos mais adequados é o estudo da Linguagem Gráfica (TWYMAN, 1985; BERTIN, 2010 [1967]; ASHWIN, 1979); e nesse sentido o Design da Informação conta com um sofisticado meio teórico para a análise de artefatos visuais cujo discurso, ou a motivação de ser, localizam-se ao nível funcional. É fato que os meandros do discurso gráfico de um mapa divergem do discurso poético, ainda que atualmente seja bem aceita a ideia de que a “forma informa”. Essa mesma “forma informante” (SOUZA *et al.*, 2016), que é autônoma, tende a estar em aderência a uma demanda que é pragmática e cuja ‘eficiência’ pode ser mais ou menos avaliada dentro de um consenso científico mais objetivo. O problema é que o estudo da significação no Design

<sup>10</sup> Disponível em: <[http://www.galeriabrasiliana.com.br/site/artistas\\_view.php?cod=6&res=1](http://www.galeriabrasiliana.com.br/site/artistas_view.php?cod=6&res=1)>. Acesso em: 1 de jul. de 2019.

<sup>11</sup> “Deux personnalités émergent toutefois de l’ensemble des peintres: Bajado, pour sa verve et une saveur populaire de ses scènes de carnaval, de danseurs et musiciens. Peintre d’affiches et de lettres pour les annonces de films, muraliste des cafés-restaurants et des boucheries, il sait être clair dans la mise en page d’une foule en liesse” (LE MONDE (1973, s.p).

da Informação nos impele a reflexão acerca da própria epistemologia do campo, tendo em vista que o paradigma em torno do fazer do designer da informação está no *in-formar* (dar forma a informação) e não produzir significações<sup>12</sup>.

Em contrapartida, sendo ao mesmo tempo uma filosofia, um mecanismo de análise e uma ferramenta de produção de sentido; a semiótica greimasiana (GREIMAS, 2004 [1984]) – que estuda o processo de significação, ou seja, como o sentido é gerado a partir das articulações discursivas nos mais variados textos (incluindo os de expressões visuais e figurativas) – acabou desenvolvendo ferramentas sistemáticas aplicáveis a tipologias textuais muito diversas, englobando tanto as de discurso pragmático; como um anúncio de prevenção de acidentes, quanto as de discurso poético; a exemplo de videoclipes de arte conceitual. Especializada nos textos visuais, assim como o cartaz e a pintura, a semiótica plástica busca responder cientificamente<sup>13</sup> como os elementos plásticos (não iconográficos) – as cores, por exemplo – são utilizadas como elementos geradores de sentido dentro de um discurso visual (FLOCH, 1985).

Neste sentido, o argumento base desse trabalho é: compreendendo que uma composição visual é uma unidade complexa formada por unidades mínimas (cores, traços, formas etc.) utilizadas de maneira intencional<sup>14</sup>, mas só definíveis pelas funções que exercem na estrutura gráfica; seria possível que os pesquisadores do **Design da Informação** analisassem o **discurso poético** a partir dessas unidades gráficas? Não com o intuito de atribuir/descobrir significados ou a origem destes significados, mas tentando compreender como, por exemplo, a articulação entre ‘cores quentes’ e ‘enquadramento disjuntivo’ corroboram para que uma pintura seja percebida como ‘alegre’ ao invés de ‘triste’? Ou, **como as unidades mínimas do discurso visual (variáveis gráficas<sup>15</sup>) podem se relacionar com a lógica da significação em Bajado?**

---

<sup>12</sup> Compreendemos que esse processo se dá na relação entre o sujeito (usuário) e o objeto. O designer pode prever essa construção a partir de ferramentas. Cabe ao designer entender como se dá, e interpretar, o processo e sistema de significação. Porque a partir desse entendimento se revela as representações das possíveis significações e construções de sentidos. Esperamos que esse trabalho científico registre e comunique esse entendimento.

<sup>13</sup> O método da semiótica é o hipotético-dedutivo.

<sup>14</sup> Não desconsideramos o caráter subjetivo que também é inerente à criação de artefatos e imagens cujos níveis de abstrações são evidentes.

<sup>15</sup> As variáveis gráficas são categorias analíticas propostas pelo cartógrafo Bertin (1918 - 2010); igualmente, outros autores citados nessa dissertação, como Twyman (1934), Goldsmith (1926) e Ashwin (?), não são pesquisadores do

Notemos que tanto os valores pontuados pelo Le Monde (1973), assim como os valores citados por Lima (2011), muito comuns em comentários sobre as obras de Bajado, não se referem a unidades figurativas, no entanto, ambas as impressões partem dos mesmos quadros. Entendemos aqui que um quadro é uma unidade complexa que envolve níveis de leitura inteligíveis (figuras e ícones) e níveis abstratos (cores, enquadramentos, texturas etc.) (OLIVEIRA, 2004). Considerando que essas unidades conformativas – **contrastes cromáticos, de forma e de localização** – precedem as unidades figurativas; **como se articula a significação imanente nas narrativas visuais de Bajado tomando como recorte as autorrepresentações do artista personagem?**

Entendendo que o material produzido por Bajado, na condição de artefato de arte, ou seja, integrante da cultura material de Pernambuco e cujas reverberações na mídia e na memória coletiva são latentes e atuais; a **temática** do projeto é a **memória gráfica brasileira** observada em sua visualidade, circunscrevendo-se na subcategoria da **cultura visual**. Neste sentido, o **problema** abordado é o da **poética visual** do ponto de vista da **comunicação gráfica** utilizando os mecanismos do método de Jean-Marie Floch (FLOCH, 1985, 2004).

Tendo em vista que a aderência do inventário teórico do Design da Informação é, **a priori**, apropriada ao estudo dos artefatos cujo discurso visual é pragmático, onde, portanto, o estudo das obras de Bajado, a princípio, não seria adequado; a **principal contribuição deste projeto é abordar a dimensão poética do discurso gráfico pela perspectiva do Design da Informação**. Para tanto se considerou necessário buscar na semiótica plástica um método de estudo que permitisse a pesquisadora uma livre articulação entre o *poético*, o *sensível* e o *inteligível*.

---

Design da Informação, porém suas contribuições teóricas foram apropriadas – enquanto ferramentas – pelos cientistas do campo do Design da Informação nos primórdios das pesquisas nesse campo (quando ainda não existiam modelos próprios). Importante afirmar que o Design da Informação tradicionalmente trata da visualidade, por outro lado, o campo já se desenvolveu consideravelmente, e hoje já se dedica a outros temas como sons, sensações, cognição; nem mesmo se restringindo ao estudo do estritamente humano (inteligência artificial, artefatos destinados a animais, robótica etc.). Além disso, é salutar esclarecer que o interesse do campo não se restringe a dimensão sintática dos artefatos informacionais; a dimensão semântica também é explorada, embora num sentido outro, apenas diferente ao que nos debruçamos nessa pesquisa.

Além das obras artísticas, Bajado concebeu artefatos do mundo gráfico vernacular<sup>16</sup> (fig.13) que de certo modo são caros ao Design (cartazes de filmes, murais comerciais, charges, caricaturas, histórias em quadrinhos, capas de livro, de vinis etc.). Diante do caráter efêmero inerente a estas tipologias de artefatos, inclusive grande parte destes sequer foi registrada visualmente, eles são citados com frequência em entrevistas e documentários (SANTANA e MIRANDA, 2019b). Situação diferente a das pinturas, cujo caráter perene fica evidenciado pela preservação da integridade física e visual. Embora a pesquisa não se volte ao material gráfico vernacular produzido pelo artista, consideramos que este trabalho contribuirá para **trazer à tona a aproximação de Bajado com o campo do Design.**

Ao longo da história da arte, os artistas *naïfs* foram associados a “arte popular” que ao menos no Brasil, indiretamente, virou sinônimo de “arte pobre” de técnica, valor e significado (CÓRDULA, 2013). De “gráfico popular” a “Rei dos primitivos”, Bajado foi intersecionado por estes prejulgamentos (evidenciados no que foi dito e noticiado sobre ele) (SANTANA e MIRANDA, 2019b). No entanto, alguns teóricos da arte argumentam que os artistas “ingênuos”, não eram necessariamente “pobres de informação” (GOMBRICH, 2012a; MICHELI, 2004; ARGAN, 1992). Tocante a este ponto, acredita-se que ao se propor olhar para Bajado no intuito de compreender como ele articulou seu discurso gráfico, esse projeto possa representar **a transformação da imagem social construída pela conotação de "ingênuo" para a construção de sentido "ativo" desse artista popular.**

---

<sup>16</sup> Sobre o design vernacular: CARDOSO, F. A. 2005. As dimensões do design gráfico vernacular - uma introdução ao universo dos letreiros pintados à mão. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares* (Impresso), v. 2, p. 7-26; e FINIZOLA, Fátima. 2010. *Tipografia vernacular urbana: uma análise dos letreiramentos populares*. São Paulo: Blucher.



Figura 13: Bajado após finalização do painel no muro da igreja do Amparo  
Fonte: Acervo Galieú Coelho, 2014.<sup>17</sup>

**O objeto da nossa pesquisa, portanto, é forma como informação** em sua dimensão poética. Observou-se que os aspectos plásticos de um texto visual são abordados tanto pela **semiótica plástica** (formantes plásticos) quanto pelo **Design da Informação** (variáveis gráficas)<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> *Olinda: memórias fotográficas* – Recife: O Norte Oficina de Criação, 2014. (fotolivro).

<sup>18</sup> Conforme mencionado em notas anteriores, as variáveis gráficas são conhecimentos do campo da cartografia, hoje utilizadas por alguns pesquisadores do Design da Informação, em particular, aqueles que analisam artefatos gráficos no nível puramente sintático. É a esse grupo de pesquisadores e pesquisas que nos referimos quando falamos em "Design da Informação" ao longo dessa dissertação.

A relação epistemológica que pretendemos explorar é entre a **dimensão plástica** abordada na semiótica e o conceito aproximado<sup>19</sup> de **linguagem visual gráfica esquemática** (não numérica, não verbal e não pictórica e que por extensão poderíamos considerar como sendo cores<sup>20</sup>, traços, orientações, direções) utilizada pelos pesquisadores da comunicação gráfica em Design da Informação.

Antes de se tornar artista plástico Bajado já trabalhava como artista gráfico, desse modo ele produziu trabalhos muito variados; desde tipografia arquitetônica, murais comerciais, histórias em quadrinhos, charges, cartazes e até mesmo sacolas de pão. Por outro lado, o registro visual destes artefatos ou não existem, ou encontram-se em estado muito precário. Por isso, o objeto do nosso estudo compreende um **recorte** material correspondente a **oito telas** (das quarenta concebidas de 1965 a 1985), cuja técnica consistiu na aplicação de tinta sobre Eucatex<sup>21</sup> (folha de madeira).

Todas fazem parte da Casa Bajado de Arte e foram doadas a prefeitura de Olinda pelo colecionador de arte e amigo de Bajado, Giuseppe Baccaro (1930-2016), no ano de 1981. Posteriormente a coleção passou a ser tutorada pela Fundação Centro de Preservação dos Sítios Históricos de Olinda (FCPSHO). Atualmente estão expostas permanentemente no Palácio dos Governadores, gabinete da prefeitura de Olinda localizado na Rua de São Bento. Essa galeria também representa a iniciativa do poder público em preservar a memória do “**artista de Olinda**”. O recorte temporal (1965–1985) também é significativo por corresponder ao período **de maior produção e popularidade de Bajado** em nível nacional e internacional (SANTANA e MIRANDA, 2019b). O critério para a seleção das oito telas analisadas está descrito na seção de metodologia.

**Nosso objetivo geral é analisar o discurso visual de Bajado por meio das variáveis gráficas utilizadas no campo do Design da Informação e da**

---

<sup>19</sup> Nesse trabalho fazemos apenas algumas observações sobre a existência da similaridade material entre os formantes plásticos e as variáveis gráficas. Dada a complexidade das tradições entre os dois campos (semiótica greimasiana e Design da Informação), não buscaremos provar nenhuma relação conceitual. Por isso falamos numa aproximação conceitual. Outra questão a se considerar é que os próprios elementos esquemáticos (cores, traços etc.) podem ser considerados componentes da dimensão pictórica, ou seja, até dentro do próprio Design da Informação essa aproximação conceitual é delicada e precisaria de maior aprofundamento.

<sup>20</sup> O uso das cores também pode estar relacionado com a linguagem pictórica e verbal.

<sup>21</sup> “O Eucatex é uma chapa de face superior lisa e inferior corrugada, é uma chapa dura de fibras de eucalipto indicada para a fabricação de móveis residenciais, escritórios comerciais e aplicação em fundos de móveis e gavetas” (artemadeiras.com.br). Disponível em: <<https://www.artemadeiras.com.br/eucatex>>. Acesso em: 26 de set. de 2020.

**semiótica plástica**; por consideramos que a Semiótica Estruturalista possui o ferramental necessário a articulação do nível da materialização para o nível da abstração e conferindo, desse modo, um procedimento de maior aderência metodológica a natureza poética dos artefatos visuais produzidos por Bajado.

Nossos **objetivos específicos** foram organizados a partir do seguinte percurso; **(1)** identificar nos padrões gráficos as repetições figurativas que compõe o microuniverso semântico de Bajado; **(2)** realizar a leitura da semiótica plástica do microuniverso semântico de Bajado a partir do regime de presença do autor personagem; **(3)** verificar se as similaridades materiais entre formantes plásticos e as variáveis gráficas possibilitariam a análise de um discurso poético no Design da Informação;

Buscamos responder com a nossa análise semiótica as seguintes **perguntas: (a)** como se articula a significação imanente nas narrativas visuais de Bajado tomando como recorte as autorrepresentações do artista personagem?; **(b)** como as unidades mínimas do discurso visual (variáveis gráficas) podem se relacionar com a lógica da significação em Bajado?

Nossa **hipótese** é a de que os formantes plásticos e as variáveis gráficas podem ser considerados nomes diferentes para a mesma coisa – unidades simples que precedem um conjunto visual complexo – e que a partir dessa similaridade ontológica seja possível analisar um discurso poético pela perspectiva do Design da Informação. Nesse sentido, a nossa pesquisa utiliza o método hierárquico, relacional e gerativista da semiótica de raiz greimasiana e os mecanismos do método de segmentação da semiótica de *flochmaniana*.

Para melhor compreensão do leitor esse documento foi organizado em três capítulos. O primeiro corresponde à pesquisa bibliográfica acerca dos fundamentos teóricos do Design da Informação e da Semiótica Estruturalista; no segundo é apresentada a metodologia do trabalho; o terceiro e último corresponde à análise do discurso poético em oito telas do artista.

No primeiro capítulo abordamos o artefato visual como uma estrutura complexa decomponível em unidades visuais mínimas, exemplificando nosso argumento com passagens de Meggs, Darras, Petterson etc; refletindo sobre o *que* chamamos de cores, formas, texturas e enquadramentos só se definem

pelas funções que executam dentro de uma estrutura gráfica complexa e informante (reafirmando o aspecto relacional que podemos atribuir aos elementos que organizam uma composição visual). Também são revisitados os principais textos do Design da Informação que buscaram refletir sobre as relações entre *abstração e materialização* no processo de comunicação. Neste sentido serão pontuados os conceitos de imagens *monossêmicas, polissêmicas e panssêmicas* de Bertin (2010 [1967]) e a adaptação de *suas variáveis gráficas* ao Design da Informação empreendida por Paul Mijksenaar (1997) (evidenciando como a visão organizacional do espaço visual é um tema dileto ao Design da Informação). Em seguida são observados os *ingredientes de estilo* das ilustrações e a reflexão sobre o *sintático* e o *semântico* de Ashwin (1979). Finalizando com os conceitos de linguagem gráfica *verbal, pictórica e esquemática* de Twyman (1985); a dificuldade de delimitação entre o que é pictórico e o que é esquemático por Miranda (2013; 2006); o argumento de Souza *et.al* (2016) sobre tratarmos a “forma como informante” e a concepção filosófica do design pelo pensamento de Beccari (2016).

Ainda no primeiro capítulo, revisamos as bases da semiótica francesa com Saussure e Hjelmslev (relação solidárias entre significado/significante, substância/forma, *conteúdo/expressão*) passando ao seu estruturador e engenheiro, Greimas, com o seu *percurso gerativo de sentido* (os três níveis que vão da abstração a materialização no discurso). Num segundo momento são observadas as considerações sobre a semiótica poética (*metáfora e metonímia/ conotação e denotação*), em seguida a dimensão *figurativa e plástica* (Greimas, Floch e Oliveira), assim como os conceitos de *inconicidade e simbolismo* como abordagens que diferenciam a semiótica greimasiana da semiologia pelos argumentos em torno do *simbolismo e dialogia* que essa última se apoia. Por fim, são abordados os conceitos fundamentais para a utilização do método da semiótica plástica como o *semssimbolismo, homologação, expressão e conteúdo, formantes plásticos* (eidéticos, topológicos, cromáticos e matéricos) com a exemplificação da operacionalidade a partir de Pietroforte (2004).

Na última subseção do primeiro capítulo são expostas algumas divergências e convergências entre os campos (impasses epistemológicos), em

seguida expomos o argumento teórico com base na relação entre os *formantes plásticos*/variáveis gráficas.

No segundo capítulo, apresentamos os procedimentos metodológicos pré-analíticos (visita ao acervo, catalogação, recorte e amostragem e as primeiras apreciações do corpus), bem como a descrição do procedimento da análise semiótica das pinturas.

O terceiro capítulo está dividido em nove subseções: (1) começamos explorando o *microuniverso semântico* de Bajado; (2) em seguida refletimos sobre algumas leituras que foram conduzidas acerca de Bajado a partir de comentários publicados nos dois livros biográficos; (3) fazemos a descrição dos temas e das figuras presentes no universo semântico de Bajado; (4) estudamos os aspectos mais abstratos e recorrentes da obra de Bajado como a cinética (movimento), a cartela de cores e os enquadramentos; (5) dissertamos sobre a função do *primitivismo* e do *art naif* na obra de Bajado; (6) e os evidentes traços que aproximam Bajado do conceito de *Bricoleur* (Lévi-Strauss, 1962 apud. Floch, 2004); (7) depois apresentamos as quatro categorias de presença do autor personagem e na sequência são analisados dois quadros para cada uma delas; (8) finalizamos nossa análise por meio do diálogo entre a semiótica e as concepções filosóficas acerca da temporalidade, presença, espacialidade e a representação do mundo; (9) e por fim, uma breve exploração das bricolagens *bajadeanas* por meio do Design da Informação e da teoria da arte.



# 1

*PRIMEIRO CAPÍTULO:*  
Duas abordagens do visível



## 2 PRIMEIRO CAPÍTULO: DUAS ABORDAGENS DO VISÍVEL

Entendendo que tanto o Design da Informação, quanto a semiótica plástica ocupam-se da visualidade<sup>22</sup> nos objetos informacionais e discursivos; revisamos nesse capítulo algumas das bases teóricas que compõe o ferramental que é utilizado para a decomposição visual em algumas pesquisas em Design da Informação e também os fundamentos basilares da Semiótica Estruturalista. Antes de nos aprofundarmos nesses dois campos do conhecimento, sondamos como as pesquisas mais recentes tem se apropriado dos conceitos e dos métodos que são centrais nesta dissertação.

Baquião (2014) analisou várias imagens de Jesus Cristo produzidas ao longo dos séculos, observando "*como os esquemas narrativos, os temas e as figuras que compõem essa imagem [paradigmática secular] modificam-se de acordo com a cultura que a produz*"; e concluiu que nas representações contemporâneas a oposição conceitual entre o *sagrado* e o *profano* se mostra mais sutil do que nos séculos passados; e que ao longo do tempo a figura de cristo recebeu outros investimentos não só relacionados ao discurso cristão. No trabalho de Baquião foi utilizada além da semiótica plástica, a semiótica tensiva, explorando por fim a semiótica discursiva no tocante as relações fenomenológicas entre corpo e percepção para a análise de transformações culturais.

Morato (2010) num artigo publicado na revista *Semeiosis* analisou uma pintura do barroco mineiro, assinada pelo Mestre Ataíde (1762-1830), utilizando a semiótica plástica. Objetivando traçar uma diálogo entre a semiótica e a história da arte, este autor fez um estudo sucinto do texto pictórico, apoiando-se especificamente nos conceitos de *plano da expressão*, *plano do conteúdo* e *semissimbolismo*. Ao término do trabalho, Morato afirma que "*o diálogo entre Semiótica e História da arte, por seu turno, não apenas possibilitou uma compreensão bastante ampla do plano de expressão em textos pictóricos, como também possibilitou desdobrá-lo em níveis de complexidade*" (MORATO, 2010, p.14).

---

<sup>22</sup> Não só da visualidade, atualmente os pesquisadores do campo também se debruçam sobre os artefatos auditivos, táteis, de sistemas e de não humanos.

O trabalho de Castro e Portela (2018), de natureza menos aplicada e mais teórica, propôs uma reflexão epistemológica a propósito das análises do plano do conteúdo e do plano da expressão no percurso gerativo do sentido utilizando como ponto de partida os princípios e procedimentos teórico-metodológicos propostos pela semiótica discursiva (GREIMAS, 2012; 2004; 1993; 1989; 1987; 1986; 1976; 1975). Portanto, esse trabalho circunscreve-se nos domínios semiótica plástica e semiótica visual, revisitando o pensamento de autores como Lindekens (2005; 1971), Thürlemann (1986; 1982), Floch (2014; 1985) e retoma os conceitos hjelmslevianos de *forma* e *substância* do conteúdo e *forma* e *substância* da expressão.

A semiótica *flochmaniana* também foi utilizada por Dos Santos (2019) no design de moda, onde a relação entre expressão e conteúdo do discurso vestimentar se apresentam de maneira cambiante e mutável ao longo do tempo. Essa autora compreende que a construção do sentido na moda corresponde ao fenômeno da mudança num processo de contínua transformação em que a vigência presume uma obsolescência. Objetivando encontrar nos mecanismos da semiótica contribuições aplicáveis ao desenvolvimento do design de moda, essa autora analisou o microuniverso semântico do texto fotográfico e verbal do livro *Advanced Style* abordado na condição de texto planar (GREIMAS, 2011) e nos métodos da semiótica figurativa e plástica de Jean-Marie Floch (2014, 2001, 1985). A observação do estatuto semiótico – dos regimes de repetição no nível figurativo; seguido da construção de sentido por meio das relações semissimbólicas entre os elementos plásticos das unidades de formas vestimentares e a substância do conteúdo – possibilitou a essa autora definir, por meio do procedimento axiológico, um sistema tipológico de significações do corpo revestido no microuniverso semântico do *Advanced Style*.

No âmbito do Design da Informação, objetivando compreender como se articulou a solidariedade entre expressão e conteúdo na construção do sentido numa tira de Mafalda, Bernardes e Scoz (2018) fizeram a análise de um texto do domínio das histórias em quadrinho, abordando-o em sua dimensão verbo-visual. Para além do discurso verbal, estes pesquisadores também observaram a homologação das categorias do significado com os formantes plásticos. O

trabalho de Bernardes e Scoz utilizou uma abordagem clássica da teoria semiótica, utilizando, inclusive, o quadrado semiótico<sup>23</sup>.

Scoz, Motta e Oliveira (2016) estudaram os pictogramas olímpicos de 2016 à luz da semiótica plástica, argumentando sobre a necessidade em se considerar o fazer do design não mais como uma atividade meramente configurativa, mas também geradora de sentido. Os pesquisadores focaram suas análises nas articulações entre *expressão* e *conteúdo* a fim de demonstrar a aplicabilidade do modelo semiótico na prática projetual do Design da Informação. Este trabalho também se propôs a revisitar os conceitos da semiótica relacionados à dimensão não iconográfica. Metodologicamente foi utilizada apenas a semiótica plástica.

Bogo e Albuquerque (2014) abordaram a dimensão figurativa no estudo de quatro marcas de museus paulistanos objetivando compreender o modo de representação que cada instituição atribuiu a si mesma enquanto *expressão* e *conteúdo*. Transitando entre as dimensões icônicas até a abstrata, estes pesquisadores utilizaram uma abordagem semiótica mais recente e circunscreveram sua pesquisa no domínio da sociosemiótica<sup>24</sup>.

Esse capítulo está dividido em duas sessões; a primeira, acerca do Design da Informação como um campo de estudo dedicado a análise mais pragmática e detalhada dos conteúdos da superfície do artefato visual; a segunda, sobre a Semiótica Estruturalista enquanto um campo que transita entre o pragmático e o abstrato desde as suas bases teóricas até seu método de análise. Sobre a sessão do Design da Informação, a fim de melhor elucidar a construção do nosso texto, começamos com uma revisão histórica de passagens (que talvez pareçam desconectadas do nosso tema, e justamente por isso resolvemos justificá-las) onde é possível observarmos, nos discursos dos autores, uma reflexão menos pragmática sobre a condição semântica das formas mínimas. Ou seja, sobre o potencial semântico inerente a unidades discretas do discurso visual. Como por exemplo – desconsiderando qualquer elemento iconográfico – uma diagramação poderia ser considerada “barroca”?

---

<sup>23</sup> Representação visual da articulação lógica de uma categoria semântica qualquer (Greimas e Courtés, 2013, p. 400).

<sup>24</sup> Sociosemiótica se apresenta como uma atualização da semiótica clássica, a diferença é que nessa abordagem o semioticista tem a liberdade inserir o contexto em sua análise. Uma das principais críticas que a semiótica greimasiana recebeu ao longo dos tempos foi decorrente do isolamento do objeto de análise em relação ao contexto histórico e social.

## 2.1 DA SUPERFÍCIE PARA A EXTERNALIDADE: O DESIGN DA INFORMAÇÃO

O conjunto dos métodos de estudo para a dimensão visual em Design da Informação tem mostrado uma natureza taxionômica muito diversificada. Talvez pela localização do campo numa posição intermediária entre a *informação bruta* e a *informação inteligível* (daí a manipulação funcional de unidades visuais como cores, formas, texturas, códigos alfanuméricos e etc.) por isso esses métodos corroboram para que as pesquisas de análise visual sejam relativamente nominais e classificatórias. Desse modo, é compreensível que inferências sobre o significado ou significação, de fato, tangenciem epistemologicamente o compromisso teórico do Design da Informação uma vez que – “a priori”<sup>25</sup>– o designer da informação “não produz” o conteúdo informacional, “apenas” o transmite de uma maneira acessível ao usuário daquela informação. O analista visual neste campo tem atuado como um *decompositor* dos artefatos visuais, talvez por isso o seu inventário de variáveis gráficas seja tão rico e sofisticado.

Com o auxílio das teorias usadas em Design da Informação podemos descobrir nas pesquisas de **memória gráfica** as características visuais<sup>26</sup> do trabalho de designers<sup>27</sup>, artistas, ilustradores etc. Também é possível observar mudanças visuais no discurso gráfico ao longo dos anos<sup>28</sup>; identificar influências de determinados estilos de época num conjunto de artefatos gráficos selecionados<sup>29</sup>; encontrar simbioses gráficas entre culturas de países diferentes no trabalho de um mesmo profissional<sup>30</sup> etc.; de modo que os resultados dessas pesquisas podem ser tão variados quanto o número de categorias visuais utilizadas no percurso do trabalho.

---

<sup>25</sup> Certamente que o profissional do Design da Informação produz novos significados, é justamente nesse argumento que os trabalhos de Souza *et.all.*,(2016); Scoz, Motta e Oliveira (2016); Bernardes e Scoz (2018); se pautam. Na ideia de que o nosso trabalho além de “mediar”, também “produz” novas significações e desse modo também somos autores da informação mediada.

<sup>26</sup> VASCONCELOS, Camila Brito de. Memória gráfica brasileira: a percepção dos sistemas simbólicos e linguagens visuais dos ladrilhos hidráulicos em patrimônios religiosos tombados pelo IPHAN na cidade do Recife. Dissertação (mestrado) - UFPE, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Design. Recife, 2014.

<sup>27</sup> CAVALCANTE, Sebastião Antunes. O design de Manoel Bandeira: aspectos da memória gráfica de Pernambuco. Dissertação (mestrado) - UFPE, Centro de Artes e Comunicação, Programa de Pós-graduação em Design. Recife, 2012.

<sup>28</sup> ESPÍNDOLA Agra Junior, Jarbas. Memória gráfica pernambucana: indústria e comércio através dos impressos litográficos comerciais recifenses [1930 1965]. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2011.

<sup>29</sup> LEITE, Efreim de Lima, Rafael. Estética moderna do Design pernambucano: Lula Cardoso Ayres. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco. Recife, 2011.

<sup>30</sup> MARIZ, Leopoldina; Waechter, Hans da Nóbrega; Cavalcanti, Virginia Pereira; "Produções gráficas de Heinrich Moser e o imaginário da modernidade pernambucana", p. 1234-1243.In.: São Paulo: Blucher, 2018. ISSN 2318-6968, DOI 10.5151/cidi2017-116.

O Design da Informação, segundo Farias (2016, s.p), “é um campo marcado por muitos movimentos, ideias, pessoas, escolas, organizações e publicações que contribuíram, historicamente, para o seu desenvolvimento e consolidação”. Por atuar de maneira direta com o coletivo, e, conseqüentemente na projeção das mudanças sociais, a teoria do Design da Informação foi (e ainda é) muito importante para a construção da cultura e do conhecimento. Diante das várias correntes e suas conseqüentes definições particulares, para melhor nos situarmos tomaremos como definição de Design da Informação a perspectiva de Erlhoff e Marshall (2008, p. 218):

de uma forma geral, o Design da Informação envolve o processo de traduzir dados complexos, desorganizados e desestruturados em informação acessível, útil e compreensível. O termo é de alguma forma enganoso, no que **não é necessariamente o conteúdo da informação** que é projetado, mas, ao contrário, a **forma de sua transmissão** (tradução das autoras) (apud. CADENA; COUTINHO, 2013, p. 6443) (ênfases nossas).

A escolha de uma definição mais próxima daquela que acreditamos ser mais abrangente – ou seja, que considerasse o designer da informação enquanto um coautor da informação visual e conseqüentemente um produtor direto de significação – foi complexa. Isso porque ainda não existe um consenso sobre o *estatuto do fazer* do designer da informação. O paradigma funcionalista, que atribui ao designer da informação o papel exclusivo de mediador de dados ainda, é o mais vigente uma vez que as suas raízes estão diretamente ligadas ao nascimento do campo naquele contexto do pós-guerra em aderência a um discurso homogêneo em busca de um estilo internacional na comunicação visual. Embora reflexões mais críticas, algumas até mais impiedosas<sup>31</sup>, busquem melhor elucidar nossa condição ontológica; nesse trabalho construímos nossa concepção de Design da informação por meio das

---

<sup>31</sup> *The appeal of information design is that it offers instant credibility. This is the domain of numbers and bullets and charts and graphs, ordered lists that visualize the obvious. Information design is rational and authoritative, classified and controlled to within an inch of its life: everything in its place and a place for everything. Label it information design and it looks serious. Number it and it looks scientific. But it's a false authority, particularly because we buy into the form so unquestioningly. Perhaps this is why so much information design looks alike, ratified by an alarmingly robust strain of Swiss modernism that obliterates the chance for a more expressive design idiom, a more content-driven form. It's also annoyingly ahistorical – unconcerned with earlier sources and ignorant of alternative models that would, arguably, introduce a more original point of view. Information design has become its own legitimizing force, regardless of its content or context. It's modernism run amok: form masquerading as content (HELFAND e DRENTTEL, 2006, p.204).*

atualizações de Souza *et.al* (2016)<sup>32</sup> e das concepções filosóficas de Beccari (2016)<sup>33</sup>.

Para Farias (2016) o campo que se se consolidou em 1970 “trata-se de campo vivo, que alia reflexão teórica e prática de projeto, e cujos princípios, métodos e impactos na sociedade estão sob contínua revisão” (2016, s.p). É nesse sentido que buscaremos nessa dissertação refletir sobre o potencial de significação das variáveis gráficas não iconográficas, que são ferramentas fundamentais para o trabalho do designer da informação. De acordo com Souza *et. al*;

o ato de en-formar constitui a mediação com a matéria; são as mesmas abstrações que modelam a matéria sensível. Por isso, é preciso admitir que a forma carrega significado: ela é que realiza a mediação. Seguindo a ideia da mesa de Flusser, o que medeia não é a madeira disforme, mas o artefato que emerge da en-formação da madeira disforme (do hyle grego) com a deformação da ideia irrealizável da mesa (do grego morphé) (SOUZA, *et. al.*, 2016, p. 116).

Desse modo, compreendemos para esta dissertação que o **designer da informação** é um **articulador de unidades visuais** para fins comunicacionais eficazes; e ainda que ele não seja propriamente o “autor” das informações que estão sendo “traduzidas” (visualmente, por manipulações de variáveis gráficas), ele é um *coautor* da *matéria significativa* – composta solidariamente por *expressão* e *conteúdo* – sendo, portanto, um **produtor de significações**. Entendemos aqui o artefato visual como sendo apenas uma dentre as diversas modalidades da matéria significativa.

### 2.1.1 A forma mínima informa?

A relação abstração/materialidade esteve presente na necessidade de informar desde períodos muito antigos, e a história do Design da Informação se mistura com a história da comunicação humana. Desse modo, desde as pinturas das cavernas, pelos petróglifos, passando pela escrita pictográfica, pela cartografia antiga, ou em períodos mais próximos como os infográficos no século XVIII, como também o ISOTYPE (International System of Typographic Picture Education) na primeira metade do século XX, são apenas alguns

---

<sup>32</sup> SOUZA E. A., Oliveira G. A. F., Miranda E. R., Coutinho S. G., Filho G. P., Waechter H. N. | Alternativas epistemológicas para o Design da Informação: a forma enquanto conteúdo. In: *Infodesign*. São Paulo | v. 16 | n. 2 [2016], p. 107 – 118.

<sup>33</sup> BECCARI, Marcos. *Articulações simbólicas: uma nova filosofia do design*. – Teresópolis, RJ: 2AB, 2016.

marcos dessa história em contínua construção (MEGGS, 2009). Pontuaremos mais adiante alguns desses momentos a fim de observarmos como os primeiros mecanismos gráficos para a manipulação de informações surgiram e foram utilizados por nossos antecessores.

O procedimento de “*in + formar*” (dar forma a alguma coisa) (FLUSSER, 2013) acompanhou o desenvolvimento da linguagem visual desde o surgimento das primeiras formas de manipulação e formatação de informação: **as figuras**. Para Pettersson (2002) as figuras ajudaram a humanidade a se comunicar muito antes do desenvolvimento de idiomas para codificação das nossas mensagens, e, para esse autor, as imagens simplificadas evoluíram para caracteres, letras e numerais<sup>34</sup>. Segundo Meggs (2009), os desenvolvimentos da escrita e da linguagem visual originaram-se de simples figuras pela ligação existente entre o desenho delas e o traçado da escrita, pois “ambos são formas naturais de comunicar ideias e **os primeiros seres humanos utilizavam as figuras como um modo elementar de registrar e transmitir informações**” (MEGGS, 2019, p.19) (ênfases nossas).

Sobre isso, Mandel (2006, p. 31) afirma que a “escrita teria nascido com a figuração em ordem linear de seres ou objetos familiares, [...] seguida da figuração direta das ideias, [...] para chegar enfim à figuração da palavra falada” e a cada uma dessas fases subsequentes ele atribui os nomes de **pictografia, ideografia e fonografia**. De modo similar, Meggs pontua que a evolução da forma gráfica da escrita suméria se deu proporcionalmente a sua crescente capacidade de “gravar informações” e isso aconteceu em dois estágios, o primeiro “quando símbolos figurativos representavam objetos animados e inanimados” (pictografia) e o segundo, quando “os sinais passaram a ser ideografias e começaram a representar ideias abstratas” (MEGGS, 2009, p. 22).

Com o domínio da tecnologia dos pictogramas, ideogramas e das “letras”, o próximo passo para a melhor manipulação de informações era o de **articular** essas **variantes** em conjunto, e coube aos egípcios esse projeto. Conforme salienta Meggs: “os egípcios foram o primeiro povo a produzir manuscritos

---

<sup>34</sup> “Simplified images ultimately evolved into characters, letters, and numerals. Pictures helped Man communicate long before we had written languages for our messages” (PETTERSSON, 2002, p.110).

ilustrados nos **quais palavras e figuras se combinavam para comunicar informações**” (MEGGS, 2009, p. 30) (ênfases nossas).

Na Idade Média apareceu um dos primeiros problemas de **organização visual** a ser resolvido: como se fazer escolhas hierárquicas entre os textos e as figuras para que coubessem no espaço disponível? À medida que os monges aperfeiçoaram a arte dos ornamentos, as grandes capitulares das páginas de abertura dos livros haviam se tornado cada vez maiores e não tardou, portanto, para que os monges “descobrissem” o princípio gráfico *chamado diminuendo* (escala decrescente de informação gráfica) para que todos os elementos gráficos coubessem no espaço disponível. Assim Meggs descreve a página de abertura do *Evangelho de São Marcos no Book of Durrow*,

a capitular dupla é seguida, em **tamanho** decrescente, por uma capitular menor, as últimas quatro letras da primeira palavra, as duas palavras seguintes e o texto. Essa **escala** descendente une a capitular ao texto. Linhas de S ou pontos vermelhos ligam cada linha de texto à inicial e promovem a **unificação dos elementos**. O padrão de pontos vermelhos transforma as três primeiras letras em retângulos e contorna as primeiras letras de cada versículo. O resultado é um harmonioso **sistema visual**. Esses pontos vermelhos eram usados em abundância e aguadas de aquarela geralmente preenchiam os espaços negativos dentro e entre as letras. Os **pigmentos** eram às vezes tratados de maneira **densa e opaca**; outras vezes eram finos e tão translúcidos quanto verniz (MEGGS, 2009, p. 70-71) (ênfases nossas).

Na idade moderna (fig.14) já trabalhávamos a **hierarquia** de informações com as articulações de tamanho e **contraste de formas** textuais onde se observa “uma rica diversidade mediante a **combinação** de três **tamanhos** e uso de trechos em caixa-alta, trechos em caixa-baixa ou itálicos para **hierarquizar e expressar o significado das palavras**” (MEGGS, 2009, p. 150) (ênfases nossas). Esse autor ainda observa que a palavra “*Whole*”, é a unidade “dominante” da expressão gráfica desse projeto, cujo conteúdo se refere ao título do livro “*The Whole Booke of Psalmes*”.

No século seguinte já estávamos articulando variáveis gráficas como meio de exibir dados complexos de modo mais acessível, era o nascimento de um campo caro ao Design da Informação: o da infografia. Segundo Meggs, o cientista escocês William Playfair (1759-1823) se baseou nas coordenadas verticais e horizontais da geometria analítica cartesiana para a elaboração dos

seus gráficos, cujo objetivo era “converter dados estatísticos em gráficos simbólicos” (MEGGS, 2009, p. 162) (ênfases nossas).

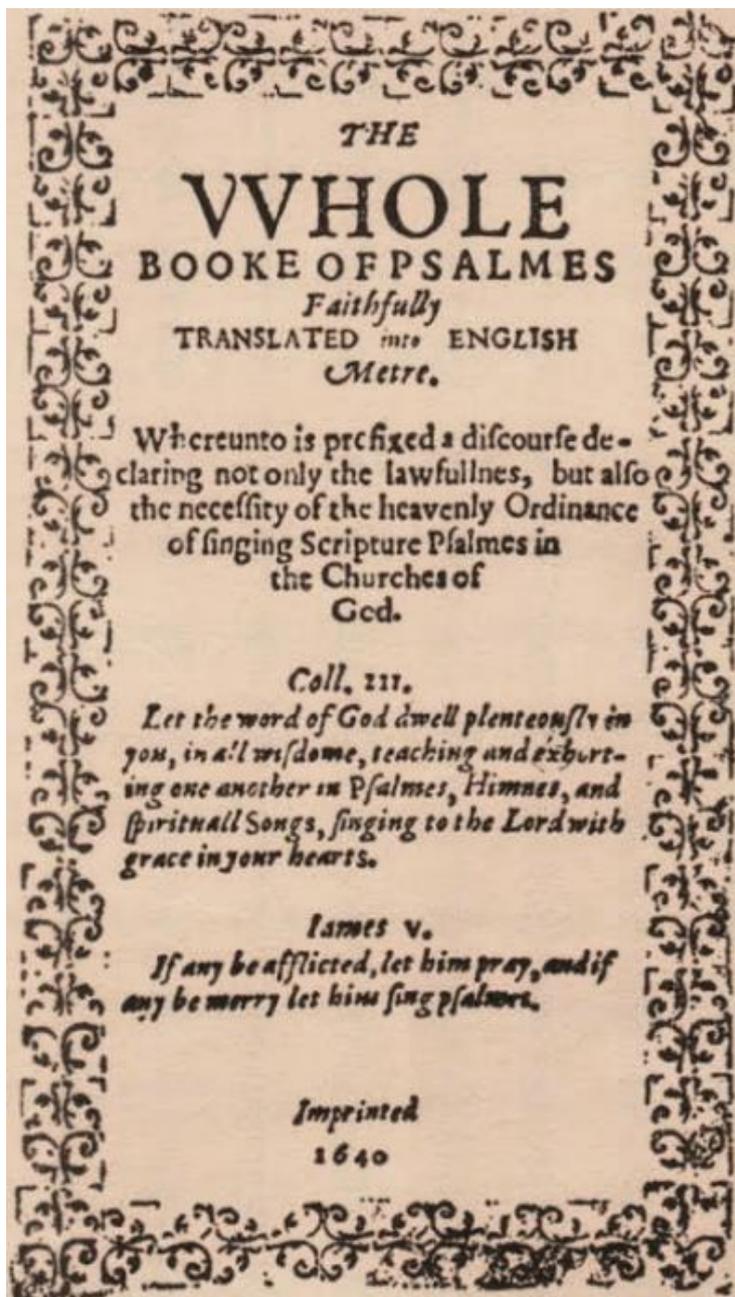


Figura 14: Stephen e Matthew Daye, folha de rosto para *The Whole Booke of Psalmes*, 1640.  
Fonte: Meggs, 2009.

Notemos que Playfair (fig.15) não só utilizou a lógica matemática para a organização e hierarquização das informações no espaço visual, como também manipulou as variáveis cromáticas. Ou seja, foi pelo aspecto relacional entre cores e posições que Playfair conseguiu criar uma hierarquia visual. E o bom funcionamento desse sistema gráfico possibilitou que a “conversão” (para

usarmos as palavras Meggs) de dados brutos em informação acessível fosse consideravelmente eficiente.

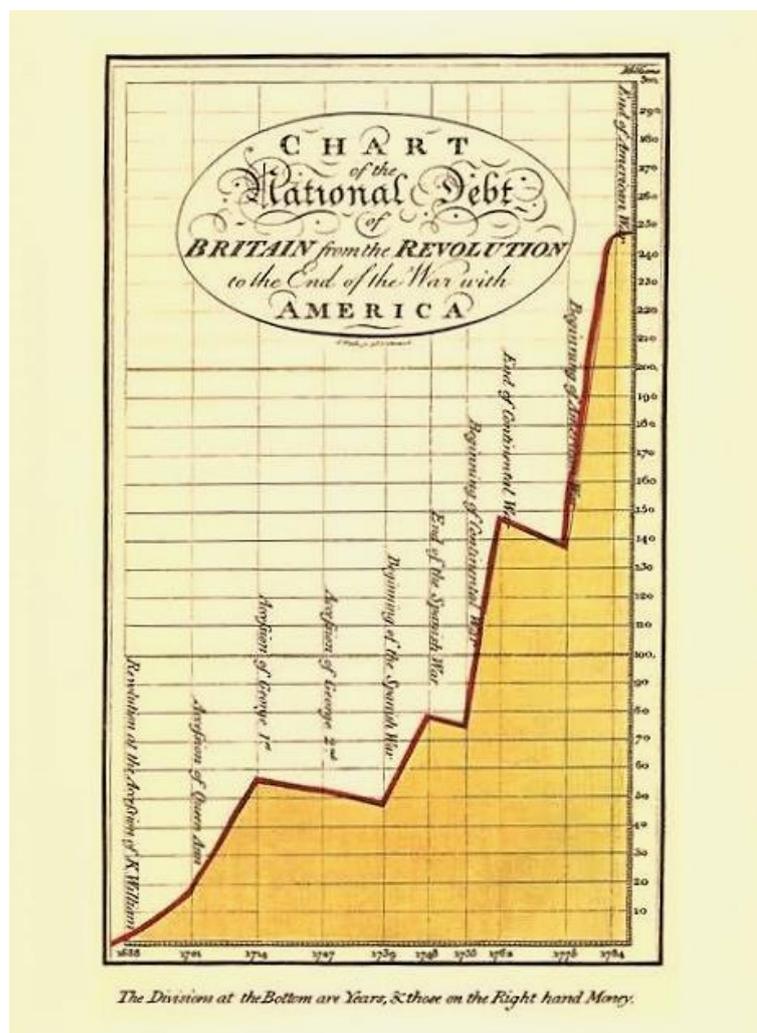


Figura 15: William Playfair, diagrama para *Commercial and Political Atlas*, 1786.  
 Fonte: (Meggs, 2009)

Essas breves notas históricas diacrônicas nos mostram que o inventário de variáveis não iconográficas que dispomos, tanto para a produção, quanto para a análise de artefatos visuais, permitem leituras sobre suas significações. Ainda que, se isoladas, elas nada possam nos dizer (imaginemos uma variante da categoria cromática: **vermelho**). Dentro de uma estrutura e relacionada com outros elementos desse artefato gráfico (imaginemos duas variantes da categoria orientação: **diagonal** e **central** e uma variante da categoria margem: moldura): no momento em que temos um **conjunto** de linhas diagonais e centrais vermelhas que se relacionam com outras linhas azuis, verdes, pretas dentro de uma **estrutura gráfica margeada**, veremos que uma variável não

iconográfica – na condição de unidade mínima dum discurso visual complexo – pode nos dizer que nesse sistema ela funciona como uma linha de metrô – mas não qualquer uma, mas sim uma linha específica – que nos leva exatamente ao **centro** de Londres, ao mesmo tempo em que outra linha, de outra cor, nos levará para outro lugar **dentro das possibilidades** que Londres **emoldura** (fig.16). Nesse sentido, sobre uma unidade de **comunicação unificada**:

A **linguagem visual** é definida como o forte acoplamento de palavras, imagens e formas em uma unidade de comunicação unificada (Horn 1998). "Acoplamento cerrado" significa que você não pode remover as palavras, as imagens ou as formas de uma linguagem visual sem destruir ou diminuir radicalmente o significado que um leitor pode obter dela. Nos diagramas, por exemplo, você não pode remover as caixas ou as setas sem danificar ou destruir gravemente a comunicação (HORN, 1999, p.27)<sup>35</sup> (tradução e ênfases nossas).



Figura 16: Mapa do metrô de Londres, 1931.  
Fonte: Meggs, 2009.

De acordo com Petterson (2002)<sup>36</sup>, a utilização de variações de **forma e cor** cria **símbolos** que fornecem uma **"imagem da realidade"** que os mapas representam, e, de um modo geral, "é importante que usemos representações verbais e visuais de maneira ideal. Não basta que um texto seja bem editado,

<sup>35</sup> "Visual language is defined as the tight coupling of a words, images, and shapes into a unified communication unit (Horn 1998). "Tight coupling" means that you cannot remove the words or the images or the shapes from a piece of visual language without destroying or radically diminishing the meaning a reader can obtain from it. In diagrams, for example, you cannot remove the boxes or arrows without severely damaging or destroying the communication" (HORN, 1999, p. 27).

<sup>36</sup> "The utilization of variations in shape and colour creates map symbols that provide a picture of the reality they represent" (PETTERSON (2002, p. 38).

fácil de entender e interessante. [...] Isso deve ser realizado de maneira **estruturada e proposital**<sup>37</sup> (PETTERSON, 2002, p. 37-38) (ênfases nossas). Duas considerações devem ser feitas a partir do pensamento de Petterson: a primeira diz respeito ao entendimento de que são as articulações (*estruturações*, nas palavras do autor) entre unidades menores (forma e cor) que constroem símbolos (aqui como imagens representativas de uma realidade) que possibilitam que uma dada informação seja compreendida de maneira eficaz e confiável. A segunda diz respeito ao caráter intencional dos artefatos visuais do Design da Informação. É exatamente nesse ponto que chegamos ao problema teórico central dessa dissertação, o da visualidade da obra de Bajado pela perspectiva do Design da Informação: o estudo do *artefato gráfico poético*.

Em síntese, o que há de comum entre um artefato intencional (especificamente de origem pragmática) e o artefato poético, é que ambos são compostos de uma estrutura gráfica complexa e decomponível em unidades menores, mas que no caso do primeiro essas unidades são manipuladas a serviço de fins práticos e no caso do segundo, não. Talvez esse fato justifique a influência que a semiótica pragmática exerceu no campo do design. Segundo Darras (2016), desde o trabalho de Charles. S. Peirce, até a posterior concepção do ISOTYPE de Otto Neurath e Gerd Arntz, bem como a pesquisa de Jacques Bertin sobre a semiótica de mapas e gráficos, que a semiótica e o Design da Informação estão intimamente ligados<sup>38</sup>.

Para Darras, o Design da Informação se encontra numa zona de “permanente tensão” entre muitas prioridades, entre a “tradução” de muitas informações que precisam ser visualmente exibidas e “os preconceitos semióticos e estéticos induzidos por essa tradução”<sup>39</sup> (DARRAS, 2016). Ao falar sobre um diagrama que estava desenvolvendo para uma plataforma interativa, Darras afirmou que um dos reflexos desse pragmatismo é que como

---

<sup>37</sup> “It is important that we use verbal and visual representations in an optimal way. It is not enough for a text to be well-edited, easy to understand, and interesting. [...] This should be accomplished in a purposeful, structured way. For example, we should not mix an excessive number of fonts, point sizes, and typefaces in the same document” (PETTERSON (2002, p. 37-38).

<sup>38</sup> “Since Charles. S. Peirce’s work on graph theory and, later on, the work of Otto Neurath and Gerd Arntz on isotypes as well as Jacques Bertin’s research on the semiotics of maps and graphics both semiotics and information design have been closely linked” (DARRAS, 2016, p. 147).

<sup>39</sup> “Information design is a permanent tension between many priorities on one hand, the translation of the wealth of information to be made visible and, on the other, the semiotic and aesthetic biases induced by this translation” (DARRAS, 2016, p. 147).

profissionais nós nos familiarizamos em atender aos “pré-requisitos de ordem, regularidade, simetria e até harmonia que podem ser encontrados nos diagramas tradicionais que estão muito distantes do estilo barroco”<sup>40</sup> (DARRAS, 2016, p.144) (tradução nossa) percebido, segundo o autor, como desordenado, irregular e assimétrico.

No entanto, para o projeto em questão “um diagrama 'barroco' tornaria possível mostrar esses níveis de intensidade [demandados pelo projeto] através de **variações de forma**, enquanto um diagrama tradicional fornece apenas soluções de **variação cromática**, que exigem cores com um amplo espectro de valores (DARRAS, 2016, p. 145) (tradução e ênfases nossas).<sup>41</sup>

Nessa passagem de Darras é possível perceber a noção de que a relação entre unidades mínimas induz a uma significação (do contrário como poderia uma diagramação/composição ser considerada “barroca”? Que atributos fazem que uma diagramação seja considerada barroca e não clássica?). Enquanto nos diagramas tradicionais necessita-se de cores específicas para que as informações possam ser segmentadas por diferentes tonalidades, uma vez que não se explora com muita frequência a diversidade de formas; ao comparar com os diagramas barrocos, que supostamente permitiriam a utilização de formas variadas, Darras indiretamente compreende que as formas e cores – enquanto unidades mínimas – podem promover uma leitura *clássica* ou *barroca* do artefato informacional.

Sless (1992) afirmou que a qualidade necessária a um bom projeto gráfico é a aparência, enquanto que para um bom projeto de Design da Informação o que conta é o seu desempenho<sup>42</sup>, para esse autor os domínios do autor/texto e leitor/texto “constituem as unidades básicas de análise e **medição** que guiaram o nosso trabalho [do Design da Informação]. O foco principal do nosso discurso teórico é a **ação** comunicativa. O produto empírico de tal ação é o **significado**”<sup>43</sup> (SLESS, 1992, p.10) (tradução e ênfases nossas).

---

<sup>40</sup> “If that did not bother us that much, it is because we have also succumbed to the belief and habits based on the prerequisite of order, regularity, symmetry and even harmony that can be found in most traditional diagrams that are very far from the ‘Baroque’ style of disordered, irregular and asymmetrical potato or polygonal shapes” (DARRAS, 2016, p.144).

<sup>41</sup> “A ‘Baroque’ diagram would make it possible to show these intensity levels through variations of shape while a traditional diagram only provides chromatic variation solutions, which require colours with a broad spectrum of values (excluding yellow, for example)”(DARRAS, 2016, p. 145).

<sup>42</sup> “The contrast between graphics and information design is stark. A necessary condition for good graphics is its appearance; a necessary condition of good information design is its performance.” (SLESS, 1992, p. 12).

<sup>43</sup> “These constitute the basic units of analysis and measurement that have guided our work. The primary focus of our theoretical discourse is communicative action. The empirical product of such action is meaning” SLESS, 1992, p.10).

Ao se referir ao pensamento de Sless, que teria dito em uma conversa informal, que o Design da Informação seria uma espécie de “arquiteto da informação”, Frascara (2004, p. 174) resume: “o Design da Informação envolve a organização da informação e sua apresentação visual. Essas são duas tarefas distintas: uma que lida fundamentalmente com o **conteúdo** e a segunda com **forma**”<sup>44</sup>. Um dos autores que se manifesta relativamente contra a perspectiva de Sless é Robert Jacobson, porque para ele “o designer da informação trabalha inicialmente com campos de significado, não com os materiais usados para transmitir significado” (JACOBSON, 1999, p.5).

Essa problemática da *forma versus conteúdo* foi levantada por Souza *et al.*(2016) em “*Alternativas epistemológicas para o Design da Informação: a forma enquanto conteúdo*”. Os pesquisadores partiram de uma vasta revisão de literatura e classificaram as várias definições de Design da Informação em quatro categorias: **teleológica, de adequação, por princípios e transformativa**; e ao término do trabalho, concluíram que nenhuma delas leva em consideração a forma enquanto “informação” e argumentam em favor de uma definição para o Design da Informação que considere a forma enquanto conteúdo. Dos autores citados nesse primeiro tópico, de acordo como o trabalho de Souza *et al.*, Horn tem uma definição teleológica; Pettersson, de adequação; Frascara tem uma dupla classificação, teleológica e transformativa; Paul Mijksenaar e Waller, que serão citados mais adiante, têm, respectivamente, definições por princípios e transformativa.

E retomando a definição de Design da Informação com a qual iniciamos esse capítulo, a de Erlhoff e Marshall (2008, p. 218 apud. CADENA; COUTINHO, 2013, p.6443), podemos considerá-la teleológica e transformativa e que segundo Souza *et al.*, (2016), podem ser caracterizadas como:

**Definições teleológicas** tem uma raiz essencialmente relacionada ao *ethos* do design moderno, calcada na ênfase da função de um artefato, de sua utilidade. Nesse grupo, é evidenciado o caráter mediador do artefato informacional. Logo, a atividade do Design da Informação é a de facilitar o conteúdo para que uma outra atividade seja realizada [...]. **Definições transformativas** enfatizam o processo de Design para transmutar o dado (caótico, bruto) em informação (refinada, clara, fácil). Esse grupo reconhece a presença do designer

---

<sup>44</sup> “Information design involves both the organization of the information and its visual presentation. These are two distinct tasks: one dealing fundamentally with content, the second fundamentally with form.” (FRASCARA, 2004, p. 174).

na composição da informação de forma mais evidente e, pode-se afirmar, o foco se dá nos procedimentos de design [...] (SOUZA, *et. al.*, 2016, p. 109-110).

Por outro lado, nos destacamos as considerações de Beccari (2016) quanto à natureza ontológica do próprio design da qual uma definição de Design da Informação, a nosso ver, estaria devidamente inclusa. Para esse autor, o filosofar do designer se daria de modo similar às demais atividades humanas.

Podemos definir a natureza, a verdade, a essência, a materialidade, etc. do mundo, mas jamais escaparemos da tarefa de, antes, conhecê-lo e traduzi-lo de algum modo. Nesse sentido, a relação do design com a filosofia se torna mais clara: a criatividade do filósofo e a do designer (assim como a do cineasta, do artista, do cientista etc.) repagina, remoldura, reveste, dá novas formas às coisas e eventos que a todo instante traduzimos em conceitos (BECCARI, 2016, p.48).

Para Beccari, tudo que “existe” só existe por meio dos artifícios filosóficos, ou seja, só existe um “mundo” porque elaboramos um pensamento e uma linguagem para traduzir esse mundo. É nesse sentido que a atividade filosófica consiste em fazer tradução de traduções.

A filosofia de que falo, como um fim em si mesmo, como tradução de traduções, pouco ou nada serviria a um design restrito à atividade de projeto. Mas é totalmente pertinente para tornar visível este constante processo de mediação e (re)criação de significados que se abrem, deliberadamente ou não, por meio do design (*idem*).

Nos tópicos seguintes apresentaremos alguns cotejamentos sobre os teóricos que buscaram abordar os aspectos semânticos (relação: abstração – materialidade visual) no Design da Informação e seus inventários conceituais.

### 2.1.2 A semiologia gráfica de Bertin

Em relação ao significado que atribuímos aos signos em geral, Bertin <sup>45</sup>(1973, p. 2) observou no início do seu estudo (fig.17) que eles podem ser de ordem **monossêmica** (que não permitem mais que uma interpretação), **polissêmica** (que permitem mais de uma interpretação) e **pansêmica** (que permitem infinitas interpretações). E compreendendo que a significação das duas últimas categorias seria '**subjetiva**, e, portanto, **discutível**', elas seriam

---

<sup>45</sup> Jacques Bertin (1918 - 2010) foi um cartógrafo francês que ficou conhecido por seu trabalho em semiologia gráfica direcionada para representação cartográfica. Sua obra clássica, *Semiologie Graphique* (1967) é um dos primeiros trabalhos do ramo a oferecer um ferramental conciso para visualização de dados. Além das três tipologias das imagens (monossêmica, polissêmica e pansêmica) foi ele quem propôs as variáveis gráficas. Embora não seja do campo do Design da Informação, suas contribuições foram apropriadas pelos pesquisadores dessa área do conhecimento.

consequentemente pouco aderentes aos artefatos visuais da cartografia, cujo discurso deve ser pragmático, e, portanto, não eficazes caso possibilitassem mais de uma interpretação.

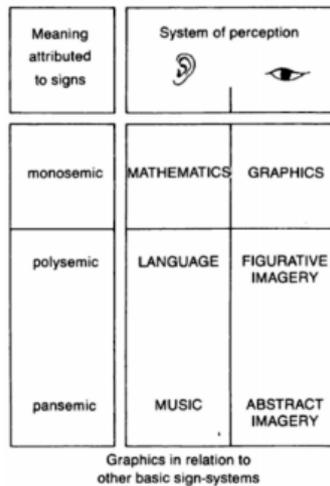


Figura 17: As três ordens do significado em Bertin.  
Fonte: Bertin, 1973.

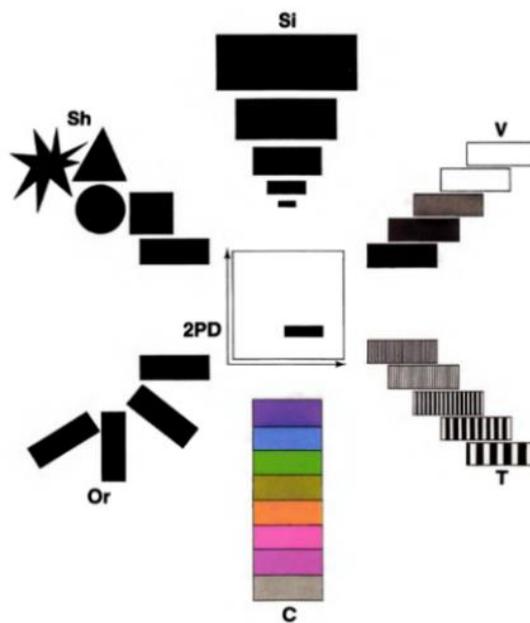


Figura 18: Variáveis gráficas de Bertin.  
Fonte: Bertin, 1973.

Em conformidade com o seu objeto de estudo (os artefatos visuais cartográficos), Bertin definiu para o domínio da sua pesquisa a categoria das imagens monossêmicas. Como resultado o autor propôs as variáveis<sup>46</sup> *forma*, *tamanho*, *valor*, *textura*, *orientação* e *posição* (fig.18) como elementos

<sup>46</sup> Sh (forma), Si (tamanho), V (valor), T (textura), C (cor), Or (orientação), 2PD (posição)

sintáticos. E uma vez que nenhuma das variantes compreende *letras*, *números* ou *figuras*, os elementos de Bertin se apresentam como grandezas gráficas genuinamente não figurativas (com alguma ressalva sobre as formas, a depender de quais formas estamos nos referindo). Na condição de grandezas não figurativas, as sete variantes *bertinianas* poderiam servir de substância para o discurso *gráfico esquemático* e *pictórico*, duas tipologias da linguagem gráfica teorizada por Twyman (1985; 1982).

<b>Distinguishing</b> classifies according to category and type	color illustrations column width typeface
<b>Hierarchical</b> classifies according to importance	sequential position (chronology) position on the page (layout) type size type weight line spacing
<b>Supporting</b> accentuating and emphasizing	areas of color and shading lines and boxes symbols, logos, illustrations text attributes (italic, etc.)

Figura 19: Variáveis gráficas de Mijksenaar  
Fonte: Mijksenaar, 1997 (reprodução nossa).

O estudo de Bertin posteriormente foi revisitado por Paul Mijksenaar (1997) que reconheceu na economia teórica do cartógrafo uma relevante ferramenta para o Design, mas que a sua forma de aplicação era difícil por ter sido concebida originalmente para o uso de artefatos cartográficos. Desse modo, Mijksenaar organizou as variáveis em dois grupos incluindo algumas variáveis novas, o grupo das **hierárquicas**; cores, imagens, largura de colunas e tipografia; e as **diferenciadoras**, sequência de leitura (pela disposição espacial), localização na página, tamanho e peso da tipografia, e espaços entre linhas (MIJKSENAAR, 1997, p.38) (fig.19). As variáveis de Bertin e Mijksenaar podem ser facilmente identificadas nas obras de Bajado (fig.20).



Figura 20: As variáveis forma, tamanho e posição (Bertin) utilizadas como variáveis hierárquicas (Mijksenaar) na obra de Bajado.

### 2.1.3 O sintático e o semântico no pensamento de Ashwin

Para Ashwin (1979) existem duas maneiras de abordar as ilustrações: *sintaticamente* (relação formal, física, no modo material da comunicação) e *semanticamente* (relacionado ao modo e ao quê a imagem representa visualmente). Por exemplo: a ilustração de uma pessoa pode ser feita à tinta, a carvão, por fotocomposição (sintático) e a pessoa pode estar sorrindo, chorando, deitada, de pé (semântico), havendo inclusive uma reciprocidade, pois “mudanças na sintaxe resultam em mudanças no ‘significado’ da imagem” (Ashwin, 1979, p. 55) (tradução nossa).

CONSISTÊNCIA	homogênea	■ heterogênea
GAMA	contraído ■	expandido
ENQUADRAMENTO	disjuntivo ■	conjuntivo
POSICIONAMENTO	simétrico	■ casual
PROXIMIDADE	perto	■ distante
CINÉTICA	estático	■ dinâmico
NATURALISMO	naturalista	■ não-naturalista



Figura 21: Utilização dos ingredientes do estilo proposto por Ashwin numa estampa do bloco *Eu Acho é Pouco* em homenagem aos oitenta anos de *Bajado*, 1993.  
Fonte: (elaborada pelo autor)



Figura 22: Ingredientes de Ashwin na obra de *Bajado*.  
Em “*Pitombeira dos 4 Cantos*” (1973) temos; enquadramento disjuntivo; posicionamento casual; proximidade distante; cinética<sup>47</sup> dinâmica; naturalismo não naturalista.

<sup>47</sup> Nesse trabalho utilizamos a definição de cinética proposta pelo teórico da arte Stephen Farthing que define arte cinética como “aquela que incorpora movimento ou cria a ilusão de movimento” (FARTHING, 2011, p.564).

Os sete “ingredientes do estilo”, relacionáveis a partir de dois polos (fig.21), e que Ashwin considera estar presente em quase todas as ilustrações contemporâneas serviriam para analisar estes dois aspectos da imagem pictórica (o sintático e o semântico). Podemos identificar nas obras de Bajado algumas dessas variáveis (fig.22).

Uma importante consideração feita por este autor ilustra bem a perspectiva mais comum no Design da Informação: Para Ashwin, qualquer afirmação feita para além do nível sintático e semântico, ou seja, para além do inteligível, correrá o risco de ser “especulativa” (Ashwin, 1979, p. 55). Ainda que seu estudo se aproxime das ilustrações artísticas, o pensamento deste autor é totalmente aderente ao tipo de material gráfico que o Design da Informação se propõe a analisar (artefatos tendencialmente mais pragmáticos do que poéticos).

Ora, se o olhar dessa corrente do Design está interessada em saber como o enunciador organizou, hierarquizou, transmitiu a informação visual, a semiótica, por outro lado, se propõe a estudar como estas escolhas projetuais (aos termos do Design) se articulam para a ‘geração de sentido’. Logo, se o Design da Informação vai observar onde o personagem retratado está localizado (com enquadramento disjuntivo, com gama contraído), a semiótica vai querer descobrir como essa localização (e não outra, no meio, no canto oposto, em diagonal etc.) enuncia a ideia de “fugacidade”, “morte”, “vida” dentro de uma estrutura narrativa da qual a ilustração (já que estamos comparando com o objeto de Ashwin) seria apenas mais um dos suportes visuais possíveis.

#### **2.1.4 A linguagem gráfica de Twyman**

Twyman (1985, p.248) começa seu texto afirmando que a “maioria das pessoas preocupadas com a linguagem pictórica não se interessou em relacioná-la com outros aspectos da comunicação” já renunciando que não seria “nada fácil” tentar abordá-la no contexto da linguística. Em sua experiência acadêmica, Twyman percebeu que as abordagens acerca das linguagens quase sempre privilegiaram a domínio da linguagem verbal sobre a pictórica e afirma que o objetivo do seu estudo “é chamar a atenção para a

diversidade e complexidade da linguagem pictórica e vê-la no contexto de problemas reais de comunicação” (TWYMAN, 1985, p. 248).

Para este autor o trabalho de Evelyn Goldsmith (1980, 1984) foi muito bem-sucedido no diálogo interdisciplinar com a semiótica americana, por outro lado, “sua abordagem [de Goldsmith] - baseada na teoria dos signos de Charles Morris - seja muito diferente em seu escopo daquela descrita aqui [no trabalho de Twyman]” (1985, p. 248). Somente por esta afirmação não seria possível afirmar que a abordagem linguística com a qual o autor buscou dialogar seja a de base saussureana<sup>48</sup>. Importante pontuar que os estudos sobre semiótica visual estavam se desenvolvendo no mesmo período em que Twyman desenvolvia seu trabalho.

Um dos problemas identificados por Twyman (1982) é a maneira divergente de tratar a linguagem entre os designers gráficos e os cientistas linguísticos (fig.23). Para os primeiros, a linguagem pode ser verbal e pictórica, e para os segundos a linguagem pode ser essencialmente falada ou escrita. Esta última visão, conseqüentemente, não contemplava conforme afirma Lima (2009, p.38), as “sutilezas da linguagem gráfica”.



Figura 23: Como os cientistas linguísticos entendem a linguagem (direita) e como os designers gráficos entendem a linguagem (esquerda). Fonte: Twyman, 1982 (reprodução nossa).

Segundo Waller, essa a visão da linguística que excluí a escrita (em seu aspecto gráfico) “deriva diretamente de Saussure, geralmente considerado o fundador da linguística e da semiologia moderna, que colocou a escrita fora do domínio linguístico” (WALLER, 1987, p. 51)<sup>49</sup> (tradução nossa). Na obra “*Prolegômenos a uma teoria da linguagem*” (1953) (texto muito importante para o campo da semiótica), no capítulo “*Linguagens e não-linguagens*”, Hjelmslev (1961) afirma que um dos efeitos do “império da fonética” foi limitar a

<sup>48</sup> As vistas que a tipologia linguística problematizada por Twyman é diferente da que foi apresentada por nós (sobre as línguas naturais e artificiais), convém explicitar que a semiótica discursiva é uma disciplina legatária da linguística, no entanto guarda suas concepções epistemológicas próprias.

<sup>49</sup> “This view stems directly from de Saussure, usually regarded as the founder of modern linguistics and semiology, who placed writing outside the linguistic domain: ‘Language and writing are two distinct systems of signs; the second exists for the sole purpose of representing the first.’ (de Saussure 1916/1974: 23)” (WALLER, 1987, p. 51).

concepção dos linguistas que passaram a acreditar que a “substância da expressão da linguagem falada deveria consistir exclusivamente de ‘sons’” (HJELMSLEV, 1961, p. 110-111).

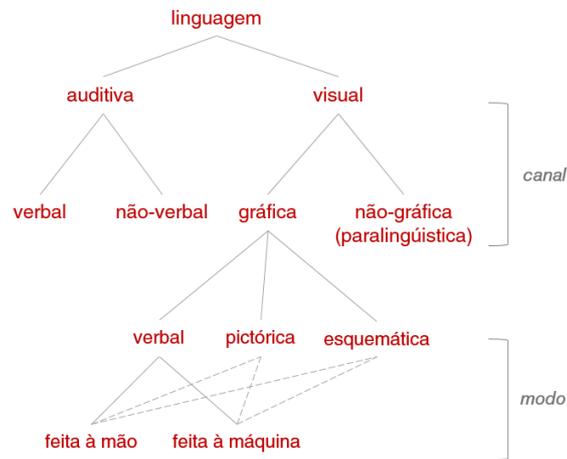


Figura 24: Alternativa conciliadora entre as concepções da linguística e do design gráfico acerca da linguagem. Fonte: Twyman, 1982 (adaptação nossa).

Na tentativa de findar esse impasse epistemológico, Twyman propôs uma tipologia fundamental que conciliaria as duas abordagens (fig.24). O critério utilizado por ele foi o da distinção pelo **canal** de transmissão (auditivo ou visual), diferentemente da linguística com a qual ele dialogou cujo critério de distinção se dava pelo modo (falado ou escrito) de transmissão da informação verbal. Portanto, exemplificando cada uma das tipologias definidas a partir do canal de transmissão, teríamos: a **linguagem auditiva** que pode ser **verbal** (fala) ou **não verbal** (gritos, buzinas, miado de gato e etc.). A **linguagem visual não gráfica** ou **para-lingüística** (língua de sinais, expressões faciais, gestos corporais).

Tendo como denominador comum a todas as subcategorias a possibilidade ser concebida tanto **manualmente quanto mecanicamente**, a **linguagem visual gráfica**, pelo **modo** de transmissão, pode ser da ordem **verbal** (representação gráfica da linguagem falada: exemplo, o conjunto significativo |casa|), **pictórica** (qualquer manifestação visual bidimensional capaz de ser nomeável em relação à ideia a qual representa: exemplo, figuras que representam ‘homem’ e ‘mulher’ para indicar o *toilette*) e **esquemática** (que não forem decididamente verbais nem pictóricos: exemplo, uma tarja preta em uma embalagem de medicamento).

De acordo com Miranda (2006) o “**limite entre a linguagem pictórica e a linguagem esquemática pode ser difícil de definir precisamente**” (p.69, ênfases nossas). O próprio autor, inclusive, reconheceu em seu texto que o limite entre a linguagem pictórica e a linguagem esquemática é tênue. Mas a que se deve essa dificuldade? Será que poderíamos considerar unidades gráficas “esquemáticas” como integrantes de unidades mais complexas, como as pictóricas? Por exemplo, o grafismo que compõe o sol (fig.25) poderia ser considerado um elemento esquemático, mas também é um elemento pictórico?

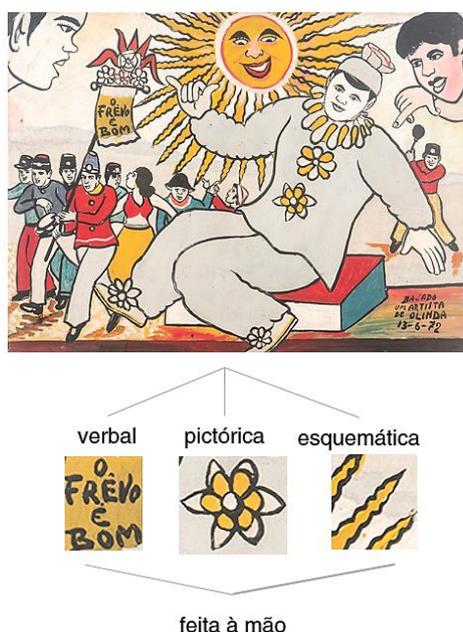


Figura 25: Os três tipos de linguagem gráfica que existem na obra de Bajado.

A resposta é relativamente problemática, pois ainda que a definição de linguagem **esquemática** abra uma lacuna que possibilitaria a circunscrição de unidades mínimas como cores, formas e orientação em seus domínios, por outro lado a definição de **linguagem gráfica** se mostra impeditiva, uma vez que ao considerar que será **gráfico** tudo aquilo que for desenhado ou manifestado visivelmente **em resposta a decisões conscientes** (TWYMAN, 1985; MIRANDA, 2013), as unidades visuais mínimas (cores, formas e orientação) – podem – assumir certo aspecto esquemático<sup>50</sup>, mas não será necessariamente uma regra.

<sup>50</sup> Uma mancha de tinta na cor X e posicionada de modo Y, tanto pode não ser lida como algo real ou imaginado (esquemático); quanto pode passar a fazer sentido para um determinado observador, caso seja alterada a cor da mancha ou a direção dela, porque agora ele poderá ver algo real ou imaginado (pictórico).

## 2.2 DA SUPERFÍCIE PARA A INTERNALIDADE: A SEMIÓTICA ESTRUTURALISTA

A essência da reflexão semiótica sobre o mundo codificado remonta a períodos muito antigos, mais precisamente aos tempos da Grécia clássica, passando pela idade média até chegar aos nossos dias. Por esse motivo é que Santaella (2004, p. XI - XII) nos fala sobre uma “*semiótica implícita*” (que compreenderia todas as preocupações sobre os signos, a significação e comunicação, ou seja, todo esforço intelectual sobre os problemas da linguagem) e uma “*semiótica explícita*” (relacionada aos estudos desenvolvidos no final do século XIX e do século XX em diante). Segundo Dos Santos (2019),

a tradição clássica da semiótica constituiu-se a partir dos pensadores pré-socráticos: Platão (427-347 a. C.), Aristóteles (385-322 a. C.) e Hipócrates (460-377 a. C.); a escolástica de Santo Agostinho (354-430 d. C.) e, a partir da filosofia moderna de Descartes (1596-1650 d. C.) (DOS SANTOS, 2019, p. 37).

Além da semiótica francesa (da enunciação) sistematizada por Algirdas Julien Greimas (1917-1992) outras duas correntes semióticas se desenvolveram quase que sincronicamente no mundo e atualmente são estudadas no Brasil. A semiótica americana (dos signos), cujo patrono é Charles Sanders Peirce (1839-1914) de base lógico-filosófica, e a semiótica russa (da cultura) de Yuri Lotman (1922-1993) mais próxima do formalismo russo (DOS SANTOS, 2019; ECO, 2014; PIETROFORTE, 2004).

Embora o formalismo tenha se desenvolvido entre 1914 e 1930, a semiótica de Tártu-Moscú teve influências das ideias de Viesselóvski (1838-1906) e A.A. Potiebniá (1835-1891), que também são considerados os percussores do estruturalismo russo (SCHNAIDERMAN, 1979). Considerando os fatos históricos culturais enquanto textos abertos, estes estudiosos tinham a cultura como informação e se dedicaram, portanto, ao estudo das mais variadas formas de linguagem associadas ao meio cultural (MACHADO, 2003).

No pensamento de Lotman, fora da *semiosfera*, que por sua vez designa o espaço cultural habitado pelos signos, “nem os processos de comunicação, nem o desenvolvimento de códigos e de linguagem em diferentes domínios da cultura seriam possíveis” (SCHNAIDERMAN, 2007). É na *semiosfera*, onde o processo de semiose ocorre em conexão com todos os outros sistemas semióticos como o da zoosemiótica, biossemiótica, semiótica cultural etc.,

o objeto da tipologia da cultura pode ser definido como a descrição dos principais tipos de códigos culturais, em cuja base se formam as “línguas” de culturas isoladas, a descrição de suas características comparativas, a determinação dos universais das culturas humanas e, como resultado, a construção de um único sistema das características tipológicas dos principais códigos culturais e das propriedades universais da estrutura geral da “cultura da humanidade” (LOTMAN, 1979, p.33).

Diferentemente da semiótica *greimasiana*, cuja base é legatária da linguística, a semiótica *peirceana* segundo Santaella (2002, p. XII), não pode ser considerada uma ciência especializada. Para a autora, a semiótica americana ‘é uma das disciplinas que compõe uma ampla arquitetura filosófica concebida como ciência como um caráter extremamente geral e abstrato’. Peirce que define sua semiótica como a ciência do humano afirma que

o trabalho do poeta ou novelista não é tão profundamente diferente do trabalho do homem de ciência. O artista introduz uma ficção, porém não uma ficção arbitrária; essa ficção demonstra certas afinidades às quais a mente atribui uma certa aprovação ao declará-las belas, o que, se não corresponde exatamente a dizer que a síntese é verdadeira, é algo do mesmo tipo geral (PEIRCE, 2005, p. 17).

Dentre as três correntes citadas, as pesquisas em design dialogaram de maneira mais efetiva com a *peirceana*. Podemos deduzir pelas considerações de Braida e Nojima (2016) que a aproximação do Design como a semiótica de orientação *peirceana* repouse no fato de que “diversos autores ainda insistem em propor, ao abordar sistemas sógnicos não verbais como linguagens” uma “analogia rigorosa ao sistema linguístico” (BRAIDA e NOJIMA, 2016, p.58). Ou seja, para os pesquisadores dessa corrente do Design, a semiótica americana é libertadora no sentido de que “desamarra” o olhar sobre o mundo visual de uma suposta – e opressora – analogia com o mundo verbal.

Nesta dissertação nós não nos posicionamos dessa maneira. Nossa abordagem é de orientação *greimasiana*, que de fato é legatária da linguística. Contudo respeitamos a abordagem *peirceana* em Design assim como em qualquer outro campo, pois consideramos que se trata apenas (assim como a nossa) de outra maneira de semiotizar o mundo. O fenômeno da significação é o mesmo, os materiais são os mesmos e o que muda é apenas o prisma de leitura de cada campo.

Para Braidão e Nojima (2016) à tríade: *forma, significado e função*, que dão base à compreensão da linguagem híbrida do design, fundamentam-se nas dimensões semióticas (sintática, semântica e pragmática) oriunda das dimensões semióticas da linguagem propostas por Morris (1901-1979). Segundo Lima (2009), Evelyn Goldsmith propôs um modelo para análise de ilustrações formado por quatro categorias (unidade, locação, ênfase, texto paralelo) e:

seu modelo adota a terminologia da teoria de Charles Morris (1938), que analisa a linguagem em três níveis semióticos: o sintático, semântico e pragmático. O sintático seria o nível em que não há identificação da imagem. Os outros dois níveis tratam do conteúdo e significado de um signo, no caso, um signo pictórico. O semântico trata da identificação literal do signo e o pragmático implica na interpretação do observador, sendo considerados os aspectos culturais, entre outros similares (LIMA, 2009, p.48).

Ciente de que todo discurso (incluindo o gráfico) é a materialização de um pensamento e que o enunciador do discurso manipula elementos *para dizer o que quer dizer* ao enunciatário, o objetivo da semiótica dos “greimasianos” é tornar explícitos os mecanismos que foram utilizados na geração de sentido. Em outras palavras, tomando o **discurso** como um objeto concreto (conjunto significante) que funciona como o suporte (verbal, gráfico etc.) de um discurso (**enunciado**), a semiótica busca compreender como as relações entre os elementos dessa estrutura se arranjam para dizer o que dizem.

O olhar da semiótica transita entre o mundo material e o mundo abstrato e o seu ponto de partida é o texto. Daí a famosa máxima de que “fora do texto não há salvação” uma vez que é o texto, enquanto material de análise, aquilo que o analista tem a sua disposição como fonte primária. Em relação a essa frase, é importante contextualizarmos sobre sua origem e posterior circulação uma vez que ela remete aos primórdios da disciplina, – por volta da década de 1960 e 1970 quando Greimas buscava demarcar certo distanciamento de teorias mais subjetivas, principalmente a hermenêutica –, inclusive, fazendo um trocadilho com o axioma da eclesiologia “fora da igreja não há salvação”. Sobre isso,

Fontanille afirma que houve, na semiótica, uma necessidade de se dizer, quando dos seus primeiros passos, que se tratava de uma teoria do texto e não apenas uma ferramenta de análise de discursos, pois “era preciso resistir [ao que ele chamou de] aos cantos de sereia do contexto e às tentações de práticas hermenêuticas, especialmente

no domínio literário, que procuravam ‘explicações’ em um conjunto de dados extratextuais e extralinguísticos” (Fontanille, 2008b, p. 17). Nesse sentido, devemos lembrar que o projeto greimasiano era, na base, mais amplo que o de uma teoria do texto ou do discurso, na medida em que Greimas, ao fundar sua teoria, buscava estabelecer os alicerces de uma ciência do sentido, estando sentido, nessa acepção, naturalmente, homologado à significação. É o mesmo Fontanille que nos confirma essa ideia (apud Portela, 2007, p. 163), ao nos lembrar que a “semântica estrutural aplicada aos textos era, de fato, uma teoria geral da significação” (SCHWARTZMANN, 2018, p.3).

As bases da semiótica plástica derivam do pensamento greimasiano, cuja origem advém da tradição saussureana. Por esta razão, algumas notas sobre esses estudos percussores serão salutares para o desenvolvimento do nosso estudo.

### 2.2.1 Alguns cotejamentos sobre a tradição saussureana

O ponto de partida para o desenvolvimento do campo propriamente dito se deu a partir do pensamento de Ferdinand de Saussure (1857-1913) em seu *Curso de linguística geral* (2012) (obra póstuma organizada pelos seus alunos, Charles Bally e Albert Sechehaye e A. Ridlingere e publicado originalmente em 1916). Em suas reflexões para a formulação do conceito fundador da **Semiologia** (teoria geral dos signos), Saussure argumentou que do ponto de vista psicológico a investigação sobre os signos não passaria da esfera individual e que isso contrariaria a sociabilidade inerente a natureza do signo. Por outro lado, uma investigação essencialmente social do signo tangenciaria sua generalidade. Para esse autor “*o signo escapa sempre, em certa medida, à vontade individual ou social, estando nisso, o seu caráter essencial*”, portanto para se descobrir “*a verdadeira natureza da língua, será mister considerá-la inicialmente no que ela tem de comum com todos os outros sistemas da mesma ordem*” (SAUSSURE, 2012, p. 48 - 49).

Para Lopes (1995) as teses centrais do trabalho de Saussure que foram caras aos campos das línguas e das letras são a atribuição do “*valor relacional dos elementos linguísticos, da auto-suficiência do sistema, da necessidade de se dissociar uma linguística dos estados (sincrônico) do âmbito de linguística evolutiva (diacrônica), da natureza do signo e da distinção langue/parole*” (LOPES, 1995, p.44). Outra contribuição de Saussure foi considerar os “ritos” e os “costumes” signos, alertando sobre “*a necessidade de agrupá-los na*

*Semiologia e de explica-los pelas leis da ciência*” (SAUSSURE, 2012, p. 49) conferindo, deste modo, a outros sistemas significantes, o estatuto de objeto de investigação do sentido. Sobre esse aspecto, segundo Hjelmslev (1961, p.114) antes da Segunda Guerra Mundial, na Tchecoslováquia foram desenvolvidos estudos de base semiológica sobre os trajes nacionais, a arte e a literatura. Fato que ilustra a concepção da semiologia como a ciência geral dos signos, ou seja, que não se restringe ao sistema de signos linguísticos.

Saussure ao reconhecer na **arbitrariedade** do sistema linguístico um aspecto generalizante/paradigmático – (ex: não haver uma explicação lógica do porquê o conjunto significativo |casa| significar casa), cujo funcionamento só é possível pelo “casamento” de um **significante** com o **significado**, casamento este que é feito por meio de um **signo** (consensualmente entre indivíduos) – *“teve um desdobramento na semiótica francesa, o qual foi considerado como ponto de partida para percepção do signo como estrutura linear e de produção do sentido. Daí, é adequada a noção diádica da semiose entre a expressão (significante) e o conteúdo (significado)”* (DOS SANTOS, 2019, p. 37).

Se pela perspectiva saussureana o signo linguístico funcionaria como uma espécie de “laço” (SAUSSURE, 2012, p. 108) que amarra um significado a um significante, a contribuição de Hjelmslev (1899-1965) foi atribuir a essas duas dimensões uma relação de solidariedade. Tomando o significado enquanto **conteúdo** e o significante enquanto **expressão**, Hjelmslev acabou por definir o **caráter relacional** característico do procedimento semiótico. Isso porque o linguista dinamarquês compreendia a língua assim como uma **estrutura**. Segundo esse autor *“a função semiótica é, em si mesma, uma solidariedade: expressão e conteúdo são solidários e um pressupõe necessariamente o outro. Uma expressão só é expressão porque é a expressão de um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo porque é conteúdo de uma expressão”* (HJELMSLEV, 1961, p. 54).

### 2.2.2 Notas introdutórias sobre a semiótica greimasiana

Ao lado de Émile Beneviste (1902-1976) e Roman Jakobson (1896-1992), Algirdas Julien Greimas (1917-1992) foi um dos fundadores da semiótica linguística. Em *Semântica estrutural* (1966) é notório o esforço do cientista

lituano em operacionalizar, por meio de um manual e ao mesmo tempo uma gramática, um conjunto de termos e procedimentos para o desenvolvimento de uma “semântica científica”. O objeto deste campo deveria ser o *processo de significação*, pois para Greimas “*o mundo humano se define essencialmente como o mundo da significação*” e que “*só pode ser chamando de humano na medida que significa alguma coisa*” (1966, p. 11).

Na obra *Sobre o sentido* (1975), percebemos que para Greimas a significação seria “*apenas esta transposição de um nível de linguagem a outro, de uma linguagem a uma linguagem diferente*” (GREIMAS, 1975a, p. 13) e o sentido seria “*apenas esta possibilidade de transcodificação*” (idem). Esse aspecto transitivo que o autor atribui a significação pode ser considerado muito significativo para a compreensão dos limites entre a semiologia e a semiótica, uma vez que aquela lida com os significados atribuindo-lhes uma condição mais ou menos sedimentada, enquanto a semiótica compreende que o significado não é fixo. Por isso é compreensível a relação entre o **simbolismo** (conceito que permeia o pensamento de Panofsky e Barthes, por exemplo) e o **semissimbolismo** (conceito fundamental da semiótica plástica).

Assim como analisamos no tópico anterior o pensamento de Twyman (1985) acerca das tipologias das linguagens em Design da Informação, observemos como se dá esse entendimento no mundo da semiótica greimasiana. Greimas e Courtés (2011, p. 290) nos dizem que a linguagem “*é o objeto do saber, visado pela semiótica geral (ou semiologia)*”, no entanto, esse objeto não pode ser definido por si mesmo. Neste caso a definição de linguagem é dada “*em função dos métodos e dos procedimentos que permitem sua análise e/ou sua construção*”. Por esse motivo, os autores consideram como sendo ‘menos comprometedor’ em termos epistemológicos, a substituição de “*linguagem*” por “*conjunto significante*”.

Segundo os autores, umas das relações mais tradicionais é a distinção entre as linguagens naturais, cujas “*estruturas semióticas que presidem à organização [...] são imanentes e que o sujeito humano apenas participa como usuário e paciente*”, e as linguagens artificiais que são “*construídas e manipuláveis pelo homem*” (GREIMAS e COURTÉS, 2013, p. 290-291). Dentro das linguagens naturais, a diferença entre as línguas animais e as línguas

humanas é a propriedade da *debreagem* discursiva “que permite ao homem falar de outra coisa que não seja dele próprio”<sup>51</sup> (ibidem) (fig.26). Línguas como o português e o francês fazem parte da macrosemiótica das línguas naturais. Os demais conjuntos significantes como a música, o filme, a publicidade, a culinária, a arte etc., configuram linguagens artificiais e a semiótica plástica está inclusa dentro deste grupo.

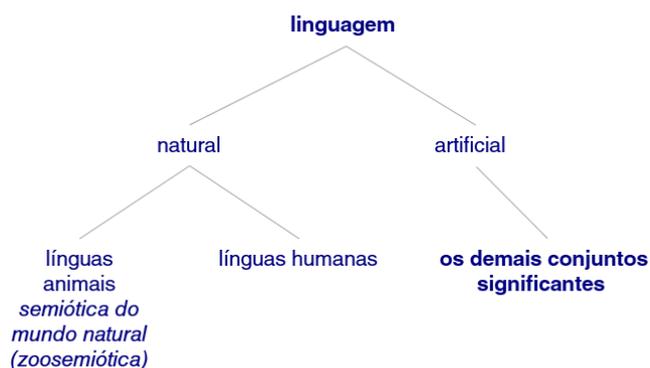


Figura 26: O conceito de linguagem em semiótica discursiva baseado em Greimas e Courtés (2013).  
Fonte: elaborada pelo autor.

Nos primeiros apontamentos operacionais em *Semântica estrutural*, Greimas (1966) definiu como **significante** “os elementos ou grupos de elementos que possibilitam a aparição da significação ao nível da percepção” (p.17) e **significado** “a significação ou as significações que são recobertas pelo *significante* e manifestadas graças à sua existência” (idem) e que a existência de um pressupõe a existência do outro. Em seguida o autor classifica os conjuntos significantes utilizando como critério a “ordem sensorial” pela qual se evidenciam, podendo ser deste modo:

- de ordem *visual* (mímica, gesticulação, escrita, natureza romântica, artes plásticas, sinais de trânsito, etc.);
- de ordem *auditiva* (línguas naturais, música, etc.);
- de ordem *táctil* (linguagens dos cegos, carícias, etc.);
- etc.

(GREIMAS, 1966, p.18)

<sup>51</sup> Segundo Greimas e Courtés o avanço da psicologia animal e da zoosemiótica questionam certos paradigmas referentes ao tema. Sendo mais apropriado entender que não existe um limite entre a complexidade da comunicação humana e a comunicação animal, mas sim uma gradação.

O autor aponta que tal classificação deve ser considerada “não-linguística” e que as qualidades-significantes (externas ao homem) não devem ser confundidas com as qualidades-significados, mas que “*de fato, os elementos constitutivos das diferentes ordens sensoriais podem, por sua vez, ser captados como significados e instituir o mundo sensível enquanto significação*” (idem). Podemos ilustrar tais considerações com o exemplo que Greimas utiliza em sua obra póstuma *Da imperfeição* (2017):

O perfume do cravo e o perfume da rosa são, em primeiro momento identificáveis como metonímias do cravo e da rosa: eles não se distinguem, do ponto de vista do modo de sua formação, das formas visuais lidas por alguém que conheça um pouco de flores. Ainda será necessário que as harmonias perfumadas, escondidas sob essas denominações de origem, desvelem ao sujeito suas coalescências e suas correspondências para guiá-lo, por fascinações atroz e exaltantes, em direção a novas significações resultantes de uma conjunção carnal e espiritual íntima, absorvente, com o sagrado (GREIMAS, 2017, p.82).

Alguns conhecedores mais experientes da literatura clássica da semiótica greimasiana podem estar se questionando o porquê do salto dado de *Semântica estrutural* para *Da imperfeição*, quando outras obras importantes como *Sobre o sentido I e II* e *Semiótica das Paixões*, tão fundamentais para o entendimento da “evolução” (embora não consideremos o termo mais adequado), da teoria greimasiana estão ausentes neste primeiro momento?<sup>52</sup>

Justificamos nosso salto pelo fato de que em *Semântica estrutural* testemunhamos a concepção dos mecanismos técnicos ferramentais para o desenvolvimento do projeto semiótico, e observamos em *Da imperfeição* a preocupação do semiótico lituano com a abordagem da dimensão cotidiana (a experiência com o mundo figurativo, as recordações, os sentidos sinestésicos dos sujeitos, o fenômeno existencial) como catalizadora de novas possibilidades de significações. Em outras palavras, as subjetividades dos sujeitos (enunciadores e enunciatários) passam a integrar a pauta das reflexões semióticas. Antes de voltarmos a questão da figuratividade e plasticidade faremos alguns apontamentos básicos sobre **os níveis semânticos** que um texto comporta e como Greimas concebeu o **percurso**

---

<sup>52</sup> *Semântica Estrutural* é o livro inaugural da semiótica greimasiana e *Da imperfeição* foi o último livro, publicado em vida, por Greimas.

**gerativo** de sentido que foi materializado em seu legado teórico mais interessante: o **quadrado semiótico**.

Sendo o **plano do conteúdo** e o **plano da expressão**, os dois aportes conceituais operacionais que compõe um dado **texto**, para Greimas todo enunciado precede um **estado de abstração** (ideia, inspiração etc.) e **termina com uma materialização** (um romance, um quadro, um poema etc.). Portanto, será esse **processo de significação** que a semiótica objetiva tornar explícito na forma de um **percurso gerativo de sentido**, ou em outras palavras: *em como um enunciatário faz para dizer o que diz* (fig.27) (FIORIN, 2016; PIETROFORTE, 2004).

		Componente sintático	Componente semântico
Estruturas semionarrativas	Nível profundo	Sintaxe fundamental	Semântica fundamental
	Nível de superfície	Sintaxe narrativa	Semântica narrativa
Estruturas discursivas	Sintaxe discursiva Discursivização (actorialização, temporalização, espacialização)		Semântica discursiva Tematização Figurativização

Figura 27: Esquema do percurso gerativo do sentido.  
Fonte: Fiorin, 2016 (reprodução).

Se quiséssemos visualizar tal procedimento no Design da Informação seria como tentar explicitar como um designer, por exemplo, escolhe, organiza e hierarquiza as informações em um dado suporte. A diferença é que em Design atribuímos a essas escolhas (na maioria das vezes) uma intenção pragmática (“funciona melhor assim”, “nesse lugar da página os leitores olham primeiro”) sem que reflitamos que tais escolhas projetuais, de algum modo, acabarão significando alguma coisa. Tanto que algumas vezes, a depender do projeto, damos certa “licença poética” aos projetistas. Algo neste contexto foi esboçado por Souza *et al.* (2018) na exploração do trabalho da designer Irma Boom e a conclusão dos autores foi que de fato “a forma informa”, modificando, portanto, uma concepção de caráter estritamente organizador, transmissor, mediador em Design da Informação.

De acordo com Bertrand (2003) (fig.28) o que existe entre abstração e a materialidade do discurso é o grau de “densidade sêmica”. Para esse autor “os traços que entram na construção do formante figurativo” ou as “redes associativas que ela [a densidade sêmica] possibilita com outros formantes” pode gerar de unidades com alta densidade sêmica (proporcional a intensidade de investimentos semânticos que aproximem o discurso dos elementos do mundo natural) a unidades não reconhecíveis, portanto, abstratas (BERTRAND, 2003, p. 210).

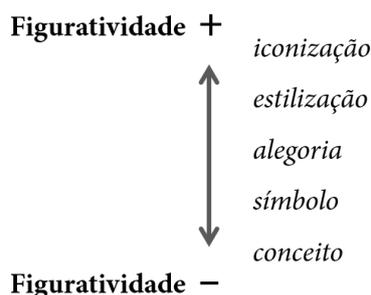


Figura 28: Escala gradual da figuratividade.  
 Fonte: Greimas (1975a) (reprodução nossa).

Voltando a Greimas, o plano do conteúdo pode ser dividido em três níveis, do mais profundo ao mais superficial, a saber: o nível **fundamental**, **narrativo** e o **discursivo**. Portanto, o enunciador<sup>53</sup> parte dos aspectos subjetivos do seu pensamento (nível fundamental) e vai investindo-o de transformações de estado, produzindo uma cadeia de acontecimentos (nível narrativo) que finalmente são tematizados e figurativizados por elementos do ‘mundo real’ (nível discursivo) (PIETROFORTE, 2004; BERNARDES e SCOZ, 2018).

Os três níveis, apesar de hierarquizados, estão inter-relacionados e a ordem de leitura numa análise pode ficar a critério do analista. Ao diferenciar a abordagem gerativa da abordagem interpretativa Greimas afirma:

A **abordagem gerativa** consiste teoricamente em partir do que se considera como estruturas elementares e profundas do texto, para remontar, através das diferentes articulações da significação – e procurando explicitar suas regras – até a manifestação que aparece como texto redigido numa língua natural qualquer. A **abordagem interpretativa**, que lhe é paralela, leva em consideração o texto manifestado e procura dar conta dele através dos processos de descrição que visam à construção dos modelos e das metalinguagens, isto é, que procuram atingir definitivamente os níveis

<sup>53</sup> Aquele que articula uma comunicação, uma narrativa, um discurso.

de abstração ou de profundidade cada vez mais afastados do texto, para encontrar nele as estruturas elementares que o comandam (GREIMAS, 1976, p. 170) (ênfases nossas).

A primeira abordagem, portanto, começa da abstração em direção à materialidade e a segunda, inversamente, começa da materialidade em direção a abstração. Para Floch (1985), assim como todo produto antecede uma produção, *“toda expressão, lingüística, visual ou gestual, implica uma enunciação, uma instância lógica da produção de significado”* (FLOCH, 1985, p.195) (tradução nossa). A **enunciação** é o assumir, pelo sujeito que fala, move ou desenha, virtualidades que lhe oferecem o sistema de significado que ele utiliza e essas *“virtualidades são de dois tipos: **virtualidades taxinômicas** (classificações, construções de unidades de sentido) e **sintáticas** (tipos de operações elementares, regras de vinculação que permitem concatenações)”* (idem).

**O percurso gerativo do sentido** é um mecanismo operatório, de aspecto relacional, da representação do processo de produção do sentido em que a passagem de uma etapa para outra se dá de maneira gradativa: do superficial ao profundo. Floch (1985) define o percurso gerativo como uma *“representação dinâmica da produção de sentido; é a disposição ordenada das etapas sucessivas através das quais o significado passa a enriquecer e, do simples e abstrato, ao complexo e concreto”* (FLOCH, 1985, p.194)<sup>54</sup> (tradução nossa).

As duas etapas principais desse percurso gerativo são: as **estruturas discursivas**, que estão localizadas no nível mais superficial, onde o enunciador escolhe seleciona e ordena as virtualidades do seu enunciado. Nesse nível ocorrem os investimentos semânticos de espaço, tempo e actantes. As **estruturas semio-narrativas**, que estão localizadas num nível mais profundo e antecedem as estruturas de superfície, por isso, segundo Floch, evidenciam o percurso gerativo do sentido e distinguem-se dois fluxos: *“Em um nível fundamental, temos o estabelecimento ‘diferentes diferenças’”* (ou categorias semânticas de base) que fundamentam a significação. O outro fluxo se refere *“as regras que permitirão às transformações e as mudanças de*

---

<sup>54</sup> *“Le parcours génératif de la signification est une représentation dynamique de cette production du sens; c'est la disposition ordonnée des étapes successives par lesquelles passe la signification pour s'enrichir et, de simple et abstraite, devenir complexe et concrète”* (FLOCH, 1985, p.194).

*posições assim estabelecidas” (ou plano narrativo/ nível narrativo) (FLOCH, 1985, 195).*

O quadrado semiótico exhibe o que acontece no nível das estruturas semio-narrativas, portanto ele articula os dois fluxos: o fundamental e o narrativo (fig.29). Tradicionalmente os estudos da semiótica discursiva estiveram mais concentrados no plano do conteúdo que no plano da expressão. Este que passou a ser do interesse da semiótica plástica, ou visual, cujo sistematizador foi Jean Marrie Floch (1985).

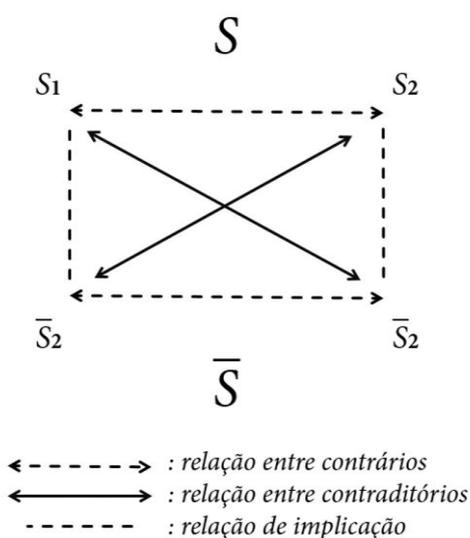


Figura 29: Quadrado semiótico e suas relações.  
 Fonte: Greimas (1975a) (reprodução nossa).

### 2.2.3 Semiótica poética, semiótica figurativa e semiótica plástica: das unidades discretas às unidades mínimas

Anterior ao desenvolvimento da semiótica plástica se deu o desenvolvimento da semiótica poética. Segundo Jakobson (1975), a linguagem poética “*revela a existência de dois elementos que agem no agenciamento fônico: a escolha e a constelação dos fonemas e de seus componentes*” (p.114), porém essa particularidade do signo poético (que é linguístico) entra em choque com as ideias conceituais do signo linguístico saussureano uma vez que:

Atribuindo condição de postulado a dois caracteres primordiais da língua – o arbitrário do signo e o caráter linear do significante –, Saussure conferia a ambos uma importância igualmente fundamental [...]. Todavia, o “sistema de diagramatização”, de um lado evidente e obrigatório em toda a estrutura sintática e morfológica da linguagem, de outro lado latente e virtual no seu aspecto lexical, arruína o dogma

saussureano do arbitrário, enquanto dois desses “princípios gerais” – o caráter linear do significante – ficou abalado pela dissociação dos fonemas em traços distintos. (JAKOBSON, 1975, p. 115-116).

Tudo isso porque a organização do sistema significante poético não obedece a uma lógica arbitrária, acontecendo, portanto, de maneira intencional. Sendo exatamente essa condição intencional o que explicaria a existência dos dois aspectos singulares do texto poético: o metonímico e o metafórico, uma vez que *“uma semelhança parcial entre dois significados pode ser representada por uma semelhança parcial entre os significantes”* (JAKOBSON, 1975, p.112).

A hierarquia entre os sentidos possibilita aquilo que conhecemos como licença poética, quando é possível que o enunciador diga “beija eu” (quando a normativa diz que o correto seria beija-me) é comparável ao que chamamos de “sentido figurado” (quando um poeta escreve “as ondas lambiam os meus pés” entendemos que se trata de molhar os pés à beira mar). Segundo o autor,

a hierarquia instituída entre dois sentidos – um primário, central, próprio, independente do contexto; e o outro secundário, marginal, figurado, emprestado, ligado ao contexto – constitui um traço característico deste gênero de pares assimétricos. A metáfora (ou a metonímia) é a vinculação de um significante a um significado secundário associado por semelhança (ou por contiguidade) com o significado primário (JAKOBSON, 1975, p.112 - 113).

No texto *“Por uma teoria do discurso poético”* (1975b), Greimas considera que o um texto poético “apresenta-se como um encadeamento sintagmático de signos, tendo um começo e um fim marcados por silêncios ou espaços brancos” (1975b, p.16) e que o procedimento de análise deve começar pela segmentação sintática baseada em articulações hierárquicas do objeto poético. Daí que o autor organiza em termos operacionais, ao plano da expressão (significante) sob o nome de **nível prosódico** e o plano do conteúdo (significado) sob o nome de **nível sintático** do discurso poético. Vejamos as definições

sob a denominação de **nível prosódico**, podem ser agrupadas as diferentes manifestações supra segmentais do plano da expressão, desde acento de palavra, passando pelos fraseados de modulação dos enunciados, até as curvas melódica das frases complexas dos períodos oratórios, etc. [...] No plano do conteúdo, o **nível sintático** é o que parece corresponder ao nível prosódico da expressão: o estabelecimento da relação entre esses dois níveis fornece a rede de articulações suficiente para a segmentação e circunscrição do objeto poético (GREIMAS, 1975b, p.16).

Segundo Durigan (1975), a partir da ideia dupla articulação entre planos proposta por Greimas, é como se a poética funcionasse como um interpretante (ou seja, outro sistema de significação) de um sistema de significação elementar. Portanto, se a linguagem poética funciona como o “*interpretante de outras linguagens transformada em substância, estabelece um conjunto hierarquizado de relações lógicas, cujas características são análogas em relação ao sistema que definiu*”, ela permite ao semioticista conhecer esse “*sistema básico que interpretou*” e traçar “*possibilidades de prever novas formas daquela substância ainda não formalizadas*” (DURIGAN, 1975, p. 3-8).

A aproximação entre a semiótica poética (anterior) e a semiótica plástica (posterior) está no fato de que ambas lidam, mais diretamente, com o plano da expressão. No caso da semiótica poética, a partir das rimas (correspondência entre a expressão verbal e a oral, em princípio) se observa a homologação entre dois sistemas significantes: o gráfico e o fônico. Segundo Oliveira (2004, p.188), “*na descrição da pintura, a semiótica também focaliza os dois planos do mesmo nível, sem que o plano da expressão domine ou seja dominado pelo plano do conteúdo*”, daí podemos visualizar o diálogo entre a semiótica plástica e a semiótica poética, pois ambas são semióticas da expressão.

Para Durigan (1975, p.7) a linguagem poética “*tenta representar (seria icononizar, para Peirce), por meio de novas categorias lógicas disjuntivas, um sistema de significação básico (para Greimas, o sistema das línguas naturais)*”, ou em outras palavras, o objeto poético assume aspectos sintagmáticos dentro de um conjunto signifiante paradigmático (que seria a língua natural). É portanto, a partir da observação das isotopias (repetições) e suas relações hierárquicas nos níveis prosódico e sintático que o analista poderá classificá-las em tipologias primárias e secundárias (GREIMAS, 1975b; DURIGAN 1975). A conceituação de isotopia será retomada mais adiante no tópico sobre os termos fundamentais da nossa pesquisa.

Na obra *Semiótica figurativa e semiótica plástica*, Greimas reconheceu que a semiótica tivera encontrado “*grande dificuldade em circunscrever, tomando como critério o modo de expressão, sob o nome de visual*” (2004, p.75) esse “novo” domínio e objeto de estudo da semiótica. Para ele, a **semiótica visual** a qual ele considera uma “semiologia da imagem”, ou seja,

definível pelo seu caráter “construído” e “artificial” (do qual participamos como agentes) se dá em oposição as macrosemióticas naturais (aquelas que participamos de maneira passiva).

Considerando ser possível definir o objeto da semiótica visual pelo **suporte planar** da sua expressão, Greimas afirma que “**as manifestações picturais, gráficas, fotográficas**” e os “**diferentes tipos de escrita, as linguagens de representação gráfica, etc.**” passariam a ser reunidas com base num “**modo de presença**” no mundo (GREIMAS, 2004, p.76). Jean Marrie Floch, que foi integrante do grupo de estudos e aluno de Greimas, foi o operacionalizador das análises em semiótica plástica. No tópico seguinte abordaremos os fundamentos da semiótica plástica e ilustraremos como Floch descreve, hierarquiza e relaciona os elementos figurativos e não figurativos na análise de uma pintura.

#### **2.2.4 Semissimbolismo e outros termos elementares**

O direcionamento metodológico que será aplicado nesta dissertação é inspirado nos contributos conceituais e metodológicos de Floch (2014, 2004, 1985) e operacionais de Dos Santos (2019). As referências e citações repetidas de Floch (2004), as vezes com várias passagens de uma mesma página foram necessárias para exemplificar a maneira com que o método da semiótica plástica será aplicado nesta dissertação. Embora Floch (1985) tenha empreendido uma análise da composição número IV de Kandinsky (um quadro abstrato) em seu livro mais importante (*Petites Mythologies de l'œil et de l'esprit*), a escolha pelo estudo de Immendorf (1945-2007) como a principal fonte de direcionamento metodológico se deu pela semelhança (do ponto de vista da visualidade) entre os objetos de rebatimento teórico haja vista que tanto os quadros de Bajado quanto os de Immendorf são notavelmente figurativos.

A análise da composição de Kandinsky corresponde ao segundo capítulo da obra *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique* (FLOCH, 1985) – talvez a coletânea mais importante para o campo da semiótica plástica – o autor afirma que a particularidade da sua semiótica é que é o **semissimbolismo** o tipo de processo de significação que rege a **semiose**

(quando um significado abstrato é associado um significante material)<sup>55</sup>. Outra particularidade seria reconhecer na abstração os três tipos de sistema de sentido: o **simbólico**, o **semissimbólico** e o **semiótico**<sup>56</sup>, e conforme se observa nas análises de semiótica plástica, cada uma dessas três dimensões foram hierarquicamente correlacionadas e correspondem a uma etapa do procedimento analítico.

Analisando comparativamente um conjunto de peças publicitárias do cigarro *News* com o objetivo de exemplificar a usabilidade do método da semiótica plástica para os publicitários, Floch (1985; 1987) demonstrou que dentro de um universo semântico a forma plástica pode ser reconhecida mesmo que haja mudanças ao nível do signo, o que reafirma sua independência<sup>57</sup>. Em outras palavras é como se os formantes plásticos na condição de categorias mínimas – neutras, simples, sem nenhum significado pré-estabelecido –, e justamente por esse aspecto, pudessem ser considerados como substância de uma dimensão mais profunda da expressão visual, principalmente se considerarmos que isso as possibilitam falar algo que não seja deles próprios. É como se os ícones e os símbolos, por estarem envoltos por véus diacrônicos/históricos, e, morfológicos com as coisas/objetos do mundo natural, trouxessem consigo conteúdos ideológicos. Ao trazerem consigo tais aspectos, seus usos tomam moldes intencionais, e, portanto, conotativos e seriam unidades “mais ou menos” complexas do discurso visual.

Ao definir sua “moldura teórica-metodológica” para o design de um hipermercado, Floch enfatiza ao menos três vezes o compromisso estrutural do método gremiasiano: a primeira enfatizando o aspecto relacional “*sendo a abordagem de natureza estrutural, os próprios termos importam menos que as relações que os interdefinem*” (FLOCH, 2014, p.24); a segunda, enfatizando a abordagem gerativa que “*primeiramente identifica diferentes camadas constituintes do sentido, organiza-as hierarquicamente [...] ao demonstrar*

---

<sup>55</sup> “*la sémiotique plastique se caractériserait alors, d'une part, par le fait que c'est le système semi-symbolique qui y régit la sémosis -la relation signifiant-signifié elle-même-et, d'autre part, bien sûr, par le fait que la substance de l'expression y est visuelle*” (FLOCH, 1985, p. 17).

<sup>56</sup> “*C'est une des tâches que l'on peut assigner à la sémiotiqueplastique, que de reconnaître, dans l'« abstraction», les œuvres reposant respectivement sur chacun des trois types de systèmes de sens : symbolique, semi-symbolique et sémiotique*” (FLOCH, 1985, p. 19).

<sup>57</sup> “*Autrement dit, la même structure plastique, le même jeu de contrastes graphiques et chromatiques et de leurs dispositions s'y retrouve alors que les signes ont changé, alors que le plan de la manifestation est constitué d'une autre chaîne d'unités signifiantes, figurativement. Un tel exemple montre l'indépendance de fait - de droit, elle était acquise théoriquement par définition - de la forme plastique par rapport à sa réalisation en signes*” (FLOCH, 1968, p. 168).

*articulação e complexidade crescentes*”, tendo em vista que “*a produção de sentido pode ser concebida como um ‘caminho’ que começa com relações abstratas*” (FLOCH, 2014, p.25) e tais relações evoluem padrões mais complexos que sustentam condições mínimas para construção da significação de qualquer discurso.

A terceira ênfase do autor reafirma o interesse da semiótica pela “expressão da lógica do discurso”, principalmente nas “*formas das narrativas que a regem, indo muito além da segmentação textual em parágrafos ou frases*” (FLOCH, 2014, p.26). Em relação a semiótica plástica podemos ilustrar que seria como tomar um quadro como uma estrutura complexa (assim como um texto verbal) composta por grupos de elementos simbólicos (parágrafos) que podem ser decompostas em figuras (frases) e que esse “além da segmentação” compreende as unidades mínimas, ou melhor, em formantes plásticos: **cromáticos** (cores, matizes, luz, saturação etc.), **eidéticos** (formas, traços etc.) **topológicos** (localização, direção, organização no espaço) e **matéricos** (texturas, aspectos relativos as propriedades físicas do material).

Oliveira (2004) afirma que ao segmentar operacionalmente dois planos do mesmo nível (o da expressão), a semiótica faz uma escolha estratégica, pois “*numa primeira etapa, parte-se do estudo do plano da expressão é por ser nele que se presentifica a especificidade da pintura, que é examinada tanto no nível das estruturas de superfície, quanto nos das estruturas profundas*” (2004, p. 118). Portanto, para essa autora essa gradação do superficial ao profundo se dá em três etapas (1) estudo dos ícones ao nível superficial da expressão; (2) das figuras ao nível intermediário; até finalmente, (3) o estudo dos traços não figurativos, os formantes plásticos, ao nível profundo da expressão.

A conceituação de formantes plástico é relativamente simples, eles são essas unidades mínimas do plano da expressão, ou suprasegmentais, nas palavras do próprio Floch<sup>58</sup> (1985, p. 50) e que podem corresponder a uma ou mais unidades do plano do conteúdo. Essas relações, quando homologadas, são consideradas semisimbólicas. De acordo com Floch, seguindo A.J.

---

<sup>58</sup> “*On peut donc parler de formants plastiques, c'est-à-dire d'unités suprasegmentales dont l'opposition manifeste celle, sémantique, de l'accompli vs inaccompli*” (FLOCH 1985, p. 50). Sobre a composição número IV de Kandinsky.

Greimas e J. Courtés, o conceito de formante plástico é uma extensão do termo “formante”:

entendemos por "formante" uma parte da cadeia de expressão correspondente a uma unidade do plano de conteúdo. Trata-se de um formante "figurativo", isto é, um formante constituído por um dispositivo de expressão ao qual a "grade de leitura do mundo natural" une a um significado, e que é assim transformado num **signo-objeto**. [...] Veremos mais adiante que também existem formantes "plásticos", que servem como "pretextos" para outros investimentos de significado mais abstratos e geralmente axiológicos. (FLOCH, 1985. p. 46)<sup>59</sup> (tradução e destaques nossos).



Figura 30: Composição IV Kandinsky (1911).  
Fonte: wassilykandinsky.net.<sup>60</sup>

Portanto, seria a propriedade da plasticidade que eliminaria os aspectos figurativos de um formante? Vejamos. Ao estudarmos a análise da composição IV de Kandinsky (fig.30) feita por Floch, observamos que a significação de uma pintura – considerada abstrata (em princípio) – repousa sobre a relação de pressuposição recíproca que é feita com a arte figurativa. Essa pressuposição baseada na lógica da diferença, que é fundamental ao sistema linguístico – por

<sup>59</sup> “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 « prétextes » à des investissements de signification autres, plus abstraits et généralement de nature axiologique” (FLOCH, 1985. p. 46).

<sup>60</sup> Disponível em: <<https://www.wassilykandinsky.net/work-114.php>>. Acesso em: 16 de out. de 2019.

exemplo: ao *reconhecemos* alguma coisa a partir do que ela *não é* – foi o caminho para a definição das categorias articuladas na pintura de Kandinsky como *não-abstrato vs. não-figurativo*. Mas como Floch chegou a essa reflexão? Pela axiologização do universo semântico (abstrato/ figurativo) de Kandinsky. Mas o que é **axiologia**? Segundo Greimas e Courtès:

é o modo de existência paradigmática dos valores por oposição à ideologia que toma forma do arranjo sintagmático e actancial deles. Pode-se considerar que qualquer categoria semântica representada no quadrado semiótico (vida/morte), é suscetível de ser axiologizada, mercê do investimento das dêxis positiva e negativa pela categoria tímica euforia/disforia. Tais axiologias (ou microssistemas de valores) podem ser abstratas (vida/morte) ou figurativas (os quatro elementos da natureza, por exemplo) (GREIMAS e COURTÈS, 2013, p.48)

Vejamos agora como esses conceitos e relações podem ser aplicadas na prática, para isso escolhemos as análises de Pietroforte (2004) sobre o quadro *Primavera* (1964) de Tarsila do Amaral. A escolha deste texto foi intencional tendo em vista que ele trata da mesma categoria semântica que Greimas e Courtès utilizaram para exemplificar a operação axiológica. Pietroforte começa seu estudo lembrando que o tema das quatro estações é recorrente na história das artes e que o tema da primavera, conseqüentemente, está inserido no tema das quatro estações, que por sua vez é uma variante do tema do eterno retorno dos ciclos cósmicos. Na sequência o autor diz o seguinte:

a primavera faz parte de um ciclo que se resolve em primavera → verão → outono → inverno → primavera, que se refere, por meio da relação entre os ciclos climáticos e os ciclos de reprodução vegetal, à vida e à morte desse reino biológico. Portanto a categoria semântica fundamental que organiza o sentido nesse tema é *vida vs. morte* (PIETROFORTE, 2004, p.78).

O autor observou que o enunciado se dá em perspectiva e que a categoria de expressão **central x marginal** (ao nível plástico da expressão) é a articulação responsável pela organização do espaço bidimensional cujo efeito de sentido “extrapola” os limites espaciais do quadro. Isso causa um efeito de sentido que integra o enunciatário (observador) a cena que acontece no quadro. No núcleo central desse ponto de fuga, de onde saem as linhas imaginárias que estruturam a perspectiva, é também onde se localiza (ao nível figurativo da expressão) o **beijo** trocado entre os dois personagens pintados. Segundo o autor,

esse espaço, nos limites da tela, é o lugar da morte que se transforma na vida e vice-versa, na representação desse ciclo. Devido as relações semi-simbólicas determinadas no item anterior **[relação topológica central x marginal]**, no efeito de sentido dessa perspectiva a vida está no que se aproxima do ponto de fuga e a morte, no que se afasta dele, de modo que o afastamento nega a vida e aproximação, a morte (PIETROFORTE, 2004, p.84).

Vejamos alguns recortes (copilados) que demonstram a aplicação dos mecanismos utilizados por Pietroforte para explicar a relação semissimbólica por ele observada (fig.31). Sobre o dispositivo **topológico** em semiótica plástica, Floch (1985, 173-174) o define como uma “uma exploração particular das potencialidades de articulação do espaço significante inscrito no recinto do perímetro”<sup>61</sup> (tradução nossa) espacial do texto visual.

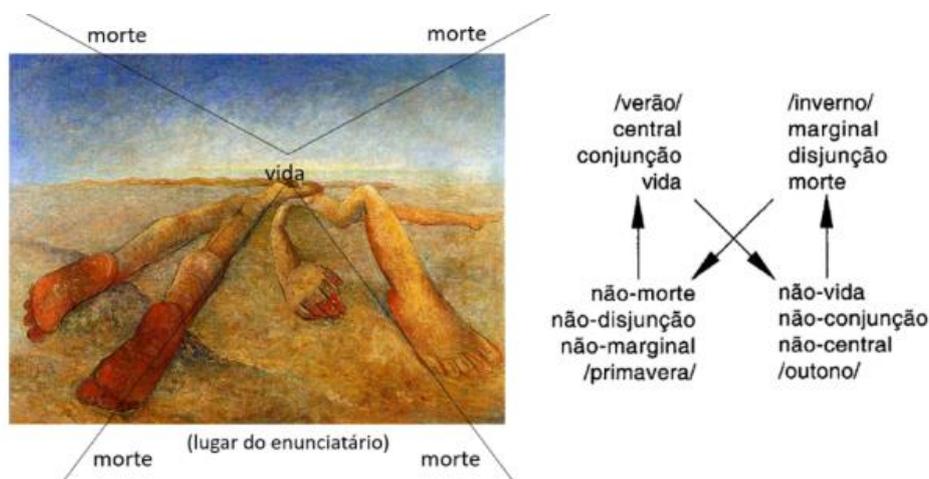


Figura 31: Uso do quadro semiótico na exibição da relação semissimbólica estabelecida entre a categoria topológica central vs. marginal e a categoria semântica vida vs. morte. Fonte: Pietroforte, 2004.

Já num estado mais avançado do estudo, o autor vai explicitar que em *Primavera* “tanto o homem quanto a mulher são figuras do mundo material” (PIETROFORTE, 2004, p.87) e que numa concepção mitológica, o céu e a terra figuram a relação contrária entre mundo metafísico-ativo-espiritual e mundo físico-passivo-material. Por isso, devido ao azul do céu e o salmão da terra “há uma relação semissimbólica entre a categoria de conteúdo espiritual vs. material e a categoria cromática cor fria vs. cor quente, distribuída de acordo com a categoria topológica superior vs. inferior” (idem) (fig.32).

<sup>61</sup> “Une telle organisation repose dans sur un dispositif topologique, c’est-à-dire sur une exploitation particulière des virtualités d’articulation de l’espace signifiant inscrit dans la clôture du périmètre rectangulaire de l’annonce. En effet, le format adopté induit une grille virtuelle de positions à partir de catégories topologiques qui définissent axes et plages: la surface plane s’organise en espace où s’articulent le haut et le bas, la droite et la gauche” (FLOCH, 1985, p. 173-174) (ao se referir a um anúncio publicitário).

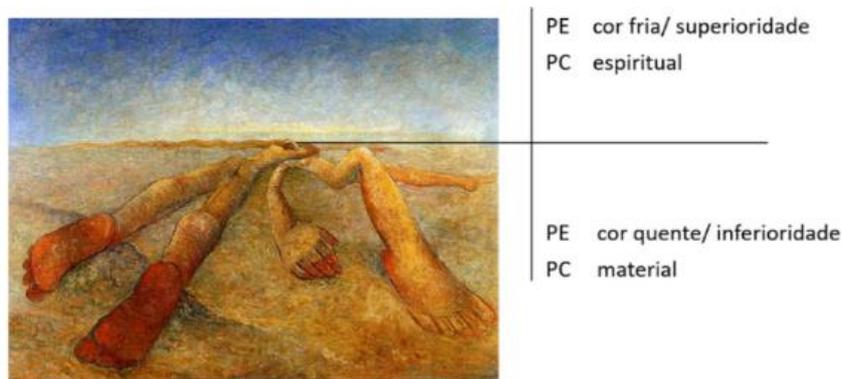


Figura 32: Relação semissimbólica estabelecida entre a categoria topológica central vs. marginal e a categoria semântica vida vs. morte. Fonte: Pietroforte, 2004.

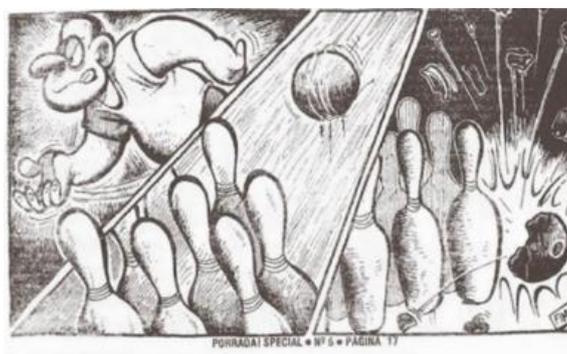
Para Oliveira (2004), a natureza da linguagem pictórica é o **sistema do tipo semissimbólico**. Diferente do simbolismo (quando a homologação entre expressão e conteúdo é um produto histórico e cultural), no semissimbolismo a significação é tratada como transitória e mutável, pois as homologações são possíveis e não pré-determinadas ou afixadas pela historicidade. Segundo Barros (2008),

o **semissimbolismo**, por sua vez, desestabiliza o que foi fixado pelas culturas [simbolismo] e sociedades, a exemplo da pintura Os girassóis, de Van Gogh, em que a categoria — não mais termo a termo — claro / pontiagudo versus escuro / arredondado (expressão) será homologável à categoria do conteúdo *vida versus morte* (BARROS, 2008, apud. VILELA *et. al*, p.122) (ênfases nossas).

Para ilustrar a aplicabilidade do conceito de formante **eidético** (aquele relativo a traços e formas) (fig.33) utilizaremos um estudo de Pietroforte de um texto visual do universo das histórias em quadrinhos. Mas antes, iremos resumir a narrativa do quadrinho. O desenvolvimento da narrativa acontece numa sala de boliche onde acontece uma conversa entre o tenente Miranda e outro rapaz (que começa e termina a história em silêncio). O tenente começa mostrando ao rapaz como se joga boliche: “A gente pega a bola e mira no primeiro pino, naquele que está logo na frente dos outros... ou melhor dizendo: No líder” e prossegue “Aí é fácil... Derrubando o líder, acertando ele bem no meio, os outros vão tudo com ele...” (texto do quadrinho). No segundo momento, o tenente é convocado para conter um grupo de grevistas de uma fábrica, então ele se levanta da cadeira (como quem já está de saída) e derruba os pinos. Então, Pietroforte discorre sua análise sobre a tematização

da greve, que no quadrinho é organiza pelas categorias semânticas *liberdade vs. opressão*, e afirma:

metaforicamente a bola representa a política e os pinos representam os grevistas [**nível figurativo**]. Em nível de semântica fundamental, bola e pinos realizam respectivamente, os termos da categoria de conteúdo *liberdade vs. opressão*. Por sua vez, no **plano da expressão**, a bola e os pinos são desenhados em **padrões de orientação diferentes**. A bola é circular enquanto os pinos são retilíneos, de modo que se estabelece uma categoria de expressão **circular vs. retilíneo** na formação dessas **figuras**. Há, portanto, um **semissimbolismo** entre a categoria opressão x liberdade, no plano do conteúdo [PC], e a categoria **circular vs. retilíneo**, do plano da expressão (PIETROFORTE, 2004, p.96) [ênfases nossas]



PC	opressão vs. liberdade
PE	circular vs. retilíneo

Figura 33: Exibição da relação semissimbólica estabelecida pela categoria eidética circular vs. retilíneo e a categoria semântica opressão vs. liberdade.  
Fonte: (PIETROFORTE, 2004)

Segundo Oliveira (2004, p.117), “Muito mais do que representar idéias, objetos, sentimentos, sensações, percepções, uma pintura é organizada para ser imagem diante de nosso olhar e, por esse modo de existência presentificante, desencadear efeitos de sentido de diferentes ordens”. Na organização de uma pintura os padrões cromáticos, eidéticos e topológicos antecedem as manifestações figurativas e por isso, enquanto unidades mínimas, tais formantes são considerados a dimensão mais profunda da expressão visual; e uma mudança nessa organização pode gerar um outro sentido. Daí os semioticistas considerarem que o “laço”, de homologação entre expressão e conteúdo, é do tipo “semi” simbólico. Uma cultura pode vir a transformar um sistema semissimbólico num sistema simbólico, mas uma análise semiótica buscará sempre investigar possíveis significações a partir de unidades mínimas (profundas).

Em “*De uma crítica ideológica da arte a uma mitologia da criação artística: Immerdorf 1973-1988*”, Floch (2004) faz uma análise um tanto incomum do ponto de vista tradicional da semiótica clássica uma vez que os três níveis hierárquicos e relacionais que fundamentam a semiótica são explorados de maneira orgânica ao longo do texto. Inicialmente o autor descreve e identifica os elementos que compõe o universo semântico do artista alemão:

bicicletas sem rodas, pequenos *atelier* de artistas iluminados, batatas, uma estátua de Lehbruck, águias, cavalos e macacos, cigarros acessos, fósforos apagados [...] eis o universo de Immerdorf ou pelo menos o que dele percebemos imediatamente (FLOCH, 2004, p.243).

Em seguida o autor afirma que a obra de Immerdorf nos convida a uma análise mais profunda da sua significação, e que apesar da utilização de símbolos e motivos, os quadros são muito mais do que “*puros jogos rítmicos, de formas e de cores*” (idem). Em outro momento, Floch considera que seria tentador tomar os quadros desse artista por “refugos” se nos reservássemos a “*identificar os personagens representados e de fazer corresponder um conteúdo filosófico ou ideológico a cada um dos motivos ou a cada uma das alegorias que se crê poder isolar na tela*” (p.244), uma vez que é perceptível no trabalho do artista referências diretas a momentos da história alemã. O que podemos entender dessas passagens é que Floch nos chama atenção para a necessária cautela que o analista precisa ter para não cair no senso comum. Ou como pontua Dos Santos (2019, p.71) ao lembrar que afirmações baseadas em conotações reproduzidas por um discurso hegemônico e não científico do tipo “preto é elegante” dificilmente encontrarão argumentos de veridicção num estatuto semiótico.

Isto posto torna-se mais clara a relação entre **simbolismo** (dileto da semiologia) e que é mais ou menos fixo, e o termo chave da semiótica plástica: o **semissimbolismo**, que não é fixo, pelo contrário, é relacional, mutável e acontece na imanência do sensível. A “negação” do contexto, outro ponto relativamente polêmico e que rendeu críticas arbitrárias à semiótica, também precisa ser esclarecido, pois a semiótica não desconsidera o contexto em que um texto foi concebido, ela presume que um texto (na condição de presença no mundo) é por si mesmo fruto de um contexto originário. Em outras palavras,

não existe para a semiótica “uma separação” (dialógica, genética, histórica etc.,) entre um texto e seu contexto. Segundo Floch,

é preciso admitir que o primeiro contexto de uma figura ou de um motivo é próprio quadro, que um quadro é uma totalidade sensível e inteligível, e que esta última não poderia ser substituída por um conjunto mais ou menos finito de textos ou de entrevistas do pintor ou ainda uma coleção, sempre aleatória, de fontes de inspiração ou de influências. Enfim, se é preciso inscrever o próprio quadro em um contexto, é primeiramente no conjunto de outros quadros que constituem a obra do pintor que se deverá inscrevê-lo (FLOCH, 2004, p. 244).

A observação da constelação em que se inserem as obras, portanto o contexto ao qual elas fazem parte, levará o analista a **segmentação** de um universo semântico básico. E a partir daí o analista poderá se dedicar ao segundo procedimento de análise; o reconhecimento das figuras recorrentes e suas relações dentro das estruturas internas dos quadros. Procedimento similar ao que ocorre na análise dos textos poéticos em que o processo de segmentação do objeto poético ocorre pela observação das repetições, ou como denomina a semiótica: **isotopia**<sup>62</sup>. Segundo Greimas e Courtés (2013) podemos distinguir as **isotopias temáticas** (situadas num nível profundo, de acordo com o percurso gerativo de sentido) das **isotopias figurativas** (que sustentam as configurações discursivas). Segundo Floch,

é difícil refazer ou fazer aqui a mímica do lento trabalho de análise que pode levar ao reconhecimento desta rede de relações. Digamos apenas que trata para o semioticista de situar as recorrências das diversas figuras que aparecem nos quadros e de proceder à sua análise a fim de extrair as unidades de sentido invariantes de que essas figuras não são senão concretizações variáveis (FLOCH, 2004, p.250).

A partir da recorrência de determinadas figuras, que no caso dos quadros de Immendorf não é um fato percebido apenas por Floch, como ele próprio afirma: “*Assim, aquele que conhece um pouco da obra de Immendorf sabe muito bem que aí se encontram velas acesas com frequência*” (idem), evidencia-se, a princípio, certa ‘inteligibilidade geral’ que o campo de leitura ao nível figurativo proporciona. Mas considerando que a pintura é suporte de um discurso poético; quais relações podem ser estabelecidas entre uma figura e

---

<sup>62</sup> Conforme consta no dicionário de semiótica “o conceito de isotopia designou inicialmente, a interatividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática, de classemas que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade. Segundo essa acepção, é evidente que o sintagma que reúne ao menos duas figuras sêmicas pode ser considerado como o contexto mínimo que permite estabelecer uma isotopia. Assim acontece com a categoria sêmica que subsume dois termos contrários: levando-se em consideração os percursos aos quais podem dar origem, os quatro termos do quadrado semiótico serão denominados isotópicos” (GREIMAS e COURTÉS, 2013, p. 275-276).

outra, entre uma figura e o resto do quadro, entre a figura e suas unidades mínimas? Um quadro é uma estrutura complexa e decomponível em unidades discretas e unidades mínimas; e para a semiótica o caráter relacional entre as todas essas partes da estrutura é o caminho para a compreensão da significação. Nesse sentido, percebemos nos trabalhos de Floch o tom descritivo com que ele aborda a narrativa que está sendo contada nos quadros:

Sua flama [de Immendorf] é um bem precioso, pois protege quando alguém atravessa as florestas de árvores mortas (Wartebiene I e II, 1991/1992) [...] que permite penetrar quartos obscuros da alma (In allen Kammern meiner Seele, 1989) [...] o mesmo conhecedor da obra do pintor terá notado também que este motivo da vela acesa está associado à figura de Brecht (Café Deustschland I, 1978), e que esse último joga as velas de seu aniversário sobre tapetes, queimando assim as águias mortas que aí estão desenhadas [...] (FLOCH, 2004, p.250).



Figura 34: A cadeira de Gauguin, Van Gogh, 1888.  
Fonte: Walther, 1990.<sup>63</sup>

<sup>63</sup> WALTHER, Ingo F. Taschen, ed. *Vincent Van Gogh*. 1990.

Não basta reconhecer as figuras para compreensão da significação, pois uma vela acesa num texto gráfico de Van Gogh (*Cadeira de Gauguin, 1888*) (fig.34) contribui para a construção de sentido pretendido por Van Gogh, e portanto, possivelmente será diferente do papel narrativo que uma vela de Immendorf exercerá numa narrativa desse artista. Por isso, é necessário analisar qual é a função que as figuras exercem dentro do discurso poético a que pertencem, para que então os temas possam ser identificados e analisados. Para Floch, “a recorrência das velas se dá na mesma proporção de **materiais-signos** que, na pintura de Immendorf, representam o fogo e a luz extirpada das trevas, e que os associam ao tema de um pensamento libertador ao mesmo tempo frágil e poderoso” (FLOCH, 2004, p.250) (fig.35).



Figura 35: *Ich wollte Künstler werden*, Immendorf, 1972.  
Fonte: (cfa-berlin.de)<sup>64</sup>

<sup>64</sup> Disponível em: <<https://cfa-berlin.de/exhibitions/7401/aualand-teil-1/works/289607/ich-wollte-kuenstler-werden/>>. Acesso: em 8 de out. de 2019.

A importância da análise da dimensão figurativa das obras do artista permitiu ao semioticista “reconhecer uma verdadeira organização dos diversos símbolos e motivos” e que tal organização “repousa sobre uma correlação entre, de um lado, os quatro elementos da natureza – o fogo, a terra, o ar e água – e a oposição vida vs. morte” (idem). Tal afirmação de Floch também reforça características que são intrínsecas ao procedimento semiótico a **segmentação em etapas, observação de repetições e análises relacionais** entre os elementos das **estruturas discursivas e semionarrativas**.

Cenas e narrativas representadas nos quadros de Immendorf tomam assim sentido e valor a partir de uma **axiologia figurativa** [ênfase nossa], como dizem os semioticistas “Sob” a extraordinária abundância, ou “além” do poderoso e do violento intrincamento das figuras mais ou menos reconhecíveis e interpretáveis, instaura-se e organiza-se um discurso sobre a vida e a morte, relacionando o ar à vida, a terra à morte, e a água e o fogo às suas respectivas negações (FLOCH, 2004, p.252) (grifos nossos).

Assim como Bajado foi classificado pela crítica da sua época como um artista “primitivo, naif e ingênuo”, no tempo em que o Floch escrevia sobre Immendorf a crítica da arte o classificava como “neo-realista”. Nesse sentido, para o autor será mais do interesse da semiótica compreender a função que o **realismo** (no sentido formal) desempenha na produção de significação, do que tomar a classificação tipológica elaborada pela crítica apenas como uma informação enciclopédica que localiza historicamente determinado artista dentre os diversos movimentos artísticos.

No caso de Immendorf a análise de Floch aponta que o realismo dos quadros “*serve na realidade ao desenvolvimento de uma flexão crítica sobre a criação assim como as forças contraditórias – de vida e de morte do espírito – que a criação atualiza*” e finaliza: “*O realismo de Immendorf aparece assim como o significante de um significado diferente do discurso político imediatamente visível*” (FLOCH, 2004, p. 252-253). É possível que o primitivismo – enquanto característica visual dos trabalhos dos artistas naifs ou ingênuos (Argan, 1992; Micheli, 2004) – desempenhe alguma função no processo de significação das obras de Bajado? Por hora consideremos esse questionamento como um caminho possível, entre tantos outros, que a semiótica nos oferece no estudo da significação dos textos visuais do domínio das artes.

Cada citação copilada do trabalho de Floch sobre os textos visuais de Immendorf ilustram a aplicação que será feita para a análise das pinturas de Bajado: (1) Uma leitura geral do universo semântico de Bajado (num nível figurativo); (2) Observação da recorrência de figuras específicas para a identificação de temas; (3) Estudo das relações que podem ser estabelecidas dentro da estrutura do quadro. No caso de Immendorf, Floch faz sua análise usando como critério a espacialidade dentro da obra do artista (o que é pintado dentro ou fora de cena, o quanto de luz entra ou sai da cena), portanto sempre com o olhar nas relações que são estabelecidas entre os elementos na ilusão de espaço que foi criada por Immendorf. No caso desta pesquisa tomaremos como ponto de partida as autorrepresentações de Bajado, ou seja, como ele se relacionada (enquanto personagem) com seus outros personagens dentro das cenas pintadas.

Num estado pré-analítico da obra de Bajado a sua representação em cena se mostrou um fato notório e reconhecido. Está registrado no que foi dito sobre ele nos mais diversos discursos, tanto biográfico (PRADO, 1987; CUENTRO 1985) quanto autobiográfico (BAJADO, 1985; 1980), como também jornalístico (DIÁRIO DE PERNAMBUCO, 1980) e teórico artístico (CÓRDULA, 2013). Por essa razão é que dentre as quarenta telas foram selecionadas àquelas em que ele está presente, sobretudo por considerarmos que tal particularidade não poderia ser ignorada. Portanto, o nosso estudo observará as relações que autor personagem estabeleceu com as outras unidades discretas (temas-objetos) do seu microuniverso semântico (personagens, figuras etc...) e como esses elementos se configuram dentro da estrutura independente que são seus quadros. Acreditamos que dessa maneira poderemos identificar como a significação se estabelece na obra de Bajado.

## 2.3 POR QUE A SEMIÓTICA PLÁSTICA?

### 2.3.1 Notas sobre as polêmicas

Poderíamos considerar o entendimento acerca da definição de **linguagem** – ‘como faculdade humana, como função social, como meio de comunicação etc.’ não se delimita por si só, mas devendo ser feita a partir dos

‘métodos e dos procedimentos que permitem sua análise e/ou sua construção’(GREIMAS e COURTÉS, 2013, p. 290) – como sendo o primeiro ponto de convergência entre a semiótica estruturalista e o Design da Informação, pois o critério que Twyman (1982) utilizou para elaboração da sua tipologia fundamental da linguagem (auditiva e visual) foi justamente o canal de transmissão. Por outro lado, essa convergência se perde quando, para Greimas e Courtés,

a tipologia destas linguagens está longe de ser feita e os primeiros ensaios repousam sobre **critérios pouco rentáveis** (como a classificação segundo a “natureza” dos signos em função de sua relação com o referente, segundo a substância de seu significante ou, o que vem a dar no mesmo, **segundo os canais de transmissão** (ibdem).

Contudo, a principal divergência que existe entre o pensamento de Greimas e o pensamento de Twyman recai sobre o problema epistemológico da **representação**, mais especificamente na concepção twymaniana sobre a **linguagem gráfica verbal** (representação gráfica da linguagem escrita). Greimas não considera possível a existência da representação gráfica de uma verbalização, uma vez que a letra não representa um som. Para Greimas a palavra não é nem ícone e nem som a medida que “*nenhuma ‘semelhança’ existe entre as duas figuras*”, por outro lado “*a representação não é senão a correspondência entre o conjunto das letras (e das grafias) e o conjunto dos sons, ou melhor, a correspondência entre os dois sistemas – o gráfico e o fônico*” (GREIMAS, 2004, p. 77).

No tocante a dimensão **pictórica** a relação entre os autores à priori é intermediária, pois divergem e convergem. Vejamos: Greimas afirma que não se deve compreender a representação como uma relação de “*semelhança simples*” entre “*figuras visuais planares e as configurações do mundo natural*”, para ele a semelhança só existe no nível do significado: “*isto é, ao nível do crivo de leitura comum aos artefatos planares*” (idem). Na perspectiva de Twyman (1985) serão pictóricas àquelas imagens concebidas à mão ou à máquina que estabelecem alguma relação, ainda que remota, com a aparência ou estrutura de alguma **coisa real ou imaginária**. Mas para melhores qualificações sobre essas questões, necessitaríamos de uma revisão bibliográfica mais aprofundada.



Figura 36: Relação formantes plásticos (Floch) x variáveis gráficas (Bertin) // linguagem gráfica (Twyman)  
 Fonte: Elaborado pelo autor.

No que se refere a dimensão **esquemática**//formantes plásticos, o diálogo entre os campos se mostra mais amistoso (fig. 36 e 37). Greimas e Floch consideram que o formante plástico é uma unidade mínima que integra um sistema que vai se tornando complexo, por outro lado essa unidade plástica é independente e destituída de um significado fixo (salvo sistemas cromáticos simbólicos como o semáforo: onde cores significam ações a serem tomadas). Portanto, os formantes plásticos só se definem por suas funções na estrutura, o que poderíamos considerar um princípio ‘similar’ ao que Twyman (1985) utiliza para definir a categoria esquemática. Será esquemática toda manifestação gráfica que não for nem pictórica nem verbal numérica (ou que para o observador não signifique nada). Em outras palavras, será esquemático aquilo que tem uma materialidade visual, mas que não nos diz nada em termos simbólicos e icônicos. O que fica em aberto no pensamento de Twyman é se tais unidades esquemáticas podem ser consideradas como partes de uma figura. Essa é uma lacuna importante a ser explorada.

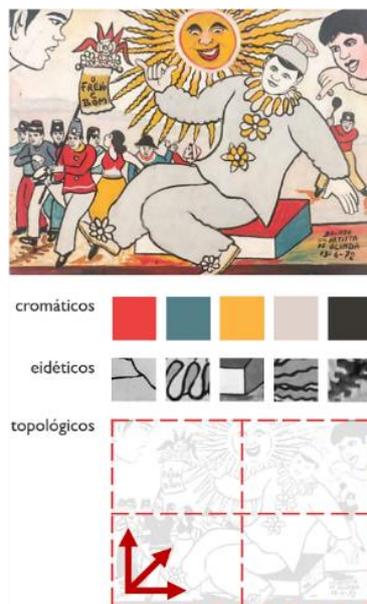


Figura 37: Variáveis gráficas x formantes plásticos numa tela de Bajado.  
 Fonte: Elaborado pelo autor.

A partir dos teóricos<sup>65</sup> que foram apropriados por algumas pesquisas em Design da Informação, é possível considerarmos que as variáveis gráficas sejam utilizadas como unidades mínimas dentro de um discurso gráfico; por outro lado, no Design ainda não enxergamos tais elementos como geradores de sentido. Normalmente os utilizamos baseados em critérios práticos. Não é do interesse desta pesquisa fazer uma crítica às economias do Design da Informação, pelo contrário, o esforço empreendido nesta fundamentação teórica foi o de localizar a perspectiva da semiótica plástica e colocá-la em diálogo com as nossas teorias de análise do objeto visual. Enquanto campos do conhecimento distintos, tanto o Design da Informação, quanto a semiótica greimasiana são coerentes epistemologicamente com os seus respectivos problemas científicos.

As considerações dos semioticistas estruturalistas podem parecer “duras”, “fechadas”, ou um tanto “puristas” para o Design, mas esses posicionamentos refletem o compromisso greimasiano em criar um conjunto de conceitos que pudesse dar conta de todos os discursos sem cair numa metalinguagem; e diante desse empreendimento ambicioso, talvez a semiótica não pudesse ter se desenvolvido sem que se distanciasse de outros campos como a crítica literária e a hermenêutica literária. O Design, desde sua gênese se mostrou interdisciplinar, a nossa economia é conciliativa, agregadora. Qual passagem da nossa história enquanto área do conhecimento melhor ilustra essa afirmação do que a Bauhaus?

### 2.3.2 Argumento teórico: formantes plásticos x variáveis gráficas

Sobre o quadro geral do argumento teórico (fig.38); foi notado que existe uma possível convergência por similaridade entre os formantes plásticos e as variáveis gráficas enquanto **unidades visuais mínimas, não simbólicas e elementares** integrantes de qualquer discurso gráfico. No entanto a aplicação de um método bi disciplinar seria precipitado e demasiadamente escorregadio.

Por hora, nesta dissertação, o trabalho de Bajado será compreendido enquanto um **artefato visual**, cujo **discurso é poético** em que o autor se

---

<sup>65</sup> Frisando que nenhum dos autores: Ashwin e Goldsmith (história da Arte, Design e Semiótica e Comunicação Gráfica); Bertin (Cartografia); Twyman (Historiador do Design, Litografia e Linguagem Gráfica) são do campo do Design da Informação. Embora sejam utilizados pelos pesquisadores do campo para a análise de artefatos do universo do Design da Informação.

utilizou de uma **linguagem gráfica pictórica** (num primeiro nível de observação), mas que também pode ser lida enquanto **formada por** unidades gráficas **esquemáticas**. Em síntese, como um objeto **portador de informação visual a partir da sua forma**.

Pela condição de objeto híbrido, pouco aderente aos métodos do Design da Informação, a **semiótica plástica** contribuirá como o mecanismo de **análise da informação visual** contida neste **artefato poético**. Portanto, do ponto de vista dos **mecanismos manipulados por Bajado na produção do sentido em sua obra**.

Bajado foi designer da informação no sentido em que foi ele, um **projetista, mediador, organizador, transmissor** de um discurso materializado em informação visual. E também foi um enunciador, uma vez que na condição do artista ele **produziu suas informações** a partir das próprias tendências criativas.

As vistas que o nosso objetivo não é discutir o papel do designer da informação como produtor de sentido (o que nos levaria a um debate promissor, mas que pediria uma outra pesquisa). O que temos de Bajado é a materialização de uma abstração. A informação visual que estamos estudando é essa materialização de um “pensamento” artístico cuja natureza é inerentemente poética manifestada num discurso gráfico formado por unidades organizadas num suporte visual plano: a tela.

A pintura de Bajado tem tudo o que é necessário para sua compreensão, portanto a nossa análise estará focada na **forma visual que informa** e chegamos ao **problema** que tentaremos explorar no Design da Informação (SOUZA *et. al.*, 2016): a **forma enquanto conteúdo. A ponte seria a relação entre os formantes plásticos e as variáveis gráficas**. Porque nesse aspecto a **semiótica plástica** já se aperfeiçoou quando se definiu como uma **semiótica da expressão**. Para esse campo, um plano de expressão (forma) tem uma **substância da forma** e uma **substância de conteúdo** e seus estudos permitem a passagem de um plano a outro, a todo momento, desde que se respeite os níveis de hierarquia (fig.39).



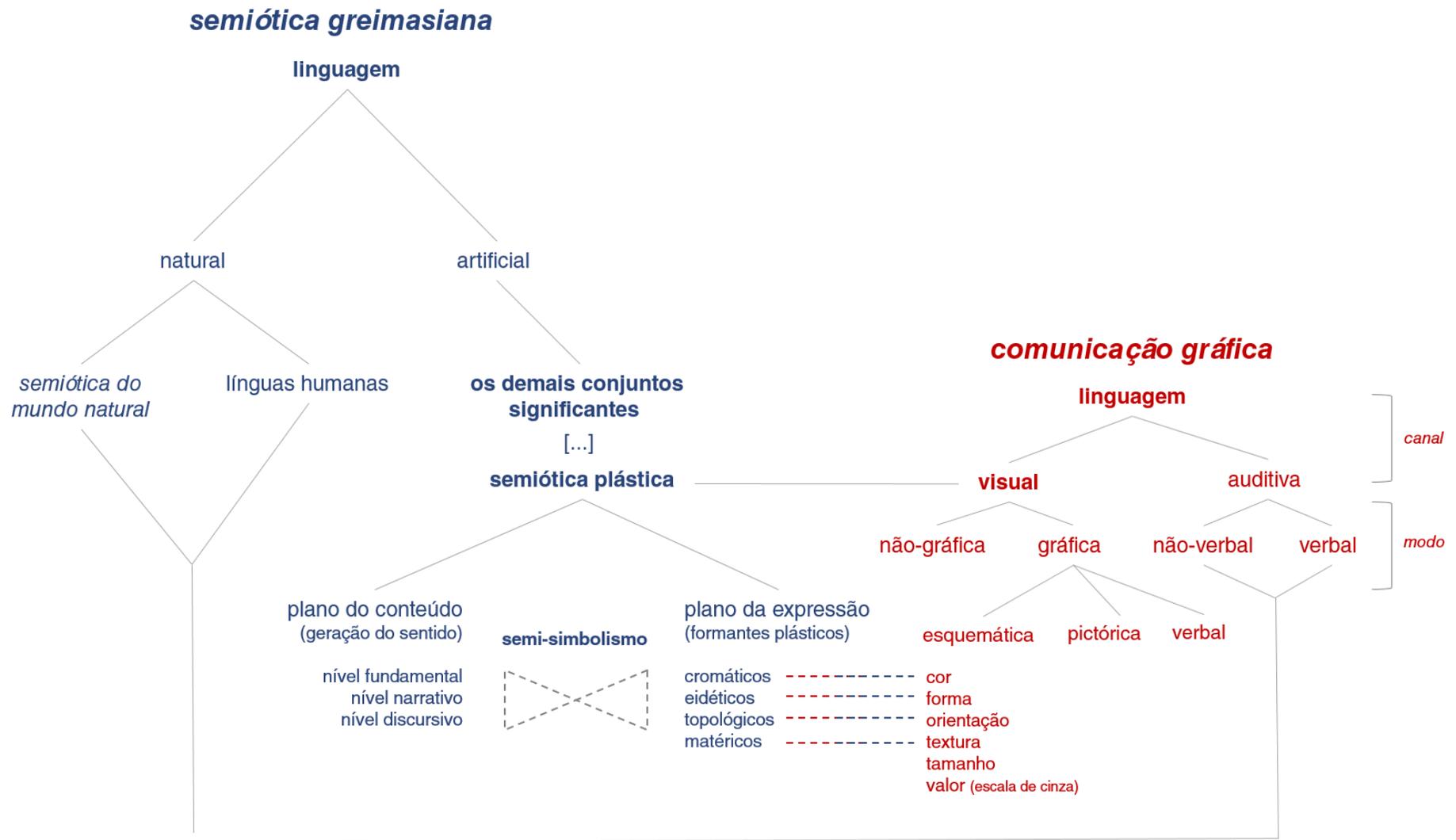


Figura 39: Comparativo das duas abordagens acerca da linguagem; relação entre os formantes plásticos x variáveis gráficas // linguagem esquemática.  
 Fonte: (elaborado pelo autor com base nos textos estudados).



# 2

## *SEGUNDO CAPÍTULO:* Metodología

A.J. Greimas

# SEMÂNTICA ESTRUTURAL

**SOBRE O SENTIDO** ENSAIOS SEMIÓTICOS

A.J. GREIMAS



**DA IMPERFEIÇÃO**

*Algirdas Julien Greimas*



**COM GREIMAS**

Eric Landowski

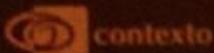


**SEMIÓTICA DAS PAIXÕES**

GREIMAS/FONTANILLAS



Jean Marie Floch *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit*



# DICIONÁRIO DE SEMIÓTICA

A. J. G.  
J. C.

**SEMIÓTICA PLÁSTICA**

ANA CLAUDIA DE OLIVEIRA

**OLINDA** memórias fotográficas

HEINRICH WÖLFFLIN

**Conceitos Fundamentais da História da Arte**

martins

SER E TEMPO

Martin HEIDEGGER

**Arthur Schopenhauer** O mundo como vontade e representação

**debates**

**SIGNIFICADO NAS ARTES VISUAIS** e. panofsky

99

RICHARD WOLLHEIM *A pintura como arte*

### 3 SEGUNDO CAPÍTULO: METODOLOGIA

**E**m teoria da arte também existe o debate paradigmático acerca tanto das questões perceptivas e expressivas quanto da significação<sup>66</sup> das obras artísticas (WOLLHEIM, 1993; 2002). Segundo Gombrich, a “preocupação com o significado se deve, é claro, ao sucesso e ao prestígio do ramo dos estudos artísticos-históricos denominados iconologia, que trata da interpretação de imagens alegóricas e simbólicas” (GOMBRICH, 2012b, p.522).

Por outro lado, até mesmo os iconólogos como Panofsky (2017) reconhecem que as alegorias só significam algo dentro de um “programa” (associado ao contexto sócio histórico e local, bem como de circulação da obra) de modo que a sua significação de base (a dos dicionários, por exemplo) só serviriam como uma referência, mas não aplicáveis a toda e qualquer situação. Esse autor concebe a “iconologia como uma iconografia que se torna interpretativa e, desse modo, converte-se em parte integral do estudo da arte, em vez de ficar limitada ao papel de exame estatístico preliminar” (PANOFSKY, 2017, p.54).

Panofsky fundamenta a sua teoria em torno de três conceitos principais: *estilo*, *tipo* e *sintoma social* (símbolo)<sup>67</sup>. Os três níveis de sua análise correspondem, em substância, ao desdobramento destes três conceitos que ele esquematiza como 1; *Tema primário* ou natural. 2; *Tema secundário* ou convencional. 3; *Significado intrínseco* ou conteúdo. Cada uma das três etapas do seu método corresponde a cada um desses conceitos – do mais superficial ao mais ‘profundo’ –, a saber; (1) *etapa pré-iconográfica*; (2) *etapa iconográfica*;

---

<sup>66</sup> “Acredito que o estudo da arte será complementado, mais uma vez pelo estudo da linguística da imagem visual. Já se percebe a presença da iconologia, que investiga a função das imagens na analogia e no simbolismo, bem como sua preferência àquele ‘mundo invisível das ideias’” (SCHÄFER [Principles of egyptian art, 1974] apud. GOMBRICH, 2012b, p. 87-88).

<sup>67</sup> Didi-Huberman, a partir do pensamento de Aby Warburg (1866-1929), se contrapõe a linearidade duma história da arte que foi construída com base na crítica estética e no positivismo das ciências naturais, especificamente de Vasari (1511-1574) e Winckelmann (1717-1768), e que culminou no paradigma iconológico de Panofsky. Embora Didi-Huberman (2012; 2013a; 2013b) seja crítico a “tirania” do simbólico sobre o sintomático, entre outras coisas, ele também argumenta contra as semióticas de base logico-filosófica e linguístico-estrutural. Portanto, o conceito de *sintoma* para os iconólogos está associado ao simbólico, enquanto que para os adeptos duma metapsicologia das imagens o *sintoma* se refere às sobrevivências fantasmáticas do *id* primitivo no *pathos* anacrônico das obras de arte.

(3) *etapa iconológica*. Para outro teórico, não da iconologia, mas da sociologia da arte; Francastel,

todo mundo aprende a ler e todo mundo se sente capaz de raciocinar mais ou menos sobre fatos materiais ou sobre algarismos. Um número muito menor de pessoas se exprimem, pelo menos no estado atual da sociedade, com traços ou com sons. Mas isso não significa que os traços e os sons não sejam signos tão capazes quanto as letras e que as palavras de exprimir idéias e sensações (FRANCASTEL, 1993, p.33-34).

Esses breves cotejamentos sobre o tema da expressão, do conteúdo, da materialidade, da abstração, do significado (sedimentado) e da significação (mutável e imanente), assim como da comunicabilidade humana por meio da arte, são apenas ilustrativos no sentido de pontuar que a preocupação em relação **ao que é dito e ao que é compreendido**, é também inerente a própria natureza da teoria da arte. A iconografia é apenas uma das temáticas desse paradigma, e que, conforme acabamos de ver, envolve um modelo hierárquico e estruturado no procedimento prático e replicável no campo de pesquisa em história e teoria da arte.

Diante disso, discorreremos a seguir sobre a metodologia geral e os métodos de procedimento do nosso trabalho dentro da perspectiva da Semiótica Estruturalista e do Design da Informação. De maneira similar às publicações mais recentes em Design da Informação (citados no capítulo anterior), a escolha pela semiótica se deu pela mobilidade planar que o mecanismo de análise estrutural permite ao pesquisador, ou seja, pela possibilidade de transitar entre a materialidade (expressão) e a abstração (conteúdo) do artefato visual (que no caso de Bajado também é poético).

### 3.1 DIRECIONAMENTO DA ANÁLISE

De acordo com Farias e Braga (2018, p. 10-28), os estudos em memória gráfica buscam “*compreender a importância e o valor de artefatos visuais [...] na criação de um sentido de identidade local*”. Os trabalhos desenvolvidos atualmente evidenciam as diversas formas de abordar o artefato visual e os autores fazem uma breve taxonomia destes estudos, organizando-os pela proximidade com as seguintes vertentes: cultura visual, cultura impressa (ou da impressão), cultura material, história do design gráfico e memória coletiva.

Neste sentido, pelo interesse na “produção material de contextos geográficos/sociais ou históricos”, nas “técnicas utilizadas na produção”, nas ‘atividades em que são usados/percebidos, os modos como afetam as pessoas, intermediando costumes, relações sociais, e conferindo significação às atividades humanas’ (LIMA *et al.*, 2016, p. 205), a tipologia com a qual nossa pesquisa mais se aproxima é a da memória gráfica associada a cultura visual e a cultura material. Para Farias e Braga (2018, p. 25), no âmbito das pesquisas sobre cultura material, um método chave é a ‘análise da linguagem gráfica e visual’.

Segundo Lakatos e Marconi (2008, p. p.90-91), as pesquisas de abordagem **hipotético-dedutivas** são aquelas que partem da percepção de uma “*lacuna nos conhecimentos, acerca da qual formula hipóteses e, pelo processo de inferência dedutiva, testa a predição da ocorrência de fenômenos abrangidos pela hipótese*”.

Partindo disso, para este trabalho compreende-se; (1) a lacuna: estudo do discurso poético no Design da Informação (a forma como informação); (2) a hipótese: por meio de uma transubstanciação por similaridade entre os formantes plásticos e as variáveis gráficas seja possível realizar o estudo da dimensão poética no Design da Informação; para possíveis (3) inferências dedutivas por meio da aplicação duma análise comparativa entre os formantes plásticos e as variáveis gráficas a partir das telas de Bajado; isto posto trata-se de uma pesquisa **bibliográfica de natureza aplicada** cujo método de procedimento geral é o **comparativo**.

Floch (1985), ao diferenciar o estudo *diacrônico* (que busca o valor adquirido por um fenômeno ao longo do tempo); do estudo *sincrônico* (que define o valor de um fenômeno por sua relação com aqueles que simultâneos); do estudo **acrônico** (que busca, por meio da análise estrutural, a coerência lógica interna de um fenômeno), afirma que para este último o **comparativismo** se mostra uma escolha metodológica fecunda<sup>68</sup>.

---

<sup>68</sup> “Une étude diachronique cherche la valeur acquise par un phénomène « à travers le temps » ; l'étude synchronique, seule retenue par Saussure, définit la valeur d'un phénomène par son rapport avec ceux qui sont simultanés. C'est le développement même de l'entreprise saussurienne, l'analyse structurale de la langue, qui a amené à définir celle-ci par sa cohérence logique interne, donc achronique. Ce n'est pas par « idéologie » qu'elle l'a fait; c'est simplement par cohérence avec ses propres principes théoriques et méthodologiques et pour servir, très pratiquement, d'instrument de comparaison entre faits de langage spatiaux et/ ou temporels. Le comparatisme, c'est le parti pris méthodologique

### 3.2 O ACERVO: CORPUS E CATALOGAÇÃO

O marco simbólico para o início dessa pesquisa corresponde ao primeiro contato presencial com o acervo da Casa Bajado de Arte. Isso aconteceu mediante ao envio prévio de um ofício no dia 26 de setembro de 2018 em que solicitávamos o acesso à sala de reuniões do gabinete do prefeito de Olinda (local onde as telas ficam expostas). Nosso pedido foi deferido pelo prefeito, o Sr. Lupércio Carlos do Nascimento, e a visita aconteceu na manhã do dia 19 de outubro de 2018. Inicialmente fizemos a **captura** fotográfica das quarenta telas; depois a **medição** de cada espécime com uma fita métrica; seguida duma breve anotação para o registro das condições ambientais do espaço onde as pinturas estavam expostas.

Na etapa subsequente, começamos o tratamento digital das fotografias – recorte dos elementos externos às pinturas (como pedaços de parede, molduras) e planificação das imagens (quando o ângulo de captura deformava partes das imagens) – quando gentilmente nos foi oferecida a utilização das capturas fotográficas já planificadas (das mesmas obras) fruto do trabalho do fotógrafo **Gustavo Bettini**<sup>69 70</sup>. Na etapa seguinte, para uma **catalogação simples**, construímos uma grade para comportar as informações oriundas das anotações que foram feitas durante a visita ao cervo (consideramos as variáveis: **título, ano, técnica e dimensão**) ([anexo 1](#));

### 3.3 O BARALHO: RECORTE, AGRUPAMENTOS E CATEGORIAS

A etapa de apreciação superficial começou pelo tratamento sensível/perceptivo planejado das obras, para isso fizemos a impressão e o recorte das quarenta telas em papel couché 300g formando um **baralho**; Ao espalhá-lo sobre uma mesa de tampo branco, observamos inicialmente os aspectos mais gerais como cores sobressalentes, enquadramentos e traços

---

*commun à Saussure, à Lévi-Strauss, à Dumézil et quelques autres. On peut juger de sa fécondité*” (FLOCH, 1985, p. 193-194).

<sup>69</sup> Disponível em: <<https://gustavobettini.com/>>. Acesso em: 10 de ago. de 2020.

<sup>70</sup> Gustavo fez a captura das telas para a produção de um catálogo editado pelo designer Pedro Alb Xavier sob a curadoria de Raul Córdula. O catálogo se refere a uma exposição que reúne quadros de Bajado de propriedade da Casa Bajado de arte e algumas peças do acervo do próprio Raul Córdula. Tivemos acesso ao livro-texto (e-book) do catálogo e a uma pasta compartilhada (em nuvem) com as imagens digitais. Como o catálogo não havia sido publicado, ainda estava no prelo, não utilizamos para esse trabalho nenhuma informação contida nele.

marcantes; e com base nas temáticas<sup>71</sup> diletas de Bajado (e que já haviam sido previamente obtidas no âmbito da pesquisa bibliográfica), agrupamos as lâminas em três temáticas, a saber: **festiva/cultural** (26 telas - 2, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 13, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 34, 38, 39 e 40); **cotidiana** (10 telas - 1, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 29, 35 e 37); e **religiosa** (4 telas - 3, 21, 33 e 36); o nosso objetivo, com esse procedimento, foi avaliar quais temas se repetiam mais.

As primeiras observações e seleção da amostragem revelaram que a datação das obras circunscreve o período de 1965 a 1987, ou seja, a maior parte foi pintada durante a ditadura civil militar; e as características visuais sobressalentes foram: cores primárias, enquadramento em plano geral e utilização simultânea tanto de expressões visuais e figurativas, quanto de expressões linguísticas da fala ou escrita.

De acordo com a pesquisa bibliográfica realizada, observamos que a autorrepresentação era uma das características figurativas mais reconhecidas do trabalho de Bajado, por esta razão utilizamos essa singularidade da obra como o principal critério para o recorte da amostra. Por isso, com o objetivo de saber em quais temáticas a figura de Bajado mais aparecia, selecionamos as telas que se enquadrassem no seguinte critério: **Se Bajado aparecia na pintura** (sim ou não). O resultado foi que das 40 telas, Bajado aparecia em 11 delas (3, 21, 22, 25, 28, 29, 27, 32, 36, 38 e 39 todas no anexo 1).

TEMÁTICA	RECORRÊNCIA	VEZES QUE BAJADO APARECE	Nº DE CATALOGAÇÃO
<b>Festiva/cultural</b>	26 telas	7	22, 25, 28, 27, 32, 38 e 39
<b>Religiosa</b>	4 telas	3	3, 21, 36
<b>Cotidiana</b>	10 telas	1	29

*Tabela 1: Distribuição das autorrepresentações de Bajado.*

<sup>71</sup> Nada muito complexo: essas temáticas foram obtidas a partir das curadorias prévias e publicadas nos livros de Córdoba, (2013); Prado, (1997); Cuentro (1985) e demais textos de ordem enciclopédica como os da Fundaj e Caixa Cultural.

A partir da apreciação dessas autorrepresentações de Bajado, constatamos que ele se representava de modos diferentes (às vezes disfarçado, às vezes em destaque, às vezes só observando). Dentre as 11 telas, agrupamos em grupos de acordo com a maneira em que Bajado se representou: **(1) como personagem em ação na cena** (4 telas | 3, 21, 36 e 39) ou **como personagem observador da cena** (7 telas | 22, 25, 27, 28, 32, 29, 38) (tabela 1 e anexo 2). Foi então, por meio da observação, que categorizamos os modos de autorrepresentação nas quatro categorias analíticas centrais desse trabalho; como personagem em ação na cena, o autor personagem estava em protagonismo (**Bajado triunfante**) ou em coadjuvância (**Bajado atuante**); como personagem que observa a cena quase sempre por trás de uma janela (**Bajado observante**); e nos baseando no pressuposto axiológico das oposições semânticas, consideramos também as cenas em que o autor não aparece representado iconograficamente na narrativa (**Bajado ausente**).



Figura 40: Resumo visual das etapas de visitação, coleta, cataloga o, tratamento do corpus.

Após a visitação, coleta, catalogação e tratamento do corpus (fig.40), elaboramos as perguntas que objetivamos responder com a análise semiótica propriamente dita:

- Qual é o universo semântico de Bajado?
- Qual o papel actancial de Bajado na cena?
- Sobre quais categorias fundamentais se baseia a lógica de significação das autorrepresentações de Bajado?

### 3.4 DESCRIÇÃO DO PROCEDIMENTO DE ANÁLISE

Dada a complexidade do objeto semiótico, Dos Santos (2019) alerta que a maneira mais segura de proceder é por meio da análise hierárquica entre os níveis de geração do sentido. Portanto, utilizamos os mecanismos da semiótica figurativa, semiótica plástica e semiótica poética (pelo conceito de sistemas conotativos) para a análise das pinturas selecionadas. Reafirmamos que o ponto de partida para a análise foi a autorrepresentação de Bajado, e como essa figuração se relaciona com o todo da estrutura do quadro. Para melhor compreensão do leitor dividimos a análise em dois momentos; (1) análise horizontal; (2) análise vertical.

#### 3.4.1 Análise horizontal

Consistiu na apreciação do microuniverso semântico de Bajado. Foi nele que investimos na **segmentação** pela observação das **isotopias**, conceitos tratados na etapa de fundamentação teórica (capítulo 1, seção 1.2.4, p.74) em proximidade com a semiologia e a semiótica figurativa. Observamos o que foi dito sobre Bajado nos discursos de personalidades e especialistas. Em seguida, nos baseando no nosso baralho, descrevemos as **repetições** temáticas, figurativas e espaciais ao nível dos signos-objeto; e na sequência observamos os **padrões** gráficos de movimento, cromatismo e os enquadramentos mais diletos de Bajado. Fizemos algumas relações com o **primitivismo** e o **art naïf** considerando-os como paradigmas associados a outra característica da obra de Bajado: a **bricolagem**. Por fim, notamos que as quatro categorias de análise baseadas no regime de presença do autor

personagem **triunfante**, **atuante**, **observante** e **ausente** podem ser consideradas partes desse *discurso bricolado*; e que ao entendermos a maneira como Bajado as (re)utilizou e as (re)organizou poderíamos chegar ao caminho de resposta para a nossa pergunta: **Como se articula a significação imanente nas narrativas visuais de Bajado tomando por recorte suas autorrepresentações como autor personagem?**

### 3.4.2 Análise vertical

Para a aplicação do procedimento de análise semissimbólica, selecionamos para a categoria *Bajado triunfante* dois quadros do **mesmo tema**; em que Bajado se retratou como ele mesmo protagonista da cena. Para a categoria *Bajado atuante*, selecionamos dois quadros com **temáticas aparentemente opostas** em que Bajado se retratou como ele mesmo um integrante ativo, mas não o protagonista da cena pintada. Para a categoria *Bajado observante*, selecionamos dois quadros com o **mesmo tema e espaço, mas tempos opostos** em que Bajado se representou como ele mesmo um observador da cena por trás da sua clássica janela. Para a categoria *Bajado ausente*, selecionamos dois quadros com o **mesmo tema, tempo, espaço, arranjo plástico e personagens** sendo que em um dos quadros ele não está presente. A lógica das nossas escolhas se baseia nos pressupostos semióticos referentes ao sistema de **oposição** e **contradição**, ou seja, comparando as **mudanças** e **permanências** entre uma tela e outra (daí a necessidade de escolha de telas que se relacionassem entre si em oposição ou contradição; em mudança ou permanência). Também foi na etapa vertical que utilizamos as semióticas plástica e poética.

O procedimento de análise propriamente dito foi elaborado a partir dos trabalhos de Floch (2004), Pietroforte (2004) e Dos Santos (2019) (fig.41); tendo como fundamento teórico a Semiótica Estruturalista (Greimas e Courtés, 2013) e a semiótica plástica de Floch (2004; 1985).

Embora não tenhamos seguido um ‘modelo’ de análise, organizamos o nosso estudo em três atividades práticas: (1)<sup>72</sup> **descrição do quadro ao nível**

---

<sup>72</sup> Essas três etapas foram utilizadas como um roteiro base de leitura, mas ao longo do processo não descartamos a possibilidade de retorno a alguma fase anterior ou alguns breves “desvios” do roteiro de leitura.

**discursivo:** (o que se vê na cena pintada?); (2)<sup>73</sup> **descrição do tema em correlação com a narrativa visual desenvolvida no quadro** (o que está acontecendo na cena? O que o autor personagem está fazendo na cena?); (3) **articulações de sentido entre os elementos plásticos – figurativos – narrativos** (a partir da localização, das cores e traços/texturas referentes a representação do autor personagem, qual é o sentido imanente à sua presença no percurso narrativo?)

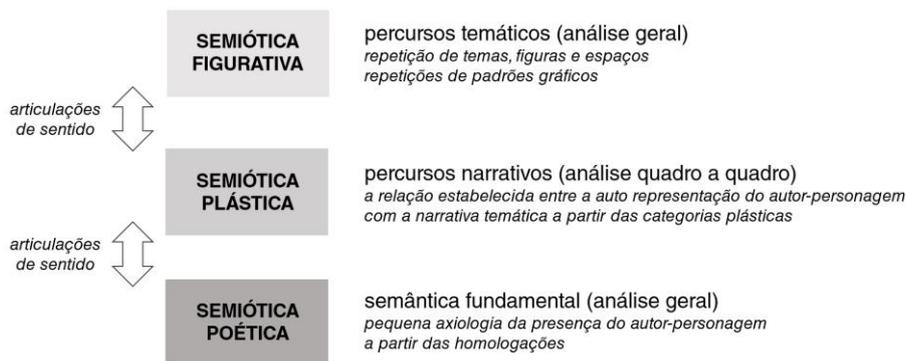


Figura 41: Caminho metodológico para a análise da amostra  
Fonte: Adaptado a partir de Dos Santos, 2019.

Nesse capítulo apresentamos o passo a passo do nosso trabalho, desde a etapa pré-analítica, revisão das bases teóricas, visitação do acervo, coleta e catalogação do corpus; passando pelo processo de análise superficial mais sensível e perceptiva, até a descrição da análise prática propriamente dita. Essa última que por sua vez foi dividida, didaticamente, entre uma fase horizontal (com todas as telas que compõe o recorte do microuniverso semântico) e uma fase vertical (tela a tela, de oito previamente selecionadas). No capítulo seguinte, o intervalo das seções 3.1 a 3.6 correspondem a fase horizontal; a seção 3.7 corresponde a fase vertical; As sessões 3.8 e 3.9 trazem o fechamento da análise pela perspectiva da Semiótica Estruturalista e do Design da Informação respectivamente.

<sup>73</sup> Convém pontuarmos que o nível intermediário de nossa leitura poderá gerar contestações do ponto de vista dos semioticistas, porque nele trazemos algumas informações semiológicas (ainda que não as utilizemos como argumento veridictório). Pelo aspecto *bricolado* dos discursos de Bajado, consideramos justificável, por exemplo, o nosso procedimento de coleta em dicionários de símbolos ou leituras sobre as “simbologias do maracatu”. Nossa pretensão não será a de tratar o São Jorge de Bajado como sendo o mesmo São Jorge cristão secular, mas sim de observar as (re)significações criadas – exclusivamente – por Bajado para esse tipo de elemento iconográfico no seio do seu próprio microuniverso semântico. Ou seja, nosso foco não estará na simbologia de tais elementos, mas sim no uso que Bajado faz dos seus significantes para compor suas próprias narrativas. A pergunta que nos cabe fazer não é “qual o significado de São Jorge em Bajado”, mas sim, “Qual é o papel de São Jorge no quadro de Bajado?”. Floch (2004) faz algo similar em seu estudo sobre Immendorff. Floch utiliza uma passagem da obra de Bachelard (*A Psicanálise do Fogo*) para se referir a diferença entre o significado da luz artificial (flama) em relação a luz natural (sol) no entendimento do sentido em que Immendorff (re)organiza suas flamas em narrativas bricoladas próprias.



# 3

*TERCEIRO CAPÍTULO:*  
Bajado



## 4 TERCEIRO CAPÍTULO: BAJADO

### 4.1 O MICROUNIVERSO SEMÂNTICO DO "ARTISTA DE OLINDA"

**P**ierrôs alegres e tristes; colombinas, passistas, trapezistas, santos, bandas, missas, cangaceiros, cruces, coníferas, céus azuis e ao mesmo tempo nublados; mares calmos e revoltos, jangadas, dragões, cirandas, desfiles carnavalescos de bois, blocos e rua, *la ursas*, maracatus em palcos. Os quadros de Bajado – assim como uma tela de cinema em que músicos, bandas e personagens do circo (e da própria vida) atuam como se a existência humana fosse um espetáculo – são como janelas em que nós pudéssemos apreciar e, ao mesmo tempo, participar do filme da vida.



Figura 42: As onze aparições de Bajado na coleção da Casa Bajado de Arte.  
Fonte: Casa Bajado de Arte (recortes da pesquisa)

A maioria das suas cenas acontecem à luz do dia, com exceção daquelas que são internas e acontecem em bares e salões de dança. Entre vielas e ladeiras de Olinda, cenas do verão pernambucano são mostradas em cores saturadas; em campos e clareiras, missas e cultos à santos católicos podem ser observados; e no alto mar, divindades encarnadas fazem aparições ao

observador. Bajado, a maioria das pessoas que conhecem o seu trabalho o sabem, também costumava se autorrepresentar nos quadros. Mas isso não era uma regra, uma vez que nem sempre ele se representava. No entanto, esse é um aspecto notório e reconhecido em sua obra (fig.42).

Bajado assinava seus quadros como “Bajado, um artista de Olinda” embora traços – que poderíamos dizer “icônicos” e simbólicos – da cidade não saíssem de seus pincéis. Às vezes, num dia de sol qualquer, um farol aparecia em meio a moças vestidas com a camisa do Santa Cruz. Mas dum modo geral aquilo que hoje é cartão postal da cidade colonial não aparece em sua obra. As casas de Bajado são geométricas e não remetem em nada ao estilo maneirista e ao barroco. Até o fechamento da amostragem para essa pesquisa não encontramos nenhum quadro em que de Bajado tivesse sequer pintado uma igreja.

À luz das considerações de Floch, poderíamos nos perguntar se um discurso sobre Olinda não aparece no plano da expressão com outros aspectos que não sejam simbólicos e, ou, icônicos. Em outras palavras, poderíamos nos questionar sobre o modo como Olinda aparece no discurso de Bajado, e de como esse investimento semântico se relaciona com a estrutura dos quadros para a geração de sentido. Mas por enquanto, focaremos o nosso olhar nas “aparições” de Bajado nos seus discursos. Floch é contundente ao dizer que o enunciador e o enunciatário não estarão, jamais, presentes em um texto ou em uma imagem, e, por extensão, num quadro (FLOCH, 1985)<sup>74</sup>. Isso implica que deveremos tomar o devido cuidado para não confundir “o Bajado Euclides” com o “Bajado personagem”.

É possível que alguém questione essa afirmação de Floch, uma vez que ao final do artigo sobre Immendorff, o semioticista utilizou uma fala do artista – originalmente veiculada numa entrevista publicada – para complementar a sua análise semiótica. Sobre isso é de bom tom pontuar – que assim como o entendimento acerca “contexto histórico” e os “ícones” – a semiótica não se volta contra a presença do enunciatário no texto, mas ela se reserva a respeitar

---

<sup>74</sup> “Il faut bien comprendre qu'énonciateur et énonciataire ne sont donc jamais présents dans un texte ou une image. Dire « je », c'est n'installer qu'une représentation conventionnelle de l'instance de production de l'énoncé. Arthur Rimbaud disait bien : « Je est un autre » ; « Je » n'est pas celui qui dit « je ». Aussi les fictions de producteur et de destinataire présentes, installées dans l'énoncé (les « je », « nous », « tu » et « vous ») sont elles appelées respectivement narrateurs et narrataires” (FLOCH, 1985, p. 196).

a concepção da *estrutura* do texto (pois tudo o que ele precisa para nos dizer o que diz, já está nele). Isso não quer dizer que algumas inferências ou analogias surjam ao longo de uma análise, mas é preciso que compreendamos que não se pode atribuir a elas o valor veridictório ancorado ao parecer final de um procedimento. Tudo que for externo ao texto, se pertinente, só poderá adquirir um aspecto complementar e secundário diante do compromisso do analista.

No tópico seguinte abordaremos algumas interpretações que foram feitas sobre Bajado e que foram publicadas, mas não com o intuito de inseri-las em nossa análise. Espera-se que o conhecimento dessas interpretações, ou melhor, entendendo como esse “observador coletivo que é a sociedade” (FLOCH, 2004, p.254) interpreta Bajado, possamos nos localizar enquanto analistas acerca das conotações sociais que já foram atribuídas ao artista.

#### 4.2 BAJADO VISTO PELO MUNDO

As fontes primárias para a construção desta sessão correspondem aos depoimentos publicados em duas biografias de Bajado, uma que corresponde ao primeiro volume de uma coleção intitulada *Gente de Olinda* (CUENTRO 1985), e outra que faz parte da coleção *Perfis pernambucanos* (PRADO 1997). Estudamos doze depoimentos por meio de uma análise de conteúdo simples e observamos certa tendência que aponta para uma adjetivação de Bajado dentro de quatro possibilidades: Autentico; Humilde; Reconhecido; Ingênuo. As adjetivações, muitas vezes, aparecem misturadas em relação a vida e/ou a obra de Bajado.

As falas que atribuíam a Bajado uma ideia de **ingenuidade** destacavam a **pureza das técnicas** e a **ausência de “maldade”** no campo pessoal (honestidade) conforme se observa no excerto a seguir:

Bajado era uma pessoa muito especial, singela, que mais parecia um anjo. Não tinha maldade não conhecia disputa de mercado, vendia, o que fazia, na grande maioria das vezes dava de presente. Acabou enfrentando muitas dificuldades, mas com humildade, simplicidade e naturalidade. [...] É importante que as pessoas tomem conhecimento de que existem referências de respeito a Bajado em tudo que é

enciclopédia mundial nesse tipo de pintura, classificado como categoria ingênua<sup>75</sup> (REGO, 1997, p. 62-63).

As de **reconhecimento** se mostraram relativas a **genialidade do artista** e pelo **legado histórico** deixado para as artes do estado.

Artista autodidata [...] Bajado tinha a simplicidade dos grandes mestres, o que despertou o interesse de alguns críticos e motivou estudiosos da arte contemporânea de Pernambuco a se aprofundar em pesquisas. Todos gostariam de saber a origem de tanta pureza, criatividade, tanta perfeição em seus desenhos, traços invejáveis e uma mistura de cores que só ele sabia utilizar. Sua presença nas artes plásticas foi tão importante que obras de sua autoria estão presentes no acervo dos grandes colecionadores brasileiros (MONTEIRO, 1997, p.68).

As falas em que se referenciavam à **humildade**, salientavam sobre a **modéstia** de Bajado no campo profissional, bem como o estilo de vida simples e pouco ostentativo do artista. Esse tipo de fala indiretamente se referia a resistência e resiliência de Bajado diante dos impasses da vida e do trabalho informal, vejamos algumas delas:

Bajado permanecerá na memória do povo. Vai sempre espelhar muita gente. Na minha opinião foi um baluarte dentro do que fez, sem condições, e resistir à tudo, só um herói” (BOTELHO, Silvio, 1997, p.85)

Bajado, um artista sem frescuras e sem medo, que pinta os dúbios claro escuro, na frente de qualquer um; que trata a cor com sabedoria e prudência instintivas em tempos de esbanjamento de pigmentos; mas que insiste no desenho forte e seguro que marca a ossatura das personagens e seus movimentos sem o menor deslize (CARVALHO, Arthur, 1985, p.9).

Marcas de um artista, de um folião embriagado pelos clarins das troças e clubes carnavalescos. Marcas de um homem que enfrentando as mais duras adversidades da vida, sempre soube como combater-las sem perder sua dignidade (AMARAL, João Arnaldo, p.5, prefeito na época)

**Os depoimentos que valoravam a autenticidade** de Bajado faziam referências mais diretas às suas criações e frisavam a **preferência de Bajado pelos temas populares**. Eram falas que direta ou indiretamente comparavam Bajado a outros artistas do seu tempo. Também se referiam a vida pessoal do artista no tocante a sua escolha pela permanência em Olinda até a sua morte (Bajado recusou repetidas vezes os convites que recebeu para morar em outros estados e fora do Brasil).

---

<sup>75</sup> Conforme veremos adiante, arte ingênua é um termo utilizado para se referir ao trabalho de artistas sem formação técnica formal e cuja técnica, por não ser “sofisticada”, é classificada como ingênua.

O negócio de Bajado é mostrar o que o povo é, sem segundas intenções. Por isso o descreve em todos os afazeres. Mas a índole própria do artista o leva a preferir os monumentos da festa, dos folguedos, do carnaval, pois ele é o primeiro a se divertir com a variedade incrível de tipos em movimento (BACCARO, Giuseppe, 1985, p. 11-12)

A priori, poderíamos destacar que quando Bajado é considerado **autêntico** e **reconhecido** pelo observador coletivo, também se reforça a altivez de Bajado (aderente a ideia de presença), enquanto as leituras que o consideram **humilde** e **ingênuo** atribuem ao artista o aspecto de passividade (em aderência a ideia de ausência). No entanto, essas considerações, por enquanto, não passam de divagações mais ou menos solipsistas, pois não fizemos um estudo mais aprofundado sobre os discursos sociais sobre Bajado.

Nos tópicos seguintes observaremos como a dimensão figurativa e plástica aparecem nos depoimentos. Também ilustraremos com algumas compilações e colagens, as unidades discretas do microuniverso semântico de Bajado; começaremos pelos temas e figuras, pois “o reconhecimento assim feito de figuras recorrentes é legítimo, pois estas terão saído dos próprios quadros, de suas estruturas internas assim como de seu relacionamento entre si” (FLOCH, 2004, p. 244).

### 4.3 ISOTOPIAS

#### 4.3.1 Isotopias temáticas

De um modo geral, todas as obras de Bajado retratam pessoas – de Olinda, divindades, personagens da cultura local, sobretudo ele próprio observando o que acontece na cena, o que segundo Paulo Bruscky (2016)<sup>76</sup>, era o ‘quê de Hitchcock’ que Bajado tinha. Inclusive ele também se autorretratou como São Jorge. Ao estudarmos os temas, estaremos buscando reconectar a pintura com o seu referente externo, porque “o que é tematizado preexiste a sua tematização” (WOLLHEIM, 2002, p.20). De acordo com Francastel, em seu clássico da sociologia da arte, “A realidade figurativa”:

uma teoria do objeto figurativo e da forma, uma teoria da imagem, uma teoria do espaço e uma teoria da linguagem parecem dever construir os principais pontos de vista de onde partirá uma

<sup>76</sup> BAJADO. 2016. Direção de Marcelo Pinheiro. Recife: Opara Filmes (20:19 min), son., color. Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/127163768>>. Acesso em 28 de ago. de 2018.

investigação destinada a fundamentar uma abordagem ao mesmo tempo sociológica e estética da obra de arte (FRANCASTEL, 1993, p.93).

Os personagens de Bajado são muito variados, vemos porta estandartes, passistas, rainhas do maracatu, torcedores do Santa Cruz, ursos, lá ursoras, Lampião e Maria Bonita, dragões, sereias, caboclinhos, bois, passistas, *Mariachis*<sup>77</sup>, Homem da Meia Noite, calungas, personagens circenses, dançarinas de pastoril etc. (fig.43); mas nem as casas, nem as igrejas (que praticamente não aparecem), nem a vegetação são semelhantes ao cenário natural e urbano de Olinda.



Figura 43: Figuras temáticas na obra de *Bajado*.  
Fonte: Casa Bajado de Arte e Biografia do artista (Iemanjá<sup>78</sup>) (recortes da pesquisa).

<sup>77</sup> Cantores populares itinerantes, um dos símbolos da cultura mexicana.

<sup>78</sup> Prado (1997, p.42).

Os temas são igualmente diversos e vão desde as cenas do cotidiano, do mundo místicos, passando pelos folguedos folclóricos e carnavalesco até os sagrados. Daí encontramos missas, São Sebastião, aparições de Iemanjá, São Jorge. Festas de São João, de Carnaval e até mesmo Natal (pastoril). Segundo Plínio Palhano, Bajado tem uma “linguagem única” e uma “comunicação pictórica inesgotável” (PALHANO,1997, p.76). A observação das figuras temáticas presentes nas telas mostrou a recorrência de elementos **sagrados e profanos, divinos e humanos**.

Para Córdula (2013), há em Bajado um tipo de mensagem sobre Olinda que está num **nível subjetivo**. Aquilo que poderíamos considerar como sendo o **espírito** de uma Olinda de Bajado manifestada pela cultura – não material – que anima os corpos dos personagens moradores da cidade que foram retratados pelo artista. Em seu livro “*Olinda Utopia do Olhar*” (2013), Raul Córdula discorre sobre esse reconhecimento pela Unesco dos moradores de Olinda como formantes de um **‘patrimônio vivo’** em meados da década de 1980. Nesse sentido, Baccaro afirmou que Bajado

dá o melhor de si quando espalha alegria: é na revolta da alegria que sublima os aspectos dos olindenses, que conhece e compartilha, ou condensa na sátira de um estandarte: essas saídas populares para a desgraça permanente. O artista parece libertar o povo do seu fardo, quando o põe a correr pelas ladeiras, atrás de totens que são, quem sabe, prenúncio de outros guias (BACCARO, 1985 p. 11).

#### 4.3.2 Isotopias figurativas

Os cenários, de fato, nos chamam a atenção no sentido de que não ‘representam’ Olinda (considerando que Bajado se dizia “o artista de Olinda”), com exceção dos postes (fig.44), que inclusive são mencionados por Zé Carlos Viana (2016)<sup>79</sup>. Os **postes de Bajado** são tão emblemáticos que atualmente fazem parte do projeto paisagístico do Beco Bajado (fig.45) (espaço em homenagem ao artista que liga a Ladeira da Misericórdia à Rua do Amparo) localizado à poucos metros da casa onde o artista viveu com a sua família.

---

<sup>79</sup> *BAJADO*. 2016. Direção de Marcelo Pinheiro. Recife: Opara Filmes (20:19 min), son., color. Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/127163768>>. Acesso em 28 de ago. de 2018.

A repetição desse signo-objeto na condição figura de **luminescência** evidenciam uma **predileção** do artista **pela luz**, nesse aspecto também nos chama atenção a quase inexistência da **obscuridade**. **Não há sombras** nas cenas e todas as telas, incluindo as internas, parecem ser iluminadas por uma luz onipresente.

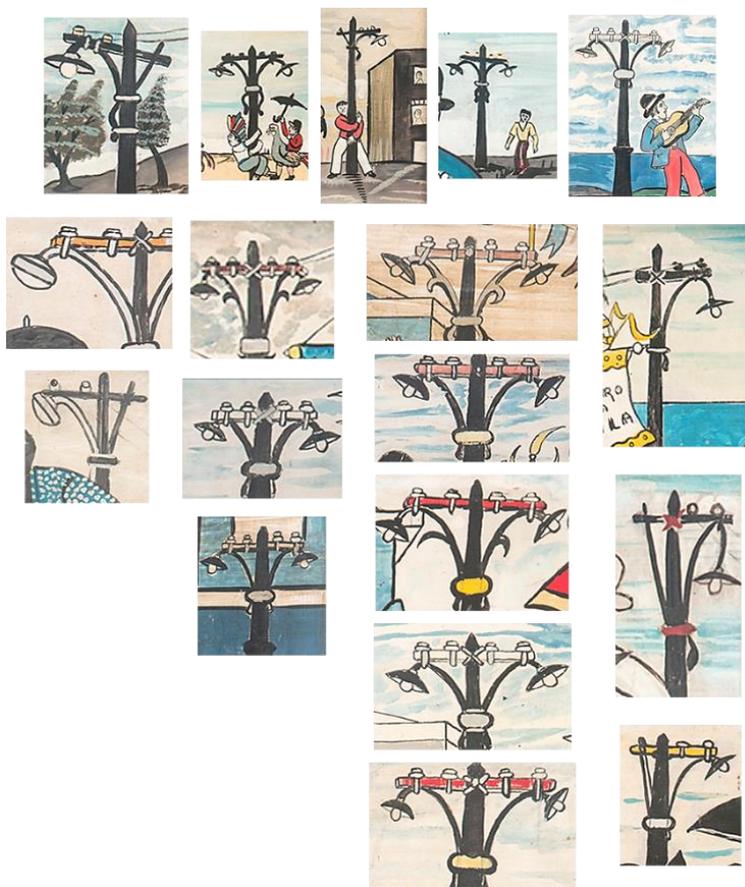


Figura 44: Os postes eram figuras recorrentes no trabalho de Bajado.  
Fonte: Casa Bajado de Arte (recortes da pesquisa).



Figura 45: Os postes eram figuras recorrentes no trabalho de Bajado.  
Fonte: Fotografia do autor.

Outras figuras que aparecem frequentemente são as jangadas e quase sempre partem em direção ao horizonte (fig.46), com exceção de uma que está pintada no quadro “...E a jangada voltou só...” (1972), cujo título sugere a chegada da embarcação. Esse quadro, inclusive, é muito interessante, pois a figura feminina que recebe a embarcação está triste; dedutivamente, é como se a pessoa que ela esperava pudesse ter se perdido no mar (fig.46, superior, quadro completo à esquerda e um pormenor à direita).

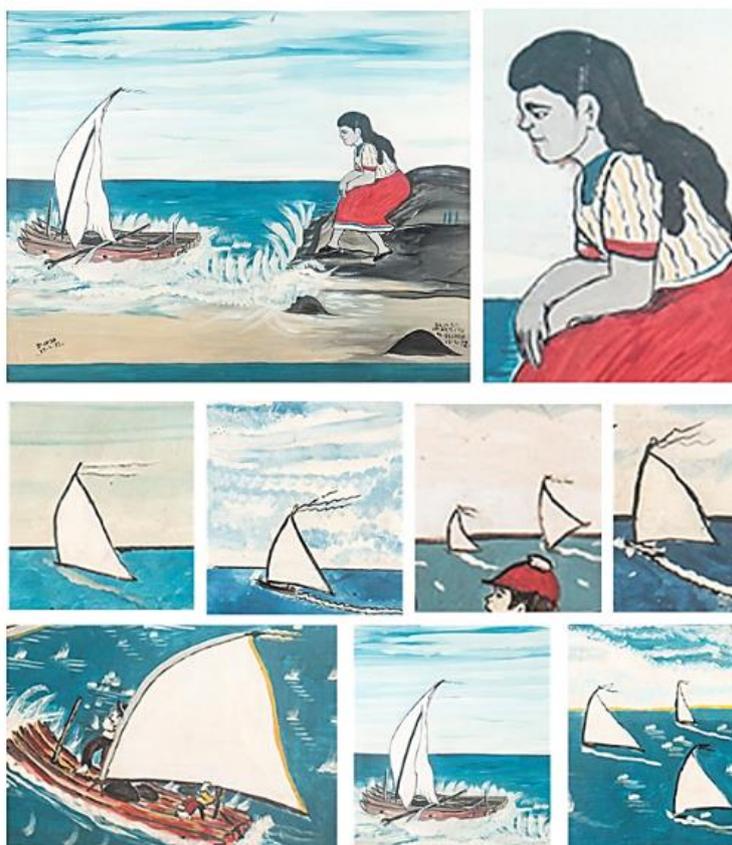


Figura 46: As jangadas de Bajado.  
 Fonte: Casa Bajado de Arte (recortes da pesquisa).

Embora a maior parte das cenas de Bajado aconteçam à luz do dia, seus céus quase nunca estão limpos e a maioria deles têm muitas nuvens. Às vezes os céus de Bajado parecem até mesmo um mar revolto (fig.47). O investimento semântico no “duvidoso” também pode ser observado em suas figuras celestes. Não sendo possível que o observador identifique se está diante do sol ou da lua. Às vezes, inclusive, a lua parece ter raios solares; ou, talvez se trate de um eclipse onde a lua é concêntrica ao círculo solar de onde saem raios (possivelmente do sol?).



Figura 47: Os céus de Bajado.  
 Fonte: Casa Bajado de Arte (recortes da pesquisa).

No geral, as figuras da natureza em Bajado são complexas e muito instáveis. Sol e lua se misturam, tornam-se indefiníveis; noite e dia não se diferenciam; céu e mar se parecem, pois nuvens e ondas são esfumadas pelo artista de modo similar. Existe abundância de luz, mas inexistem sombras. Nesse aspecto, Bajado parece ter um apreço pela **instabilidade** das coisas, a estética da dúvida nos parece ter sido um investimento dileto do artista.

#### 4.3.3 Isotopia espacial

Se nas figuras da natureza verificamos que as oposições são de ordem neutra, complexa e conseqüentemente paradoxal; a dinâmica dos espaços é diferente e um tanto interessante. Nas cenas ao ar livre, do ponto de vista entre **interno** e **externo**, Bajado definia acentuadamente os limites. A rua é o espaço das festas, onde se encontram personagens fantasiados, dançantes, alegres; ao nível da rua tudo é **dinâmico** (fig.48). Os espaços internos, por outro lado, são quase sempre estáticos.



Figura 48: dinâmico (primeiro plano) x estático (segundo plano) nos espaços de Bajado.  
Fonte: Casa Bajado de Arte. Quadro “Olinda no Frevo e O Homem da Meia-Noite” (1975).

Nas cenas interiores os espaços continuam bem delimitados, mas a relação entre interno e externo se inverte, o interior se torna o palco principal da cena e conseqüentemente aparece em **cromatismo**; já o exterior, inversamente, é praticamente **acromático** (fig.49, lâmina esquerda). Outra característica marcante nos espaços criados por Bajado, presente tanto nas cenas ao ar livre quanto nas cenas internas, diz respeito a noção de perspectiva: ruas se interpolam, paredes se sobrepõe e até mesmo personagens. Bajado também costumava escalonar seus espaços em planos, mas algumas vezes a escala que ele utilizava acabava dando ao quadro certo aspecto surrealista (fig.49, lâmina direita).



Figura 49: externo x interno e interpolação de planos nos espaços de Bajado.  
Fonte: Casa Bajado de Arte. Quadros, “Gafieira Gato Blum” (1972) e “Pitombeira dos 4 Cantos” (1973).

## 4.4 PADRÕES

### 4.4.1 A cinética ou movimento

Outra característica das telas de Bajado é a **cinética**. Suas cenas, apesar de estáticas, representam movimento (ASHWIN, 1979). O observador sabe que o desenho está estático, por outro lado as figuras parecem estar se movendo. Metaforicamente, Baccaro (1985) compara Bajado a uma ave que avista de

longe e que parece não ver “nem gente nem coisas paradas. Traça com pressa, sem detalhes, o perfil imóvel do casario. Simples exigência de cenário onde colocar cenas da vida popular” (BACCARO, 1985, p.11-12).



Figura 50: A cinética em Bajado.

Fonte: Casa Bajado de Arte. Quadros “O Frevo é Bom” (1972); “Passistas” (1972); “Santa Cruz no Carnaval” (1972) e “Maracatu” (1972);

*Desconjuntados, angulosos e recurvos* foram as palavras que Câmara (1985) utilizou para descrever os personagens de Bajado, “os passistas desmancham-se ladeira abaixo, trocistas e desconjuntados, angulosos e também recurvos, caras que já vimos na esquina da barbearia, na mesa do boteco, na gafeira de Amaro Branco” (CÂMARA, 1985, p.7). O mais interessante é que *desconjuntados, angulosos e recurvos* pareceu a maneira mais sucinta que Câmara encontrou para descrever a cinética percebida (fig.50). Segundo Vale (1997), a cinética *bajadeana* é a responsável pela “alegria existente em seus quadros, bem como o movimento. Bajado não produziu uma obra sem que as figuras estivessem em movimento, dançando, pulando, mexendo mesmo. Incrível a capacidade que ele externava ao imaginar as figuras e coloca-las nos seus devidos lugares” (VALE, 1997, p.112).

#### 4.4.2 As cores

Uso das cores primárias em contraste cromático é outro traço característico de Bajado, para Mascaro (1997, p. 114) o artista tinha o dom de

“brincar com as cores, sabendo jogá-las no local certo e no momento exato”. Bonfim (1997, p.110) considera que “com cores fortes e contrastantes”, Bajado expressava seu amor por Olinda, pois davam vida a massas de corpos em movimento. Sabe-se que a tinta preferida de Bajado era a *Coralmour*, o que, segundo Carvalho (1985), evidenciava a preferência que o artista tinha a tintas nacionais. Fato que contrariava o modismo vigente entre os artistas da época que preferiam as tintas importadas (CARVALHO,19885).

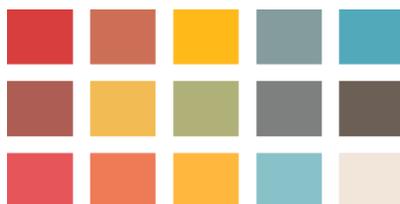


Figura 51: Cartela de cores utilizada por Bajado.  
Fonte: Elaborado pelo autor com a ferramenta do conta gotas.

No geral, o que se fala em relação as cores de Bajado diz mais respeito a sua capacidade de bem articula-las, do que uma listagem dos tons que compunham a sua cartela (fig.51). Samico (1997, p.107)<sup>80</sup> afirmou que “as cores, as combinações, os contrastes, os desenhos, tudo impressionava”; e para Lacerda (1997, p. 107), “era incrível a capacidade e o domínio que ele [Bajado] exercia sobre as cores”. Outras falas evidenciavam atribuições coloristas a Bajado. Os artistas coloristas, a exemplo de Van Gogh, são aqueles que expressam emoções por meio das cores (MICHELI, 2004). No caso de Bajado, as cores primárias são recorrentes (fig.52), mas nem sempre os matizes são saturados.

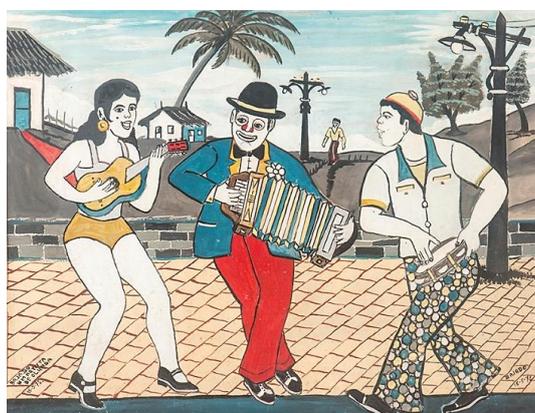


Figura 52: Bajado fazia uso simultâneo de tons saturados e dessaturados.  
Fonte: Casa Bajado de Arte. Quadro “Brincantes” (1972).

<sup>80</sup> Gilvan Samico (1928-2013) foi, entre outras coisas, um artista gravurista pernambucano integrante do movimento armorial, notadamente famoso (especialmente para o Design Gráfico) por seu trabalho em xilogravura.

A força poética das narrativas de Bajado advém da qualidade das suas figuras cromáticas. Ao articular movimentos e cores, algo de subjetivo parecia transitar para a instância da materialidade; era como se o investimento sensível (do artista) para promover a estesia (no observador) se aproximasse da perfeição;

Pelas formas, traçados cores e fisionomias das figuras em movimento [...]. O amor dele pela cidade era lírico, poético. Da forma como ele se revelava, tratava-se de poesia pura que ele transportava para a tela, a madeira, através das figuras que desenhava e pintava com cores fortes, vivas e contrastantes. O rosto dele nos quadros era uma forma de querer mostrar que assumia a cidade como a terra que o acolheu (CUENTRO, 1997, p.98-99).

Seus quadros, pintados em cores primárias, são uma visão das expressões mais vivas, com autenticidade incrível nos desenhos. Seus trabalhos são ricos em detalhes e formas, numa mostra predileta do homem apaixonado pelo seu povo, sua terra (VELOSO, 1997, p. 96-97).

Franz Boas (2015) em “*Arte primitiva*” já considerava o uso das cores um elemento relativamente difícil de analisar na arte por seu aspecto demasiadamente emocional e psicológico. Vale salientar que a semiótica evita analisar um quadro pela perspectiva do *colorismo*, uma vez que o compromisso da análise semiótica está nas articulações de unidades mínimas e não na expressão das emoções subjetivas do artista. O olhar semiótico pode se interessar pela maneira como um determinado artista articula as cores para dizer o que sente, mas não para deduzir ou atribuir sentimentos às cores que foram utilizadas por ele. É a partir desse conhecimento que vemos em Bajado tentativas de se criar zonas de protagonismo gráfico por meio das relações entre **cores quentes e frias** e entre **cromatismo e acromatismo** (fig.53).



Figura 53: Oposições cromáticas em Bajado.  
Fonte: Casa Bajado de Arte. Quadro, “Circo O Amigo da Onça” (1980).

#### 4.4.3 Os enquadramentos

Enquadramento, segundo Aumont (1993, p.150-53) é um processo mental e material pelo qual se chega a uma imagem "que contém determinado campo visto sob determinado ângulo e com determinados limites exatos". O conceito de enquadramento veio da metáfora renascentista da pirâmide visual para "limitar a liberdade e o arbitrário do corte [espacial] que realizamos [...] com o nosso olhar" (idem). O enquadramento existe "em todos os modos da imagem representativa baseados numa referência, primeira ou última, a um olho genérico, a um olhar" (AUMONT, 1993, p. 150-53). Para nós, "o espaço [do quadro] se revela como um princípio de estruturação dos diferentes materiais *bricolados* pelo pintor" (FLOCH, 2004, p.245).

Os **enquadramentos** de Bajado (fig.54) são, em sua maioria, grandes planos gerais, como se o observador estivesse diante de um palco onde a cena está acontecendo. Dentre as quarenta telas em apenas uma Bajado fez uso do close. Alguns planos gerais partem de um ponto de vista levemente superior, mas no geral "sua perspectiva é do rés da calçada ou, do máximo, da altura dos quatro degraus que o levam à janela-mirante da Rua do Amparo [referente a janela da casa do artista]. Perto. E direto" (CÂMARA,1985, p.7).



Figura 54: Os enquadramentos em Bajado são diversos.

Fonte: Casa Bajado de Arte. Quadros, "Olinda Terra da Felicidade" (1975); "O Boi da Vila" (1973); "O Farol de Olinda" (1972); "Hoje tem Espetáculo" (1972); "Vendedores" (1965); "Serenata" (1977); "...e a jangada voltou só..." (1972); "Urso" (1975); "O Boi da Vila" (1972).

Normalmente encontra-se dois ou três planos nos quadros de Bajado, onde no primeiro, quase sempre, existe um personagem ou grupo de personagens que protagonizam a cena enquadrada (como em uma apresentação teatral). Para a artista Guita Charifker (1936-2017), a visão de mundo de Bajado partia “da sua janela, é claro. Era daquele espaço debruçado que ele imaginava e depois passava para a tela, os movimentos do povo acompanhando os blocos, as troças, maracatus, os vendedores de bugingangas, as figuras que passavam por ele” (CHARIFKER, 1997, p. 66-67).

#### 4.5 O PRIMITIVISMO E ART NAÏF

De acordo com a teoria da arte, Bajado está circunscrito no grupo dos artistas primitivos ou *naïfs* (CÓRDULA, 2013), cuja origem remonta ao contexto pós-impressionista francês do início do século XX. Podemos considerar que a arte *naïf* é um desdobramento do fauvismo de Gauguin (1848-1903), uma vez que a linguagem visual deixada pelos fauvistas permitiu o reconhecimento e a consequente apreciação da pintura *naïf* pelo mercado de arte (ARGAN, 1992; GOMBRICH, 2012a). Segundo o artista plástico Carlos Pinto, o primitivismo de Bajado era “quase primário, pois tinha uma linguagem bem próxima do infantil, bastante simples, mas ao mesmo tempo, cheia de vitalidade, mostrando muitas cores, formas e desenhos interessantes” (PINTO, 1997, p. 78-79).

As principais características das pinturas *naïfs* podem ser resumidas de acordo com as seguintes descrições, são “simples e puras, lineamentos, vigorosidade, simplicidade e poesia” (GOMBRICH, 2012a, p.586). Os “seus modos figurativos são livres e soltos, seguem uma fantasia sem preconceitos, são tudo aquilo que a arte oficial não era: sinceridade, pureza, instantaneidade” (MICHELI, 2004, p.54). Tais afirmações foram feitas sobre as obras de Henri Rousseau (1844-1910), considerado um dos principais expoentes da arte *naïf*. Importante notarmos que tais afirmações não se referem ao nível figurativo das pinturas.

Também é interessante observar que Rousseau tem uma história profissional e pessoal, de certa maneira, bastante similar a história de Bajado. O pintor francês, por exemplo, era um fiscal de impostos e morador do subúrbio

que aos quarenta anos de idade decidiu se dedicar a pintura. E embora tenha sido considerado um artista ‘ingênuo’ pelos críticos (outra característica da pintura *naïf*, a ‘ingenuidade’ técnica), e que neste sentido, Argan contra argumentou: “ele [Rousseau] não era um inculto, e sim um autodidata, que certamente carecia de cultura profissional que se ensinava nas academias” (ARGAN, 1992, p134). Para Miranda (1997), “Bajado se enquadrava na linha *naïf*, porque não dispunha de certos conhecimentos dentro da arte que praticava. Só queria pintar. Daí uma obra ingênua, mas de uma sensibilidade muito grande, nascida de dentro” (MIRANDA, 1997, p. 118).

O pensamento dos autores, Argan (1992), Gombrich (2012a) e Micheli (2004), converge para a seguinte elucidação; os dois fatores que contribuíram para o sucesso de Rousseau foram: o primeiro, o fato de sua estética divergir da estética que se tornara vigente em Paris, cujo ideal era a erudição tanto formal quanto conceitual dos impressionistas acadêmicos. O segundo – talvez o mais definitivo na carreira de Rousseau – a boa recepção por parte dos artistas de sucesso (que neste caso reconheceram o trabalho de Rousseau em decorrência do gosto pelo primitivo legatário de Gauguin). No caso de Bajado a “legitimação” partiu de um artigo publicado pelo jornal francês *Le monde* em 1974 (SANTANA e MIRANDA, 2019b).

Neste tópico, inevitavelmente foi utilizada uma abordagem dialógica, e talvez não pudesse ser diferente, haja vista que revisitamos alguns pontos da teoria da arte em seu aspecto estilístico e tipológico. O nosso objetivo foi localizar Bajado dentro da teoria da arte, pois retomando um dos questionamentos que Floch levantou no estudo sobre Immendorf – que era o de descobrir como o neo-realismo contribuía com o processo de significação na obra do artista alemão – que função teria o estilo *naïf/primitivo* na geração de sentido nos quadros de Bajado?

#### 4.6 A BRICOLAGEM

Nas obras de Bajado vemos o encontro de personagens que talvez nunca se encontrariam fora dela (fig. 55), eram *cowboys* americanos, índios mexicanos, sertanejos nordestinos, personagens da cultura pop, *mariachis*,

“invenções, máquinas, bicicletas, armadilhas, alegorias e cartazes de crítica econômica, do barnabé sacrificado saído de alguma página de A Careta ou do Fon-Fon” (CAMARA FILHO, 1997, p.73).

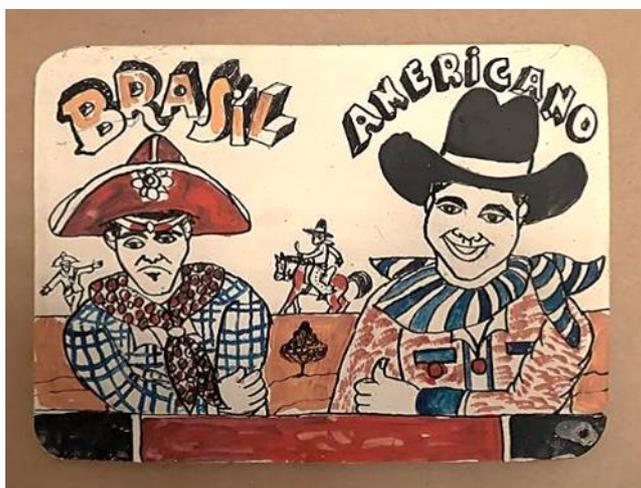


Figura 55: Referência dos filmes de faroeste misturado com a cultura nordestina.  
Fonte: Moacir dos Anjos, 2019<sup>81</sup>.

Para Gil Vicente, uma das coisas que caracterizava o trabalho de Bajado era o poder que ele tinha “de lançar mão de um leque de influências como do Cordel, do Cinema, do Carnaval, do Sacro, para transpor nas telas e madeira [...] o seu lado irônico, satírico, com muito humor, muita verve no que realizava” (VICENTE, 1997, p. 87). Ao se referir a Immendorf, Floch afirma que

o bricoleur coleciona um certo número de elementos de significação, isto é, signos, para, a partir deles, realizar um conjunto estruturado [...] Ele se contenta, se é que pode se dizer assim, com as figuras e motivos que encontrou em sua história pessoal e que conservou, com a ideia de que isto pode sempre servir (FLOCH, 2004, p. 248).

O modo *bricoleur* de produzir significação repousa nessa capacidade de reordenar esses conjuntos de signos para compor novas histórias – próprias, particulares, únicas – de acordo com a subjetividade do seu autor. É possível que a lógica da significação em Bajado tenha alguma relação com o modo *bricoleur* de produção de sentido.

#### 4.7 AUTOR PERSONAGEM EM QUATRO FORMAS DE PRESENÇA

Primeiramente convém pontuar que /Bajado/ já é um pseudônimo de conotação social, artística e profissional de Euclides Francisco Amâncio. Esse

<sup>81</sup> Disponível em: <<https://www.instagram.com/moaciranjos/?hl=pt-br>>. Acesso em: 29 de abr. de 2019.

apontamento se torna necessário para o melhor esclarecimento sobre os conhecimentos aos quais nos apropriaremos mais adiante sobre a *ortonímia*. Numa análise pela perspectiva da teoria narratológica, /Bajado/ seria o pseudónimo artístico de Euclides Francisco Amâncio; e “Kid Amâncio”, por exemplo, o ortónimo de Bajado. Tentaremos elucidar essas relações mais adiante.

Pseudónimo é o nome falso que alguns autores utilizam para assinar suas obras (ex. Bajado é o pseudónimo de Euclides Francisco Amâncio); o heterónimo é uma outra personalidade criada pelo artista, mas que tem personalidade e cosmovisão próprias (ex. “Kid Amâncio” é um dos heterónimos de Bajado). Ortónimo é o nome verdadeiro, podendo também ser um pseudónimo, de um dado autor (ex. o ortónimo de “Kid Amâncio” está mais para Bajado do que para Euclides Francisco Amâncio, pois “Bajado” foi a maneira corrente e socialmente notória pela qual o autor pintor ficou reconhecido). Caso ele houvesse assinado suas obras com o seu nome oficial e fosse conhecido como Euclides, Francisco, Amâncio ou Euclides Francisco Amâncio, tais explicações não seriam tão confusas. Talvez o exemplo mais famoso desses fenómenos narratológicos é o de Fernando Pessoa que teve como heterónimos, Álvaro de Campos, Bernardo Soares, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e etc.

Como autor das suas histórias em quadrinhos, Bajado já “se incluía” nas narrativas como o personagem “Kid Amâncio”. Essa característica também é recorrente em suas pinturas de cavalete. Portanto, como autor personagem, o regime de presença de Bajado aponta para uma axiologia da /presença/ versus /ausência/ de modo que no *eixo dos contraditórios*: o Bajado ausente (que não aparece no quadro) se dá em oposição a condição do Bajado presente (que aparece em ortonímia, ou seja, quando o autor é personagem sendo ele mesmo). Logo, quando está presente, Bajado é diretamente atuante na narrativa pintada.

No *eixo dos contrários*, podemos considerar que o Bajado não-ausente se dá quando ele atua numa condição triunfante (aparece como o protagonista em heteronímia, ou seja, como autor que (re)cria um personagem com personalidade e visão de mundo próprias) e que age na narrativa, portanto,

como o detentor de uma “presença dupla”, um *ele próprio mais um outro* (ex. quando Bajado é São Jorge e Bajado ao mesmo tempo, assim como ele já foi Jesus carregando uma cruz, um lutador, um cangaceiro etc.). Por fim, o Bajado não-presente na cena narrada se dá quando a sua atuação se dá em coadjuvação, ou seja, como Bajado “apenas” observante.

Primeiramente, se quisermos entender a lógica interna ao regime de autorrepresentação de Bajado, teremos que investir no caminho inverso, ou seja, *partir do que está explícito para entender o que está implícito*. Primeiro *compreender o sentido da presença e deduzir o da ausência*, para finalmente *entender o sentido imanente que coaduna entre a presença e a ausência*.

Acreditamos que o estudo do percurso temático-figurativo em articulação com nível plástico seja o suficiente para que tenhamos as informações necessárias para o entendimento do papel actancial que Bajado executa na narrativa pintada. Para que num segundo momento, já cientes desse conhecimento, possamos traçar possíveis caminhos para a significação da sua /ausência/ para que finalmente seja possível tatear uma semântica mais profunda do sistema bajadeano de autorrepresentação (fig.56).

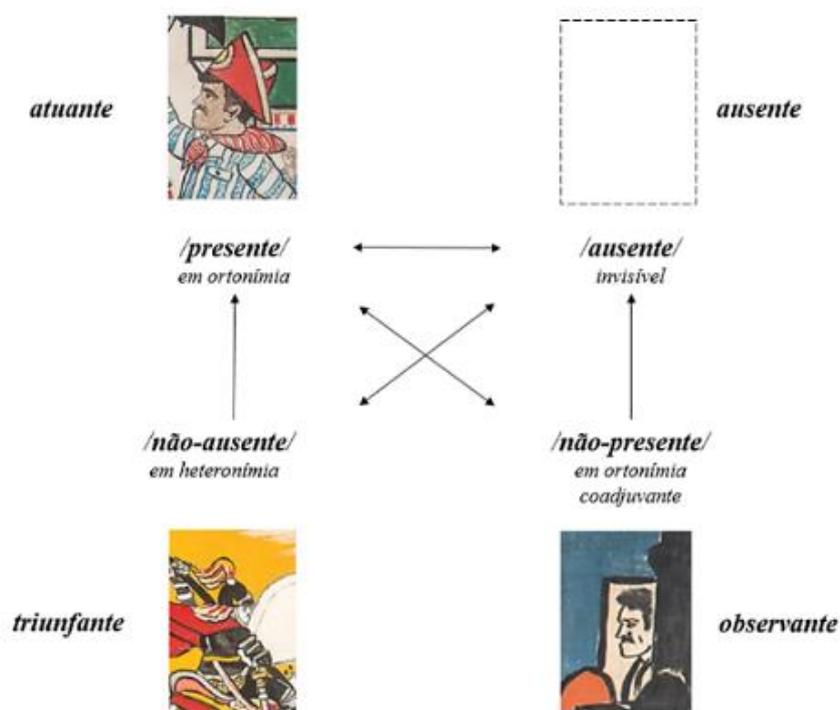


Figura 56: Axiologia hipotética das representações de Bajado.

Na análise que será desenvolvida daqui em diante, buscamos responder as seguintes questões: O que Bajado está fazendo na cena? Com quais outros personagens ele contracena? Qual a localização dele no espaço? Como ele se relaciona com o tema geral da pintura? Como é, e, como se relaciona a figura-cromática de Bajado com o todo plástico da pintura? Qual é o programa narrativo executado por Bajado? Nem todas essas perguntas foram respondidas de uma só vez, ou em apenas uma tela. Contudo, esses questionamentos nortearam os possíveis caminhos para o desenvolvimento do estudo.

#### **4.7.1 Bajado triunfante**

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

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

Nesse sentido, é correto compreender que as simbologias sedimentadas culturalmente e historicamente desempenham um papel intermediário no plano de profundidade no estudo do discurso poético, portanto não as utilizaremos como argumento veridictório das homologações semissimbólicas.

#### *Viva São Jorge (1972)*

A pintura (fig.57) enuncia um espetáculo similar às lutas romanas de gladiadores, mais pela composição cênica do que pelos elementos figurativos, pois embora não vejamos uma arena ou o formato circular comum a esses

espaços, vemos em primeiro plano um grupo de músicos em atividade enquanto São Jorge luta com o dragão em cima de um “palco” localizado no segundo plano do quadro. A cena aparentemente se passa à noite, ou ao pôr do sol, pois um clarão amarelado no canto superior esquerdo da pintura nos faz supor tratar-se da luz do sol; no canto superior direito, uma figura celeste sugere uma sobreposição da lua sobre o sol; e o céu, por sua vez, parece nublado. No terceiro plano, o vazio do lado esquerdo contrasta com a presença de uma colina e de árvores do lado direito; no centro do quadro vemos a figura de um músico (o único negro) alinhado com a figura de São Jorge no plano centro-superior do quadro. No tambor tocado por esse músico lemos a frase exclamativa “Viva São Jorge”.



Figura 57: “Viva São Jorge” (1972).  
Fonte: Casa Bajado de Arte.

Embora a religiosidade de Bajado seja de certo modo sincrética<sup>82</sup>, à luz das considerações de Prado (1997)<sup>83</sup>, podemos considerar que “Viva São

<sup>82</sup> Quando perguntado pelos jornalistas, Jose Ataíde de Juliana Cuentro, se ele era católico, Bajado respondeu: “E apostólico, só não sou romano. Agora tem uma religião que a pessoa, não é religião, é o espiritismo que eu dou uma fezinha porque não é religião. O espiritismo pode ser religião católica. O espiritismo que é o certo, é aquele que tem o

Jorge” faz parte do grupo de quadros classificados como pertencentes à temática mística no inventário das obras do artista. Nesse aspecto, é fácil identificar o investimento semântico numa alegoria (o artista se representou como o próprio São Jorge)<sup>84</sup>. O enunciado do quadro se dá em dois núcleos de ação e três planos de espaço. Tendo em vista que o ponto de partida de todas as análises realizadas é a autorrepresentação do artista (fig.58), começaremos nosso estudo do nível figurativo de cima para baixo.



Figura 58: “Viva São Jorge” (1972), pormenor 1.

O primeiro núcleo, do embate entre São Jorge e o dragão, se dá no segundo plano dimensional e acontece em cima de um bloco de tijolos, cuja semelhança remete à base elevada dos monumentos históricos dos mobiliários urbanos, investimento que possivelmente corrobora a apreensão do heroico e do triunfo como valores eufóricos nessa narrativa (fig.59). Nas extremidades dessa espécie de “ringue” ou tablado vemos três flamas, como se a quarta, que deveria estar acesa próximo ao rabo do dragão, tivesse sido apagada pelos movimentos corporais consequentes da luta entre os rivais. A textura da base superior desse elevado é semelhante à de um tabuleiro de xadrez.

---

direito, que avisa. A gente sente aquilo que não pode fazer. Muita gente não aceita porque pensa que o espiritismo é bater bombo. Espiritismo é uma coisa completamente diferente” (CUENTRO, 1985, p.42).

<sup>83</sup> “Bajado pintou muitos Orixás, levou para as telas e madeira (eucatex) algumas cenas de rituais praticados na umbanda. Se dizia fã de Oxum. Pintou várias de São Jorge também [...] a assinatura de Bajado está presente ainda em vários altares de Igrejas de Olinda. O Altar da Igreja de Nossa Senhora do Guadalupe e as nuvens da igreja de São Pedro, por exemplo, são frutos do seu trabalho. “Uma vez ele estava pintando um quadro onde se viu um pai-de-santo jogando, botando os búzios. Mãe olhou. Depois começou a pintar outro, com um monte de filhas de santo dançando. Noutra ocasião estava lá uma procissão. Em seguida uma passagem da Via Sacra, que ele dizia que era Jesus e Cirineu” (PRADO, 1997, p.43-44).

<sup>84</sup> Segundo Panofsky, “imagens que veiculam a idéia, não de objetos e pessoas concretos e individuais (tais como São Bartolomeu, Vênus, Mrs. Jones ou o Castelo de Windsor), mas de noções gerais e abstratas como Fé, Luxúria, Sabedoria etc., são chamadas personificações ou símbolos (não no sentido cassireriano, mas no comum, e.g., a Cruz, ou a Torre da Castidade). Assim, alegorias, em oposição a estórias, podem ser definidas como combinações de personificações e/ou símbolos. Há, é claro, muitas possibilidades intermediárias. Uma pessoa A pode ser retratada sob o disfarce da pessoa B (Andrea Doria de Bronzino como Netuno; Lucas Paurngärtner de Dürer como São Jorge), ou na atitude costumeira de uma personificação (Mrs. Stanhope de Joshua Reynolds como “Contemplação”); retratos de pessoas individuais e concretas, tanto humanas como mitológicas, podem combinar-se com personificações, como é o caso das incontáveis representações de caráter eulogístico” (PANOFSKY, 2017, p. 50-51).



Figura 59: “Viva São Jorge” (1972), pormenor 2.

Embora nosso compromisso não seja o de traçar uma genealogia acerca das unidades figurativas dessa narrativa – trabalho que é feito com rigor pelos estudiosos da iconografia como Panofsky (2017) e Francastel (1993) –, não poderíamos ignorar totalmente, dada a sua historicidade, o conteúdo simbólico que as figuras de São Jorge, do dragão e do fogo potencializam. No ocidente, por exemplo, o dragão é uma das figuras centrais da mitologia cristã, sobretudo no livro do *Apocalipse*, onde é possível encontrar ao menos doze versículos que associam “o dragão, a antiga serpente, que é o diabo, satanás” (Ap 20, 2)<sup>85</sup>. O fogo, por sua vez, “dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no Paraíso, abrasa no Inferno” (BACHELARD, 1994, p.11).

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

---

<sup>85</sup> Apocalipse, capítulo vinte, versículo dois.

exército de Diocleciano convertido ao cristianismo, ou seja, se baseiam como uma variável do tema do herói combatente<sup>86</sup>.

Na narrativa enunciada por Bajado o trio formado pelo dragão, o cavalo e São Jorge obedecem a uma progressividade direcional que vai da *horizontalidade* (a besta), passando pela *diagonalidade* (o equino) e a *perpendicularidade* (o humano). Portanto, quem está prestes a ser vencido, quem está ajudando quem está vencendo e quem de fato parece estar próximo de vencer a batalha.



Figura 60: “Viva São Jorge” (1972), pormenor 3.

O segundo núcleo da narrativa, no primeiro plano dimensional, o recurso da teatralidade como investimento semântico se dá pela presença do grupo dos onze músicos que parecem orquestrar o momento do duelo (fig.60). A tipologia dos instrumentos (tambores, pandeiro, triângulo e uma panela) evidencia o clima *fantástico* em que as transformações dos estados na narrativa parecem se desenvolver. Um ponto interessante a ser destacado é que o único músico negro (o quinto da esquerda para direita) está alinhado praticamente ao eixo central do quadro estabelecendo assim uma comunicação figurativa com a narrativa que se desenvolve no plano superior da pintura. Recurso que faz dessa figura cromática uma unidade de destaque na composição, pois estabelece a relação entre os dois níveis narrados até agora: o dos protagonistas e o dos coadjuvantes.

<sup>86</sup> “A cristandade herda este arquétipo do herói combatente. Os dois protótipos cristãos do bom combatente são um arcanjo e um príncipe mítico: S. Miguel e S. Jorge, em nome dos quais serão armados os cavaleiros da Idade Média. O primeiro, verdadeiro Apolo cristão, mata o dragão e reina em Gargano, perto do monte Tombe; o segundo, qual Perseu liberta uma jovem que um dragão vai devorar e trespassa-o com sua lança. [...] O tema do herói combatente encontra-se, enfim, nos contos populares sob forma eufemizada do “Príncipe encantado” que afasta e frustra os malefícios, liberta, descobre e acorda” (DURAND, 1997, p.162).



Figura 61: “Viva São Jorge” (1972), pormenor 4.

A parte mais enigmática da pintura é o espaço cênico localizado no terceiro plano visual, pois nele vemos uma figura que parece ser o eclipse entre o sol e a lua. Essa indefinição do corpo celeste implica diretamente na indefinição do momento do dia. Haja vista que a parte inferior direita do céu está escura, mas a parte superior centro-esquerda está clara (nota-se pela presença de uma luz amarelada) e reforçam a concepção da figura celeste como hibridamente diurna e noturna (fig.61). A água, embora não pareça fazer parte da cena, está presente no céu nublado criado por Bajado e nele encontramos a presença desse elemento em seu estado gasoso – onde se dá o encontro das “águas inferiores” com as “águas superiores” em comunicação pela chuva (involução) por meio da evaporação (evolução) – e de acordo com Cirlot (2005), é “o elemento fogo como modificador das águas e por isto o sol (espírito) faz com que a água do mar se evapore (sublima a vida). A água se condensa em nuvens e retorna à terra em forma de chuva fecundadora, cuja dupla virtude deriva de seu caráter aquático e celeste” (CIRLOT, 2005, p.65).



Figura 62: “Viva São Jorge” (1972), pormenor 5.

Ainda que no terceiro plano, á direita, vejamos colinas acinzentadas com árvores negras e vermelhas, encontramos um completo vazio à esquerda. Também é notável na extremidade direita a presença de arvoredos com três tipos de arvores; *avermelhadas* (como se tivessem em chamas) ao lado de duas árvores *escuras* (como se uma já estivesse em cinzas e a outra, de aparência mais íntegra, porém de tonalidade acinzentada, estivesse sobrevivido) (fig.62). Interessante é que a relação *cinza* e *flama*, do mundo natural, se converte em figuras cromáticas *cinzas* e *vermelhas* no quadro, pois conforme mencionado anteriormente, o fogo é um elemento polêmico, pois é um símbolo natural que descreve o destino dos homens a medida em que reduz o material carbonizado a cinzas. Para Bachelard, por exemplo, essa seria a dimensão “impura” do fogo, havendo, por outro lado, seu aspecto “puro” localizado na ponta da flama. A região onde o fogo é puro “parece situar-se no seu limite, na ponta da chama, onde a cor dá lugar a uma vibração quase invisível. Então o fogo se desmaterializa, se desrealiza; torna-se espírito” (BACHELARD, 1994, p.153).

Como vimos, as muitas figuras semanticamente contrastantes (São Jorge x dragão; fogo x água; céu x terra) materializaram o clima de beligerância no nível do figurativo em três planos e dois núcleos. O primeiro plano, mais próximo do observador e que acontece na terra, é marcado pela notável *horizontalidade* em *cores saturadas* (com predomínio do vermelho). Essa mesma horizontalidade estabelece uma correspondência em paralelismo com a figura cromática formada pelo corpo deitado (em horizontalidade) do dragão vermelho, portanto, o peso geral da mancha gráfica cromática formada dá ao *eixo inferior* do quadro um aspecto de *retangularidade*.

Da relação entre esse grupo de figuras cromáticas – os braços do músico partindo do centro do tambor em direção ascendente (formando um “V”), o formato piramidal formado entre dragão/cavalo/São Jorge (formando “^”) – podemos observar a relação topológica *piramidal* estabelecida entre os dois eixos do espaço gráfico *superior* e *inferior*. Topologicamente também observamos que a disposição piramidal se dá em camadas de paralelismo *horizontal ascendente*; ao passo que uma disposição *retangular* acontece em paralelismo *vertical colateral* (fig.63).

Se cromaticamente a cor vermelha (e um toque de amarelo) estabelece uma relação entre a terra e uma “dimensão intermediária” da existência, ao passo que o branco (e um toque de amarelo claro) estabelece uma correspondência entre essa “dimensão intermediária” e o céu; é a figura cromática dos tambores<sup>87</sup> em branco com amarelo (e um toque de marrom e vermelho alaranjado) que estabelece uma correspondência entre a terra o céu.

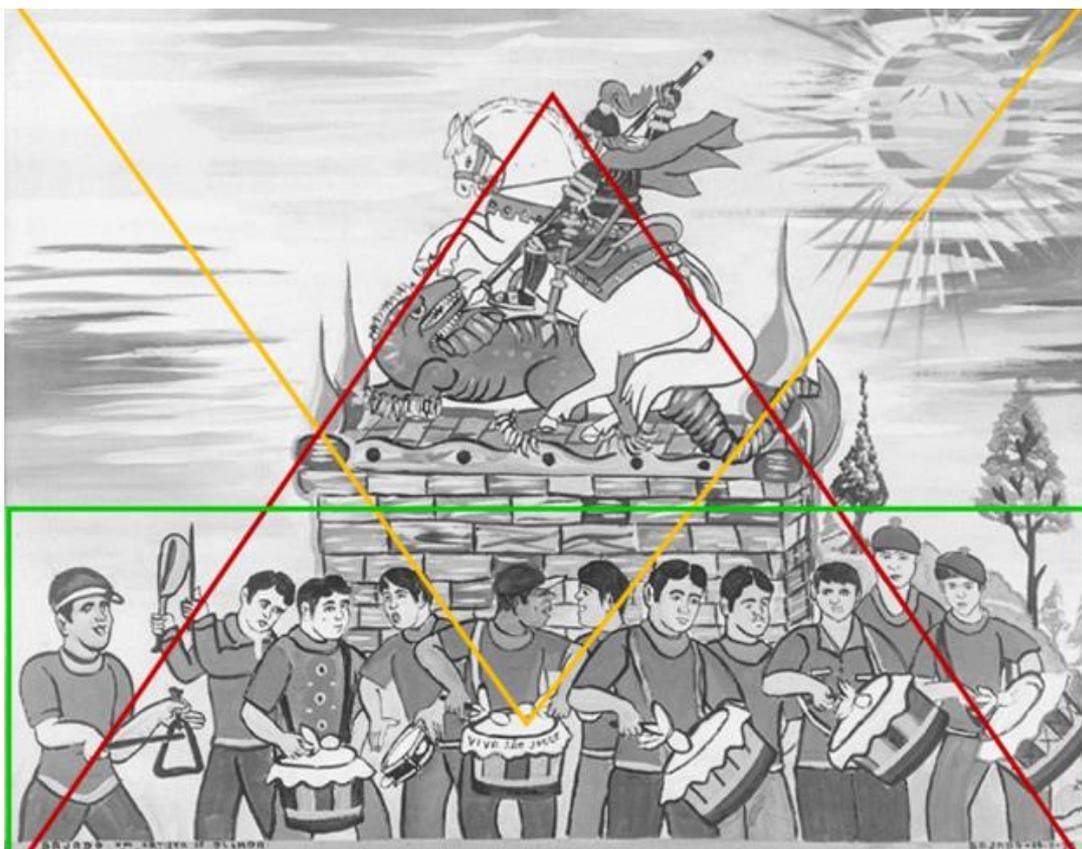


Figura 63: “Viva São Jorge” (1972), relações plásticas.

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

<sup>87</sup> “De todos os instrumentos musicais, os tambores são os mais carregados de ideias místicas. Estabelece-se relação com o coração na África. Tanto nas culturas mais primitivas como nas mais evoluídas, assinala-se ao atar sacrificial e por isso tem o caráter de mediador entre o céu e a terra. Corresponde, contudo, ao simbolismo do elemento terra” (CIRLOT, 2005, p.547).

**cromaticamente**

eixo superior // cores dessaturadas

x

eixo inferior // cores saturadas

**topologicamente**

disposição retangular // paralelismo vertical colateral

x

disposição piramidal // paralelismo horizontal ascendente

**eidéticamente**

predomínio do chapado

x

predomínio do esfumado

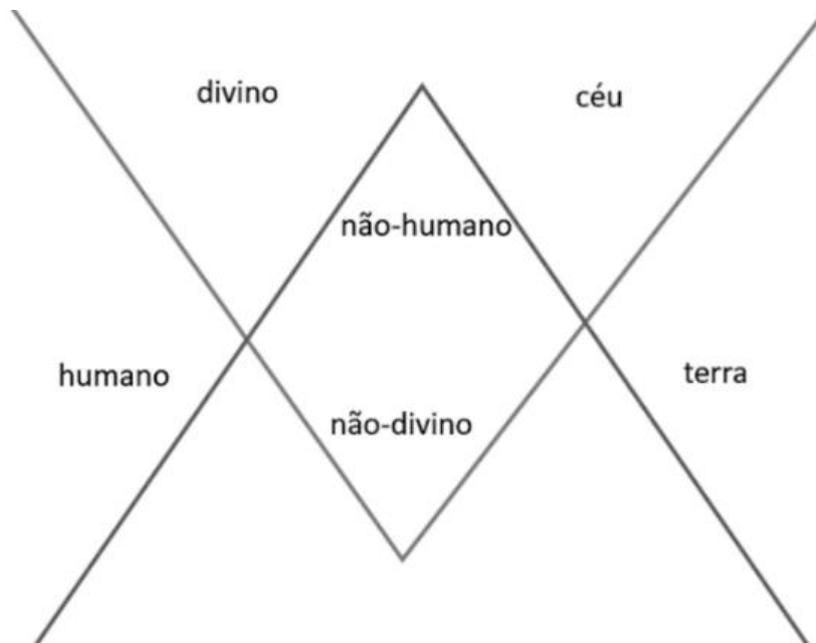
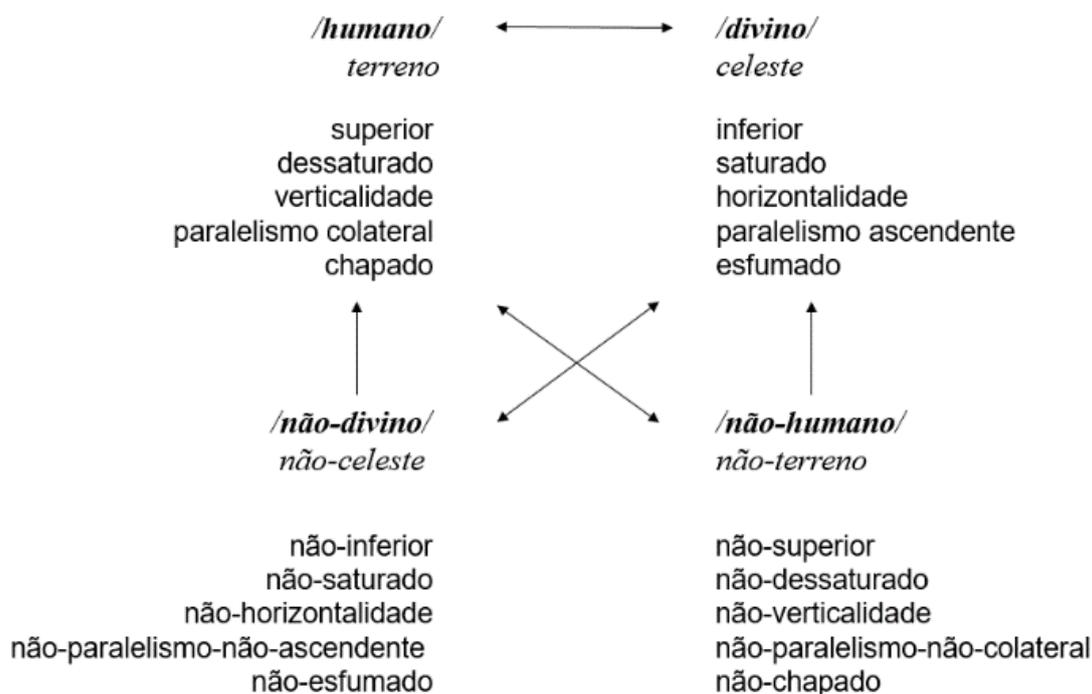


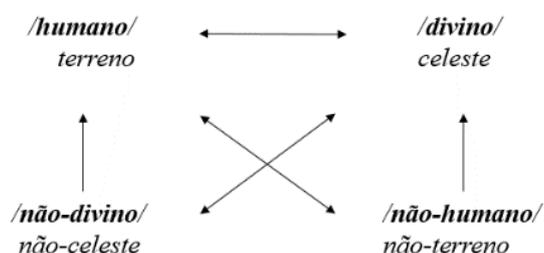
Figura 64: "Viva São Jorge", áreas de sentido.

Comparando a disposição das figuras cromáticas com as relações estudadas no plano topológico (fig.64), perceberemos que é na área central da

pintura – local do encontro entre o céu e a terra, é que as criaturas de natureza não-humana também se aproximam das criaturas de natureza não-divina – onde as demais categorias plásticas do plano da expressão se homologam as categorias do plano do conteúdo. O conjunto dessas relações semissimbólicas pode ser visualizado a seguir:



Conforme sabemos, de acordo com o mito secular, a luta entre os actantes (o santo e o monstro) pelo objeto de valor (vida) termina com vitória do primeiro e a derrota do segundo. Nesse caso, o triunfo de São Jorge como percurso gerativo de sentido se baseia na negação da morte (e do mal) e afirmação da vida (e do bem) e implica na negação da vida e afirmação da morte para o dragão. Enquanto atuante e triunfante na narrativa criada por Bajado nesse espaço de elevação entre o céu e a terra, o percurso do São Jorge de Bajado – metade humano e metade divino – está no embate entre as categorias semânticas de base */divino/ versus /humano/*.



Se o percurso da nossa narrativa visual começar a partir da direção da lança de São Jorge que atravessa o pescoço do dragão em direção ao músico da extremidade esquerda; e que tem o movimento da sua cabeça apontada para diagonal direita; chegando no corpo celeste que ilumina a todos (incluindo São Jorge); portanto seguindo o plano narrativo: São Jorge → músico da esquerda → corpo celeste; o percurso do nosso olhar seguiria o seguinte plano narrativo: não-humano → humano → divino. Portanto o discurso seria o da negação do humano e afirmação do divino.

Se o nosso percurso partisse de São Jorge, pela correspondência triangular e cromática que se estabelece entre ele o músico central com os braços abertos em direção ascendente e com seu rosto voltado ao músico da direita, nosso percurso do olhar faria o seguinte caminho: São Jorge → Músico central → músico da direita; e desse modo seguiria o plano narrativo: não-humano → não-divino → humano, ou seja, configuraria a negação do divino e a afirmação do humano.

Por outro lado, para além da categoria /humano/ versus /divino/ é notável no conteúdo dessa narrativa a presença da categoria de base /vida/ versus /morte/, pois a cena é um fragmento de uma batalha cujo o final podemos supor; portanto, se consideramos que a vida é o objeto de valor disputado entre São Jorge e o dragão, o momento capturado pelo quadro é de um fazer virtualizado prestes a ser atualizado. Em outras palavras, no estado pintado, a lança apontada para o dragão (primeiro estado); e no estado seguinte – imaginado por nós, já que não está materializado no quadro –, o herói vitorioso e o dragão vencido (segundo estado). Portanto, o plano narrativo do herói celestial, que vence o mal, seria o da negação da morte e da afirmação de vida da humanidade (todos, inclusive os tocadores), enquanto o plano narrativo de seu oponente do mal (o dragão) se basearia na negação da vida terrena e afirmação da morte e do mal

## São Jorge dos Jangadeiros (1972)



Figura 65: "São Jorge dos jangadeiros" (1972).  
Fonte: Casa Bajado de Arte.

A pintura (fig.65) enuncia uma suposta aparição de São Jorge para um grupo de jangadeiros, que possivelmente estão agrupados em seis jangadas, embora só seja possível identificar a figura de dois homens na jangada que se encontra mais próxima ao observador. As ondas, que se chocam com as pedras, indicam que o mar está agitado; e o céu (aparentemente de dia), que está repleto de nuvens, sugere que uma tempestade está próxima de se formar. As linhas d'água formadas pelo atrito das jangadas com as ondas do mar indicam que o vento sopra do Noroeste sentido Sudoeste. A dimensionalidade da cena se dá em dois planos; no plano inferior vemos a figura de dois homens, um deles caído na jangada segurando o tecido que compõe a vela e o outro de pé com a cabeça em direção ao céu. No plano superior, aparentando ser a lua, vemos um grande círculo amarelo emergindo de dentro das nuvens e no centro dele a figura triunfante de São Jorge montado em seu cavalo branco e golpeando um dragão vermelho.

Assim como observado na análise anterior, as figuras que animam o mito cristão secular reaparecem nesse quadro, desse modo a temática mística também é aderente ao texto que estudaremos a seguir. Se em “Viva São Jorge” estudamos uma narrativa que acontecia em terra, em “São Jorge dos Jangadeiros” veremos uma história que acontece nas águas. O tema do jangadeiro como uma derivante similar do tema do pescador também evoca a relação do domínio humano sobre a natureza (ou da *cultura versus natureza*).



Figura 66: “São Jorge dos jangadeiros” (1972) pormenor 1.

Começaremos nosso estudo a partir da representação de Bajado (fig.66). A narrativa do quadro se desenvolve novamente nas duas dimensões, a terrena e a celeste. A luta entre o São Jorge e o dragão, ao que tudo indica, acontece em meio as nuvens de um céu diurno. Por outro lado, mais uma vez, a natureza do corpo celeste, que está atrás dos actantes, é relativamente indefinida, pois ele se parece mais com a representação da lua do que com a representação do sol (fig.67). Uma vez que as tonalidades de azul claro nos induzem ao entendimento de que é dia na pintura, a figura cromática circular possivelmente faz referência à suposta “Lua de São Jorge”<sup>88</sup> – figura recorrente na apropriação feita pela cultura brasileira do mito de São Jorge – inclusive sendo tema em 1979 da música de Caetano Veloso no disco *Cinema Transcendental*<sup>89</sup>.

---

<sup>88</sup> Sabe-se que o mito de que São Jorge e o dragão lutam e vivem eternamente na Lua é um fenômeno cultural típico do Brasil. Nenhuma literatura consultada nessa pesquisa, que fizesse referência as mais de umas versões ao mito de São Jorge, fez qualquer menção a lua. Ou ainda que esta fosse a sua atual morada.

<sup>89</sup> *Lua de São Jorge*  
*Brilha sobre os mares*  
*Brilha sobre o meu amor*

[...]

*Lua de São Jorge*  
*Lua da alegria*



Figura 67: “São Jorge dos jangadeiros” (1972) pormenor 2.

Em cima do monstro vermelho, São Jorge parece estar prestes a dar o golpe fatal; e embora esteja em posição desfavorável, o dragão não parece estar submisso ou fragilizado<sup>90</sup>, o que nos leva a imaginar que o duelo entre o herói e a besta não foi fácil de ser vencido. Esse aspecto relativamente dramático pode ser percebido na reação dos dois jangadeiros, em ação, no plano terreno da narrativa. Um de pé com o olhar fixado no trio São Jorge/cavalo/dragão e o outro praticamente caído, mas sem soltar a vela (ou talvez se equilibrando nela) (fig.68).

Metaforicamente, a disposição das jangadas, três à direita e três à esquerda (fig.68 e 69), parece reforçar a tensão polêmica que envolve a atmosfera do quadro. O formato curvo-triangular das velas estabelece uma conexão de ordem eidética com o formato triangular da massa visual formada pela lança<sup>91</sup> de São Jorge em conjunção com seu próprio corpo e o cavalo; cujo branco também se corresponde com do tecido das velas. No nível simbólico, a lança, que é “uma arma da terra em contraposição ao caráter celeste da espada” (CIRLOT, 2005, p.334), representada de maneira erguida e

---

*Não se vê o dia  
Claro como tu*

<sup>90</sup> “Animal do mistério subterrâneo, do mistério de além-túmulo, assume uma missão e torna-se símbolo do instante difícil de uma revelação ou de um mistério: o mistério da morte vencida pela promessa do recomeço. É o que confere à serpente, mesmo nos mitos antitéticos mais antiofídicos, um papel iniciático e, no fim de contas, benéfico, incontestável. É porque a Esfinge, o Dragão, a Serpente são vencidos que o herói se vê confirmado: é porque Indra subjuga Vítora, [...], S.Miguel e S. Jorge vencem o monstro [...], que todos estes heróis chegam a imortalidade. A serpente tem, assim, um lugar simbolicamente positivo no mito do herói vencedor da morte. Ela não é apenas obstáculo, enigma, mas sim o obstáculo que o destino deve ultrapassar, o enigma que o destino deve resolver. Tal é de fato o papel dialético que a etimologia do seu nome impõe ao Satã bíblico. A Serpente é ao mesmo tempo obstáculo, guardiã, receptora “de todas as vias da imortalidade”, e por isso – como mostra o Livro de Jó – integra-se como indispensável momento do drama escatológico e da vitória sobre a morte. Assim o símbolo ofídico contém o triplo segredo da morte, da fecundidade e do ciclo. Epifania por excelência do tempo e do devir agrolunar ela é, no Bestiário da lua, o animal que mais se aproxima do simbolismo cíclico do vegetal” (DURAND, 1997, p. 320).

<sup>91</sup> A arma de que o herói se encontra munido é, assim, ao mesmo tempo símbolo de potência e de pureza. O combate se cerca mitologicamente de um caráter espiritual, ou mesmo intelectual, porque as armas simbolizam a força de espiritualização e de sublimação” (DURAND, 1997, p. 161).

levantada “para nós é o mesmo isomorfismo, ligando a verticalidade à transcendência e a virilidade, [...] que dessa vez se atinge de sentido polêmico e agressivo muito marcado pelo próprio símbolo em si (DURAND, 1997, p. 161).



Figura 68: “São Jorge dos jangadeiros” (1972) pormenor 4.



Figura 69: “São Jorge dos jangadeiros” (1972) pormenor 5.

A presença das nuvens põe em dúvida se de fato os jangadeiros conseguem ver a batalha celeste, pois é possível que ela esteja ocorrendo num plano divino (uma variante do mesmo tema seria um local como o Olimpo grego), e ainda que não esteja visível aos humanos a sua consequência pode ser sentida por eles em forma de tempestade (como a “ira dos deuses” ou o “mal humor de São Pedro”). O vento que revolta o mar pode ser entendido como uma manifestação material do duelo travado no plano espiritual. O vento “é o aspecto ativo, violento, do ar [...] em seu aspecto de máxima atividade, o

vento origina o furacão – síntese e conjunção dos quatro elementos –, ao qual se atribui poder fecundador e renovador da vida. (CIRLOT, 2005, p. 595).

Se no plano celeste São Jorge disputa com o dragão, no plano terreno os jangadeiros também lutam contra a fúria do mar, pois a quebra das ondas nas pedras, assim como as diversas linhas brancas indicando seus movimentos, indiciam que o mar não está calmo. O vento parece estar muito forte como se empurrasse a jangada em direção ao observador, “com o ar violento podemos compreender a fúria elementar, aquela que só o movimento e nada mais que movimento. Encontraremos aí importantíssimas imagens em que se unem *vontade e imaginação*” (BACHELARD, 2001, p.231).

A força e a expressão do quadro se dão pela presença marcante do movimento e da imobilidade que o envolve. Com exceção das pedras, imóveis, onde as ondas quebram, todos os pontos do espaço visual estão marcados pelo cinetismo, mas um cinetismo diferente daquele fragmentado – tão presente nas obras com temática carnavalesca de Bajado – onde os movimentos parecem compor um vídeo em câmera lenta. Seja o movimento nebuloso e desordenado do céu, seja o movimento ondular e violento do mar, é a *impermanência* da ação que caracteriza o discurso debreado por Bajado aqui analisado.

Notemos, pela relação *cinético versus estático*, que todos os elementos artificiais (da cultura) parecem estáticos ou se movem em consequência da ação dos elementos da natureza. É nesse momento que percebemos que o céu nublado parece atrapalhar a visão do herói (meio humano, meio divino); que o vento que sopra violentamente agita as velas das jangadas; e que as ondas do mar revolto chicoteiam as jangadas. Nesse sentido, o título da obra “São Jorge dos Jangadeiros” também nos sugere um discurso místico de “padroeirismo” da classe, e a partir daí a compreensão de que a luta travada por São Jorge é pela proteção dos seus devotos jangadeiros. Se no quadro analisado anteriormente o herói se manifestava num espaço dúbio debreado entre o céu e a terra, aqui ele está explicitamente no céu<sup>92</sup> como uma divindade celestial.

---

<sup>92</sup> “O céu [...] foi considerado sempre assimilado ao princípio masculino ativo, ao espírito e ao número três, enquanto que a terra se relaciona com o princípio feminino, passivo, material e ao número quatro” (CIRLOT, 2005, p.155).



Figura 70: Iemanjá com flores (Bajado, 1972).  
Fonte: Prado (1997).

Sabemos que a lua, o mar e suas figuras derivadas – sereias, marinhas (das quais podemos considerar as jangadas uma variável), conchas, peixes –, são elementos recorrentes na produção de Bajado<sup>93</sup>. E do mesmo modo que gostava de pintar São Jorge, o artista também gostava de pintar “a Rainha do mar” (fig.70). Segundo Prado (1997), com base numa entrevista concedida por sua filha popularmente conhecida como Deda Bajado, “Bajado dizia sempre que era ‘filho’ de Iemanjá. Pintou mais de 20 quadros exaltando a ‘rainha’ do mar” (PRADO, 1997, p. 42). A simbologia desse tipo de mito, sobre rainhas das águas, mães das águas, tematizam o princípio da maternidade e da natureza como entidades provedoras da vida (fertilidade).

<sup>93</sup> “Além das Iemanjás, Bajado pintou uma infinidade de sereias: mergulhando no mar, sentada à beira-mar, deitada na areia. Também não escolhia posição. Para completar, contava muitas “lendas” sobre elas. “Papai [fala de Giselda, filha de Bajado] tinha umas histórias meio de trancoso. Para cada sereia que ele pintava atribuía coisas engraçadas. Uma delas dizia que quem se aproximasse do peixe ela avançava, partia para cima. Em outra ele falava que ela ia se transformando e terminava entrando naquelas conchas que existiam no mar” (PRADO, 1997, p. 43).

Segundo Kosby (2008)<sup>94</sup>, “do estômago de Iemanjá nasceram todas as estrelas, as nuvens e, além delas, nove dos doze orixás cultuados no Batuque” (KOSBY, 2008, p. 28) sendo um desses orixás “Ogum, dono do ferro, da guerra, das ferramentas, da faca, protetor dos trabalhadores e dos caminhantes” (idem). Ora, sabemos que São Jorge e Ogum foram sincretizados no Brasil e se figuram como variantes do tema do herói combatente. Nesse ponto, notemos que a autorrepresentação de Bajado como São Jorge sobre as águas se dá em paralelismo com o mito da rainha mãe do orixá combatente. Outro sincretismo que intersecciona essa cadeia simbólica, associada a fertilidade das águas e a “doçura” materna, é o de Iemanjá (a “Grande Mãe Africana do Brasil”) com Nossa Senhora dos Navegantes (Maria, “Mãe dos Pescadores”), síntese que nos leva ao início de onde começamos a nossa análise de “São Jorge dos Jangadeiros”.

Cromaticamente, é notório que a combinação das cores azul e branco é predominante na pintura, pois ela está no céu e no mar assim como formam as figuras cromáticas nebulosas esfumadas (nuvens) e onduladas chapadas (ondas do mar revolto), desse modo são marcantes tanto no espaço *alto* quanto no espaço *baixo* do quadro. Em contraste, as figuras cromáticas formadas pelas combinações entre cores quentes – amarela e vermelha no alto-central e amarronzada no canto baixo-direito – são englobadas pelas cores frias formantes respectivamente do espaço debruado relativo ao céu e ao mar.

Topologicamente, se dividirmos o *espaço baixo* (abaixo da linha do horizonte) em dois eixos: direito e esquerdo, veremos uma relação entre ondas *horizontais* (das ondas do mar e da linha d’água das jangadas ao fundo) à direita; em contraste com a quebra de ondas na figura cromática formante da jangada em *retidão* e *diagonalidade*. No espaço alto, a posição central das figuras cromáticas quentes contrasta com as figuras cromáticas frias que margeiam o quadro.

---

<sup>94</sup> “Do estômago de Iemanjá nasceram todas as estrelas, as nuvens e, além delas, nove dos doze orixás cultuados no Batuque: Bará, o senhor da rua e das encruzilhadas, o regulador dos caminhos; irmão de Bará, Ogum, dono do ferro, da guerra, das ferramentas, da faca, protetor dos trabalhadores e dos caminhantes; Iansã, a deusa dos ventos, das borboletas e das tempestades, domina os espíritos dos mortos e habitantes de planos inferiores; Xangô, senhor do fogo, foi rei de Oyó, é deus do trovão e da justiça; Odé e Otím regulam a caça, são o par, o homem e a mulher, representam o equilíbrio dos opostos, têm as mesmas incumbências; Obá, que ‘escolheu a guerra como prazer nessa vida’” (KOSBY, 2008, p. 28).

**cromaticamente**

englobante // azul e branco  
englobado // amarelo e vermelho [marrom]

**topologicamente**

baixo // direita em diagonal x esquerda horizontal  
alto // central x marginal

**eidéticamente**

esfumado // azul e branco  
chapado // azul

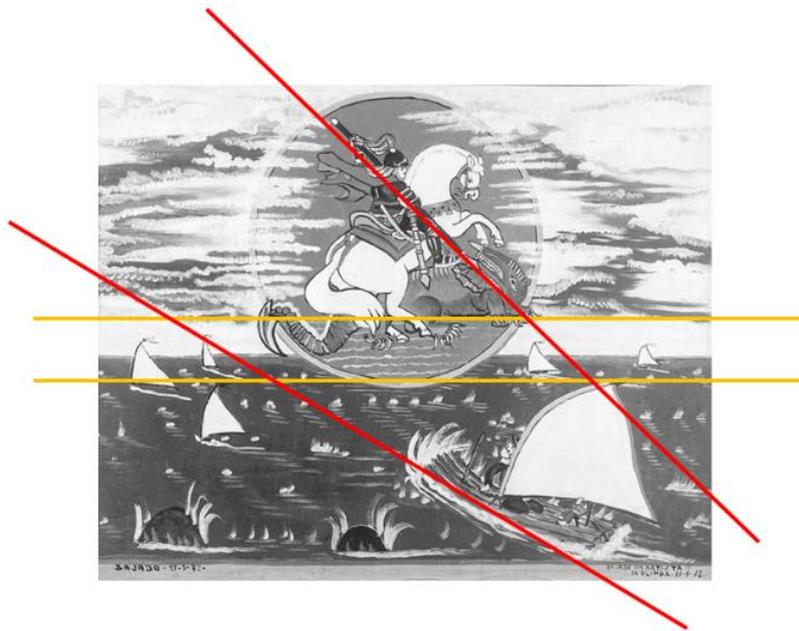
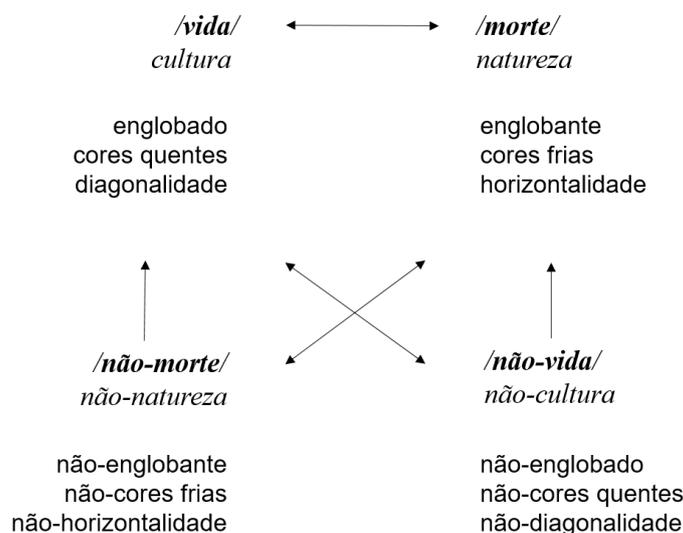


Figura 71: “São Jorge dos jangadeiros” (1972) relações plásticas.

Ao analisarmos a correspondência entre os níveis figurativo e plástico, observamos que a narrativa geral se estrutura pela relação *alto versus baixo* ao ser estabelecida por uma tensão direcional entre a diagonalidade (lança de São Jorge e jangada) que “quebra” a horizontalidade (dragão e linha do horizonte marítimo) do espaço cênico; (fig.71).

Por fim, um elemento cromático nos chama atenção, um filete amarelado que circunda a jangada principal pegando a linha do horizonte e findando na figura cromática em amarelo chapado. Se existe uma demarcação topológica *alto versus baixo* em paralelismo com as figuras cromáticas *céu versus mar*, essa linha amarela é o elo visual que une as duas dimensões debreadas no quadro. Se no alto do quadro é travada a luta entre homem armado e fera; no

mar é dramática a situação entre os homens à deriva e a fúria da natureza. Essa tensão é homologável ao nível plástico conforme mostrado abaixo.



Tanto a disputa que acontece no céu, quanto a que discorre no mar, giram em torno do mesmo objeto de valor: *vida*; a diferença é que entre o guerreiro e o monstro, a vida do vencedor só é garantida pela morte do vencido, enquanto que entre os seres terrestres e o mar revolto é a natureza que se impõe como a entidade detentora da vida, pois a suposta vitória dos homens não presume, como sabemos, a morte da natureza. Neste sentido o percurso do nosso olhar sobre a narrativa acontece numa relação triangular cíclica (fig.72) conforme se observa a seguir:

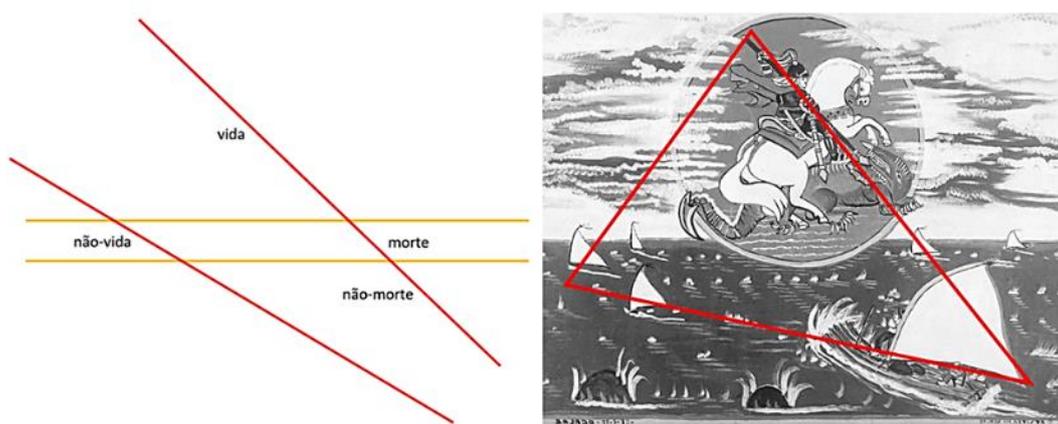
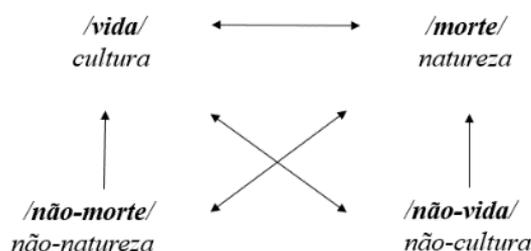


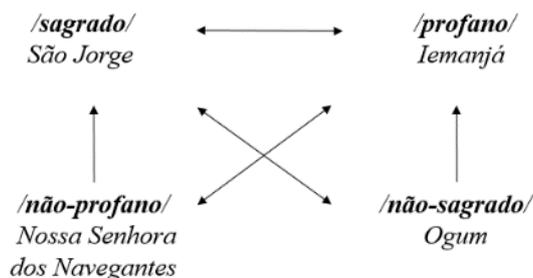
Figura 72: "São Jorge dos jangadeiros" (1972) relações plásticas.

Em vistas que a nossa proposta tem sido priorizar o plano narrativo executado por Bajado [São Jorge], notaremos que a partir da sua posição em *diagonalidade* e cuja lança funciona como o objeto modal capaz de dota-lo de

um poder-vencer, o percurso do nosso olhar é guiado a partir do São Jorge → *atravessa o dragão e a linha do mar revolto* → jangada [jangadeiros]; portanto, no sentido e no local topológico respectivamente da vida → morte → não-morte; como também da cultura → natureza → não-natureza. Aqui, mais uma vez, o percurso do herói combatente se dá pela afirmação da vida e negação da morte ao mesmo tempo em que também se baseia na negação da natureza e afirmação da cultura.



Diferentemente do percurso do Santo, do qual o mito indiretamente nos induz a supor o seu desfecho vitorioso, o plano narrativo dos jangadeiros (na condição de humanos mortais) é relativamente incerto, pois conforme mencionado anteriormente a luta pela sobrevivência no plano terreno acontece diretamente entre os filhos em alto mar contra a fúria da mãe natureza. Com base na relação triangular temos o possível percurso; jangada [jangadeiros] → São Jorge → mar revolto; portanto o sentido: não-morte → vida → morte; como também: não-natureza → cultura → natureza. Diferentemente do plano realizado por Bajado [São Jorge], o plano de base dos jangadeiros acontece em negação da vida e afirmação da morte, ao passo que a possível morte em alto mar pela fragilidade material da jangada se fundamenta na negação da cultura e afirmação da natureza.



Curiosamente, se cruzarmos essas constatações com parte dos estudos simbólicos de natureza sincrética religiosa com a religiosidade individual de Bajado encontraremos um paralelismo baseado na categoria *sagrado versus profano // cultura versus natureza*. Uma vez que de um lado São Jorge e Nossa Senhora dos Navegantes, na posição de mitos da cultura cristã secular e associados a ideia do sagrado, convivem de outro lado com a ancestralidade inerente da religiosidade pagã onde entidades como Iemanjá e Ogum são personificações das forças da natureza<sup>95</sup>. Acima é possível visualizar esquematicamente essa pequena inferência.

#### 4.7.2 Bajado atuante

Antes de prosseguirmos com a nossa análise, necessitamos discorrer brevemente sobre o problema da auto-referencialização que é a **titulação dos quadros**. De acordo com Oliveira (2004, p.127), “quando o pintor dá a sua obra um título verbal, ele a reelabora numa outra abordagem que a diferença entre as linguagens é a primeira a assinalar”, porque “o verbal é um outro universo semiótico que se entrelaça ao universo semiótico pictórico e ao universo semiótico do mundo natural” (idem). Ao consideramos o título de “São Jorge dos Jangadeiros” como um elemento importante para o estudo figurativo dos personagens que estavam no mar revolto, estaríamos infringindo um dos mandamentos básicos da Semiótica Estruturalista. Então nos vimos diante desse impasse; como levantar divagações sobre os títulos dos quadros e não nos lembrarmos da máxima “fora do texto não há salvação”?

entretanto, enquanto território cujos limites é a pintura, um título pode desempenhar várias funções **desde a de identificar precisamente a referência exterior da tela**, [...] a de atuar como uma pista indicativa da rota a seguir rumo à significação global, [...] **o título circunscreve os limites de abrangência da pintura, no entanto, essa pode ser construída através de metáforas [...] transfere ao mito, a chave perceptiva e interpretativa da tela, na medida em que, pela reconstituição verbal do mito, abre-se um diálogo entre esses sistemas** (OLIVEIRA, 2004, p.127-128) (ênfases nossas).

---

<sup>95</sup> “O mito da tempestade criadora (comunicação ativa dos elementos) acha-se em todo o mundo [...] A tempestade, como tudo o que desce do céu, tem caráter sagrado” (CIRLOT, 2005, p.556).

## A missa dos cangaceiros (1975)



Figura 73: “A Missa dos Cangaceiros” (1975).  
Fonte: Casa Bajado de Arte.

A pintura (fig.73) enuncia um ato litúrgico na segunda parte do seu terceiro ato sacramental: o da oração eucarística (quando o dirigente oferece simbolicamente o pão e o vinho como sendo o corpo e o sangue de Cristo). Na cena, a figura do clérigo aparece erguendo o cálice aos céus diante de um grupo de fiéis que aparece fazendo gestos de louvor e agradecimento ajoelhados na terra. A cena acontece aos pés de um vale, ao ar livre, numa paisagem com árvores frondosas, coníferas e cactáceas. Ao fundo, bem distante, figuras humanas em trajes campestres observam a cena. À extremidade esquerda vemos os possíveis pertences dos fiéis amontoados formando uma espécie de altar improvisado onde é possível visualizar duas cruzes; uma no topo e uma bordada na manta que escorre sobre a massa de bolsas e trouxas. Espalhadas ao chão, próximo aos fiéis presentes no ritual eucarístico, também observamos munições.

Na cena é possível identificarmos algumas figuras, e, como o **próprio título sugere**<sup>96</sup>, o grupo de fiéis é composto por cangaceiros. Nesse sentido observamos facilmente os lenços no pescoço, munições, e o chapéu

<sup>96</sup> Segundo Oliveira (2004), “um recorte metonímico de um vasto campo de estudo, mostram como a relação que se estabelece entre o título verbal e a pintura é essencialmente uma questão de intersemiotividade, na medida em que o título é a re-sistematização da pintura em outra linguagem” (OLIVEIRA, 2004, p.129).

característico. Dentre os integrantes desse grupo também é possível identificarmos a figura de Lampião e sua companheira, Maria Bonita; e Bajado aparece junto ao casal (fig.74).

O grupo de cangaceiros usa roupas nas tonalidades azul marinho, laranja, amarelo e vermelho. A figura de Lampião se destaca da massa formada pelo seu bando a partir dos tons terrosos dos seus trajes, enquanto Maria Bonita é a única do grupo a utilizar a combinação de lenço laranja e camisa em amarelo chapado. Bajado também é a única figura vestida em azul (numa tonalidade mais saturada que o marinho) e suas roupas têm detalhes em branco.



Figura 74: Bajado, Maria Bonita e Lampião em “A Missa dos Cangaceiros” (1975), pormenor 1.

Bajado também está posicionado em direção a uma estrada que leva ao infinito da pintura, como se o seu modo de presença figurasse um *estar temporário, transitório, de passagem* (fig.75). O grupo formado pelos cinco personagens (Lampião, Maria Bonita, Bajado e dois cangaceiros) localizados no extremo direito da pintura, se comparado aos demais espectadores da liturgia, não têm seus rostos direcionados nem para cima (em louvor) nem para baixo (em devoção), seus olhos não estão fechados de maneira indicativa a quem está em prece e suas mãos também não estão em sinal de oração. A direção dos seus olhares é intermediária, para frente.

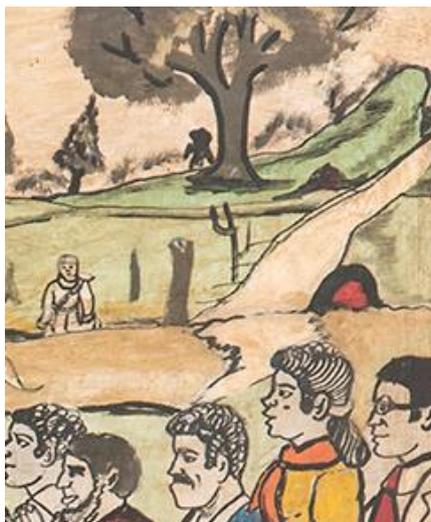


Figura 75: Bajado, Maria Bonita e Lampião em “A Missa dos Cangaceiros” (1975), pormenor 2.

A figura do clérigo também tem algumas particularidades, pois seus trajes são indenitários dos seguidores de São Francisco de Assis (fig.76), indicando que a ordem do dirigente é a franciscana secular ou Seráfica que é caracterizada pelos princípios da *humildade, simplicidade e justiça* e notoriamente conhecida pela abstenção material<sup>97</sup>. De acordo com a compilação feita por Lins (2009) é possível percebermos que esses valores eram literalmente expressos em documentos regulamentares para produções artísticas e arquitetônicas franciscanas, segundo o autor, “recomendava o Estatuto que nos edifícios e obras ‘[...] resplandeça muyto a santa Pobreza, não fazendo curiosidade supérfluas, e desnecessárias” (LINS, 2009, p. 105).

Simbolicamente, embora não seja o caso do personagem clerical do texto de Bajado – que só tem um nó no cordão do traje –, segundo Ayres (2009, p. 139) “quanto ao número de nós no cordão, o manual dos Cordígeros diz que podem ser cinco ou três, que significam respectivamente as cinco chagas de Jesus e os estigmas de São Francisco, ou então as três grandes virtudes do Seráfico Pai: A Pobreza, a Castidade e a Penitência”.

<sup>97</sup> Segundo Rocha (2009, p.169) “A Ordem fundada por S. Francisco de Assis no século XIII – Franciscanos –, surgiu paralelamente com Ordem dominicana sendo consideradas ordens mendicantes. Procurando um novo ideal de pureza ascética, o jovem burguês natural da Úmbria propôs um retorno aos princípios anunciados por Jesus Cristo. Recusando a posse de bens materiais, ao contrário dos beneditinos e cistercienses, os franciscanos, norteados pelo purismo prescrito na Regra Franciscana, aprovada na sua compilação mais básica no ano de 1209 pelo papa Inocêncio III, foi posteriormente confirmada no ano de 1223 pelo papa Honório III. Para além do ideal de pobreza, foram, desde a fundação, acérrimos defensores da missão e evangelização, propagando-se rapidamente na Europa, e posteriormente em África, Ásia e América”.



Figura 76: O clérigo franciscano em “A Missa dos Cangaceiros” (1975), pormenor 3.

A análise figurativa da pintura corrobora tanto para a tematização do discurso religioso secular – cuja narrativa central se baseia na ressurreição do cristo, ritualizada e simbolicamente representada pelo cálice de vinho e pão em qualquer ritual litúrgico católico – quanto, ou em paralelo com; o tema do cangaço, que por sua historicidade evoca o tema da guerrilha popular para o estabelecimento da justiça social.

Ainda que na historiografia o personagem de Lampião seja mencionado bem mais como controverso do que herói, sobretudo no que dizia respeito aos seus reais objetivos e pela crueldade dos seus atos (CAVALCANTI, 2010), Lampião foi o cangaceiro de maior projeção mítica. Pois além de ter sido o responsável pela criação de uma verdadeira estética do cangaço (pois é sabido que Lampião tinha um esmero pessoal pela aparência e uniformidade das vestes e acessórios do seu bando), ele ainda contou com a ajuda indireta dos cordelistas de meados da década de 1930 que “cantavam pelos quatro cantos do Sertão a saga de Lampião” (SANTOS, 2019, p.158).

Assim como o mito do messias é ritualizado e materializado pela simbologia totêmica que envolve a cruz e o cálice; o universo semântico do cangaço é popularmente atualizado pela evocação da figura de Lampião e

metonimicamente pelas unidades que o compõe (como roupas e acessórios). Córdula (2013), ao se referir ao artista modernista Ypiranga Filho (1936 - 2019), afirma que em sua predileção pela “estética do cangaço [...] representa a memória, os vestígios que ficaram do gosto do mais visível deles, o Lampião, que representa aéreo e totêmico” (CÓRDULA, 2013, p. 51).

Portanto, nessa narrativa é possível observarmos a polêmica da *vida versus morte*, tanto relativa a dimensão do *sagrado*, quanto na dimensão do *profano*. Em correspondência com o sagrado, o mito fundante do cristianismo se baseia na *ressureição*. O percurso de Jesus Cristo é o da negação da morte e afirmação da vida, pois a morte para os homens é apenas um veículo para a transição da vida carnal para a eternidade da vida espiritual.

No caso do mito histórico de Lampião, a morte pode ser considerada a unidade mais profunda da semântica que envolve toda a história do cangaço, marcada tanto no discurso historiográfico oficial, quanto nos mitos populares; nesse sentido, os cangaceiros seriam a personificação da própria morte. Se para Jesus a morte foi um veículo de passagem para o plano espiritual, na cultura do cangaço, são os cangaceiros aqueles actantes promotores e catalizadores desse veículo de transição – morte –, ao menos na transição da vida carnal para a vida espiritual dos seus inimigos (aqueles que ocupam a posição de antagonistas nas narrativas do cangaço). De um modo geral, podemos considerar que a narrativa paradigmática do cangaço é o da afirmação da morte e negação da vida.

Figurativamente a tela está organizada em dois planos: o primeiro onde acontece a narrativa (com personagens e objetos) e o segundo como pano de fundo (ocupado pelo cenário natural). No nível narrativo, a esquerda do quadro é a área ocupada pelo clérigo, pela cruz e pelos pertences dos cangaceiros (que na narrativa pintada figuram uma “suspensão” das atividades do cangaço em respeito à celebração). Plasticamente há a articulação cromática entre cores terrosas e cores quentes manipuladas topologicamente entre o *eixo superior e esquerdo* e o *eixo inferior e direito*.

Cromaticamente, o espaço da tela está organizado em dois eixos, o superior em tons terrosos, e o inferior em cores quentes. À esquerda temos o predomínio da *verticalidade* (o clérigo, de pé, em gesto ascendente, o

amontoado de pertences coroados com uma cruz, e as árvores no segundo plano). À direita temos o predomínio da *horizontalidade* (os cangaceiros ajoelhados em primeiro plano e as camadas de terra que compõe a paisagem em segundo plano).

eixo superior // cores terrosas  
 eixo inferior // cores quentes  
 esquerda // verticalidade  
 direita // horizontalidade

Podemos inferir que as categorias semânticas fundamentais nas quais repousa a significação desse quadro é a do *sagrado vs. profano* associada à dimensão *espiritual vs. material*. No primeiro plano da pintura, topologicamente, vemos a relação *direita vs. esquerda* onde a área esquerda do plano da expressão pode ser homologável à categoria /sagrado/ do plano do conteúdo e a área da direita do plano de expressão à categoria /profano/ do plano do conteúdo (fig.77).



Figura 77: Relação topológica direita vs. esquerda em “A Missa dos Cangaceiros” (1975).

No segundo plano podemos observar que a relação topológica *superioridade vs. inferioridade* é possivelmente homologável à relação *material vs. espiritual* pela articulação cromática entre cores quentes e tons terrosos (fig.78) desdobráveis na relação *terra vs. céu*. Essa relação também poderia ser sustentada pela oposição *cultura vs. natureza*, onde o espaço ocupado pelas figuras cromáticas da natureza aparece em tons terrosos e os elementos da cultura em cores quentes.



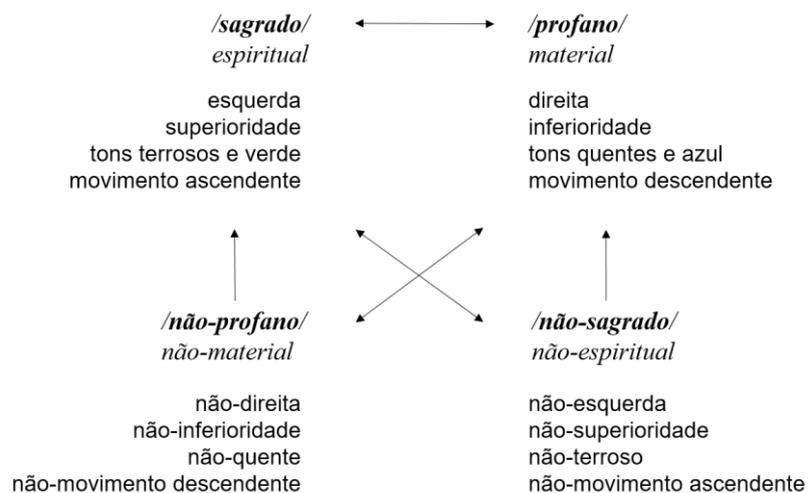
PE tons terrosos e verde / superioridade  
PC espiritual

PE cores quentes e azul / inferioridade  
PC material

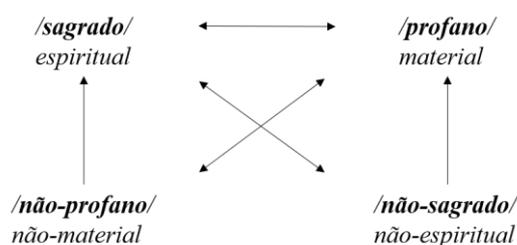


Figura 78: Relação topológico-cromática superioridade vs. inferioridade / tons terrosos vs. cores quentes em "A Missa dos Cangaceiros" (1975).

Bajado poeticamente reafirma sua condição humana ao se localizar em horizontalidade no eixo inferior direito em contraste ao eixo em verticalidade superior esquerdo, o local do sagrado em sua pintura. As relações semissimbólicas do quadro analisado podem ser visualizadas da seguinte maneira:



Bajado enquanto atuante nessa narrativa está inserido no local do /não-sagrado/ ao nível do não-espiritual às vistas que topologicamente o local do /profano/ corresponde à dimensão material ocupada pelo grupo de cangaceiros. O clérigo se localiza no local do /não-profano/ e o seu gesto ascendente aponta ao local do /sagrado/. Portanto, do ponto de vista do Bajado atuante, seu percurso gerativo no texto visual "A missa dos cangaceiros" vai do *não-sagrado* → *sagrado* → *profano*.



Para além do programa executado por Bajado atuante em negação ao sagrado e a reafirmação do profano, existem os programas realizados pelos outros personagens da narrativa. Nesse sentido, de modo diferente a Bajado, o percurso geral da pintura segue o *não-sagrado* → *profano* → *sagrado*, onde há a negação do profano e a reafirmação do sagrado. Os gestos de devoção e louvor dos cangaceiros reafirmam a condição da imperfeição humana diante do divino; ao passo que prestes a comungar do corpo e do sangue de Cristo no ato eucarístico, o gesto em ascensão executado pelo clérigo reafirma o sagrado.

#### *O homem da meia noite e Bajado (1980)*

A pintura (fig.79) enuncia uma típica cena do carnaval de rua pernambucano, especificamente o cortejo de uma das alegorias mais famosas de Olinda: o Homem da Meia Noite. A cena, em plano geral, acontece no que parece ser uma rua, onde é possível observar pequenos paralelepípedos amarelos que formam uma espécie de palco, local em que, no primeiro plano, encontram-se um músico, um pierrô, o boneco gigante e Bajado. Ao fundo se vê pessoas fantasiadas amontoadas nas janelas das casas e dançando no chão. As edificações em estilo modernista e nas cores verde, azul, vermelho e branco, emolduram os lados esquerdo e direito do quadro. Na parte central da pintura, sob o expressivo espaço branco deixado pelo vazio entre as duas massas formadas pelas edificações, se destaca a figura do boneco gigante cujos trajes são azul, branco, preto e amarelo. Abaixo dele, à direita, a figura de Bajado aparece erguendo um guarda-chuva preto e vestindo uma camisa azul e branca, uma calça azul marinho, um lenço vermelho no pescoço e um chapéu (semelhante aos dos dançarinos de Cavalo Marinho). A disposição do grupo formado por Bajado, o músico e o pierrô, todos em volta do Homem da Meia Noite e como seus olhares voltados para ele, aludem ao ato de “fazer sala”, como se estivessem reverenciando a alegoria.

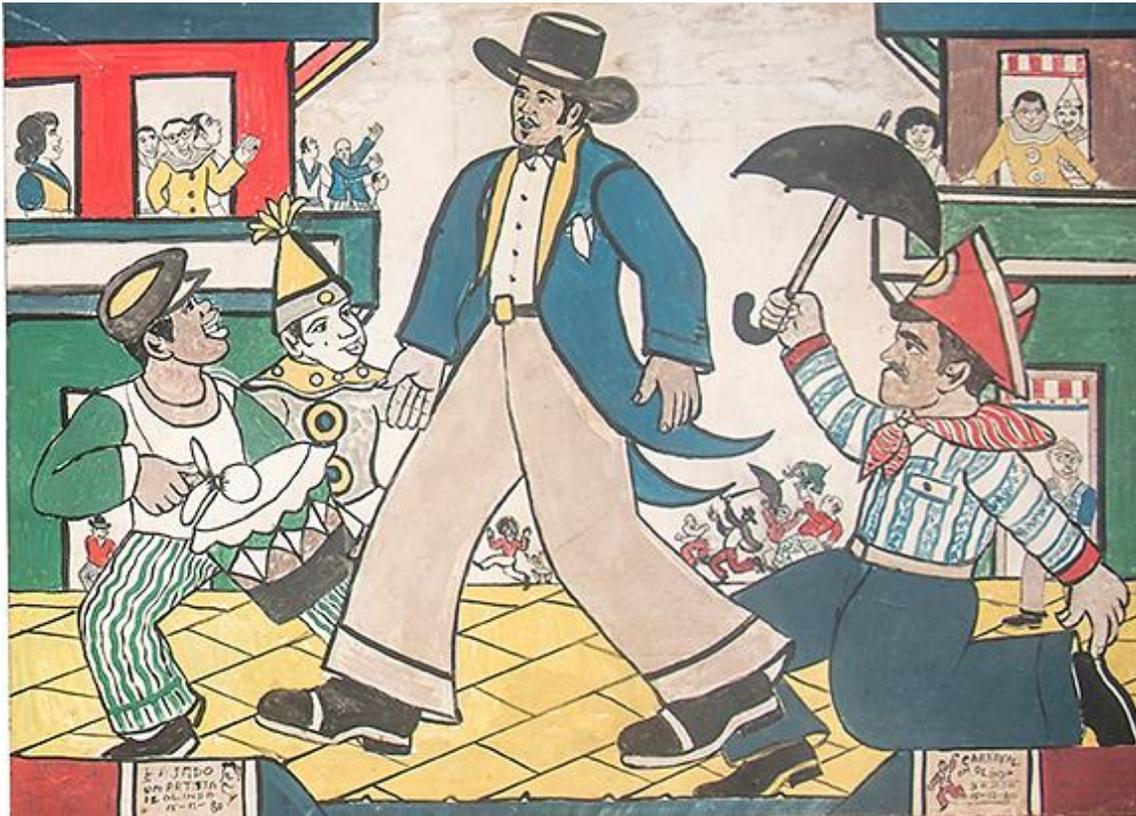


Figura 79: "O Homem da Meia-Noite e Bajado" (1980).  
Fonte: Casa Bajado de Arte.

Notadamente o tema central da pintura é o carnavalesco, a presença do músico e das pessoas fantasiadas, inclusive Bajado, atualizam o universo semântico do folguedo popular. Notável também é a presença central de um personagem icônico, não só do carnaval de rua de Olinda como àquele que se tornou símbolo afetivo da cidade histórica, a alegoria gigante do *Clube de Alegoria e Crítica o Homem da Meia Noite*<sup>98</sup>. Figura que ao nível de semântica local, por seus aspectos religiosos e espirituais (conforme veremos mais adiante), poderia acrescentar ao discurso carnavalesco do quadro, também o tema místico.



Figura 80: "O Homem da Meia-Noite e Bajado" (1980), pormenor 1.

<sup>98</sup> Nome oficial da agremiação que é nacionalmente conhecida apenas como "O Homem da Meia Noite".

Algumas marcas do tempo e do espaço que são inerentes ao período de concepção do quadro estão perceptíveis ao nível figurativo (fig.80). O salto plataforma e a calça “boca de sino” (peças marcantes da moda da década de 1970) aqui sendo utilizados pelo Homem da Meia Noite e pelo próprio Bajado, como também o guarda-chuva preto de certo modo austero (dos tempos em que a “sombriinha de frevo” colorida e pequena, graciosa como conhecemos hoje – um objeto sofisticadamente apropriado pela indústria cultural –, ainda não era um artefato comum) informam que o contexto temporal original da pintura é no mínimo um outro que não o presente.



Figura 81: Homem da Meia Noite por Bobby Fabisak.  
Fonte: JC Imagem, 2020<sup>99</sup>.

O interessante dessa pintura é que o Homem da Meia Noite não está usando a combinação de cores tradicionais (o verde e branco), mas sim a combinação de azul, amarelo e branco. Outra observação importante é que o personagem não é retratado como uma alegoria carnavalesca, ou seja, em seus aspectos “realistas” (se é que podemos assim considerar) pela ausência de um bonequeiro (fig.81). Essa ausência de um homem animando o boneco (um sujeito que anima o objeto) nos induz a uma dupla apreensão do

<sup>99</sup> MORAES, Katarina. A misticidade que envolve o Homem da Meia Noite, símbolo do Carnaval de Olinda. Disponível em <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cidades/jc-na-folia/noticia/2020/02/07/a-misticidade-que-envolve-o-homem-da-meia-noite-simbolo-do-carnaval-de-olinda-399289.php>>. Acesso em 15 de jun. de 2020.

personagem pintado: ele é um boneco gigante e um homem de carne e osso ao mesmo tempo. Nesse sentido o que “deveria” ser sujeito e objeto, separados e interdependentes, se funde em um único personagem que é ao mesmo tempo sujeito e objeto.

Os conhecedores mais íntimos da coleção de unidades figurativas que compõe a materialidade do sistema simbólico mítico do carnaval de Olinda sabem que a natureza ontológica do Homem da Meia Noite é um tanto singular. É possível que ele seja um dos poucos, popularmente conhecidos<sup>100</sup>, dentre os bonecos gigantes, como pertencente de uma linhagem de artefatos denominada *calunga*<sup>101</sup>, cuja relação com as religiões de matriz africana será explorada mais detalhadamente no estudo das pinturas de Bajado que narram o cortejo de maracatu.

Uma das histórias, a mais poética, e talvez por isso a mais popular, sobre a origem do personagem, é a de um lorde bonito, bem vestido e perfumado que aos sábados à meia noite pulava as janelas das jovens donzelas moradoras da Vila de Olinda para enamorar-las e que em seguida sumia, e algumas vezes deixava corações partidos (MELO, 1992; ALEPE, 2012). Essa pessoa que “supostamente existiu” – mas que presumivelmente se encontra no mundo espiritual – foi imortalizada pela concepção de uma calunga. Quando essa entidade alegórica desfila pelas ladeiras – havendo antecipadamente um ritual à portas fechadas que se inicia no “Sábado de Zé Pereira” para que o boneco possa pontualmente sair em cortejo às 00:00h do domingo de carnaval – é na verdade o espírito desse lorde namoradeiro que se transfigura na materialidade do boneco gigante. Teóricos como Cassirer consideram o totemismo um dos diversos modos de manifestação dos mitos, nesse aspecto o Homem da Meia

---

<sup>100</sup> Apesar de os carnavalescos mais antigos conceberem a categoria dos bonecos gigantes, ou seja todos eles, como calungas (conforme veremos na afirmação de Bonald Neto na nota de rodapé seguinte), essa concepção universalizada de certo modo se perdeu no tempo, de forma que atualmente para a maioria dos cidadãos comuns “calunga” é o Homem da Meia Noite, enquanto os outros bonecos gigantes seriam troças carnavalescas. É possível que isso tenha ocorrido pelo fato de que os dirigentes do *Clube de Alegoria e Crítica o Homem da Meia Noite* se posicionam e se referem publicamente, como por exemplo em entrevistas para a televisão, ao boneco gigante de seu clube como “O calunga”.

<sup>101</sup> “A palavra calunga, é plena de sugestões mágicas, que por sua origem mística africana, que pelo significado nos Maracatus, no Mane-gostoso ou Mane Pequeno do Bumba meu Boi ou no Homem da Meia Noite. Na língua quimbunda, do grupo Banto, falado em Angola, - local de onde vieram numerosos grupos de escravos para Pernambuco – Kaluga significa boneco pequeno, ratinho, e também designa uma divindade secundária do culto Banto, tudo levando a aceitar o sentido místico e talvez até mágico que bonecos gigantes têm na concepção popular” (BONALD NETO, 1992, p. 37 apud. FERRAZ, 2007, p. 46).

Noite pode ser considerado um objeto totêmico<sup>102</sup> e seu “*mito, na sua generalidade, significa uma forma de vida, que se exprime simbolicamente e se caracteriza por um tipo de intuição e de pensamento*” (CASSIRER, 1925 apud. PEREIRA, 1995, p.23). De acordo com Cassirer, “não podemos reduzir o mito a certos elementos estáticos fixos; devemos esforçar-nos para apreendê-lo em sua vida interior, em sua mobilidade e versatilidade, em seu princípio dinâmico” (CASSIRER, 1994, p.127).

Na narrativa aqui analisada, Bajado olha diretamente para o rosto do boneco gigante e está prostrado de joelhos aos seus pés como quem faz reverência diante de uma divindade ao mesmo tempo em que, possivelmente, executa um paço de frevo. O boneco, por sua vez, ao que tudo indica está na terra, mas seu pé direito sobreposto a perna de Bajado poderia facilmente sugerir que ele está flutuando, ou, talvez a “fotografia”, o instante que a tela capturou seja exatamente o dos movimentos em ação dos dois personagens naquele momento da impressão (o que explicaria essa sobreposição). Ou uma leitura mais cética poderia supor se tratar apenas de uma expressão da pouca ortodoxia – do ponto de vista da arte erudita – nas técnicas de representação tão típicas do trabalho de Bajado.

Ambos, Bajado e o Homem da Meia Noite são figuras míticas que compõe a constelação de mitos da cultura olindense e não só se rearranjam na narrativa visual no discurso da pintura que estamos estudando, como também reaparecem em outros discursos de natureza sincrética da arte local. Do mesmo modo em que o mito do gênio criador que materializa no quadro seu imaginário subjetivo, no caso de Bajado como o notável pintor popular da cidade do carnaval; a narrativa fundante do Homem da Meia Noite, que traz correspondências semelhantes a narrativas como *Casanova* e *Don Juan* – do belo sedutor –, de modo cambiante, reaparecem nas narrativas olindenses. Assim como podemos observar na faixa de número sete do disco *Sete Desejos*:

*Bicho maluco beleza do Largo do Amparo  
Teu estandarte tão raro, Bajado criou*

---

<sup>102</sup> “A carnavalização do Boi Voador eu trato como rito, pois se repete em várias culturas, e aqui permanece no Homem da Meia Noite e nos mais de cem bonecos do carnaval de Olinda como resquício dessas lendas e ritos” (CÓRDULA, 2013, p.88-89).

*Usando tintas e cores do imaginário  
Ai, quantas dores causaste ao teu caçador...*

*Com teu mistério, teu charme, teu sorriso largo  
És o terror da família, não tens compaixão  
Em quantas camas deitaste assim por acaso...  
Quantas princesas roubaste, maluco vilão... (VALENÇA, 1991).*

Dada a versatilidade profissional de Bajado, sabemos que o mesmo pintou além do estandarte do Bicho Maluco Beleza outros estandartes, decorações para o carnaval da cidade, carros alegóricos, e outros artefatos carnavalescos e de design (SANTANA e MIRANDA, 2019b; MELO, 1992;; CUENTRO, 1985). Desse modo, é possível que Bajado e o Homem da Meia Noite tenham se reencontrado “intimamente” numa das inúmeras camadas de tinta que cobrem a calunga. Essas supostas pinceladas pelas mãos de Bajado foram descobertas na década de 1990, conforme afirmou Silvio Botelho<sup>103</sup> dois anos após a morte do artista,

Em 1998, fui incumbido, por Tarcio Botelho, para fazer uma pintura nele [Homem da Meia Noite] e então dei um corte lateral, como quem corta uma abóbora para ver se ela está madura, e descobri umas 4 ou mais camadas de tinta, de diferentes cores. Peguei o maçarico, mas sem comprometer a peça, sai cortando mais e achei a primeira camada de tinta (1932), que era uma pintura de cal com pigmentação bem rudimentar, encontrei até uma pintura de Bajado, que eu guardei, então recobri e deixei ele por dentro, com uma camada única, pronto para o Carnaval de 1998 (BOTELHO, 2006 apud. FERRAZ, 2007, p. 51).

Na narrativa debreada por Bajado existem dois tipos de personagens ao nível actancial: os que dançam e os que observam. Os quatro personagens em primeiro plano fazem parte do primeiro grupo (compondo a narrativa principal) e todos parecem dançar ao som do frevo. Entre eles existem diferenças de naturezas, pois vemos três humanos interagindo com um objeto/entidade. Isso porque a condição de calunga, ou seja, boneco/entidade, faz do Homem da Meia Noite uma figura cambiante entre as dimensões material/espiritual ao mesmo tempo em que é justamente essa dupla natureza ontológica animado/inanimado que caracterizam o modo de presença no mundo de todos os bonecos gigantes de Olinda<sup>104</sup>.

---

<sup>103</sup> Silvio Botelho (1956-) é um dos artistas bonequeiros mais famosos de Olinda, seu ateliê localizado na Rua do Amparo é um dos locais mais visitados em virtude da enorme coleção de bonecos gigantes que fica exposta a visitação.

<sup>104</sup> “Não conheço, no nível da realidade, nada tão poético como isto [O Homem da Meia Noite, A Mulher do Dia e O Menino da Tarde], esta bizarra família que representa o tempo diário, o passar das horas que nos lembra a finitude, e nos convoca para o carnaval antes que o tempo acabe” (CÓRDULA, 2013, p.178).

Aquilo que no plano figurativo pode ser considerado como “elemento do mundo material” está disposto nas extremidades dos eixos inferior, lateral direito e lateral esquerdo em contraste topológico com a área centro superior (local de acentuado vazio gráfico). Essas oposições semânticas se organizam a partir de uma relação topológica entre os elementos englobantes marginais (o carnaval, seu cenário, personagens humanos) e os elementos englobados centrais (o calunga e o céu). A relação topológica estabelecida entre a categoria *material versus espiritual* pode ser visualizada a seguir (fig.82).

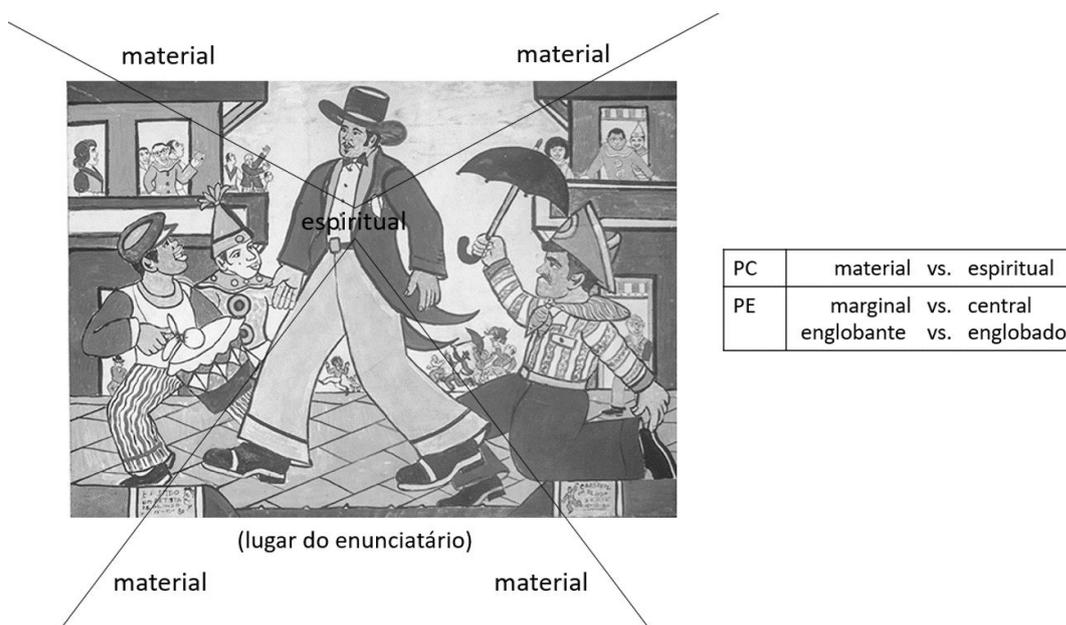


Figura 82: Relação topológica em “O Homem da Meia-Noite e Bajado” (1980).

Existem dois polos cromáticos no quadro (*acromatismo centro superior versus policromatismo marginal inferior*) intercalados por locais com intensidade de cores diferentes (por meio da combinação com mais ou menos incidência do branco) formando uma área de neutralidade, de transição (entre o local do material e o local do espiritual). Ao nível figurativo essas áreas compreendem respectivamente o céu (predominância do branco); o carnaval (predominância do policromatismo); a calunga (predominância do branco e azul) (fig.83). A possível neutralidade aqui evidenciada ao nível plástico se dá em correspondência a área dos elementos transitórios da narrativa, portanto em semissimbolismo com os objetos sagrados, ou totêmicos.

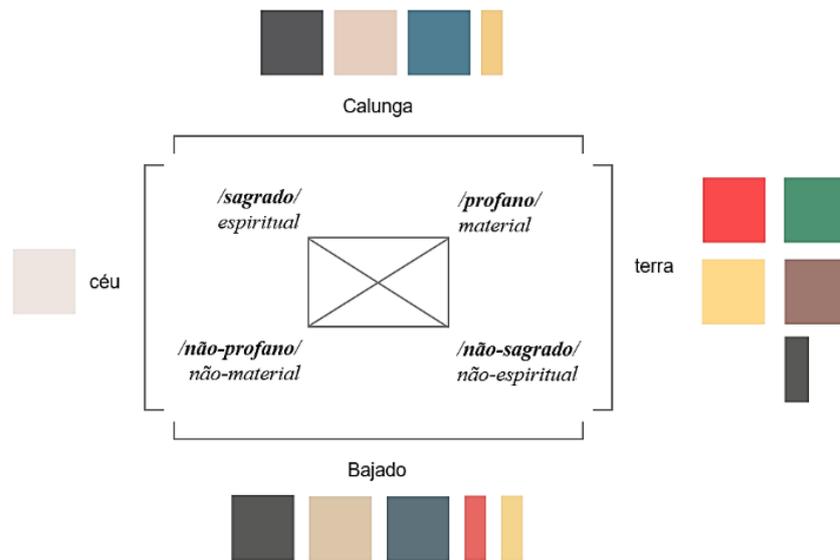


Figura 83: “O Homem da Meia-Noite e Bajado” (1980) é um discurso com elementos complexos.

Para os textos mito poéticos, como esse que acabamos de analisar, a semiótica prevê a condição paradoxal para elementos como o Homem da Meia Noite – /sagrado/ e /profano/ – e Bajado – /não-profano/ e /não-sagrado/ – na forma de *termos complexos e neutros*. Essa **segunda geração** de termos, resultaria: no caso dos complexos, da reunião dos dois termos do eixo dos contrários, que aqui seria referente ao /sagrado/ + /profano/; e no caso dos neutros, da combinação dos termos do eixo dos subcontrários, que aqui seria referente ao /não-profano/ + /não-sagrado/. Segundo Greimas e Courtés,

sabe-se que os discursos considerados sagrados, míticos, poéticos, etc. manifestam predileção particular pela utilização de termos categoriais complexos. É uma questão cuja solução se tornou difícil, por implicar o reconhecimento de percursos sintáticos assaz complexos e provavelmente contraditórios, os quais redundam nesse gênero de formações (GREIMAS e COURTÉS, 2013, p. 404).

O homem da meia noite funcionando como uma figura cromática que transita entre as esferas do céu e da terra, entre a dimensão espiritual e material, funciona no texto visual como um elemento complexo. Notemos também a correspondência cromática estabelecida entre as roupas do calunga e as roupas de Bajado (com exceção do vermelho que só está presente no traje do artista) coloca ambos os personagens em protagonismo visual. Sobre esse aspecto, tanto o a figura cromática do calunga, quanto a figura cromática de Bajado estão alocadas espacialmente, e compostas cromaticamente, por

unidades plásticas possivelmente homologáveis a categoria fundamental *sagrado versus profano* (fig.84).

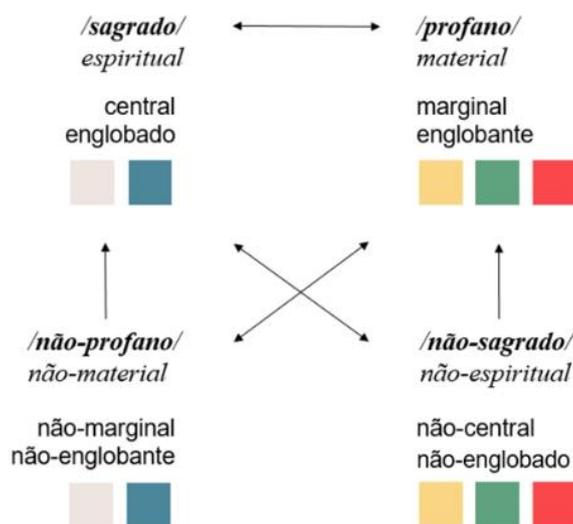
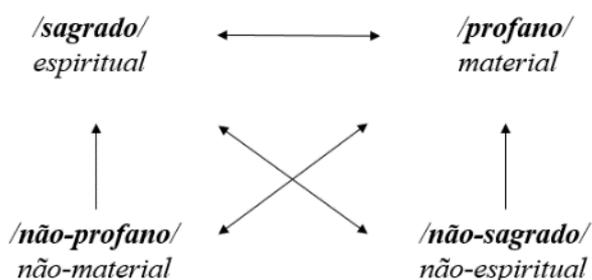


Figura 84: Semissimbolismo em “O Homem da Meia-Noite e Bajado” (1980).

Um percurso narrativo visual que parta do gesto contemplativo de Bajado em direção ao Homem da Meia Noite, que está olhando para os demais brincantes amontoados nas janelas e ao seus pés, seguindo portanto o trajeto; Bajado → Homem da Meia Noite → Brincantes, tem como percurso de base o não-sagrado → sagrado → profano. Ao afirmar a materialidade do carnaval em seu aspecto condicionalmente humano e conseqüentemente profano em paralelo com a espiritualidade totêmica subjacente ao sagrado, em “O Homem da Meia Noite e Bajado” o discurso se fundamenta na de reafirmação da vida /profano/ e negação da morte /sagrado/.



O profano em paralelo com a /vida/ é um valor momentaneamente eufórico de modo que o sagrado, em correspondência com a /morte/, não deve ser considerado disfórico nessa pintura. Porque seria demasiadamente reducionista a compreensão de que um texto sobre a “celebração da vida”,

carnal e finita, estivesse em oposição direta a eternidade do espírito. A morte aqui pode ser considerada como uma modalização que transforma o material em espiritual. Será mais ou menos correto se considerarmos que a pintura “O Homem da Meia Noite e Bajado” se articula em unidades plásticas polêmicas intercaladas por unidades de transição para afirmar a urgência do “aqui e agora”, nos levando a devanear sobre a efemeridade da vida e a urgência de vivenciarmos o carnaval que é a nossa existência. Sendo o fim desse carnaval, a morte, apenas uma transição para um novo, e desconhecido, modo de existência.

A relação central da narrativa é entre os homens e o Homem da Meia Noite, que ao ser retratado sem a presença de um bonequeiro evoca sua condição de calunga (dessa forma, encontra-se num nível de entidade espiritual não-humana, mais próxima ao sagrado; assim como um totem<sup>105</sup>, um elemento material em sintonia com o mundo espiritual). O percurso visual que elege o calunga como ponto de partida, corrobora a nossa interpretação de que o percurso gerativo da pintura se baseia na afirmação da vida e negação da morte, pois o nosso olhar é guiado pelo olhar do boneco gigante que olha para os brincantes da direita e que dirigem nosso olhar para Bajado, a esquerda; ou seja, Homem da Meia Noite → Brincantes → Bajado; portanto, sagrado → profano → não-sagrado.

Bajado, assim como em “A missa dos Cangaceiros”, reafirma a sua condição humana e conseqüentemente mortal, celebrando a vida e a morte como sendo dois lados de uma existência plena que inevitavelmente é incerta e efêmera. Ao lado do Homem da Meia Noite que, já havendo superado a transição da vida para a morte, é o personagem que personifica duplamente – como boneco gigante (inanimado/animado) e como calunga (material/espiritual) – o estágio mais transitório da nossa existência.

---

<sup>105</sup> “O Eu Transcendental concretiza-se na sua auto - objectivação, que é sempre uma compreensão da realidade ou uma forma de cultura, onde se documenta a espiritualidade concreta, que enlaça os homens ou, em termos de Cassirer, a energia cultural, que constitui o mundo e a «mesmidade» e singularidade dos homens. Como intersubjectividade ou inter-intencionalidade prática, o mito é forma de vida social e, por isso, o totemismo como tipo de pensamento só é possível numa comunidade e nunca na linguagem privada de um indivíduo. Como o universal, também o social tem de ser concreto e, por isso, ao lado do momento social, Cassirer acentua a dimensão corpórea do mito em que todo o laço comunitário tem de se apresentar materialmente, v. g., «no comer e beber comunitários, na fruição corpórea de uma e a mesma coisa», erguida por isso a « uma nova esfera ideal ». Neste contexto, « a vítima é o ponto em que o profano e o sagrado não só se tocam mas também se interpenetram indissolúvelmente ». Qualquer que seja a realidade física da vítima ou a função, que exerça, ela «penetra no círculo do sagrado, do consagrado » sem abandono da concreção profana” (CASSIRER, 1925 apud. PEREIRA, 1995, p.30).

### 4.7.3 Bajado observante

No livro “Da imperfeição” (2017), Greimas fez um alerta aos semioticistas sobre o esvaziamento semântico fruto da mecanizada rotina dos tempos pós-modernos, que entre outras coisas nos condicionava a uma vivência de narrativas cotidianas e repetitivas. Buscando provocar a nossa inspiração e criatividade, esse autor nos apresenta o conceito-metáfora<sup>106</sup> de “fratura” [no cotidiano] como uma maneira de “iluminar” o caminho para o estudo da significação, ou melhor, uma “fratura” que nos permitisse vivenciar a experiência estética numa poética do cotidiano. Embora as possibilidades de interpretação sobre esse texto “tão inspirador”, nas palavras de Landowski (2017), possa se fazer possível entre os próprios semioticistas; aqui buscaremos considerar as diversas formas de folguedo popular exatamente como um espécime dessa “quebra” no discurso monótono da vida cotidiana de um povo.

#### *O Boi da Vila (1975) e Boi Bumbá (1976)*

Inicialmente o estudo dos dois quadros seria feito separadamente, mas ao longo do processo percebemos que a análise simultânea nos levaria a uma compreensão mais profunda do problema da representação observante de Bajado. Deste modo, será a luz do argumento filosófico central em “Da imperfeição”, que pediremos licença da ortodoxia formal para que possamos “fraturar” a métrica linear com a qual nosso método vinha se apoiando. Faremos o estudo dos textos visuais *O Boi da Vila* (1975) e *Boi Bumbá* (1976) ao mesmo tempo, com inferências de natureza simbólica<sup>107</sup> *indo, voltando e cruzando*, sempre que necessário as etapas de descritivas, narrativas e fundamentais da análise dos textos de Bajado.

O Boi da vila (1975) (fig.85) enuncia uma manifestação do folclore popular brasileiro, um cortejo de um *Bumba-meu-boi*<sup>108 109</sup>. Em primeiro plano vemos

---

<sup>106</sup> Greimas exemplifica seu pensamento numa metáfora dos dias da semana, sendo o intervalo de segunda-feira à sexta-feira a parte monótona da narrativa vivida, onde os indivíduos acordam, comem, vão ao trabalho, sempre nos mesmos horários. A fratura, por outro lado, seria o final da semana, aquele momento da criatividade, de fazer coisas diferentes e onde possivelmente residiria os caminhos para o estudo de uma significação da vida.

<sup>107</sup> Temos ciência dos possíveis questionamentos epistemológicos acerca dessa prática dentro do fazer semiótico.

<sup>108</sup> Algumas nomenclaturas comuns no Brasil segundo (FRADE, 1996 apud. SANTOS, 2008, p.39) são “Boi Barroso, Boi Calema, Boi Malhadinho, Boi Pintadinho, Boi Surubim, Boi Turuna, Boi-Bumbá, Boi-de-fita, Boi-de-Humaita, Boi-deMamão, Boi-de-Reis, Boizinho, Bumba, Bumba-de-Reis, Bumba-meu-boi, Cavalo Marinho, Folguedo do Boi, Rei de Boi, Reis de Boi, Reisado, Reisado Cearense, Surubim e Três Pedações.”

uma massa de figuras humanas alocadas em torno do boi em gestos de efusão, batendo tambores, levantando instrumentos musicais como pratos, megafone, maracas, e outros objetos como, panelas e sombrinhas de frevo. Cinco personagens se destacam da massa humana, são eles: o batedor de pratos à direita, o pierrô em cima de um poste, o Boi bumbá, uma ave fantástica e Bajado (sendo o único personagem que está fora do cortejo). O desfile acontece sob uma rua de paralelepípedos, sendo possível ver um filete de calçada; e ao fundo, o casario disposto em perspectiva. O céu da pintura exhibe a textura original do eucatex (possivelmente o quadro não tenha sido finalizado). A decoração: bandeirolas e bolões, indicam que a narrativa se desenvolve no período das festas juninas, aspecto passível de ser percebido, também, pelas tradicionais camisas em estampa xadrez. Embora não vejamos chapéus de palha (tradicional do vestuário das festas juninas), alguns personagens usam chapéus em estilo *cowboy* e *marichis* mexicanos (elementos figurativos comuns nas obras de Bajado) e também chapéus típicos dos dançarinos do cavalo marinho.



Figura 85: “O Boi da Vila” (1975).  
Fonte: Casa Bajado de Arte.

<sup>109</sup> Alguns nomes por região, segundo Queiroz (1967), “Bumba-meu-Boi, no Nordeste; Boi-Bumbá, na Amazônia; Boi de Mamão nos estados de Santa Catarina e no Paraná; Boi de Reis, no Espírito Santo; O Boi, no Estado e S.Paulo. No estado de Alagoas, esta festa conservou o seu nome de Reisado; nos outros estados, o nome da farsa sobrepujou o da festa” (QUEIROZ, 1967, p.87).



Figura 86: "Boi Bumbá" (1976). Fonte: Casa Bajado de Arte.

Boi Bumbá (1976) (fig.86) enuncia o momento em que um folguedo de boi faz uma parada para apresentação, inclusive se comparada com a pintura anterior, a disposição dos personagens não indica que estão de passagem, pois em sua totalidade a massa humana não está voltada para nenhuma direção específica, mas sim em volta do boi nas mais variadas direções. Os gestos são ascendentes e efusivos, novamente vemos tambores, maracas, chocalhos e panelas. Um poste de iluminação urbana divide a tela em dois eixos, ao lado esquerdo vemos o grupo de músicos no primeiro plano e no segundo plano um pierrô mascarado na janela. No lado esquerdo encontra-se a outra parte do grupo de músicos, o boi e outro pierrô próximo a janela onde está Bajado. No centro do quadro, alinhado ao poste, entre o boi ao lado esquerdo, e um homem com uma garrafa de bebida ao lado direito, observamos um terceiro pierrô.

Antes de nos aprofundarmos no estudo temático e figurativo, faremos algumas considerações sobre o cortejo de bois. Queiroz (1967), no texto "O bumba-meu-boi, manifestação de teatro popular no Brasil", afirma que o teatro popular brasileiro herdou dos colonizadores<sup>110</sup> manifestações folclóricas chamadas de "danças dramáticas". Segundo a autora, Théo Brandão, "um dos grandes eruditos do folclore brasileiro" foi quem classificou as danças

<sup>110</sup> Segundo Xavier (2003), "o Bumbameu-boi é em geral apresentado ao ar livre, relembrando manifestações semelhantes da Península Ibérica – os touros de Canastra e tourinhas do Minho, por exemplo – de onde se supõe venham suas raízes mais remotas. Vários reisados – Pastorinhas, Mestre-Domingos, Cavalomarinho etc. – foram absorvidos pelo Bumba-meu-boi, passando a existirem incorporados a ele" (XAVIER, 2003, p.122).

dramáticas em cinco categorias: Cheganças, Pastoris, Dança-cortejo, Cavalhadas e Reisados (essa última que circunscreve o folguedo do "O bumba-meu-boi) (BRANDÃO, 1961 p. 31-37 apud. QUEIROZ, 1967). O Reisado,

é a mais complexa das manifestações de teatro popular que possuímos. Realiza-se em geral pela festa de Reis, de onde seu nome. O cortejo percorre as ruas do povoado, ou as trilhas no mato, para obter oferendas em dinheiro ou em víveres, que servirão para realizar a festa; anuncia ao mesmo tempo a hora e o local do espetáculo. A farsa que se representará então é composta de uma série de pequenos quadros que giram em torno da história **[de morte e ressurreição]** de um boi. (QUEIROZ, 1967, p.88) (grifos e ênfases nossas)

Para a autora, a função do cortejo era tanto de ordem econômica, quanto promotora da solidariedade entre os moradores da comunidade, pois ao percorrer o povoado de *porta em porta* para a arrecadação de donativos, os brincantes visavam possibilitar a realização da festa e a alimentação dos participantes. A festividade completa do Bumba-meu-boi é composta de duas partes, o **cortejo** e a **embaixada**. Na primeira parte, semelhante a via sacra de Jesus Cristo, o desfile dançado vai fazendo pausas para encenação de alguns quadros menores e nesses momentos o diligente vai fazendo o anúncio de onde ocorrerá a encenação principal (QUEIROZ, 1967). A imagem de um dos personagens de O Boi da Vila (1975) (fig.87) indica que o papel desse personagem, possivelmente, é anunciar alguma coisa; ao menos é isso que o megafone em sua mão nos induz a interpretar.



Figura 87: "O Boi da Vila" (1975), pormenor 1.

A segunda parte corresponde a última parada, quando o percurso narrativo do boi encontra seu desfecho. “A associação entre o cortejo e a embaixada pode se dar de dois modos. O cortejo percorre as ruas e vilas e povoados, parando diante da casa dos personagens importantes, diante da igreja, nas praças, e é aí que tem lugar a embaixada” (QUEIROZ, 1967, p.87). Dentre tantos discursos cênicos possíveis (pois depende da criatividade de cada comunidade), o núcleo basilar da narrativa do folguedo do boi pode ser resumido da seguinte forma:

o dono do boi (Cavalo-marinho ou Capitão) entra em cena e manda seus vaqueiros (Mateus, Birico, Fidélis, Gregório ou Sebastião) trazerem o boi. Os figurantes (coro) anunciam a chegada do boi que dança, jogando-se contra os vaqueiros e o público; o animal morre de cansaço ou “assassinado” e o dono manda chamar o doutor. Entra em cena um padre que toma a confissão do boi ou de Mateus, ou celebra um casamento, enquanto o doutor, recusando-se a examinar o bicho, prepara uma injeção que, quando aplica, faz o boi ressuscitar. Mateus é feito prisioneiro e o Cavalo-marinho encerra a cena ao som dos cantos de despedida (XAVIER, 2003, p.123)<sup>111</sup>.

Por todas as informações que acabamos de pontuar é que justificamos a escolha de analisar as duas pinturas simultaneamente, pois O Boi da Vila (1975) e o Boi Bumba (1976) se complementam em paralelismo e correspondem respectivamente aos dois momentos do folguedo dos bois; o cortejo e a embaixada. Nas descrições primárias, aquilo que havíamos chamado de “cortejo de passagem” e “cortejo em pausa”, ganha agora um novo significado, pois representam dois estados temporais, os únicos que são fixos<sup>112</sup>, de uma macro narrativa folclórica. A informação visual que nos guiou naquela descrição primária se baseou no sentido indicado pelos pés dos brincantes (fig.88).

---

<sup>111</sup> Uma das versões expostas por Santos (2008), “narra que Catirina ou Caterina, mulher do escravo Pai Francisco ou Mateus, prestes a ter um filho deseja que lhe tragam uma língua de boi. Para atendê-la, Mateus com seu futuro compadre Bastião, ou ainda, podendo ser Cazumbá, roubam o melhor boi do Patrão, dono da fazenda. Tão logo iniciam a matança e a divisão da carne e das vísceras do Boi, são descobertos. O Boi sacrificado era o predileto do Patrão, que mobiliza a fazenda toda para salvar e ressuscitar o animal. ‘O Fazendeiro manda prendê-los pelos indígenas, previamente batizados por um falso sacerdote. O Doutor curador é chamado, ensina a Pai Francisco a técnica de espirrar em vários pontos do Boi até despertá-lo, mas somente com um clisterque conseguem a ressurreição do Boi’” (CASCUDO, 2001, p.80 apud. SANTOS, 2008, p. 42-43).

<sup>112</sup> É recheado a cada local, e realizado por influência de outras manifestações populares locais, danças ou ainda marcado pelo período do ano em que é realizado (alguns no ciclo natalino, em outros no ciclo junino, podendo ainda, serem reprisados no carnaval). [...] “O conjunto forma uma longa rapsódia, com grande número de variantes, a unidade de base é mantida pelo tema da morte e ressurreição do boi, que está sempre presente, por mais diversa que seja a forma” (MEYER, 1991, p.57 apud. SANTOS, 2008, p.42).

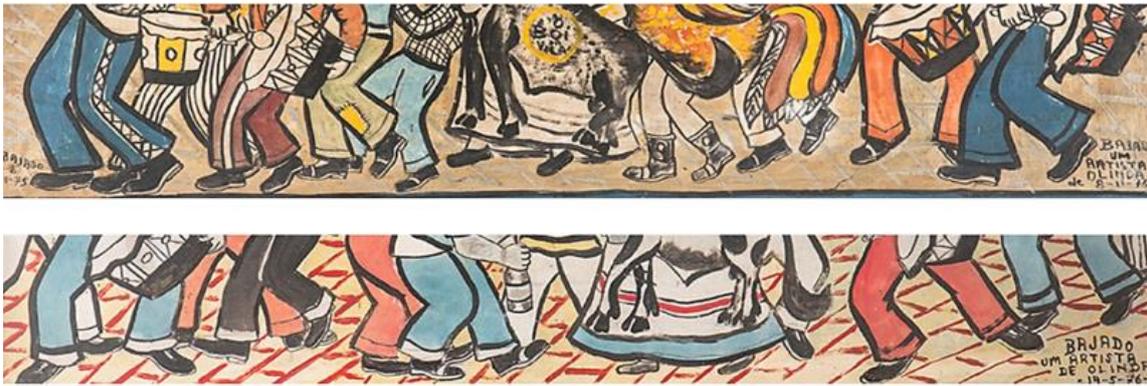


Figura 88: A continuidade entre "O Boi da Vila" (1975) e "Boi Bumbá" (1976).

Entre todas as telas até aqui analisadas, O Boi da Vila (1975) é uma das que mais evidencia o lado *bricoleur* de Bajado. O tema do folguedo popular, um dos mais diletos do artista, aqui foi elaborado com a junção de referências tanto do folclore, quanto da cultura pop. Ainda que advindas de locais geográficos diferentes, na narrativa debreada por Bajado elas entram em total harmonia. Para Queiroz (1967), assim como em outras manifestações do folclore brasileiro, o Bumba-Meu-Boi remonta ao modo de vida tradicional do país, por outro lado, salienta que a sociedade brasileira sempre foi, desde o princípio, uma sociedade em transformação. Para a autora, "encontramos tôdas as gamas de associação entre elementos antigos e elementos modernos. Assim, ajustamentos e acomodações são uma constante de nossa sociedade, para permitir a coexistência de elementos muitas vêzes completamente díspares;" (QUEIROZ, 1967, p.90)

De fato, em "O Boi da Vila" (1975) vemos *cowboys* norte-americanos, *mariachis* mexicanos, dançarinos de cavalo marinho e até pierrôs harmonizados alegremente numa tradicional festa de São João. Embora nenhum dos personagens-símbolos acima citados fossem novos na época em que o quadro foi pintado, o que nos parece "novidade" é o modo harmonioso com que eles contracenam.

Uma breve inferência de natureza historiográfica seria que a obra estudada é um registro de uma possível assimilação, pela classe popular (sintetizada pelo olhar de Bajado), do processo de globalização cultural. Possivelmente, é nessa linha pensamento que se baseiam algumas teorias de que a arte de Bajado poderia ser considerada uma expressão da Arte Pop

(PRADO, 1997), portanto, ao ganhar investimentos semânticos particulares da cosmovisão de Bajado, o tema do folgado popular foi potencializado em suas possíveis significações.



Figura 89: "O Boi da Vila" (1975), pormenor 2.

A narrativa sugere, pela direção do andar dos personagens, que o cortejo está de passagem (cortejo) pela rua decorada com bandeirolas e balões (fig.89). As bandeirolas, alternadamente, estão adornadas com pequenos espelhos redondos (prática comum na decoração interna de ambientes para festas juninas, quase sempre os espelhos são colados em bandeirolas de tecido de chita ricamente estampada). A flor que adorna os chifres do boi é muito semelhante a flor do mandacaru, elemento eufórico do ponto de vista cultural, pois simbolicamente está associado a chegada do período chuvoso nos locais onde brotam. Interessante observamos que os traços que compõe a figura são sinuosos, orgânicos e relativamente realísticos (fig.90 à esquerda).



Figura 90: "O Boi da Vila" (1975), prancha 1.

Além do pierrô "principal" (o único personagem em verde) (fig.90, ao centro), tem mais três pierrôs no quadro (fig.90, à direita e a esquerda). O interessante é que eles margeiam o cortejo e não estão inseridos nele. Por outro lado, todos os pierrôs (com exceção do que está segurando o guarda-chuva que olha para a flor de mandacaru, próximo ao boi) estão em posição frontal, olhando para fora da tela (para o observador) (fig.90, ao centro e à

direita). Diferentemente do homem da meia noite, tanto a ave fantástica<sup>113</sup>, quanto o boi não estão retratados como entidades, e sim como alegorias cênicas (vemos que por baixo do tecido onde o corpo do boi está pintado existem dois pés; e abaixo da cabeça do boi está visível a cabeça do bonequeiro) (fig.91).

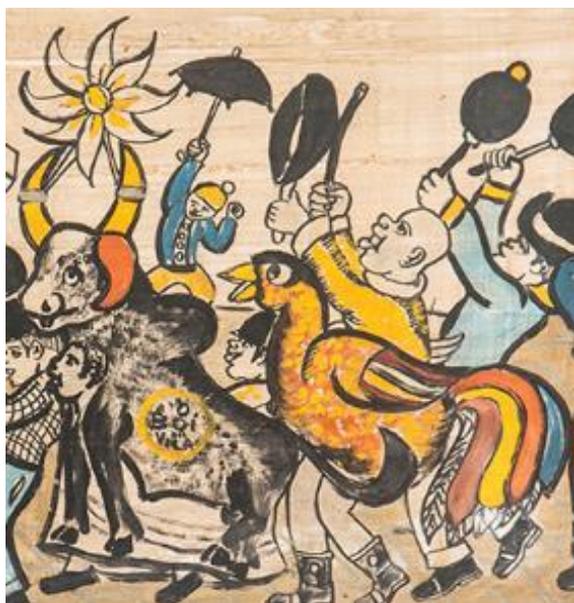


Figura 91: “O Boi da Vila” (1975), pormenor 3.

Nessa narrativa, Bajado é o único personagem que se encontra externo ao cortejo, até mesmo os pierrôs ainda margeiam o desfile. Enquanto personagem observante, Bajado está de perfil, com o olhar “inexpressivo” – embora saibamos que até mesmo na falta de expressão é possível expressar muitos sentimentos – e direcionado para a esquerda do quadro. A direção do seu olhar penetra no espaço debruado pelas maracas, passando pela “panela percussiva”, a sombrinha de frevo, a flor de mandacaru que adorna a cabeça do boi, e finalmente o pierrô pendurado no poste (o único personagem cujo rosto se encontra ao mesmo nível topológico que o rosto de Bajado) (fig.92).

<sup>113</sup> “O próprio tema central encerra sátiras irreverentes contra médicos, contra o clero, contra as autoridades, simbolizadas pelo Doutor, pelo Vigário e pelo Capitão-de-Mato, pelo Cavalo-marinho que representa um fazendeiro ou um chefe político. [...] o pequeno drama se transforma, às vezes, numa espécie de longa rapsódia, com grande número de cenas burlescas, satíricas, moralizantes ou fabulosas. Isso porque animais estranhos, personagens fantásticos destinados a amedrontar o público, participavam também do espetáculo e nêles se integravam” (QUEIROZ, 1967, p.90).

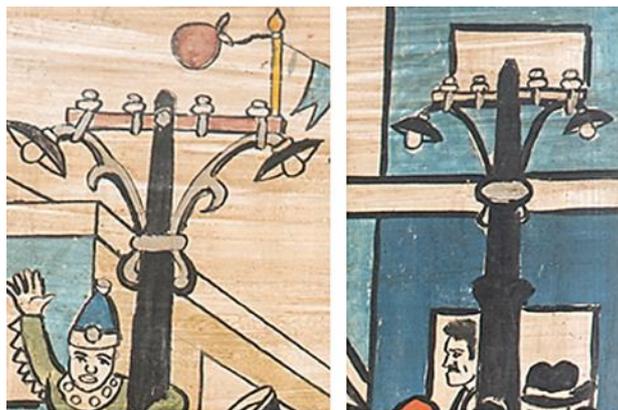


Figura 92: “O Boi da Vila” (1975), prancha 2.

Além da relação espacial entre o nível dos rostos, há uma relação de correspondência entre os dois postes – quase como pontos de referência para a localização desses personagens – àquele onde o pierrô está pendurado (como quem sobe num pau de sebo) e o outro bem à frente da janela de onde emerge o rosto pálido de Bajado. Ao nível figurativo, a ligação estabelecida entre a fileira de bandeirolas com balões e as duas massas arquitetônicas (onde se encontram os dois personagens) também sugerem essa relação na narrativa. Mas que relação de paralelismo seria essa?

Tanto o tema da festa junina (presente no espaço debreado), quanto o tema carnavalesco (atualizado pelo pierrô) estão relacionados com o ciclo agrolunar. As figuras como a flor de mandacaru e o guarda-chuva (aqui utilizado como uma sombrinha de frevo) podem estar relacionadas com festa junina de São Pedro. Como sabemos, a festa de São João é simbolicamente a festa da colheita, e a festa posterior, a de São Pedro, é a festa que celebra a manutenção do calendário chuvoso.

Se voltarmos ao pormenor das bandeirolas e dos balões, perceberemos que o cortejo está acontecendo no momento em que uma forte ventania chacoalha a decoração. Bandeirolas para a esquerda e balões desordenados indicam que não é uma brisa marítima presente na cena, é um vento típico do inverno tropical. Daqueles que antecedem os aguaceiros, tão comuns no final do mês de Junho. Outro aspecto curioso que reforça nossa leitura é a relação *ambiente externo versus ambiente interno*; uma vez que o espaço debreado por Bajado se divide entre a rua e o interior da casa. A janela parece um portal entre o espaço de quem está na rua para se molhar e quem está protegido e só

vai assistir. É daí que vemos emergir uma relação topológica triangular entre as três figuras cromáticas protagonistas da tela: Bajado, o pierrô e o Boi da Vila (fig.93).

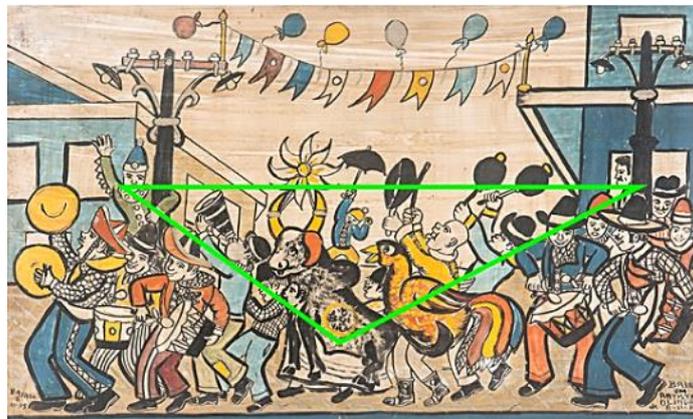


Figura 93: “O Boi da Vila” (1975), relação topológica triangular.

Bajado não vive a experiência do desfile. O pierrô, embora esteja na rua, parece estar mais preocupado em subir no poste – acenando para nós – para lembrar ao observador que este também não está vivendo a festividade. E por fim, o boi e os brincantes são os únicos personagens que estão celebrando a vida. Paralelamente, é exatamente esse o momento que antecede a morte do boi na narrativa dos Bumba-meu-boi, portanto o cortejo é o estado do plano narrativo do folguedo em que o boi, o actante principal, está em conjunção com a vida, o seu objeto de valor. A figura do boi, em toda sua vitalidade, é a expressão da própria vida.

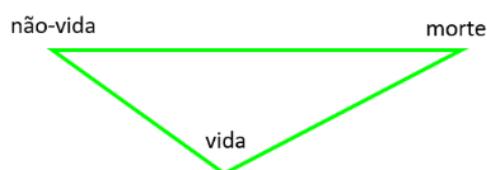


Figura 94: “O Boi da Vila” (1975), áreas de sentido.

Considerando que tanto as festas juninas, quanto as festas natalinas, cujo reisado<sup>114</sup> é apenas mais uma das suas manifestações, são festas relacionadas ao sagrado; a presença, ainda que só observante, dos pierrôs salienta os contrastes entre os discursos seculares inerentes ao *sagrado*

<sup>114</sup> Relacionando o seu pensamento aos festejos de reisado, Segundo Lima (1962) “inicialmente, comemorava-se o nascimento de Jesus Cristo em 5 - 6 de janeiro, na Epifania de Dionísos ou data de sua aparição. Só no século IV é que começaram as celebrações de 25 de dezembro, dia da antiga festa pagã do Sol, que acabou sendo reinterpretada pelos cristãos” (LIMA 1962 apud. SANTOS, 2008, p. 91).

*versus profano*. A relação topológica triangular (fig.94) estabelecida no quadro também reafirma a relação cíclica das nossas festividades, pois há uma síntese figurativa entre o carnaval (cujo fim marca o início da narrativa da paixão de cristo, pois a quarta-feira de cinzas marca o início da quaresma que por sua vez termina no domingo de ramos) e o São João; ou seja, também o ciclo agrolunar. Portanto, da relação: natal (reisado) / páscoa (fim do carnaval), no discurso do sagrado temos o sentido do nascimento→morte→ressureição do Cristo. Abaixo representamos sinteticamente as relações semissimbólicas e o percurso gerativo de sentido em O Boi da Vila (1975) (fig.95).

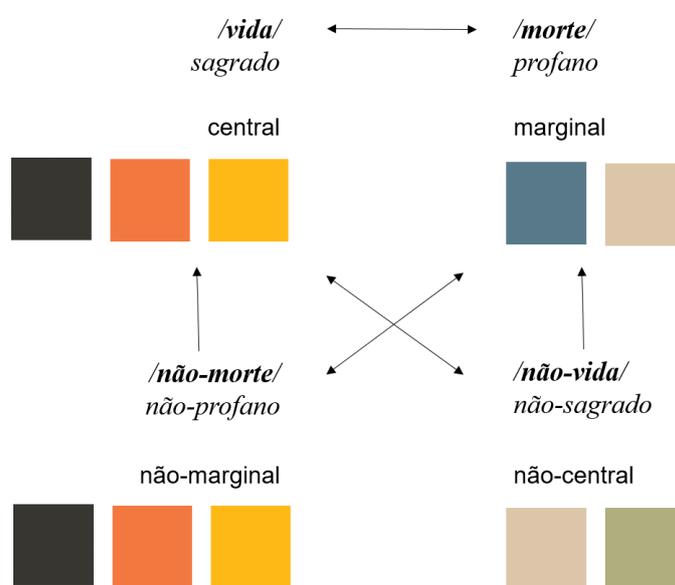
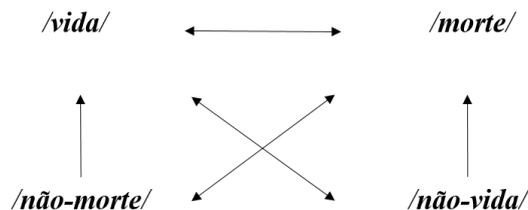


Figura 95: "O Boi da Vila" (1975), semissimbolismo.

Orientando nosso olhar pela autorrepresentação do pintor personagem que olha sem emoção na direção dos elementos figurativos da festa, temos: Bajado → maracas/panela percussiva/guarda-chuva/flor [figuras da festa da colheita] → Pierrô, ou seja, morte → vida → não-vida. Portanto aponta para a negação da vida e afirmação da morte. Uma das versões mais comuns da estória é a de que o boi morreu por cansaço de tanto dançar, nesse sentido, o percurso realizado por Bajado é metaforicamente o inverso, o de quem não dançou e conseqüentemente não viveu, morreu sem morrer, morreu em vida. Acreditamos na possibilidade de que "*carpe diem*" foi a motivação de Bajado, talvez a mensagem mais profunda que o pintor quis nos deixar.



Embora não possamos afirmar com certeza que O Boi Bumbá (1976) é uma continuação “intencionada” do Boi da Vila (1975), analisaremos a encenação da embaixada como sendo o estágio final do percurso narrativo do Bumba-meu-boi. Antes de nos atentarmos ao olhar mais profundo sobre o quadro, faremos alguns apontamentos sobre algumas formas de se representar um boi.

E qual o fundamento disso? Ora, se a semiótica plástica é uma semiótica da expressão, é salutar que concordemos que nem todo boi é igual entre si e as inumeráveis formas de se representar um boi podem – quase sempre – modificar o sentido no tempo e no espaço. Os dois bois que protagonizam as narrativas debreadas por Bajado, à priori, “deveriam se parecer” com o boi-alegoria das figuras abaixo (fig.96 e fig.97):



Figura 96: Cavalinho com seu Bumba-meu-boi.  
 Fonte: Museu da cidade do Recife (década de 1940).<sup>115</sup>

<sup>115</sup> Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cidades/jc-na-fofia/noticia/2016/01/29/museu-da-cidade-do-recife-lanca-postais-com-imagens-do-carnaval-219028.php>>. Acesso em: 19 ago. de 2020.



Figura 97: Apresentação do Boi-Bumbá, na Praça da República.  
Fonte: Fundaj (1963).<sup>116</sup>

Segmentando a forma da expressão de um boi-alegoria com o boi que foi encomendado para ornar a parede de um açougue (fig.98), percebemos que a diferença entre os dois bovinos, embora seja grande, nos parece compreensível, pois entendemos o “contrato” que os deslocam no espaço e no tempo; em síntese, os contextos a que ambas as figuras se destinam. Em contrapartida, a semiótica poética descarta qualquer ligação entre o mundo real (natural) e o mundo debreado pelo poeta, mas no caso de Bajado, salientamos que paralelamente ao ofício de artista gráfico, ele também era um poeta visual (por isso consideramos importante a observação de como ele adequava as suas figuras aos fins a que se destinava a criação). Agora, curiosamente, comparando o boi do açougue com os bois das pinturas (fig.99), todos criados por Bajado, algumas considerações podem ser feitas.

A primeira delas é sobre a semelhança entre os três bois que protagonizam as três versões anteriores de “O Boi da Vila” (1972 e 1973) e “O touro da Vila” (1973). O primeiro é baio<sup>117</sup>, sua cor é castanha amarelada e as extremidades do corpo são avermelhadas. O Segundo é preto avermelhado. O

<sup>116</sup> \_Disponível em: <<http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/4078-componentes-do-grupo-com-o-boi-ao-centro>>. Acesso em: 19 ago. de 2020.

<sup>117</sup> Que tem a cor castanha ou amarelo avermelhado.

terceiro é vermelho alaranjado (1973). Interessante é que nenhum desses três bois traz adornos nos chifres. O quarto (1975) é preto, o único dos cinco a possuir uma intervenção verbal em seu corpo (lê-se “Boi da Vila” na área da barriga). O quinto (1976) é o único malhado. O que os cinco bois têm em comum é a forma técnica de representação do saiote de pano; todos têm as patas pintadas por cima do tecido do saiote, por outro lado, o boi malhado de “O Boi bumba” é o único cujo saiote é ornado com uma fina faixa preta e vermelha.



Figura 98: Boi para um açougue na Rua do Sol.  
Fonte: Revista Vidas Secas, 1980.



Figura 99: Cinco bois pintados por Bajado.  
Fonte: Casa Bajado de Arte (recortes das pesquisas). Bois dos quadros de 1 a 5, “O Boi da Vila” (1972); “O Boi da Vila” (1973); “O Touro da Vila” (1973); “O Boi da Vila” (1975); “Boi Bumbá” (1976).

E por que levantamos todas essas divagações sobre as formas com que Bajado representou os bois? Porque a semântica fundamental que envolve todas essas representações está associada à ideia de morte. Seja pelo abate,

no açougue; seja pelo cansaço, pela inveja ou qualquer causa-morte, no caso do folgado; os bois que acabamos de contemplar, ou morreram ou irão morrer. No caso da cena do cortejo anteriormente analisada, o boi estava associado a ideia de vida, pois consideramos – a partir do estudo do ritual – que o cortejo é o estado em que o bichinho está em conjunção com a vida. Agora, na cena que iremos analisar, a embaixada, é o momento em que o boi se encontra diante da morte.

Se na narrativa do quadro anterior tanto as bandeirolas, quanto as camisas quadriculadas de alguns personagens, indicavam que o tempo debreado na pintura era o das festas juninas, em *O Boi bumbá* (1976) essa debreagem de tempo não está clara. De igual modo que a presença dos pierrôs não foi suficiente para que considerássemos que o evento anterior se passava no período carnavalesco, a ausência de personagens fantasiados nos afasta ainda mais dessa festa em *O Boi bumbá* (1976).



Figura 100: "O Boi bumbá" (1976), prancha 1.

Diferentemente do quadro anterior, em que Bajado aparece numa janela no andar térreo de uma casa (quase com seu perfil encoberto por um poste elétrico) e com um olhar ao nível horizontal, na narrativa atual o pintor personagem aparece novamente por trás de uma janela, porém de uma casa mais simples e a direção do seu rosto está levemente deslocada para cima (fig.100, à direita) e não existe nada encobrindo seu busto ou seu rosto. Se na narrativa anterior, Bajado era o único personagem observante do cortejo e alocado dentro de uma edificação, agora ele tem a companhia de um pierrô mascarado que assiste a cena no interior de uma edificação ao lado oposto a Bajado (fig. 100, à esquerda). Notemos que a articulação cromática entre

salmão e azul funciona como o marco topológico para a oposição entre os locais de presença dos dois personagens.

O espaço onde a cena acontece está dividido em duas partes por meio de um elemento cênico, que como vimos é muito recorrente nos quadros de Bajado: o poste elétrico. Esse poste funciona também como um marco visual que chama a atenção para o trio formado pelos três personagens mais enigmáticos do quadro: um homem segurando um copo e uma garrafa, um pierrô e o bonequeiro-boi (fig.101).

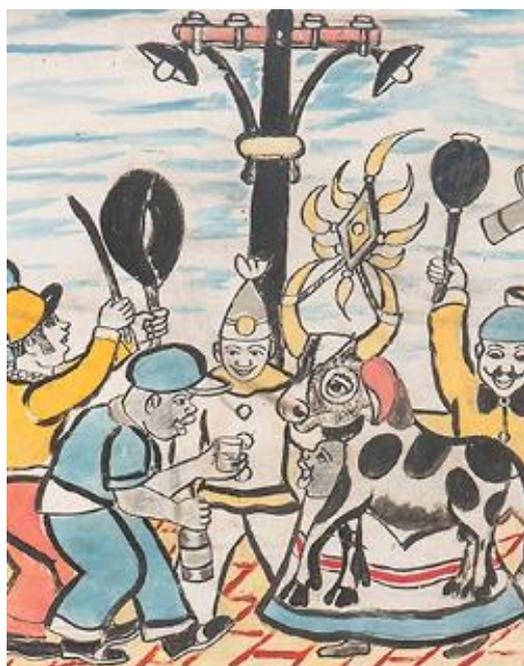


Figura 101: "O Boi bumbá"(1976), pormenor 1.

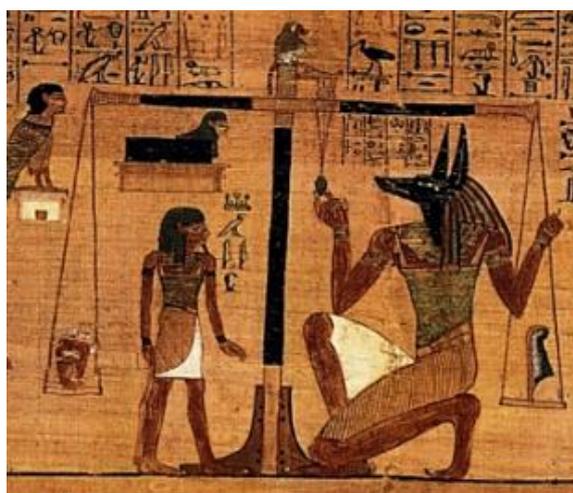


Figura 102: Anúbis supervisionando a pesagem do coração do morto (c. 1285 a.C).  
Fonte: Gombrich, 2012a.

Não sabemos se o homem é um bêbado ou se a garrafa que ele está segurando contém outro tipo de bebida não alcoólica, como a água. Mas certamente tanto o gesto, quanto a troca de olhares entre esse homem e o bonequeiro-boi, indicam que aquele está oferecendo um gole da bebida a este (seja qual for o líquido do copo e conseqüentemente da garrafa). No decorrer da análise chamaremos a primeira figura de “o ébrio” e a segunda de bonequeiro-boi, ou boi-bonequeiro ou apenas boi. O elemento que adorna os chifres do boi é um tanto diferente daquela flor que vimos no quadro anterior, seu aspecto é mais mecânico, anguloso e quadrado o que nem nos permite identifica-la como uma flor de mandacaru, a chamaremos de adorno floral no decorrer da análise.

Em ambas narrativas, tanto os postes, quanto os pierrôs são elementos figurativos importantes. Em relação aos pierrôs, em ambos os quadros eles são os personagens que se comunicam visualmente com o observador, mas no caso do quadro aqui analisado, eles são enigmáticos, pois são os únicos personagens que junto com Bajado estão em acromatismo (apenas o pierrô central tem alguns elementos amarelos nas roupas, embora sua aparência, no conjunto da obra, seja quase acromática).

No caso dos postes, ao indicar os locais da narrativa onde existe alguma coisa acontecendo para além da massa humana em torno do boi – na narrativa anterior os postes eram os polos onde uma comunicação era estabelecida entre os dois lados do espaço debruado que convergiam para a relação Bajado/pierrô pendurado, nessa narrativa o poste divisor entre espaços também é o marco visual que converge para a relação entre o ébrio-bonequeiro-boi-pierrô – funcionam como objetos fundamentais que norteiam o nosso olhar. A composição feita por Bajado lembra remotamente um pormenor do livro dos mortos (fig.102).

Hipoteticamente, podemos considerar que o julgamento no tribunal de Osíris corresponderia ao momento mais alto da vida de uma pessoa, nesse ponto, o fragmento do discurso visual do livro dos mortos em que a balança aparece corresponde ao estado narrativo da *sansão*<sup>118</sup>. Nesse contexto,

---

<sup>118</sup> Os egípcios acreditavam que no tribunal de Osíris, Anúbis, comparava o peso do coração do desencarnado com o peso de uma pluma e caso esse coração fosse mais pesado do que a pluma a alma era impedida de entrar no reino

simbolicamente é atribuído ao signo-objeto *balança* a função de mediador entre o presente e o futuro, ao mesmo tempo em que é o decisor desse futuro, enquanto o passado fica sintetizado na figura do coração. Um coração que fosse mais pesado do que a pluma implicaria na ideia de que no passado, ou seja, em vida, o morto colecionou uma sucessão de estados em que esteve afastado do /bem/ como um objeto de valor possivelmente homologável a categoria /vida/; isso porque o veredito do tribunal de Osíris poderia ocasionar na via livre ao mundo da *vida após a morte* /vida/ ou poderia implicar numa segunda /morte/ após a morte física, caso a alma não fosse pura. A performance de Ammit metaforiza a morte da alma humana que não teve direito, frente a má conduta em vida terrena, a uma vida após a morte do plano físico.

É pouco provável que o poste utilizado por Bajado na composição cênica da embaixada do Boi bumba (1976) tenha a mesma função discursiva que a balança de Anúbis, mas é notório o seu protagonismo visual na pintura. Esse poste não só é o lugar para onde Bajado está olhando, como também é o marco figurativo que divide o quadro em dois eixos, e ainda marca o local onde se encontram os três personagens que protagonizam o acontecimento do evento. Esse poste emerge por trás do pierrô, cuja brancura em meio a massa colorida imprime ao personagem um protagonismo visual cromático.

Assim como os pierrôs e os postes elétricos, os corpos celestes são figuras igualmente recorrentes nos quadros de Bajado. Sua predileção por luz fica evidente também ao nível plástico pela ausência de sombras em suas obras. No mundo de Bajado não existe sombra, tudo é iluminado por uma luz onipresente; no entanto, essa luminescência não é da ordem plástica como se vê em Immendorf, que de acordo com a análise de Floch, “parece ser a única a decidir o aparecimento ou o desaparecimento das figuras; ela arranca da obscuridade as formas e os volumes cujas contrações ou expansões passarão a ritmar o espaço representado” (FLOCH, 2004, p. 259). Por outro lado, a luminosidade toma formas por meio de figuras cromáticas; a relação entre branco e amarelo em figuras de luminescência – como postes, lâmpadas ou corpos celestes – pode ser vista em outras pinturas (fig.103).

---

dos mortos e seu coração era comido por Ammit (A Devoradora de corações). Esse era o pior destino que uma alma egípcia poderia amargar.



Figura 103: Figuras de luminescência na obra *Bajado*.



Figura 104: Arcano XIX do tarô de Marselha.  
Fonte: Artha Editora, 2007).

No caso do quadro “O frevo é bom” (1972) (fig.103 á direita) vemos uma relação de correspondência entre um enorme sol amarelado que emerge por trás de um pierrô branco e amarelo (parecido com o de “Boi bumbá”), como se este fosse uma personificação do sol. Á título apenas de observação de natureza eidética, o Sol de “O frevo é bom” (1972) é semelhante ao sol do tarô de Marselha (fig.104) não apenas pelo rosto humano, mas pelos “traços”; notemos que os raios do astro da carta não são todos ondulados, pois concentricamente existem raios retos e raios lineares; os raios de *Bajado* são frenéticos, movimentados, cinéticos.

Em *O Boi bumbá* (1976), o nosso olhar é guiado pelo autor personagem que está olhando diagonalmente em direção a lâmpada do poste, onde logo abaixo, quase alinhado com este, encontramos o pierrô entre ébrio e o bonequeiro-boi. O olhar do pierrô parece sair do quadro em direção ao observador. O pierrô da esquerda, na janela, embora mascarado também parece olhar para o observador. Por fim, o pierrô da direita quase saindo do

enquadramento também olha em direção ao observador. Portanto temos três pierrôs em locais estratégicos do quadro, um na esquerda, um no centro e um na direita.

Outra observação importante é sobre a presença da cor verde em ambos os quadros. Cabe observar o deslocamento topológico entre as únicas figuras cromáticas verdes, o pierrô pendurado em “O boi da vila” (1975) e a figura do homem batendo a “panela percussiva” e com traje texturizado em “O boi bumbá” (1976). Vimos que o pierrô estava alocado à direita, na área topologicamente atribuída a /não-vida/ e talvez fosse arbitrária a afirmação de que a figura verde batendo a panela próximo a janela de Bajado guardasse a mesma relação com /morte/ exceto por um detalhe: a figura em verde utiliza um chapéu de pele<sup>119</sup> ao estilo *caçador norte-americano* (fig.105). Nesse sentido o deslocamento do verde, à esquerda, no momento do desfile para o verde, à direita, no momento da pausa estabelece um paralelismo entre os dois percursos narrativos da vida do boi nesse folguedo: o cortejo (vida) e a embaixada (vida/morte/vida).



Figura 105: Pierrô, Bajado e o caçador.

Além dessa relação figurativo-topológica existe uma relação de ordem figurativa-eidética. Conforme vimos anteriormente, Bajado nem sempre pintava seus bois malhados, inclusive o bovino de “O boi da vila” (1975) era preto, e no quadro analisado agora percebemos que a única figura humana cujos trajes não foram colorizados de maneira chapada é a do caçador; portanto parece haver uma correspondência de natureza eidética-figurativa (fig.106) entre o boi malhado e o caçador. As texturas de suas figuras dão a esses personagens um protagonismo na hierarquia visual geral, pois eles se diferenciam da massa de figuras chapadas.

<sup>119</sup> Também conhecido como chapéu de caçador ou ainda chapéu guaxinim.



Figura 106: Formante eidético em "Boi bumbá" (1976), prancha 2.

Bajado era um verdadeiro harmonizador cromático, desse modo as oposições nesse quadro misturam elementos figurativos e plásticos de modo bastante complexo, mas tentaremos organizar o espaço em dois blocos; observemos que a figura cromática predominantemente preta (o poste) divide topologicamente a pintura em dois lados cujas predominâncias são da cor azul, à esquerda, e dos tons de salmão, à direita. Saindo do nível plástico e voltando ao figurativo (fig.107), começamos a observar as primeiras articulações topológicas entre objetos vejamos abaixo:

panela percussiva x flor // esquerda x direita

ébrio x boi // esquerda direita

pierrô mascarado [sombra] x Bajado // esquerda x direita

poste [luz] x pierrô central // alto x baixo

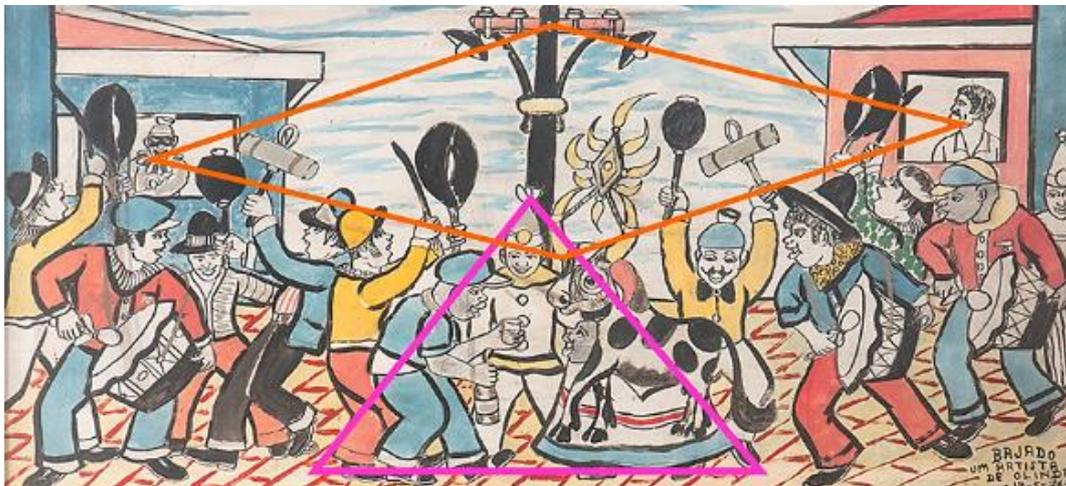


Figura 107: "Boi bumbá" (1976), relação topológica.

Os dois acontecimentos que se desenvolvem estão organizados em dois planos. Começando pelo autor personagem, portanto, no segundo plano; a direção do seu rosto em diagonal (que corta a panela percussiva do caçador) aponta diretamente para a lâmpada direita do poste cuja oposta, a lâmpada esquerda, aponta para o homem de azul cujo gesto ascendente, em direção ao pierrô, findam a nossa primeira linha narrativa neste personagem cujo olhar

mascarado nos devolve um olhar provocativamente retórico. Por outro lado, o nosso olhar permanece na tela em decorrência da tensão diagonal provocada pelo ganzá (fig.108), que por continuidade guia o nosso olhar ao trio protagonista da cena em primeiro plano. A dupla de ganzás, um à esquerda outro à direita estabelecem um equilíbrio quadrangular no eixo superior do quadro.



Figura 108: Paralelismo entre maracas e ganzás em "Boi bumbá" (1976).

No centro e em primeiro plano – o trio formado entre o ébrio, o pierrô branco e o boi – o nosso olhar começa pelo copo que o ébrio oferece ao boi e termina no pierrô. Metaforicamente, pela maneira em que estão organizados, o pierrô parece um mediador entre o ébrio e o boi, quase como um juiz que poderá decidir pela vida ou pela morte do bovino. A bebida que é oferecida ao boi pode ser o veneno que o levará a morte ou o remédio que lhe trará de volta à vida (ou nada disso). Essa relação triangular, cíclica é o que torna os percursos dessa narrativa plurais (fig.109).

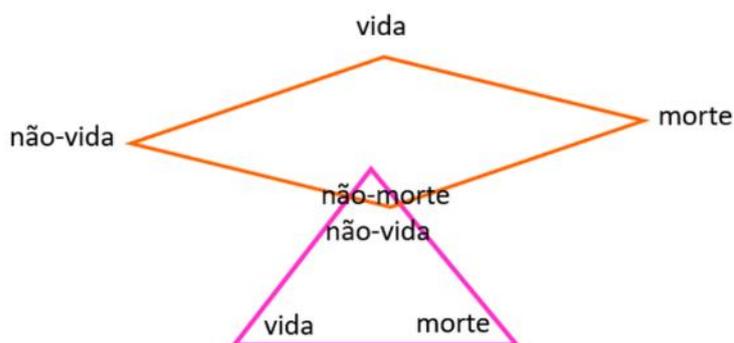


Figura 109: "Boi-bumbá" (1976), áreas de sentido.

Diferentemente de "Viva São Jorge" (1972), – onde a narrativa do mito em intertextualidade com a cena pintada por Bajado sugeriria que o momento pintado era anterior a morte do dragão – em Boi bumbá (1976) não é possível saber se o boi ainda não morreu, ou se já morreu e ressuscitou. É nesse sentido que a figura do pierrô branco e do poste; ambos alinhados no centro do

quadro, ocupam o lugar de maiores intercâmbios entre a /vida/ e a /morte/ – desse modo se comportam como a figura do Homem da Meia Noite (sagrado e profano) – e correspondem a categorias complexas/neutras, ou da segunda geração, por possuírem ao mesmo tempo duas características contraditórias (fig.110).

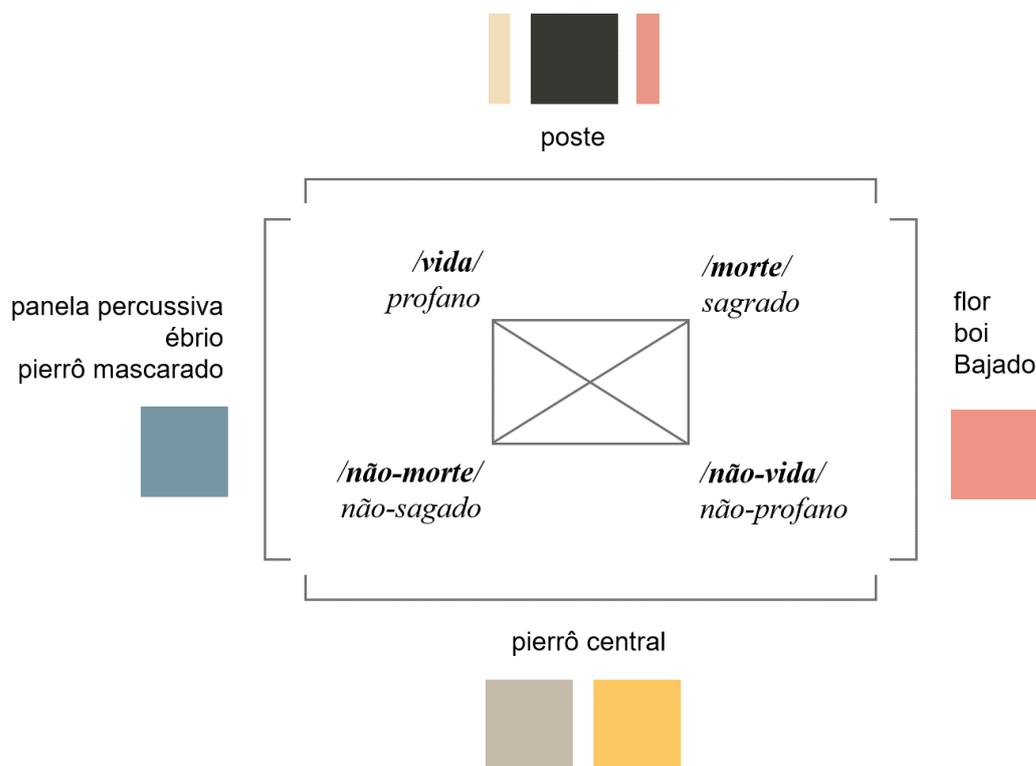


Figura 110: Elementos complexos em "O Boi-bumbá" (1976).

Utilizando as relações topológicas estabelecidas em O boi da vila (1975) – supondo que por se tratar dum cortejo, ou seja, que tenha antecedido a embaixada – perceberemos que tanto Bajado, quanto o pierrô mascarado (o pierrô verde em, 1975 num possível “momento anterior”) permaneceram no mesmo local da /morte/ e /não-vida/ respectivamente. Por outro lado, houve um possível “deslocamento cromático”, pois a mancha verde encontrada na área da /não-morte/ em 1975 (à esquerda do quadro), agora passou a “vestir” o caçador junto a Bajado, à direita do quadro, em 1976. Podemos considerar, portanto, que um percurso possível para Bajado observante seria; Bajado → poste → pierrô mascarado → ébrio → boi → pierrô central, ou seja, morte → vida → não-vida → vida → morte → não vida. Observemos que na condição de observante o autor personagem não muda de estado e o seu percurso

narrativo permanece o de afirmação da morte e negação da vida. O percurso do boi, por outro lado, é sugerido por sua estória de ressurreição; e sendo assim, se dá em oposição ao percurso de Bajado; pois ainda que no quadro analisado o momento do percurso do boi esteja num estado de transição de difícil precisão, há na narrativa paradigmática do boi bumbá a afirmação da vida e negação da morte.

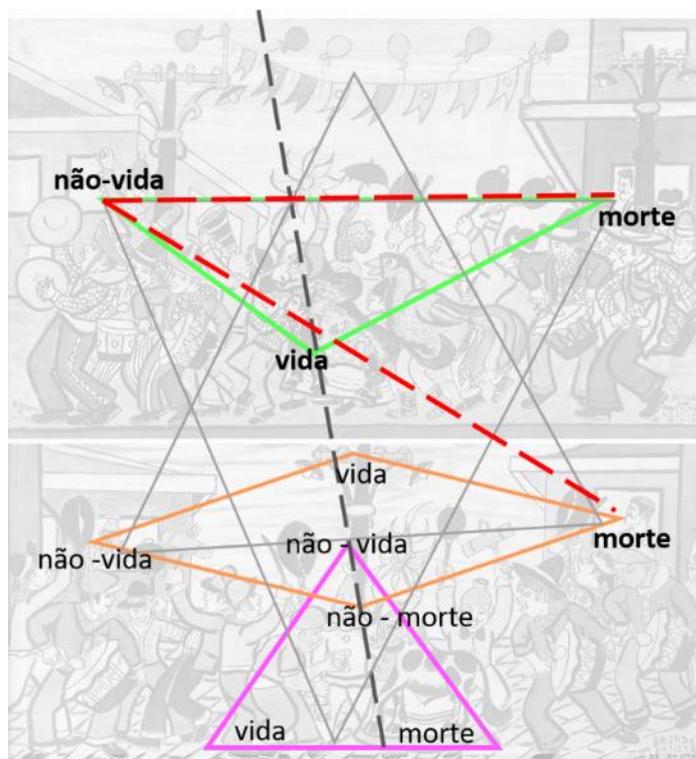
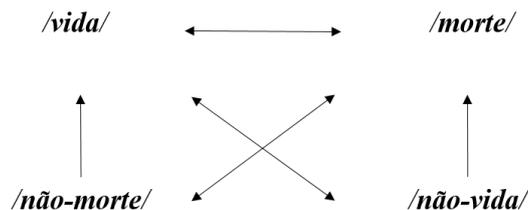


Figura 111: Sobreposição comparada entre as áreas de sentido de "O Boi da Vila" (1975) e "Boi-bumbá" (1976)

Tangenciando o método da semiótica, apenas à título de experimentação, tentamos refazer o percurso de Bajado juntando as duas narrativas para quiçá encontrarmos um possível percurso do boi. Supondo que "Boi da Vila" (1975) e "Boi bumbá" (1976) representem dois estados de uma mesma narrativa, alinhamos e sobrepusermos as relações topológicas obtidas pelos estudos acima (triangulares e quadrangulares) para traçarmos a possível evolução de estado do autor personagem em ambas as narrativas (fig.111). Como resultado pudemos observar que o nosso percurso imaginário do olhar corresponde à: Bajado → pierrô pendurado → boi [da vila] → Bajado, ou seja, os respectivos locais geográficos da morte → não-vida → vida → morte.



A linha tracejada indica o possível percurso do boi entre os dois quadros numa continuidade da lógica sequencial: cortejo → embaixada. O percurso de pontos geométricos corresponderia a vida → não-vida → morte, ou seja, na narrativa debreada por Bajado – que começaria em “Boi da Vila” (1975) e terminaria, para nós, com “Boi bumbá” (1976) – figuraria um discurso de afirmação da morte e negação da vida.

É salutar observar também que as narrativas que tematizam a ressurreição subjazem a ideia de */início/* e */fim/* como metáforas para a própria existência do ser. No sentido de que a *morte* não é o fim da *vida*, antes ela faz parte da *vida* como uma categoria essencial para o sentido da própria *vida*, assim como o nascimento “compreendido existencialmente, [...] não é e nunca pode ser um passado, no sentido do que não é mais simplesmente dado. Da mesma maneira, a morte não tem o modo de ser algo que ainda simplesmente não se deu, mas o que ainda está pendente e em advento” (HEIDEGGER, 2015, p. 465)<sup>120</sup>. A vida que o Boi perde, é a existência no aqui e no agora, pois a existência (presença) “se estende a si mesma de tal maneira que seu próprio ser já se constitui como *ex-tensão*. No ser da presença, já subsiste um ‘entre’ que remete ao nascimento e a morte” (idem).

<sup>120</sup> Sobre a coerência epistemológica do nosso texto; alertamos ao leitor que até o final dessa dissertação, ele notará a utilização do pensamento de filósofos como Schopenhauer e Heidegger, o primeiro do século XIX e o segundo cuja obra marca a primeira metade do século XX. Salientamos que para o estabelecimento de uma aproximação epistemológica mais sólida entre o pensamento de ambos autores com os autores que baseiam nosso método (Greimas e Floch), seria necessário o estudo mais aprofundado e que privilegiasse a genealogia dos contributos teóricos desses autores então mencionados. Tudo isso pelo fato de que tanto Schopenhauer quanto Heidegger refletiram sobre a linguagem dentro de uma concepção filosófica metafísica; e o estruturalismo (de Greimas e Floch) se opunha tanto a interferência das questões psicológicas, sociais e filosóficas no estudo do texto, quanto ao existencialismo (Heidegger foi uma das principais influências de Sartre). Consideramos, portanto, que tais distanciamentos temporais e epistemológicos entre tais teorias não invalidam o nosso compromisso com o estudo estrutural dos quadros de Bajado, haja vista que as nossas reflexões acerca do *ser*, do *tempo* e das *representações do mundo* por uma perspectiva filosófica encontra-se apenas ao nível do poético experimental. Desse modo, não buscamos equivalências, nem propomos diálogos entre a Semiótica Estruturalista e as filosofias de Schopenhauer ou Heidegger.

#### 4.7.4 Bajado ausente

Agora que estamos nos aproximando do final da nossa análise faremos uma pequena retenção sobre o nosso percurso de estudo a fim de explicitar a importância dos dispositivos **tempo, espaço, actante e informação visual** na evolução do nosso trabalho. Orientados pela presença de Bajado como autor personagem dos seis discursos poéticos até aqui analisados, percebemos que começamos por sua participação mais “intensa” em direção a sua participação mais “amena”, ou seja, do nível menos abstrato ao mais abstrato do seu regime de presença. Consequentemente vimos os nossos estudos se tornarem cada vez mais complexos à medida que a presença de Bajado se tornava menos direta (do ponto de vista iconográfico).

Em “Viva São Jorge” e “São Jorge dos Jangadeiros” a presença de Bajado é intensa, protagonista, triunfante! Suas ações estão mais ou menos expostas e a temática por si só já nos ajuda a **lembrar** o que se passou e a **esperar** e o que discorrerá após a cena pintada. Embora não seja impossível, pois nada, nem mesmo uma pedra está definitivamente acabada; e tenhamos quase certeza de que o Bajado de São Jorge é do universo exclusivamente de Bajado – não havendo motivo e nem fundamentos para associarmos a sua significação ao discurso cristão secular – é pouco provável que o dragão tenha matado o São Jorge-Bajado.

Em “Missa dos Cangaceiros” e o “O Homem da Meia Noite e Bajado”, a presença de Bajado é ativa, coadjuvante, atuante. Mas as suas ações nos parecem “capturas fotográficas” e o estado subsequente é quase impossível de se “visualizar”.

Os movimentos expressivos são movimentos, e uma vez que carecemos de uma sequência explanatória que possa nos dizer como essa configuração começou e aonde ela levará, a ambiguidade irá aumentar a um nível inesperado; a menos – é claro – que a ausência de movimentos seja compensada por indicações situacionais (GOMBRICH, 2012b, p. 120).

Não sabemos se após a celebração Bajado fica para um churrasco com os cangaceiros, ou se antes que o clérigo diga “Que o senhor vos acompanhe” ele pega aquela estradinha de terra e sai à francesa. No caso do carnaval, igualmente, não sabemos se após louvar o calunga, Bajado entra numa daquelas portas para descansar com amigos, ou se continua até a recolhida do

desfile (nem mesmo sabemos se o desfile estava no início, meio ou fim)<sup>121</sup>. A cultura cristã ocidental nos induz a **lembrar** que antes do último ato litúrgico que o clérigo está a realizar, outras etapas já haviam acontecido. No entanto, para as possíveis continuidades imaginárias sobre as duas narrativas, cada um de nós irá **esperar** “alguma coisa” a partir da nossa própria subjetividade.

Nos dois últimos estudos, feitos paralelamente na seção anterior, observamos que a **temporalidade** foi o fio condutor para que chegássemos ao nível de maior profundidade, aquele gerador do percurso narrativo, homologando as unidades plástica-figurativas com as categorias semânticas de base. Para tanto, a análise comparativa da **informação visual** entre as duas representações do folguedo dos bois (graças a observação da direção para onde os pés dos actantes apontavam) foi essencial para que chegássemos a esse entendimento da possível temporalização da narrativa.

Com o conhecimento desse detalhe em consonância com o estudo temático-simbólico, foi possível estabelecermos, **dedutivamente**, um **antes** e um **depois** entre as pinturas. Mas, a validade da nossa leitura poderia facilmente ser questionada, tanto pelo hiato genético (1975-1976), quanto pelo título das pinturas, uma vez que não sabemos se o “Boi-bumbá” é o “Boi da Vila”. Ou seja, nosso estudo da poética visual nos dois textos anteriores se baseou numa **intertextualidade** assegurada tanto pela **cultura folclórica brasileira**, quanto pela **isotopia** dos elementos do folguedo de bois dentro do microuniverso semântico *bajadeano*. Veremos que a situação em o “Nosso Maracatu” I e II seguirá a mesma linha de pensamento, todavia com um hiato genético mais reduzido. O tempo que separa uma pintura e outra é de apenas quatro dias.

### *Nosso Maracatu I e II (1 e 6 de maio 1976)*

Antes de iniciarmos nosso estudo da “presença em ausência” de Bajado, convém apresentarmos algumas ideias paralelamente a alguns cotejamentos teóricos. Primeiramente, o paradoxo de uma “presença em ausência” não

---

<sup>121</sup> Gombrich continua, sobre a leitura de uma cratera (espécie de vaso onde os gregos misturavam água e vinho) que retratava Orfeu e os trácios, “Euristeu em sua cuba, talvez esteja estendendo as mãos por estar ansioso para acariciar Cérbero; o marinheiro que ergue os braços de alegria ao desembarcar em Delos talvez tenha sido atingido por uma flecha; Ajax talvez esteja escondendo sua cabeça não para disfarçar a tristeza, mas para não mostrar satisfação em ter pregado uma boa peça; pode ser que os trácios estejam entediados com as canções de Orfeu e até mesmo sátrio talvez esteja prestes a bater palmas para despertar a ninfa adormecida” (GOMBRICH, 2012b, p. 120).

poderia passar por nós sem que houvessem alguns comentários elucidativos. Alinhados com a nossa proposta geral, até aqui, nos debruçamos com maior atenção sob algumas formas de representação direta ou iconográfica do autor personagem em suas narrativas pictóricas. Ao longo desse percurso analítico também observamos a recorrência de algumas figuras que já eram popularmente identificadas como marcas do artista (assim como os postes de luz)<sup>122</sup> cuja função como marco visual da narrativa nos pareceu fundamental para o desenvolvimento do discurso do folguedo dos bois.

É nesse sentido que o estudo das obras homônimas “Nosso maracatu” (1976), que chamaremos de I e II, pretenderá explorar a significação da ausência-presença do autor personagem nas duas pinturas cujas datas de concepção são de 1 e 6 de maio de 1976 respectivamente. A autorrepresentação direta ou iconográfica de Bajado aparece apenas na segunda narrativa. Diante do fato de que os dois discursos apresentam correspondências visuais que nos induzem a considerá-los “praticamente” como sequenciais – tanto de ordem visual (enquadramento, posição de figuras e personagens, arranjo cromático), quanto genético-temporal (o intervalo de noventa e seis horas entre suas criações) – não podemos afirmar que se tratam realmente das partes de uma mesma narrativa sequencial, nem podemos confirmar que essa foi a intenção do pintor. Por outro lado, as analisaremos comparativamente como extensivas<sup>123</sup> no **tempo** e no **espaço** debruçado. Buscaremos observar o que acontece na ausência e na presença de Bajado, e se, em sua ausência, existe alguma “pista” sobre sua **ação enquanto actante** nessa narrativa poética.

Nossa escrita se dará de modo semelhante ao estudo do folguedo dos bois, iniciaremos a nossa análise com a descrição ao nível discursivo e em

---

<sup>122</sup> Segundo o artista Zé Carlos Viana (1947-2019) (2016) “E toda essa experiência de vida na cidade de Olinda ele colocou nas telas melhor do que ninguém. Porque a gente [se referindo aos demais artistas de Olinda] sempre teve um filtro meio intelectual e tudo assim... Era muito difícil transmitir a simplicidade de Olinda, a paisagem de Olinda como ele transmitiu. Com aquela alegria, retratando aquele casario de uma forma, sem ser... Vamos dizer assim, fotográfica nem nada, mas o poste dele é fantástico, aquelas luzes dos postes, aquele pessoal... todo mundo está alegre, dançando, em todos os planos né, porque ele vai até aquela figurinha pequena que geralmente está no contraste máximo, tudo em preto. Tudo pulando frevo, está dançando” (relato audiovisual, transcrição nossa). In. BAJADO. 2016. Direção de Marcelo Pinheiro. Recife: Opara Filmes (20:19 min), son., color. Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/127163768>>. Acesso em 28 de ago. de 2018.

<sup>123</sup> Para Heidegger (2015) “no horizonte da constituição temporal da presença, deve-se tomar como ponto de partida o esclarecimento ontológico do “nexo da vida”, ou seja, da ex-tensão, movimentação e permanência específicas da presença. A movimentação da existência não é o movimento de algo simplesmente dado. Ela se determina pela extensão da presença. Chamamos de *acontecer* da presença a movimentação específica deste *estender-se na ex-tensão* (HEIDEGGER, 2015, p.466).

seqüência seguiremos com o estudo do tema em direção das análises plásticas de modo cambiante e sempre que necessário avançando e voltado entre os níveis de profundidade dos investimentos semânticos.



Figura 112: "Nosso Maracatu I" (1 de maio 1976).  
Fonte: Casa Bajado de Arte.



Figura 113: "Nosso Maracatu II" (6 de maio 1976).  
Fonte: Casa Bajado de Arte.

A ausência de instrumentos de sopro na pintura I (fig.112) indicam que o discurso enuncia um tradicional cortejo<sup>124</sup> de maracatu nação<sup>125</sup> (ou de baque

<sup>124</sup> De acordo com Alencar e Raimundo (2017), "nas apresentações que acontecem geralmente nas ruas, percebemos o maracatu-nação em sua forma de cortejo real, acompanhado de uma estrondosa orquestra percussiva formada por alfaias (bombos), caixas, ganzás e gonguês/agogô. Para além do naipe percussivo apresentado, encontramos nações que utilizam atabaques, agbês e patangomes em sua orquestra" (ALENCAR e RAIMUNDO, 2017, p.40).

<sup>125</sup> Segundo Ferreira (2012) "O Maracatu-Nação é um cortejo real que sai às ruas homenageando Reis e Rainhas, com estandartes e outras insígnias que remetem à realeza portuguesa; às práticas religiosas da população de matriz africana, no Brasil, e aos Reis e às Rainhas do Congo, antes da diáspora. Acompanham o cortejo outros personagens

virado<sup>126</sup>) no momento em que o grupo faz uma pausa para apresentação, notemos que parte do conjunto de maracatuzeiros<sup>127</sup> e o casal real estão com os corpos direcionados para esquerda (indicando o sentido que o desfile fazia antes da pausa) enquanto a *dama do paço*<sup>128</sup> encontra-se voltada para a direita juntamente com a outra parte do conjunto de batuqueiros cuja direção está voltada para o observador. A cena se dá em dois planos; no primeiro, mais cinético, encontram-se os personagens do cortejo em gestos frenéticos ascendentes em cores primárias (azul, amarelo, vermelho). Os demais maracatuzeiros usam trajes de *cowboy* e uma figura (aparentemente um pierrô) segura o imenso sombrero colorido coroado por um listel branco trazendo seguinte inscrição verbal em seu alto: “*O nosso maracatu*” e no centro do listel há uma pequena margarida. O segundo plano, mais estático e em tons de azul, é composto por um céu (aparentemente nublado), um poste negro e pelo casario, mas sem nenhuma presença humana (com exceção da minúscula figura em amarelo erguendo um guarda-chuva preto bem no centro da composição). Outros elementos nos chamam atenção pela expressividade figurativa, é o caso da calunga manuseada pela dama do paço; e da maçã segurada pela rainha da nação.

A pintura II (fig.113) enuncia a passagem do cortejo de um maracatu nação (ou baque virado) perceptível pela direção dos pés dos personagens que compõe a corte real (rei e rainha, dama de paço e vassalo erguendo o pálio real) e os maracatuzeiros. No primeiro plano, vemos o grupo que compõe o cortejo em gestos frenéticos erguendo objetos; a dama de paço com sua tradicional calunga, a rainha (curiosamente usando calças), uma flor semelhante àquela que encontramos em “O Boi da Vila” (1975), homens em trajes de *mariachis* cada um com o que parecem ser “frigideiras percussivas”. Bajado aparece em segundo plano observando o desfile de uma janela; seu olhar está direcionado para uma grande flor (aparentemente de mandacaru)

---

que também estiveram presentes na diretoria das Irmandades e nas Coroações dos Reis do Congo, como Príncipes e Princesas, Vassalos, Damas da Corte, Porta-Estandarte, Porta Pálio (sombreiro). Há também Caboclos, remetendo à presença indígena nos Maracatus, e Damas do Paço que levam uma boneca chamada Calunga” (FERREIRA, 2012, p.40).

<sup>126</sup> O outro tipo é o maracatu rural ou de baque solto.

<sup>127</sup> Utilizaremos o termo “maracatuzeiros” de acordo com a definição de Alencar e Raimundo (2017), ou seja, “como o conjunto de pessoas que constroem a nação de maracatu, envolvendo toda corte imperial, mas não se restringindo a ela - costureiras, apoio, fotografia etc. - pessoas que ocupam diferentes funções durante as apresentações e antes destas. Este termo é corrente nas nações, assim como nos grupos de maracatu” (ALENCAR e RAIMUNDO, 2017, p.55).

<sup>128</sup> Personagem do maracatu que carrega a calunga.

similar àquela carregada pela rainha da corte. O olhar da rainha sugere que ela está olhando na direção de Bajado e a calunga (tanto em dimensão, quanto em expressão<sup>129</sup> facial, é muito próxima das figuras humanas em ação) que parece olhar tanto na direção da flor, acima do sombreiro, quanto na direção de Bajado. As cores que predominam são as cores primárias (amarelo, vermelho e azul), o preto e tons terrosos (da rua) no primeiro plano; e tons de azul (claro no céu e marinho no casario) no segundo plano.

Assim como observamos nos bois, o tema dos quadros que estamos estudando tanto pode ser considerado folclórico pela representação do folguedo popular, quanto pode ser considerado místico-religioso, pois atualmente os limites que separam a espiritualidade afro religiosa e a materialidade carnavalesca são tênues e difíceis de delimitar no maracatu. Porém, de acordo com Lima (2017 [2006]), essa complexidade interseccional entre religião e carnaval nem sempre existiu nas nações. Para esse autor, existem fortes evidências de que a censura às religiões de matrizes africanas, que vigorou de meados do século XIX até meados do século XX<sup>130</sup>, contribuiu para que a religiosidade passasse a ser integrada às práticas das nações.

Em decorrência das represálias, os terreiros não realizavam suas celebrações religiosas abertamente, para isso eles utilizavam os “ensaios” das batucadas e das coreografias do maracatu para realizarem suas práticas religiosas ao longo do ano. E “apesar da forte associação construída por intelectuais e membros dos terreiros, que instituem os maracatus como uma espécie de ‘parte profana da religião dos orixás’ vínculos com a jurema e a umbanda” (LIMA, 2017 [2006], 172), atualmente existe no maracatu forte teor sagrado e multiculturalista.

Primeiramente é importante frisarmos que não é muito apropriado nos referirmos ao maracatu como uma unidade (presumindo a existência de uma única prática e uma única história universais para todos os grupos), pois “as

---

<sup>129</sup> Sobre os usos do conceito de expressão “o uso tradicional aqui adotado [*no texto Ação e Expressão na Arte Ocidental*, 2012], utilizando o termo para expressão das emoções das figuras de uma ilustração, foi parcialmente ultrapassado pela abordagem da estética do século XX, que tão frequentemente considera a obra de arte como uma expressão dos estados internos do artista. A esses pode ser acrescentado o uso mais antigo, o qual relaciona arte predominantemente as emoções que ela é capaz de provocar” (GOMBRICH, 2012b, p. 137).

<sup>130</sup> “Durante o Estado Novo, no governo de Agamenon Magalhães, houve um forte recrudescimento no combate às práticas e costumes afro-descendentes, sobretudo aquelas de caráter religioso. A repressão a estas religiões é anterior aos anos trinta do século XX, e muitos terreiros foram invadidos bem como tiveram seus materiais cerimoniais confiscados, a exemplo da Preta Fortunata no Recife” (CAMPOS, 2001; ALMEIDA, 2001 apud LIMA 2017 [2006], p.173).

diferenças de ritmo, musicalidade, formas de cantar, estrutura das toadas, vestuário e outros adereços conferem ao maracatu o caráter da diversidade” (LIMA 2017 [2006], p.170). Nesse sentido, para o nosso estudo iremos considerar apenas os aspectos paradigmáticos do maracatu nação, ou seja, aquilo que fundamentalmente é comum a todos eles: a corte da nação e a batucada (fig.114), elementos basilares desde a época da *congada*. Segundo Alencar e Raimundo (2016),

a antropóloga e ex-presidente da comissão nacional do folclore de Pernambuco (PE), a norte-americana Katarina Real (1990 e 2001), utiliza a palavra nação ao se referir aos maracatus considerando dois motivos principais. Um diz respeito à disputa entre os pesquisadores que estudavam tal manifestação e as conceitualizações e significados em torno da palavra maracatu, como Guerra-Peixe (1980) e Mário de Andrade (1959). Outra justificativa situa-se na opinião de Veludinho, batuqueiro lendário que fez parte dos centenários Maracatu Elefante (fundado em 1800) e Leão Coroado (fundado em 1863), sendo ele mesmo um centenário - morreu com 107 anos e tocou até os 103 um bombo mestre. Segundo Veludinho, citado por Real, o nome "maracatu" foi uma invenção de "homens grandes", afirmando categoricamente que "o nome era nação" (REAL, 1990, p. 58 apud ALENCAR e RAIMUNDO, 2016, p. 41).



Figura 114: Congada no século XIX.  
Fonte: Biblioteca nacional.<sup>131</sup>

<sup>131</sup> SILVA, Arsenio da. [Congada]: [festa religiosa de origem africana]. Brasil: [s.n.], ca. 1860. 1 foto, cópia fotográfica albuminada, p&b, 18 x 24 cm em cartão-suporte: 32 x 45 cm. Disponível em: <[http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo\\_digital/div\\_iconografia/icon1464045/icon1464045.jpg](http://objdigital.bn.br/objdigital2/acervo_digital/div_iconografia/icon1464045/icon1464045.jpg)>. Acesso em: 12 ago. 2020.

Assim como os bois, as congadas<sup>132</sup> são consideradas danças dramáticas do folclore brasileiro que tematizam a coroação de um rei (no momento da embaixada) seguida de um desfile com sua corte imperial (em cortejo). As congadas nasceram no século XIX das homenagens as coroações dos Reis do Congo e das Irmandades de Nossa Senhora do Rosário no século XVII, e, é nesse aspecto que as apresentações centravam-se na reprodução do ritual da coroação. De acordo com Alencar e Raimundo (2016),

a corte real é lugar de encontros entre o *ayê* e o *orun*, encontros que se estendem para além das apresentações, que têm seus contornos ampliados para o pré e pós desfile/apresentações, onde há organização comunitária, centralizada no terreiro e na nação. Tais vivências colocam em evidência a presença de diferentes entidades espirituais (orixás e eguns<sup>133</sup>) relacionadas aos seres vivos, mobilizando todo um aparato ritual religioso para dar segurança, força e vitória, tendo maior intensidade quando próximo ao carnaval (ALENCAR e RAIMUNDO, 2016, p. 50).

E aqui chegamos no ponto central do nosso estudo temático sobre o sentido e a historicidade inerente ao nosso tema, pois somada a relações sagrado/profano, também veremos em torno das nações as polaridades entre tradição/ inovação. A própria história da cultura maracatuzeira é marcada pelas oposições inerentes ao fenômeno da mudança, da carnalidade e da religiosidade; sempre indo e voltando no tempo; cambiando entre tradição/ inovação e sagrado/profano.

Ao menos é uma das coisas que os estudos de Alencar e Raimundo (2016) e Lima (2017 [2006]) problematizam. Segundo esses estudiosos, as primeiras pesquisas sobre o tema atribuíam um caráter perene tanto em relação a prática, quanto na conservação das significações das nações; já a segunda geração de estudos, por outro lado, evidenciou o caráter transformativo com que as práticas e os sentidos foram se modificando ao longo da(s) história(s) do(s) maracatu(s). Enquanto os primeiros trabalhos justificavam suas pesquisas alegando um eminente “desaparecimento” das nações; os segundos consideravam que ao olhar para as nações, supondo que as mesmas eram iguais desde sua origem, significava ignorar a condição humana dos maracatuzeiros. Apontando que esses homens e essas mulheres,

---

<sup>132</sup> As congadas são consideradas as percussoras do maracatu, embora sejam manifestações distintas.

<sup>133</sup> *Eguns* são espíritos de antepassados negros [grifo nosso].

e conseqüentemente suas produções culturais, estão em constante transformação.

As pesquisas etnográficas revelavam que dentro dos próprios terreiros as opiniões dos integrantes eram plurais a respeito do maracatu, tanto em relação a sacralidade – diretamente ligadas as crenças consideradas “puras” (xangôs) –, quanto ao profanismo – ligado as religiões “mestiças” (Jurema e Umbanda). Um exemplo disso diz respeito ao personagem do Caboclo “Arreia-Mar”<sup>134</sup>, que segundo Lima (2017) seria um personagem de culto da Jurema, mas que aparece integrando algumas cortes. A ideia de pureza e mestiçagem envolve questões políticas e jurídicas que marcaram a história da luta pela equidade religiosa entre o cristianismo europeu e as matrizes africanas.

Durante o processo paulatino de “permissão” para a realização dos cultos de religiosidade africana por parte do estado, por desconhecimento ou negação da própria construção social do Brasil, o discurso jurídico inicial considerava os xangôs como sendo a deriva mais pura da religiosidade africana no Brasil; de modo que fez surgir “hierarquias” entre as crenças ditas “puras” e as ditas “mestiças” ao garantir certa liberdade de culto as primeiras e criminalizar as práticas das segundas. Deste modo, além das questões já citadas, a título de análise, podemos acrescentar o multiculturalismo ao campo de significação do tema do maracatu.

Agora que já fizemos algumas considerações sobre as pluralidades e polaridades que envolvem a cultura das nações, vamos observar os elementos que compõe o coração dos rituais, ou seja, os personagens que compõe a tradição maracatuzeira. A estrutura é formada pela corte e pela batucada, sendo a corte “composta basicamente de rei, rainha, princesa, vassallos, damas do paço, baianas e catirinas, precedida por um porta-estandarte” (OLIVEIRA, 2012, p.12). Convém pontuar que o estandarte é um dos símbolos instrumentais “que trazem legitimidade ao grupo” (KOSLINSKI, 2011, p.82),

---

<sup>134</sup> Segundo Lima (2017), “Causa certa estranheza essa invisibilidade da jurema nos maracatus, uma vez que perceber sua existência não é tarefa das mais difíceis, haja vista a presença de um personagem que integra o cortejo em quase todos os grupos: o caboclo “Arreia-Mar”. Este foi definido por Katarina Real como um “amigo catimbozeiro da nação” e “um mestre conhecedor dos segredos da jurema e das ervas” (REAL, 1990, p. 64). Este personagem, um índio que traz consigo um arco e flecha, é presença obrigatória nos maracatus-nação, uma vez que se constitui em item de julgamento dos concursos carnavalescos promovidos pela Prefeitura da Cidade do Recife” (LIMA, 2017, p. 178).

pois trazem o símbolo da nação (como uma caravela, no caso do Nação Porto Rico), as cores identitárias e outros elementos da história desse grupo.

Ainda que alguns personagens possam mudar de maracatu para maracatu, podemos considerar que essa formação fundamental é mais ou menos fixa, ou seja, em toda nação haverá casal real, damas do paço e calungas. É tácito e praticamente unânime que “o rei é a posição mais importante, mas não parece ter a mesma relevância da rainha” (OLIVEIRA, 2011, p.37). Nesse sentido, a centralidade espiritual e material da nação gira em torno das personagens femininas, ainda que a hierarquia entre elas não pareça ser consensual em todos os maracatus.

Sabemos que o elemento totêmico que está mais fortemente ligado à espiritualidade, é a calunga; por outro lado, “a rainha [também] incorpora o espírito dos antepassados” (KOSLINSKI, 2011, p.62) – em especial os *eguns* vinculados a calunga que por sua vez são batizadas com nomes homônimos a esses antepassados – isso não acontece com os orixás, que na condição de divindades, não podem ser incorporados por uma rainha. Outras visões concebem a calunga como a “parte da ancestralidade, é a parte do candomblé que trabalha com os *eguns*, e não é todo mundo que conhece... A rainha é uma figura importante. Agora, só que ela tem que saber que na frente dela tem uma figura mais importante que é a calunga e a dama do paço que segura ela” (AFONSO AGUIAR<sup>135</sup>, 2015, s.p apud. ALENCAR e RAIMUNDO, p.43).

As possíveis atualizações e permanências na vida da nação estão muito relacionadas a pessoa da rainha, uma vez que na condição de chefe do grupo cabe a ela o poder de aumentar o número de desfilantes, inserir novos personagens (marqueses, duques, assistas), fazer articulações políticas com entidades da esfera estatal, inclusive propor mudanças de linguagem estética e figurinos<sup>136</sup>. Nos grupos, as “atitudes e escolhas realizadas na nação têm uma justificativa religiosa: a hierarquia, os deveres e direitos de cada um, as cores dos vestidos da rainha, princesa, damas do paço [...] A organização grupo é

---

<sup>135</sup> Mestre maracatuzeiro do maracatu Nação Leão Coroado.

<sup>136</sup> Ao contar a história da posse de uma nova rainha, Koslinski (2011) conta que ela “trouxe uma nova concepção estética para o grupo ao implantar novos tecidos, trazendo mais brilho e luxo para a corte, novos personagens além de um gigantesco número de desfilantes” (p. 111), mas suas inovações não foram bem recebidas e “tais críticas se deram pelo fato da rainha [...] ter colocado mais brilho nas fantasias, utilizado novos bordados e tecidos, ter supostamente implantado as saias de armação e acrescentado novos personagens à corte” (p.115).

amparada, acima de tudo, na religião” (KOSLINSKI, 2011, p.64). Nesse sentido, podemos considerar que a rainha tem o seu poder vinculado a materialidade do ritual mais intensamente do que as damas do paço e as calungas, vinculadas ao espiritual.

Será justamente pela relação entre a dama do paço, a calunga<sup>137</sup> e a rainha do maracatu que veremos emergir o caminho para o desenvolvimento do nosso programa narrativo, pois é nesse trio de figuras femininas, – protagonistas do sistema simbólico-hierárquico da nação – mais especificamente na rainha do maracatu, que encontraremos o “gancho” semântico entre as duas versões do texto de Bajado (fig.115). Observemos que são as rainhas que comandam as duas versões de “O Nosso Maracatu” (1976) ao serem figurativizadas de modo tangencial à tradição. A primeira, com um à la *garçonne* e segurando uma maçã; a segunda vestida com calça, minissaia, *bustier* e segurando uma flor.



Figura 115: “Nosso Maracatu” I e II, prancha 1.

Observemos que além das permanências topológicas entre a disposição dos personagens entre uma tela e outra, existe uma permanência, à rigor, de quase todos os elementos. Às vezes é no detalhe daquilo que parece quase “igual” onde vemos as mudanças mais significativas. Ao contrário das rainhas,

<sup>137</sup> Alencar e Raimundo a definem como uma “boneca de aproximadamente 60cm, podendo ser de madeira, cera ou pano, vestida, com igual esmero, como a dama de paço que a carrega. Flutuando sobre as cabeças em cortejo, a calunga vem dançando com a dama de paço, que declara pela sua presença, para aqueles que conhecem os segredos da religião do xangô pernambucano, a referência a uma ancestralidade, aos eguns de outros tempos, de outros carnavais” (ALENCAR e RAIMUNDO, 2016, p. 42-43).

que são muito divergentes entre si, vemos as duas damas do paço e as duas calungas aparentemente estáveis no espaço debreado por Bajado, contudo, mais adiante, veremos que essa estabilidade é apenas aparente.

A primeira dupla apresenta maior protagonismo visual no quadro (por causa da diferença acentuada em escala com os outros personagens)<sup>138</sup>, do que a segunda dupla (que está em escala mais equilibrada em relação aos outros maracatuzeiros); mas no caso da calunga é importante observarmos que a redução de tamanho entre a primeira e a segunda é bem menos acentuada do que se verifica na dama do paço. Se olharmos mais atentamente perceberemos uma troca complementar entre os elementos dos vestidos<sup>139</sup>. A calunga do primeiro quadro aparece, no segundo quadro, com o ornamento do vestido da dama do paço do primeiro quadro; e, a dama do paço do segundo quadro, aparece no primeiro quadro, vestida com o ornamento do vestido da calunga do segundo quadro e vice-versa. Podemos visualizar essas trocas iconográficas na figura abaixo (fig.116).

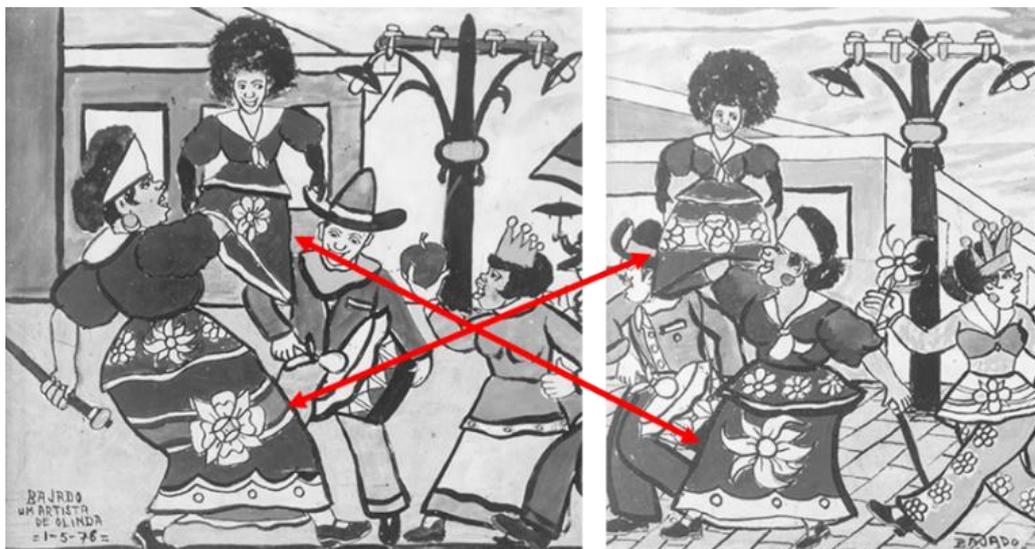


Figura 116: Continuidades em “Nosso Maracatu” I e II.

<sup>138</sup> De acordo com Gombrich, “na representação da interação social, tinham de ser utilizados determinados recursos para o simbolismo social. Uma característica notória da arte do Egito Antigo era a representação de personagens importantes em tamanho maior do que aquele empregado para os indivíduos de níveis inferiores na hierarquia social” (GOMBRICH, 2012b, p.117).

<sup>139</sup> De acordo com Koslinski (2011) “A semana [pré-carnaval] que ocorre entre a obrigação [oferecimento e alimentação às entidades e as calungas] e a noite do desfile [...] é repleta de pendências a serem resolvidas. As roupas das calungas e das damas do paço e rainha só são colocadas no dia do desfile, nesse período pré-carnavalesco elas vestem as roupas do ano anterior. O segredo a respeito das vestes é considerado muito importante e é mais um fator que reforça a importância do desfile como evento marco dos maracatus-nação” (KOSLINSKI, 2011, p.74).

As mudanças em complementaridade na forma de troca solidária entre as calungas e damas do paço chamam a nossa atenção para a observação de outras mudanças ao nível figurativo. No primeiro quadro, dama e calunga estão de frente para a rainha que está a “oferecer” uma maçã vermelha; no segundo quadro, dama e calunga parecem abrir caminho – como manda a tradição – para a continuidade do cortejo, a rainha por sua vez segura uma flor branca e está voltada para o lado oposto à dama do paço (como se a comunicação, hora estabelecida no primeiro quadro, tivesse sido “concluída” no segundo quadro). A calunga, inversamente, permanece na mesma posição e altura e continua olhando para à direita.



Figura 117: “Maracatu” (1972).  
Fonte: Casa Bajado de Arte.

As particularidades da dupla de quadros ficam ainda mais destacadas ao compararmos a outro quadro do mesmo tema, pintado quatro anos antes (fig.117). Nesse quadro vemos primeiramente a pluralidade de tons de pele, o batuqueiro é branco, a dama do paço é negra, e os únicos personagens

retintos são o rei e a rainha da nação. Os personagens parecem coreografar uma mistura de maracatu com frevo. O traje da dama do paço é o mais trabalhado entre todos os personagens, e diferentemente da nossa dupla de quadros, existe aqui uma correspondência entre os vestidos da rainha e da calunga (listras verticais em azul e branco com detalhes em vermelho, havendo mais vermelho no traje da dama do paço do que no traje da rainha). Outro aspecto a se observar é a presença das labaredas na base do quadro, esse maracatu parece estar se apresentando em cima de uma fogueira.



Figura 118: “Nosso Maracatu” I e II, prancha 2.

Comparando as representações do par dama do paço/calunga nas três pinturas (fig.118), é notória a repetição da estrutura da pose (alterando-se apenas a direção do corpo). No caso das damas do paço, também é interessante o padrão de distribuição de flores na saia; três alinhadas na cintura; uma em escala maior, no centro; e três “pontos” de referência visual na barra da saia (mas apenas no quadro de 1972 esses pontos são substituídos por flores). Mesmo com diferenças, percebemos que existe entre as damas do paço o indício de uma estrutura de base. Em relação às calungas, o único aspecto que se mantém aparentemente estável é a permanência do uso do vestido, mas não existe uma estrutura ornamental como a que observamos nas damas do paço. Interessante é que as duas calungas da nossa dupla de

quadros trazem na cabeça o mesmo elemento utilizado pelos caboclos de lança<sup>140</sup>.

Nos chama a atenção à pluralidade das rainhas (fig.119) em comparação tanto com os reis, – neles permanece o traje em estilo oficial imperial, mudando apenas o arranjo de cores e a presença ou ausência do manto real – quanto com as damas do paço e as calungas. Se destacamos anteriormente as figuras da rainha do *La Garçonne* e a rainha da calça, minissaia e *bustier*; agora nos deparamos com uma rainha que faz referência ao traje das colombinas (que no quadro de 1972 parece muito apropriado, no sentido de que a imensa massa de maracatuzeiros é composta por pierrôs, sendo um deles mascarado – parecido com aquele do Boi Bumbá).



Figura 119: “Nosso Maracatu” I e II, prancha 3.

A rainha é *permanente* em suas cores e *impermanente* em sua forma; a dama é *permanente* em seus elementos figurativos (turbante, brincos, espada, barra do vestido, penteado), mas *impermanente* em sua direção. A calunga é *permanente* na frontalidade da pose, mas é *impermanente* na configuração do vestido e dos cabelos. Também é notável o azul-branco para as rainhas e vermelho-branco para as calungas e damas do paço; pela tradição, essa relação é muito importante no sentido de que as rainhas têm forte ligação com a dimensão material da vida, enquanto as calungas e suas guardiãs (as damas do paço) tem no mundo espiritual o seu campo de ação.

Também é latente na dupla de quadros que estamos estudando a tensão entre o primeiro plano, em *dinamismo* com o segundo plano, *estático*; em paralelismo com um jogo de *tons quentes* no que está em *movimento*; e *tons frios* no que está *parado*. A articulação cromática também estabelece a

<sup>140</sup> Os caboclos de lança não estão entre os personagens do maracatu nação, mas sim dos maracatus de baque solto.

distinção entre o *espaço da rua*, em *policromatismo*, e o *espaço interior*, em *monocromatismo* (escala de cinza).

#### **cromaticamente**

vermelho x branco // cores quentes x cores frias // policromatismo x monocromatismo  
[fruto x flor]                      [cinético x estático]                      [exterior x interior]

#### **topologicamente**

direita x esquerda // alto x baixo

#### **eidéticamente**

esfumado x chapado // esfumado x quadriculado  
[céu x terra]                      [céu x tijolos]

Em relação à flor e a maçã, embora seja fugaz ao convencional do ponto de vista da prática das nações, podemos considerar que ambas se tratam de oferendas à entidade correspondente a calunga, haja vista que flores e frutos normalmente são oferecidos<sup>141</sup> em cultos de matriz africana. Também existe uma relação de paralelismo figurativo-topológico de modo que ambos os signos-objetos são segurados pela rainha na mesma área “geográfica” dos quadros. Essa área também é o ponto chave da relação triangular entre rainha, dama do paço e calunga.

É nesse sentido que os discursos do “Nosso Maracatu” parecem nos dizer algo sobre a *impermanência de uma permanência*, paradoxalmente uma tradição; aqui tematizada pelo maracatu. Nesse sentido, em seu nível mais profundo, o programa do “Nosso Maracatu” parece falar sobre a fugacidade da vida. Sobre a natureza que é cíclica. Mutável apenas no seu padrão de mudança, mas que nunca é estática. A impermanência é inerente à natureza do mundo e a própria natureza humana. É sobre uma tradição que se atualiza, é sobre o velho e o novo, é sobre *o fruto que já foi flor e sobre a flor que dará*

---

<sup>141</sup> De acordo com Koslinski (2011) “o orixá ao qual a boneca pertence pode variar, assim como o tipo de oferecimento; algumas nações não oferecem animais de quatro patas, e outras nem animais oferecem preferindo entregar frutas e doces às divindades. É preciso lembrar que, em troca das oferendas, as calungas fornecem proteção ao maracatu no período do carnaval” (KOSLINSKI, 2011, p.58).

frutos. É sobre o “passado que já foi presente” e “sobre um presente que logo será passado”. Como isso é possível?

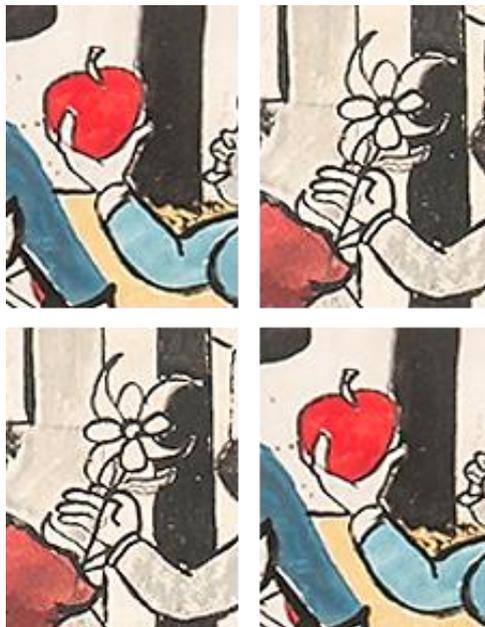


Figura 120: “Nosso Maracatu” I e II, prancha 4.



Figura 121: Continuidades em “Nosso Maracatu” I e II.

Se no primeiro quadro vemos acontecer um possível ritual (as direções dos pés dos personagens indicam uma embaixada), que pela tradição da nação abre e fecha o cortejo, nenhuma das cenas pintadas é suficiente para que possamos identificar se a narrativa está no começo, no meio, ou no final. Portanto, é pela troca simbólica entre as figuras cromáticas *maçã vermelha* x *flor branca* que poderemos encontrar uma possível relação temporal entre os dois quadros (fig.120). Pela ordem genética, Bajado estaria no momento mais atual da narrativa (6 de maio), portanto poderíamos deduzir que a ordem do discurso seria do estado de ausência para o estado de presença; o maracatu estava em embaixada (Bajado ausente) e quando o autor personagem

apareceu na janela o maracatu já estava prosseguindo com seu cortejo (Bajado presente) (fig.121).

Em “Nosso Maracatu I” a rainha parece estar fazendo uma oferenda à calunga, (o que caracteriza um momento específico do ritual<sup>142</sup>, podendo ser no começo<sup>143</sup> ou no final<sup>144</sup>), o gesto da rainha, os olhares e a relação triangular rainha-dama-calunga reforça essa ideia (as personagens formam um círculo entre si); em “Nosso Maracatu II” a rainha está olhando na direção de Bajado enquanto o maracatu continua em cortejo pro lado oposto, a direção da dama do paço (personagem que abre o desfile) e dos demais maracatuzeiros reforçam a impressão de mobilidade do grupo. O trio rainha-dama-calunga que no primeiro quadro parecia se comunicar entre si, no segundo quadro está disperso. A calunga é a única que permanece na mesma posição.

A troca figurativa fruto-flor remete a reprodução vegetal, ou seja, uma modalidade temporal cíclica; estando Bajado, possivelmente presente no momento passado ao presente cronológico narrado, como também o inverso (a semiótica prevê os dois percursos que garantem os respectivos estados). Em outras palavras, pelas datas das pinturas, a narrativa começa antes que o autor personagem entre em cena (nessa ordem: I depois o II). Contudo, as figuras cromáticas possibilitam um entendimento menos linear e mais cíclico dos estados da narrativa (II depois I, ou, I depois II). É como se a relação antes/depois se tornasse menos definida ao analisarmos os dois quadros juntos.

Em “Nosso Maracatu I”, vemos um poste de luz que divide o espaço em dois eixos; o da esquerda, onde a mão da rainha (no centro topológico) oferece o fruto à calunga enquanto um dos batuqueiros assiste ao ritual, estabelecendo uma relação ao nível figurativo entre o espiritual/material. A direção da lâmpada esquerda do poste estabelece uma tensão diagonal que atravessa a mão da

---

<sup>142</sup> O ritual começa com a noite dos tambores silenciosos na segunda-feira que antecede o Carnaval (em Recife) e na segunda-feira da semana anterior ao Carnaval (em Olinda).

<sup>143</sup> Segundo Koslinski (2011), “As obrigações religiosas dos maracatus são realizadas alguns dias antes do carnaval, quando ocorrem oferecimentos às bonecas (calungas), a alguns orixás, aos eguns e na maioria dos casos aos tambores também. A ligação dos maracatus com os xangôs é explícita nesse momento visto que as bonecas pertencem a algum orixá” (KOSLINSKI, 2011, p.56).

<sup>144</sup> Ainda de acordo com Koslinski (2011) a dança-ritual “na qual ela [calunga] era entregue pelas mãos da dama do paço à rainha que, por sua vez, entregava às baianas que passavam a boneca de mão em mão até devolvê-la à dama do paço. Esse ritual era executado na sede do maracatu antes dele sair em cortejo nas ruas durante o carnaval” (KOSLINSKI, 2011, p.56).

calunga, a flor do seu vestido, a flor do vestido da dama e termina no cetro que a dama segura. A extensão da direção da lâmpada esquerda, também em diagonal, corta o centro do pálio real se estendendo até o vassalo que o segura. Interessante é que as relações estabelecidas ao nível figurativo entre os signos-objetos de luminescência e os signos-objetos de sombreamento não são percebidas ao nível plástico, pois não se observam sombras nos quadros de Bajado (tudo parece iluminado por uma luz onipresente).

Sabemos que Bajado era um verdadeiro equalizador cromático-topológico, por isso às vezes é muito difícil segmentar suas articulações cromáticas em nível de abstração plástica; esse é o caso dos quadros que estamos estudando agora. Nesse sentido, a figura cromática do pálio real assume maior complexidade por reunir todas as cores que existem no quadro com exceção do branco. Na condição de figura de luminescência em oposição ao pálio (figura de sombreamento), o poste de luz é composto por cores que também estão no pálio exceto pela brancura das suas lâmpadas.

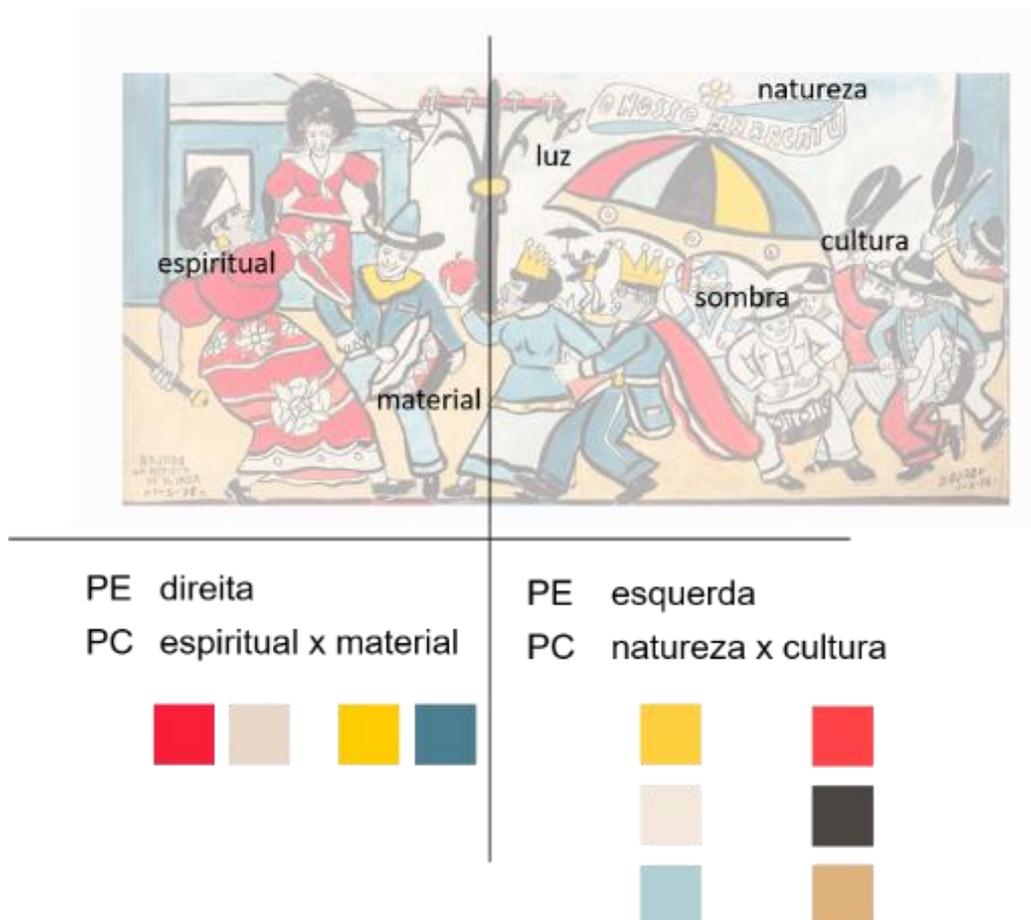


Figura 122: Articulações cromático-topológicas em “Nosso Maracatu” I.

Por outro lado, é possível encontrarmos articulações cromáticas a partir das figuras cromáticas (fig.122). Observemos que na esquerda do quadro existe a relação entre branco-vermelho e azul-amarelo para distinguir as figuras de comunicação com a espiritualidade das figuras “restritas” à materialidade. Do lado direito, vemos uma relação entre alto e baixo em paralelismo entre as cores do céu (que também engloba as cores do listel-flor) e as cores da terra (as cores que compõe a massa de figuras inferiores).

O percurso que começa pelo olhar da rainha segue o fluxo das figuras cromáticas; fruto → flor [vestido da calunga] → dama → calunga → lâmpadas → listel-flor estabelecendo uma relação de paralelismo entre mudanças de estados ligados ao material/espiritual e a natureza/cultura. Notemos também que as duas lâmpadas apontam para as duas assinaturas do autor (nos cantos laterais inferiores do quadro). Na extremidade direita do quadro vemos um grupo de três maracatuzeiros (à direita) olhando e gesticulando em direção ascendente-diagonal para o listel-flor acima do pátio real (fig.123).

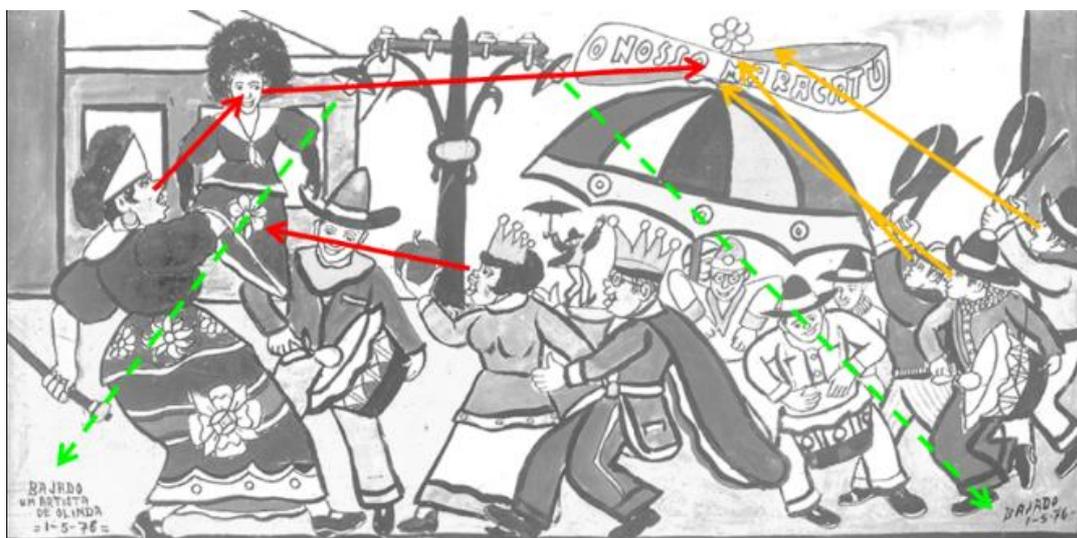


Figura 123: Percurso do olhar em “Nosso Maracatu” I.

Desse modo, o fluxo de olhares entre os personagens sugere o protagonismo das três figuras cromáticas alocadas no eixo superior do quadro; a calunga, o poste e o listel-flor (fig.123). Essa última figura é muito importante na narrativa, pois na ausência do estandarte com o nome da nação (peça fundamental do maracatu), a figura cromática pintada sintetiza os dois objetos tradicionais da nação: o pátio real e a bandeira (estandarte). Portanto, um dos

percursos possíveis em “Nosso maracatu I” começa com a oferenda de um /fruto/ a uma entidade espiritual por uma rainha e termina com uma /flor/ coroando o símbolo-identitário da nação que essa entidade protege e essa rainha governa.

Em “Nosso maracatu II”, os personagens que protagonizavam o ritual em torno do fruto aparecem dispersos. A dama segue puxando o cortejo enquanto o batuqueiro a acompanha. O resto dos personagens segue em desfile pela esquerda. A rainha é o único personagem que olha na direção oposta aos demais, em direção ao local onde Bajado se encontra. Topologicamente podemos dividir o quadro em três blocos paralelos; o primeiro, à esquerda, com o predomínio de massas em vermelho-branco com um pouco de azul-amarelo e tom de terra; o segundo, à direita, com o predomínio de azul-branco-amarelo e tom de terra; o terceiro, no centro, com a reunião de todas as cores segregadas entre o alto, azul-amarelo-branco; e baixo vermelho-azul-amarelo-tom de terra.

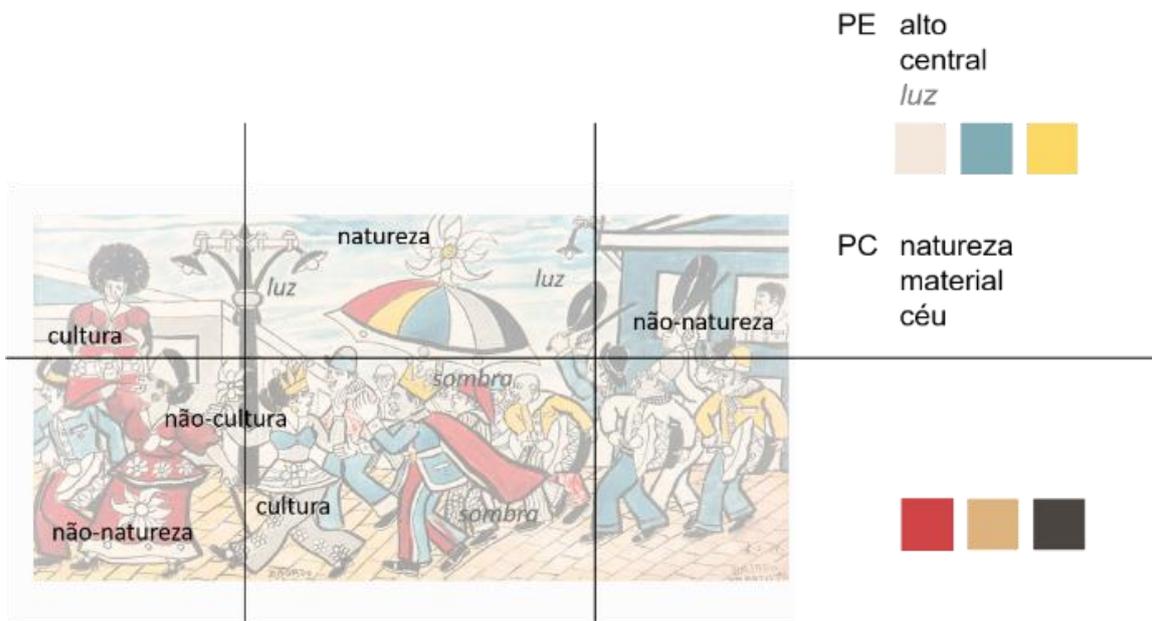


Figura 124: Articulações cromático-topológicas em “Nosso Maracatu” II.

Mas como foi dito anteriormente, é difícil segmentar topologicamente as cores nos quadros de Bajado sem observar as predominâncias antes da presença. É nesse sentido que, por exemplo, não consideramos o azul-branco espalhado pela massa de figuras inferiores como as cores predominantes do

eixo inferior da tela, pois em comparação com o eixo superior, a predominância do azul-branco é muito mais expressiva na área superior da tela (fig.124).

Mais uma vez consideramos a relação poste de luz/pálio real como o desdobramento da relação luz/sombra, mesmo que plasticamente (fora do eixo figurativos entre figuras de luminescência e figuras de sombreamento) não exista áreas de sombra na pintura (fig.124). Dado o caráter plural da composição plástica, as relações semissimbólicas em “Nosso maracatu II” dificilmente permitirão homologações em todas as categorias como vimos acontecer nos estudos de quadros anteriores. Por outro lado, individualmente para cada figura ou massa de figuras, algumas categorias podem ser homologáveis (fig.125).

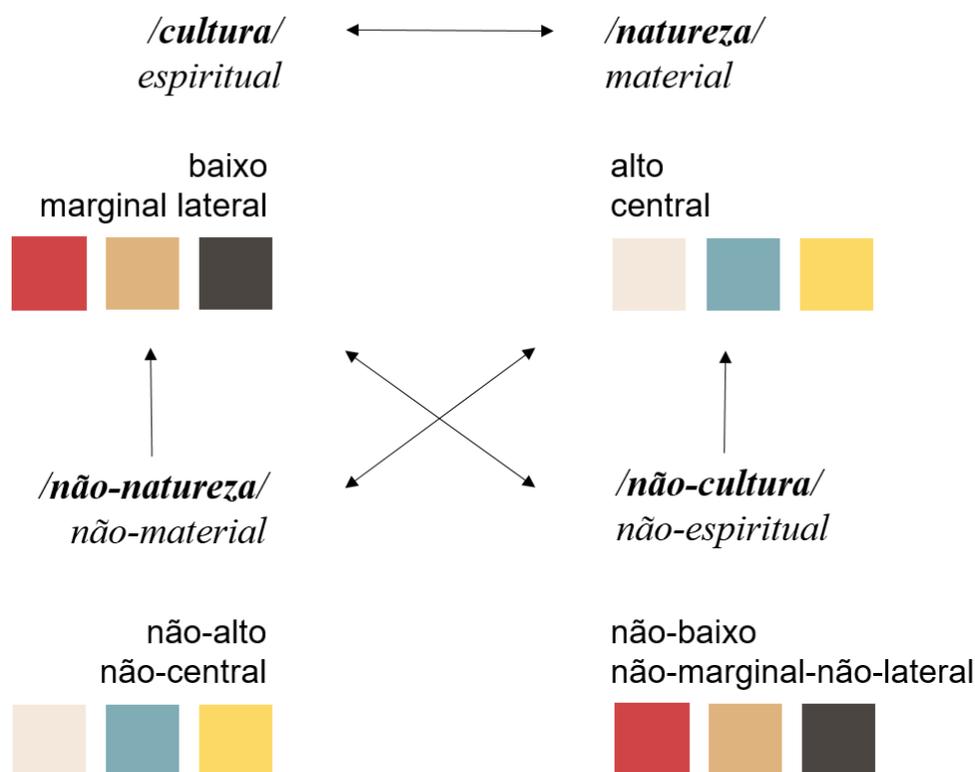


Figura 125: sistema semi-simbólico em “Nosso Maracatu”.

Se em “Nosso maracatu I” identificamos que as figuras mais observadas eram a calunga, o poste e o listel-flor, em “Nosso maracatu II” esse estatuto caberá à flor do pálio, a luminária de parede e Bajado. No plano superior, o feixe direcional que sai do olhar da calunga tanto pode indicar que ela está olhando para o pálio real, quanto pode sugerir atravessá-lo em direção a Bajado. A rainha e os três maracatuzeiros parecem olhar na direção da

luminária de parede próxima ao friso da edificação. No caso dos maracatuzeiros, é interessante observar o deslocamento dos olhares, que em “Nosso maracatu I” estavam direcionados ao listel-flor e agora apontam para a luminária da edificação.

A haste direita do poste cria uma tensão vertical que atravessa em simetria o corpo da rainha, a flor do seu ventre, findando na abertura das suas pernas; A direção da luminária direita do poste travessa um pedaço do pátio, passando pela capa do rei e finda no “vazio” dos paralelepípedos da rua; esse “vazio” também é o ponto onde termina a extensão de projeção direcional da luminária da parede, funcionando, desse modo, como um ponto de encontro entre a projeção da luminária direita do poste com a luminária da parede. Assim como em “Nosso maracatu I”, todas as direções aqui observadas envolvendo as luminárias indicam (diretamente ou por proximidade) o local da assinatura do artista (fig.126).

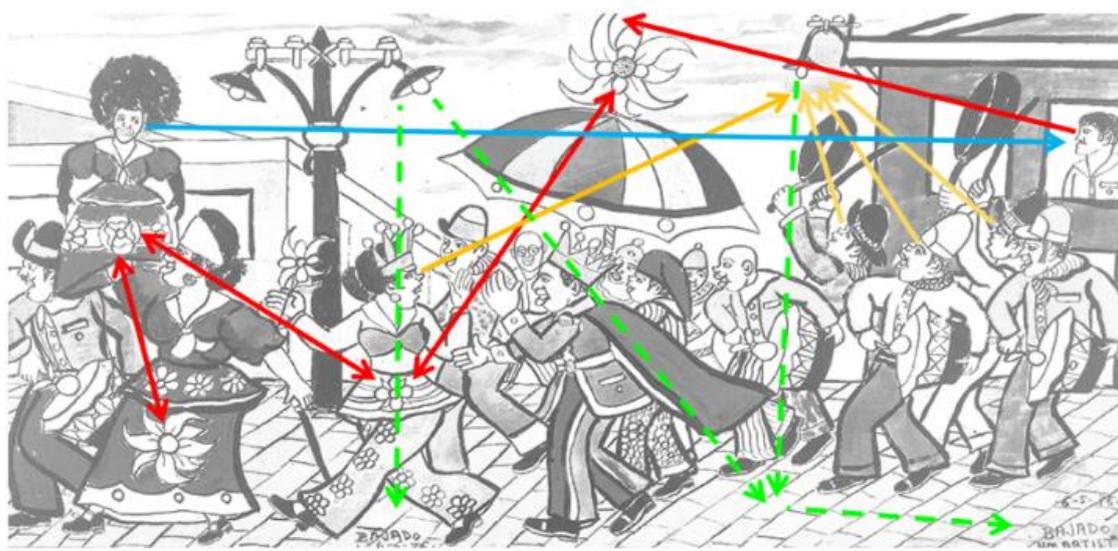
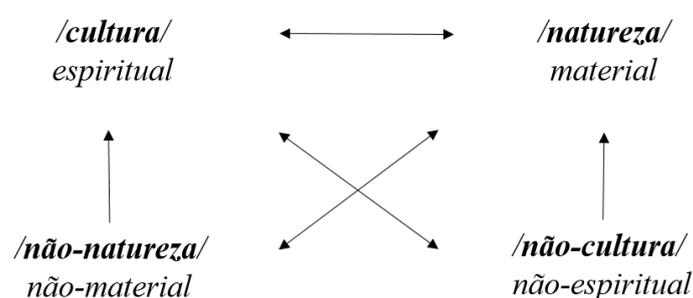


Figura 126: Percursos de olhares em “Nosso Maracatu” II.

O olhar de Bajado, por sua vez, sugere que o autor personagem também está olhando na direção da luminária, a extensão desse olhar encontra a flor do pátio no limite do enquadramento. É então que o “caminho das flores” completa o percurso do nosso olhar partindo da flor do pátio, até a flor da saia da dama do paço, passando antes pela flor do ventre da rainha, a flor da mão da rainha e a flor da saia da calunga (fig.126).

Portanto, o percurso que não pudemos observar em “Nosso maracatu I”, pela ausência do autor personagem na narrativa, se torna possível em “Nosso maracatu II” pela dedução de um nexos temporal entre as permanências e impermanências no suposto espaço debruado comum. O programa narrativo, pelo caminho de visualização do nosso olhar, seguiria; janela [autor personagem] → flor natural [do pátio] → flor artificial [rainha] → flor natural [da mão da rainha] → flor artificial [da calunga] → flor artificial [da dama do paço], ou seja, /não-natureza/ → /natureza/ → /cultura/ → /não-cultura/ → /cultura/ → /não-natureza/. Desse modo o discurso em “Nosso maracatu II” seria o da afirmação da cultura e negação da natureza.



A natureza se transforma de maneira lenta e perene, portanto ela é mais ou menos estável em suas mudanças. O maracatu nação, por sua vez, sobrevive da tensão entre as forças da tradição e os potenciais de inovação que são inerentes à condição humana, e por extensão, suas realizações sociais. Então a negação da natureza que vemos nesse discurso, parece ser mais sobre o caráter de estabilidade no tempo e no espaço das suas mudanças; de modo que as transformações que ocorrem na natureza são cíclicas, como as estações do ano, a reprodução vegetal etc. O maracatu da década de 1970 não é o mesmo que nasceu da congada no século XIX, assim como o de hoje, não é como o da década de 1980 ou 1990.

A comparação dos dois quadros de Bajado serviu para o reconhecimento das mudanças e permanências ao nível plástico-figurativo em seu discurso. Quando ausente, ele tematizou o ritual de oferenda protagonizado pelas figuras centrais do maracatu, metaforizando, no ciclo do fruto e da flor, a imortalidade daquilo que fundamenta espiritualmente a manifestação da nação (a aliança cíclica e perene entre uma entidade espiritual e os seres humanos para a sobrevivência da nação) deixando no campo do não-dito, que as questões

formais – como as roupas, através das variadas formas de representar a rainha – pertencem a materialidade da tradição (que é estritamente humana e conseqüentemente mutável no tempo e no espaço). Em outras palavras, mudam-se as roupas, mas a essência do espírito fica.

Quando presente, Bajado tematizou a passagem do cortejo de maracatu evocando a materialidade da natureza para enfatizar a imaterialidade da cultura pelo paralelismo entre as flores dos vestidos e as flores “naturais”; metaforizando o maracatu como uma tradição que desafia a própria materialidade da vida. Tanto que entre todas as mudanças no tempo e no espaço, o maracatu se atualiza, existe e resiste. Nesse sentido podemos falar de uma *existência enquanto transformação*, como um *modo de ser impermanente* e contínuo,

no fundo, a concepção vulgar do “nexo da vida” também não pensa numa moldura que, estando “fora” da presença, a abrangesse, mas procura, com razão, esta moldura na própria presença [...] Toda tentativa de se categorizar ontologicamente o ser “entre” nascimento e morte, tomando como ponto de partida ontológico implícito a determinação desse ente com algo simplesmente dado no tempo, está fadada ao fracasso (HEIDEGGER, 2015, p. 465).

Enquanto o problema da presença do autor personagem, observamos que em sua ausência Bajado deixa caminhos para se personificar no espaço. Se nos quadros anteriores vimos suas luminárias servirem como marco visual para indicar pontos importantes da narrativa, aqui observamos que as suas figuras indicaram, nos dois quadros, o local da sua assinatura. Desse modo, o autor *permaneceu presente em sua ausência por meio de metáforas visuais*, porque não, poéticas (num nível mais abstrato de apreensão do discurso visual). Sobre a assinatura do artista, Oliveira (2004) pontua,

Se o título é o enquadramento do olhar, a assinatura do pintor é um dos seus modos de presença na tela. Ele, que se presentifica no ato mesmo de organizar o seu discurso, aparece ainda com essa outra marca, a da assinatura. Um nome é um conjunto de letras que tem forma e cor. Posicionado na parte inferior, à direita ou à esquerda, ou ainda, na parte superior quase sempre também nas margens, a assinatura entra na tela e nela interfere. Ela é o selo do pintor que, no término da obra a identifica como sua e a envia do atelier, seu mundo privado, para o mundo da recepção, o mundo público (OLIVEIRA, 2004, p. 129-130).

O *eu poético* apareceu simultaneamente à medida que a “inscrição verbal” desapareceu e a figura de Bajado emergiu. Ao sair de cena o listel:

“Nosso maracatu”, o autor personagem apareceu na janela e junto com ele focos de luz, mais batuqueiros e uma flor enorme coroando o pódio real. Desse modo, Bajado parece querer nos dizer que em sua ausência ele se personifica no corpo cultural, no povo pintado. Antes, o desfile esperava a sua chegada; e depois, prosseguiu após sua benção da janela.



Figura 127: “Nosso Maracatu” I e II, prancha 5.

De um quadro para outro observamos também uma troca de vassallos que supostamente estariam segurando o pódio. Notemos que a figura de óculos de gorro azul (no quadro I) é substituída por outro personagem de gorro vermelho, mas ele permanece na cena como um integrante da multidão (fig.127).

Porém, como *ser* e *parecer* configuram o dilema central da semiótica, prevalece à dúvida! Pois ainda que os detalhes da pintura indiquem a possibilidade dos personagens de gorro azul e vermelho serem os carregadores do pódio, – pois ambos se encontram no local e na posição ideal para a representação do carregamento do artefato – o objeto parece emergir da multidão sem que seja possível identificar quem o carrega.

É então que deixamos uma possibilidade em aberto, mas ela se baseia não no que está no quadro, mas na própria biografia de Bajado, pois como sabemos, ele não só chegou a fundar um maracatu como era integrante dos trabalhadores da corte, chegando a ser um guarda do rei. Essa possibilidade nos permitiria acreditar que a força invisível que levanta o pódio vem da própria mão do artista. Do mesmo modo que ele poetiza sobre o fruto que já foi flor, como um esboço que não tinha cor (fig.120, p.208).

#### 4.8 ENTRE PRESENCAS E AUSÊNCIAS: O QUE FICA?

O dilema entre o *ser* e o *parecer* é inerente a qualquer investigação semiótica; talvez por isso, Greimas dedicou mais atenção a esse problema num dos seus últimos trabalhos: “Da Imperfeição” (2017). Para ele, é como se a dinâmica da nossa existência estivesse pautada numa eterna disjunção com o nosso objeto de valor (*ser*), por isso o simulacro (o *parecer*) seria esse estado disjuntivo, quase perene, do sujeito com o seu objeto de valor (o *ser*). “Todo *parecer* é imperfeito: oculta o *ser*; é a partir dele que se constroem um *querer-ser* e um *dever-ser*, o que já é um desvio do sentido. Somente o *parecer*, enquanto o que pode ser – a possibilidade –, é vivível” (GREIMAS, 2017, p.25). Por outro lado, segundo o autor, em alguns momentos “acidentalmente” *ser* e *parecer* se tornam uma coisa só; e então o sujeito entra em conjunção com o seu *ser*. Sobre isso, Landowski (2017), ao analisar “Da Imperfeição”, afirma que “só a aceitação dos riscos inerentes a algum desvio [...], associada à prática da disjunção interna (entre os dois Eu), é que permite às vezes, com um pouco de sorte, produzir-se a conjunção, a ‘re-embreagem’ esperada: aquela entre o sujeito e seu próprio simulacro” (LANDOWSKI, 2017, p. 134).

Ignorando o discurso de Bajado<sup>145</sup> e focando a nossa análise exclusivamente nos seus quadros, exatamente como fizemos até aqui, vimos narrativas que tematizavam elementos aparentemente paradoxais como santos e calungas, padres e justiceiros sociais, seres animados e inanimados, dias com elementos da noite, noites com elementos do dia, personagens da cultura de massa nórdica misturados com elementos do sertão brasileiro, pinheiros em cenários tropicais etc. (fig.128).

As *bricolagens* que compõe o mundo de Bajado são o reflexo da própria visão de mundo que o artista tinha; aliás, o mundo de tudo aquilo que podemos nominar; o nosso mundo, em si, é uma representação; porque o homem “possui então a inteira certeza de não conhecer nem um sol nem uma terra, mas apenas olhos que veem este sol, mãos que tocam esta terra; em uma palavra, ele sabe que o mundo que o cerca existe apenas como representação” (SCHOPENHAUER, 2001, p.9). Nesse aspecto, no pensamento de Beccari,

---

<sup>145</sup> Bajado demonstra em seu discurso pessoal (em entrevistas escritas e filmadas) uma necessidade de se auto afirmar como o criador das suas obras. Em paralelo a algumas experiências de vida, narradas por ele, como por exemplo, ser tratado como “pintor primitivo” sem nunca ter se reconhecido como tal; ou, no caso dos créditos que lhe foram negados como um dos criadores do lendário personagem *Amigo da Onça*; possivelmente justifique a recorrente presença (inclusive no verso das telas) da sua autoimagem iconográfica.

filosofar é fazer traduções de traduções e nossas representações só acontecem por meio das traduções que fazemos,

qualquer tradução nunca traduz o mundo em si, mas outras traduções (como a que traduz o mundo por “mundo”), então as “respostas” de todas as perguntas nós já temos: o mundo é o mundo, a vida é a vida, a morte é a morte. Se jamais nos contentamos com elas é porque preferimos reiniciar este mesmo processo, fazendo tantas traduções quanto formos capazes de fazer (BECCARI, 2006, p.47).

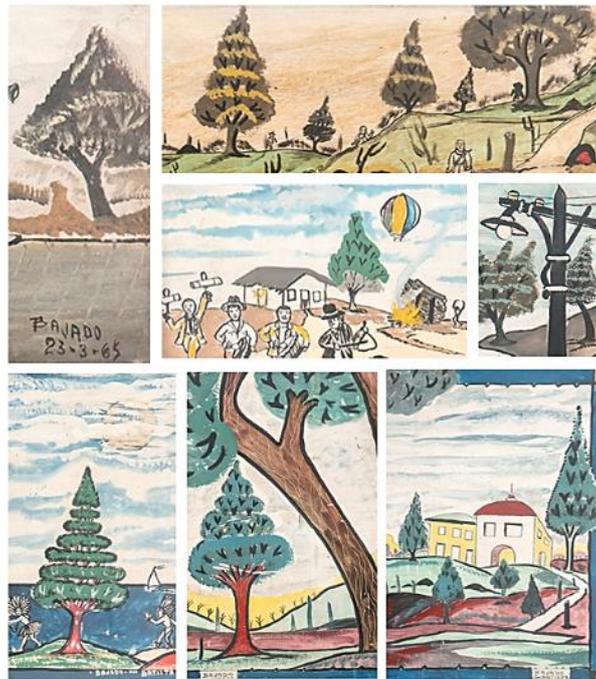


Figura 128: Coníferas na obra de Bajado.  
Fonte: Casa Bajado de Arte (recortes da pesquisa).

Segundo Floch (2004), “toda *bricolage* deve ser compreendida como uma dialética entre, de um lado, uma liberdade de escolha e decisão e, vista de perseguir a significação e, de outro lado, uma limitação das combinações possíveis do fato da pré-concepção dos materiais da História” (FLOCH, 2004, p.249). Nesse sentido, Bajado foi um exímio organizador das suas narrativas, pois soube deslocar funções actanciais paradigmáticas para construir os seus próprios sintagmas; é assim que vemos, por exemplo, heróis do faroeste (paradigma) se transformarem em batuqueiros de maracatu (sintagma), pois deslocados no tempo e no espaço esses personagens ganham outras funções, ainda que consigamos ver tanto o *cowboy hollywoodiano*, quanto o maracatuzeiro, figurativizados num único actante.

Se desde o início considerássemos o discurso pessoal extra-quadros de Bajado, veríamos sua presença iconográfica, ou melhor, seus modos de

existência enquanto actante narrativo como um conjunto de elementos patêmicos<sup>146</sup> possivelmente associáveis ao tipo modal */querer-ser/* [reconhecido como o criador e executor da sua arte]. Caso optássemos por este caminho, nosso trabalho se atentaria as mudanças de estado passionais, ou seja, nos perguntaríamos como Bajado manipulou transformações de estado como, por exemplo: do descontentamento ou antipatia para com as leituras externas feitas sobre ele (das quais ele não se reconhecia [BAJADO, 1980; 1985]); para o estado de satisfação por sua altivez diante das suas próprias realizações como pintor (do qual sua alta representação iconográfica se daria em paralelismo com declarações do tipo “Eu só pinto tudo aquilo que é meu, criação minha” [BAJADO<sup>147</sup>, 1984]) (fig.129).



Figura 129: Bajado fazia marcações no verso dos quadros<sup>148</sup>.  
Fonte: Casa Bajado de Arte.

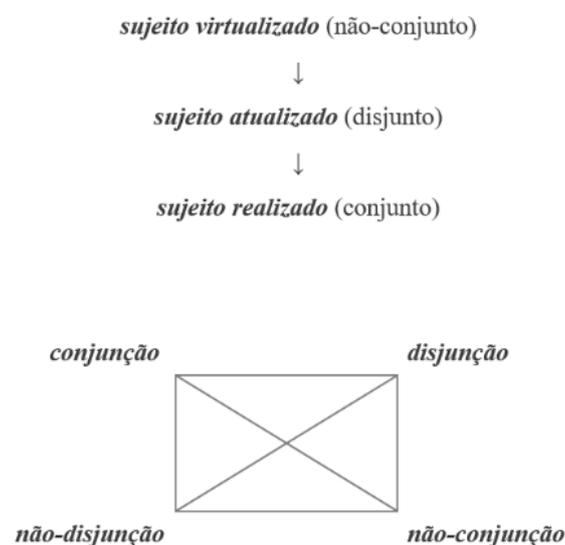
Sobre “O ser do fazer” (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p. 51-52), – que aqui podemos adaptar ao **ser do criar** –, */querer-ser/* precede o */querer-fazer/* e nesse sentido caso estudássemos Bajado do ponto de vista patêmico,

<sup>146</sup> Em semiótica, o universo dos elementos patêmicos correspondem àqueles envolvidos nos discursos passionais. “A paixão revela-se constituída sintaticamente como encadeamento do fazer: manipulações, seduções, torturas, investigações, encenações etc. Desse ponto de vista e nesse nível de análise, a sintaxe passional não se comporta diferentemente da sintaxe pragmática ou cognitiva; ela assume a forma de *programas narrativos*, em que o operador patêmico transforma estados patêmicos” (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p.50).

<sup>147</sup> BAJADO. “Bajado um artista de Olinda”. 1984. Tv Viva (02:45 min), son., color. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OgYR4OdRvM&t=7s>>. Acesso em: Acesso em 20 de jun. de 2019. (Informação audiovisual).

<sup>148</sup> Verso do quadro “O Homem da Meia-Noite e Bajado” (1980).

poderíamos arriscadamente afirmar que suas representações seriam expressões do seu estado passional de altivez criativa. Logo, considerando a autoafirmação criadora, ou seja, o **reconhecimento de uma identidade autoral como o objeto de valor** primordial de Bajado; e de acordo com os modos de existências e simulacros modais patêmicos (fig.130), poderíamos apontar correspondências entre o **sujeito realizado** (Bajado atuante) onde ele cria fantasias acerca da suas próprias características marcantes, ou seja, ele é criador duas vezes; **sujeito virtualizado** (Bajado observante) sua característica mais marcante sendo ele mesmo; **sujeito atualizado** (Bajado triunfante) o autor é ele mesmo mais numa fusão com outras personalidades criadas por outrem (São Jorge, por exemplo);



*Figura 130: Simulacros modais dos sujeitos patêmicos.  
Fonte: Greimas e Fontanille, 1993.*

Por outro lado, estaríamos correndo o risco de olhar para os seus quadros de modo secundário, em outras palavras, correríamos o risco de “procurar” na narrativa visual uma “comprovação” do discurso pessoal do artista; desse modo, nosso trabalho versaria mais sobre as declarações de Bajado do que sobre o universo semântico criado por ele. E nesse universo, do qual ele participa como elemento complexo, podendo hora ser “somente” ele próprio e outras personalidades ao mesmo tempo, ou seja, “ele mais um outro” (assim como o Bajado-São Jorge), o autor personagem cria vários simulacros de si mesmo tendo como base, digamos assim, seu simulacro “original”. Ou seja, o seu próprio simulacro se multiplica em vários outros simulacros “secundários”

feitos por combinações miscigenadas com outras “personalidades” ligadas ao papel actancial da superfície figurativa bricolada.

**É justamente dessa hierarquia de sentidos** – para lembrarmos Jakobson (1975) – **que vai da significação primária para a significação secundária, onde se fundamenta a estrutura poética do discurso de Bajado.** Diante disso, podemos nos perguntar se as forças entre o ser e o parecer são equilibradas, ou se algum dos dois “polos” se sobressai em relação ao outro. São essas as perguntas, aparentemente sem solução, que Landowski (2017) problematiza, ou seja, se é

a vitória da “pessoa” face à personagem do “cara” contra a sua máscara, do “ser” sobre o parecer? Ou, ao revés [...] triunfo do simulacro que o sujeito vai se fantasiando para si mesmo, sendo apenas aquela imagem capaz de dar à identidade dele uma *forma* – a mais ilusória talvez, ou afinal de contas, a única um pouco “autêntica” – quem o poderia dizer? (LANDOWSKI, 2017, p. 135).

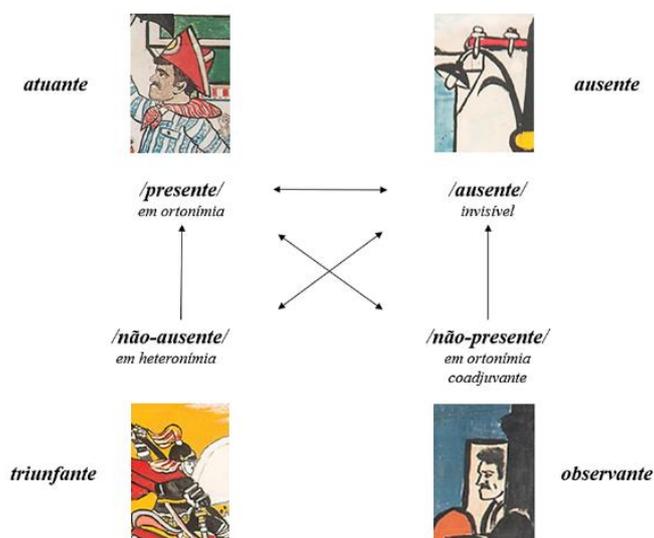


Figura 131: Sistema axiológico da presença de Bajado.

Nesse ponto retomamos a questão dos discursos paralelos às obras de Bajado. É quase unânime entre as pessoas (inclusive do mundo das artes) a máxima: “Bajado gostava muito de se retratar por trás da sua janela”; porém, poucas afirmam que o artista apenas “se representava” (assim, deixando em aberto as inúmeras possibilidades de representação). Para além de qualquer interpretação básica das declarações dessas pessoas, ficou elucidado para nós que **“a janela de Bajado” já era um paradigma da representação de Bajado** antes da nossa pesquisa existir; fato que só ficou mais claro durante uma análise planejada dos seus quadros (cujo resultado foi a percepção das outras formas de aparição em que baseamos a nossa análise semiótica) (fig.131).

O problema desse paradigma da janela é que ele automaticamente estabiliza Bajado dentro de uma perspectiva do /parecer/ observador, ou seja, desconsiderando uma possível pluralidade narrativa (desconsiderando a condição do artista enquanto um sujeito inacabado). As quatro classificações feitas para o nosso estudo foram antes uma necessidade que nos surgiu da observação planificada, do que um objetivo prévio.

Certamente que não existe um problema no paradigma de Bajado estar associado ao /parecer/ observador, pois até mesmo o próprio Greimas, o pai edificador da nossa semântica “mais” ortodoxa<sup>149</sup>, parece admitir que os sujeitos humanos estão em contínua construção, “o parecer constitui, apesar de tudo, nossa condição humana. É ele então manejável, perfectível? E, no final das contas, esta veladura de fumaça pode dissipar-se um pouco e entreabrir-se sobre a vida ou a morte – o que importa?” (GREIMAS, 2017, p.25).



Figura 132: Bajado triunfante é uma representação híbrida.

Nesse sentido passamos a nos perguntar se as demais formas de representações de Bajado foram ignoradas pelo observador coletivo? Certamente que não, mas suas representações enquanto o que chamamos de /triumfante/ não se tornou a sua marca paradigmática (fig.132). Compreender o caráter paradigmático do Bajado /observante/ foi salutar para o desenvolvimento da nossa análise. Foi nesse sentido que consideramos que para entender a significação das autorrepresentações de Bajado, seria necessário estudarmos suas aparições para além da sua famosa janela, pois somente da comparação entre as demais modalidades de autorrepresentação é que seria possível chegarmos a alguma hipótese que fundamentasse a lógica do seu regime de presença.

<sup>149</sup> As semióticas mais recentes, que bebem da semiótica clássica, nem sempre são aceitas pelos semioticistas mais tradicionais e fiéis a Greimas. Landowski disserta sobre isso em “Greimas e o greimasianismo” em “Com Greimas: Interações semióticas” (2017).

E o que encontramos? A dúvida! A semiótica é feita de dúvidas ou, noutras palavras, de possibilidades. No campo da filosofia, nas páginas finais de “Ser e Tempo” – um dos textos em que Heidegger analisa a inacessibilidade factual do passado e do futuro, argumentando que o tempo é definido exclusivamente em existência no presente – esse autor afirma que “a significância pertence à estrutura do agora” (HEIDEGGER, 2015, p. 518). Esse presente diz respeito justamente as inúmeras possibilidades existenciais do ser em transformação. Sobre o diálogo entre o pensamento de Greimas e a fenomenologia<sup>150</sup>, Frayze-Pereira (1995) elucida,

O mundo fenomenologicamente compreendido surge, então, como uma totalidade simultaneamente expressiva e ambígua porque mescla de visível e de invisível, do tocante e do tangível, de coisas e de idéias, do eu e do outro, em suma, do sujeito e do mundo. É dessa promiscuidade ou dessa mistura que a semântica cristalina, perfeitamente lapidada por Greimas, não chega a se aproximar. No entanto, em 1987, mais velho e certamente mais sábio, Greimas aproxima-se “da imperfeição”, isto é, do inacabamento fundamental dos seres (FRAYZE-PEREIRA, 1995, p. 158-159).

Então, como o autor personagem – sujeito inacabado – se coloca dentro do seu próprio mundo debreado? Começando pelo espaço, vimos que Bajado delimitava acentuadamente os espaços internos e externos em suas narrativas e conseqüentemente hierarquizava as relações entre planos; diferentemente de Immerndorf, onde o espaço é

colocado sobre tensão e tratado em profundidade. As vistas mergulham, as linhas fugidias são poderosamente sublinhadas, fortes luzes projetam olhar em direção ao fundo do quadro [...] a proximidade imediata dos pontos de vista, pela escala ou pela cor, associa imediatamente o próximo e o distante: o olho não pode não se colocar imediatamente em relação imediata ao primeiro-plano e ao plano posterior (FLOCH, 2004, p. 259)

Em Bajado, primeiros planos e planos de fundo estão quase sempre articulados entre os espaços de ação (marcado pela cinética dos movimentos dos personagens) e espaços estáticos (marcado pelas edificações ou pelos objetos inanimados dos planos mais afastados do observador). Vimos que é na rua onde a magia acontece. Por isso esse espaço é marcado pelo *multicolorismo* em contraste com o *monocromatismo* dos interiores das casas. Essa relação se inverte apenas quando as cenas internas (como em salas de

---

<sup>150</sup> Normalmente esse diálogo entre semiótica e fenomenologia é feito entre Greimas e Merleau-Ponty, mais precisamente sobre as questões do corpo.

dança) estão em primeiro plano; desse modo, é o espaço exterior que aparece monocromático. Mas qual o sentido disso?

De acordo com Wölfflin (2015, p. 317) “o colorido clássico é uma harmonia de determinadas cores, rigidamente estruturada; o colorido barroco significa sempre um movimento de cores, associado à impressão de uma contínua transformação”. Bajado trabalhava, detalhava e coloria com mais intensidade os locais onde a presença do povo era marcante. Onde os protagonistas das suas cenas estavam atuando, e, portanto, era o local onde prevalecia a ação, a saturação e o movimento. Sinteticamente seus espaços eram debreados pela articulação, sobretudo, entre cor e movimento. “Para a visão clássica, o essencial está na forma estável e permanente, que será apresentada com a maior precisão e com absoluta clareza; para a visão pictórica [barroca], o encanto e a garantia de vida estão no movimento” (idem).

Seu dia poderia muito bem ser noite, suas noites também poderiam ser dias. Céu e mar tinham texturas parecidas. Os ventos sopravam, ao mesmo tempo, para todos os lados. Ainda que ensolarado, o céu era repleto de nuvens. Talvez o lugar, Olinda, seja a única “permanência” ou a categoria de debreagem que menos varia em sua obra (mas não nos esqueçamos da missa dos cangaceiros que aparentemente se desenvolve no campo). Ainda que Bajado delimitasse com muita precisão (com linhas pretas) seus espaços e suas figuras, a equalização orgânica de matizes no todo pintado fazia com que cromaticamente os quadros de Bajado fossem harmônicos. É que

o clássico organiza as qualidades sensíveis de seu espaço isolando as formas e circunscrevendo um certo número de figuras; ele busca o limite preciso, o limite claro, a cesura – o que quer dizer que ele ama as negações da continuidade. O barroco procura, ao contrário, a ligação, o encadeamento, o entrelaçamento e tudo o que pode assegurar uma passagem entre diferentes formas, aprecia a negação da descontinuidade. Eis então que clássico e barroco se opõem quanto as suas formas sensíveis (FLOCH, 2004, p. 260).

No apreço pelas oposições e pela dúvida, Bajado aparentemente era um amante das descontinuidades. Sua estética abundante na forma de “muitas miudezas” e “pequenos detalhes coloridos” nos dá a impressão de não conseguirmos absorver tudo; de modo que ao olharmos para um quadro do artista sempre temos a impressão de que novos detalhes, não vistos anteriormente, surgem do nada. Quase como uma janela que dá para uma paisagem, sempre em modificação, sempre com algo novo a ser apreciado. Segundo Floch,

as obras clássicas “falam” de um mundo estável, tangível e fiável: um mundo onde tudo não é senão emergências, desaparecimentos ou variações. Assim, no plano do conteúdo desta vez, é o clássico que reflete em termos de negação das descontinuidades – ele mostra as coisas em sua postura –, e é o barroco que reflete em termos de negação das continuidades – ele mostra as coisas em seu perpétuo renascimento e transformação (FLOCH, 2004, p. 261).

Mas e o problema das representações? Para nós, o que fica é que Bajado foi um *bricoleur* da sua própria imagem (fig.133). Para Wölfflin “o objeto das nossas considerações é a forma, dentro da qual se percebe a presença de vida, sem que esta vida seja previamente determinada por seu conteúdo *mais específico*” (WÖLFFLIN 2015, p. 316), desse modo o autor elucida que a sua teoria “binária” evidencia duas formas de ver e apreender o mundo; no sentido de que “aquilo que é visível se cristaliza para os olhos sob determinadas formas. Entretanto, em cada forma de cristalização evidencia-se também uma nova faceta de substância do mundo” (WÖLFFLIN 2015, p.320).



Figura 133: Bajado atuante é uma representação camaleônica<sup>151</sup>.

A recorrência de sua presença observante por trás da janela fez com Bajado criasse um paradigma de si mesmo para o mundo; de modo que ao sair desse espaço “enjanelado”, ele criasse sintagmas para sua própria presença de modo similar ao que fazia com seus outros personagens *bricolados* (santos, pierrôs, *cowboys*, colombinas etc.). Landowski afirma que

Floch mostra como à assunção desse nível [da presença] por um sujeito no plano do vivido corresponde uma “visão do mundo” particular, neste caso atribuída a TinTim<sup>152</sup>. Essa “visão” (ou esse regime de sentido) é tão mais claramente identificável na medida em que é completamente distinta da do seu amigo, o capitão Haddock. O

<sup>151</sup> Em semiótica da moda, Dos Santos (2019) assim define o estilo camaleônico: “O tipo camaleônico procura a valorização das ações descontínuas representadas pelo sentido [...] aquele que apesar de ser diferente desse universo, logo adequa-se e aceita as regras, a fim de não ser percebido da versatilidade no entrelaçamento de vários elementos e modelos vestimentares” (DOS SANTOS, 2019, p.135-138).

<sup>152</sup> J.-M. Floch, *Lecture de Tintim au Tibet*, PUF, 1997.

que “tem a ver”, para Tintim, é a cada instante a presença sensível imediata irrefutável, do sentido (LANDOWSKI, 2004, p.106).

Bajado fazia isso de maneira poética, no carnaval ele se fantasiava para brincar com os demais personagens; se tornava devoto para assistir uma missa; se tornava guerreiro para defender outrem e quando não participava ativamente da cena, observava tudo praticamente sem cor por trás da sua janela.



Figura 134: A janela é o paradigma da presença de Bajado.

Mas observar sem cor não implica passividade ou tristeza, nessa condição, Bajado parecia metaforizar o próprio tempo, o tempo como entidade onipresente, que nos observa sem nos julgar ou punir. O tempo que nos precede a existência, que nos vê nascer, nos transformar e deixar de existir nesse plano. Bajado observante, é talvez a modalidade de presença mais poderosa do autor personagem. Por isso, em nossa hipótese axiológica, consideramos Bajado */observante/* como uma categoria complementar ao Bajado */ausente/* (fig.134).

Pois, quanto menos intensa é a presença iconográfica do autor personagem, mais rica é a expressão poética do seu discurso. Paradoxalmente é na sua ausência que ele se torna onipresente. Sobre o */ausente/*, “qualquer coisa que seja pensável ou passível de expressão não escapa de conceitos, signos e artifícios do conhecimento, notaremos que não resta parte alguma do que chamamos de ‘mundo’ para além disso: tudo que nos é ‘desconhecido’ somente o é porque pode ser conhecido” (BECCARI, 2006, p.46).

Nesse sentido, cabe melhor elucidarmos do porque consideramos o Bajado */observante/* em paralelismo com o */não-presente/* e qualifica-lo como uma metáfora ontológica do tempo. Primeiramente é importante destacarmos a

questão da atuação cênica, onde Bajado /atuante/ e /triumfante/ se relacionam de maneira ativa na narrativa em coadjuvação e protagonismo respectivamente; mas o fato é que nessas duas modalidades de presença, Bajado está presente e em ação. Nesse caso, em relação tanto ao discurso, quanto a narrativa, o Bajado /observante/ configura um regime de “quase presença”, pois ele só observa, mas não participa ativamente das ações.

Atrás da janela, Bajado não só assiste a cena que está pintada como também assiste o observador que observa o quadro. Atrás da janela, Bajado propõe uma relação direta entre ele mesmo e o observador da sua obra. A janela alí pintada, de frente para outra janela – invisível – que ultrapassa os limites da moldura quadro, estabelece uma relação de alteridade entre o mundo debruçado pelo autor e o mundo em que o observador se encontra. Desse modo, a janela do autor entra em paralelismo com a janela do observador, ou seja, os limites de enquadramento do próprio quadro: a moldura.

É justamente essa “quase presença” que faz do autor personagem /observante/ uma dimensão poderosa – a de quem está num estágio de correspondência com a passagem do próprio tempo –, pois quem observa pode registrar fotograficamente, cronologicamente e espacialmente os acontecimentos. É participar do instante presente numa posição privilegiada; a de quem vê o presente se transformar em “futuro”,

O devir não leva em conta a distinção entre o ser e o fazer e subsume estados e transformações; em outras definições mais filosóficas ou quase semióticas, o devir é apresentado como o princípio de uma mudança contínua, pura direção evolutiva, num nível de análise em que a mudança “humana” não se distingue ainda da mudança “natural”: a coisa acontece, a coisa transforma-se, poder-se-ia dizer. Com relação às duas grandezas descontínuas que são o ser e o fazer, o devir seria de algum modo sincretismo e precondição; entre o “quase-sujeito” e as “sombras de valor” (GREIMAS e FONTANILLE, 1993, p.33).

É quase como uma porta entreaberta que nos parece guardar mais possibilidades imaginárias do que uma porta fechada, ou, simplesmente aberta. A porta aberta nos deixa ver o que guarda; a porta fechada é, por si só, um mistério, sobre ela podemos imaginar qualquer coisa (podemos abrir se ela não estiver trancada, bater antes de abrir, pode estar trancada, não conseguirmos abri-la etc.); a porta entreaberta nos permite imaginar e agir, ela pode estar entreaberta propositalmente, ou por esquecimento, mas as nossas possibilidades não são condicionadas nem pelo seu fechamento (ou

presumivelmente a recusa de quem estiver do outro lado de abri-la para nós) nem são facilmente dadas pela condição de exposição em que se apresenta a porta aberta.

A porta entreaberta nos dá o mistério e a certeza de que podemos desvendá-lo. Tão certa quanto o “tempo” que nos observa e está permanentemente presente sem que possamos vê-lo. Em outras palavras, Bajado /observante/ é significativamente poderoso e complexo pelas possibilidades a que permite se apreciar. Nesse sentido, entendemos a temporalidade da presença de Bajado como mais ou menos próxima do pensamento fenomenológico. Em “Ser e tempo” (2015), Heidegger expõe que o conceito de “tempo”, linear e horizontal, é inacessível.

A unidade dos esquemas horizontais de porvir, vigor de ter sido e atualidade funda-se na unidade ekstática da temporalidade [...] É a unidade horizontal dos esquemas das ekstases que possibilita o nexos originário entre as remissões de ser-para e de ser em virtude de. Isto implica que: com base na constituição horizontal da unidade ekstática da temporalidade, algo como um mundo aberto pertence ao ente que, cada vez, é o seu pre (HEIDEGGER, 2015, p.454).

O que Heidegger chama de unidade horizontal ekstática, grosso modo, é a ideia que fazemos de uma temporalidade estruturada num antes, durante e depois. Para esse autor, o tempo é o aqui e o agora tão imediato que é a própria existência; logo, o tempo, como existência, sintetiza o início e o fim. “Do ponto de vista ontológico, a constituição da presença e de seus modos de ser são apenas possíveis com base na temporalidade” (HEIDEGGER, 2015, 457). No agora sabemos do passado e não sabemos do futuro, ou seja, o presente é a síntese da própria ideia de tempo. Do mesmo modo que esse esquema nos permite, num estado de êxtase<sup>153</sup>, nos “localizarmos no tempo”; é também o que nos permite, novamente em êxtase, nos localizarmos no espaço.

A irrupção da presença no espaço apenas é possível com base na temporalidade ekstática e horizontal. O mundo não é simplesmente dado no espaço; o espaço, no entanto, só pode ser descoberto no seio de um mundo. É justamente à temporalidade ekstática da espacialidade inerente a presença que torna compreensível à independência entre espaço e tempo e, inversamente também a “dependência” entre presença e espaço. Esta última se revela no fenômeno já conhecido da ampla predominância de “representações espaciais” na autointerpretação da presença e no teor significativo da linguagem. Este primado do espacial na articulação de significados não tem seu fundamento num poder próprio do espaço e sim do modo de ser da presença (HEIDEGGER, 2015, 459).

---

<sup>153</sup> No sentido de que o conceito de tempo ekstático, não sendo real, é um artifício para compreensão do ser no mundo. É que a fenomenologia se coloca como uma filosofia de possibilidades e não uma filosofia da verdade, porque a própria ideia de verdade não seria real (HUSSERL, 2006).

É tentador imaginar que os pierrôs, as jangadas, os postes e as figuras de luminescência, que Bajado tanto gostava de pintar, seriam metáforas dele mesmo, mas isso somente o pintor poderia nos informar. O que temos é o quadro como fato, pois hoje o quadro é a forma de presença desse artista no mundo. Bajado adequava a sua presença ao tempo, ao espaço e ao lugar em que aparecia, do mesmo modo em que a vida nos induz a executar papéis nas mais variadas situações. “A morte é, no entanto, apenas o “fim” da presença e, em sentido formal, apenas *um* dos fins que abrangem a totalidade da presença. O outro “fim” é o “começo”, o “nascimento”. Só o ente “entre” nascimento e morte torna presente o todo que se procura” (HEIDEGGER, 2015, 464); ou seja, esse todo é própria vida no aqui e no agora.

A vida é o palco da obra de Bajado; o cortejo, as embaixadas, as missas nas relvas, as batalhas etc. são apenas temas e situações das ações humanas no seio da própria vida. A vida é no exterior, na rua, no primeiro plano, no presente. A morte por outro lado, não é o interior, não está fora da rua, nem escondida no último plano da tela. A morte em Bajado está no porvir, no ato final da nossa jornada, ela faz parte da espera; é por isso que a significação das representações de Bajado reside no *presenteismo* do cotidiano, no momento presente da vida. Porque “a presença só se faz tema existindo” (HEIDEGGER, 2015, 464); no aqui e no agora. Diante disso, podemos considerar a /vida/ em ação, do frenesi, da festa, do calor do povo, como sendo o objeto de valor na narrativa de Bajado. Sua /presença/ ou sua /ausência/ estão diretamente ligadas ao seu nível de ação no palco do mundo.

se o objeto pode efetivamente adquirir sentido para um sujeito é, portanto, porque já deixou de ser somente o que é (ou talvez nunca se tenha reduzido a isso), pois para fazer sentido ao *fazer imagem* é preciso antes de mais nada que, na extensão ou na duração, uma coisa se movimente no mínimo em relação à ela mesma. Ou então, se não for o caso, modulação que a fará diferenciar-se dela mesma, portanto, viver – como objeto e sentido –, deverá vir de fora. Da luz, por exemplo, que a tinge e a muda, ou de qualquer movimento externo que venha a animá-la, que a “module” (LANDOWSKI, 2004, p.110).

Nesse sentido, Bajado é genuinamente *nietzschiano*<sup>154</sup> no sentido de que a única coisa constante em sua obra é a impermanência das coisas. Por isso é comum o contraste entre o que está estático e o que está se movendo; como um poste plantado no solo e uma jangada que desbrava as infinitas

---

<sup>154</sup> No que diz respeito a crítica a ideia de verdade como algo estável no tempo. Nietzsche foi muito crítico ao conceito de verdade, para ele é uma construção que desconstrói e (re)constrói assim como a nossa própria vida. Daí a concepção do ser como um estado de existência.

possibilidades do navegar (fig.135). “Uma vez constatada a existência, uma vez aprovada a realidade (mesmo a mais desagradável, como a morte), todo o resto não passa de expressões, representações, mediações, relações com essa realidade” (BECCARI, 2006, p.47-48).

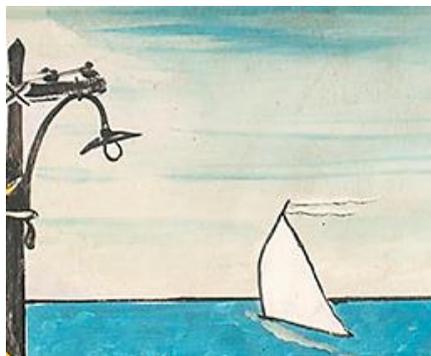


Figura 135: As embarcações de Bajado desbravam rumo ao inesperado.

Homens têm corpos de mulheres, mulheres têm corpos de homens, bonecos são como gente, sol é lua, lua aparece dentro do sol, dia e noite são momentos duvidosos, o céu é azul, mas é nublado, o mesmo pierrô pode ser alegre e triste, sombreiros não fazem sombra, tem fogo que não queima.... Essa criatividade sobre o porvir é o coração de onde emerge a sua significação. Um pierrô que num dado momento estava pendurado num poste de luz entra por uma janela e veste uma máscara, um fruto volta ao estado de flor; e,

na ausência de tais modulações experimentadas seja ao vivo seja mediante alguma figuração poética no texto (ou em alguma imagem), o mundo correria o risco de ficar sem profundidade, tão plano e pesado quanto o corpo próprio: em uma palavra, por falta de eco, de permanecer somente *ele mesmo*, muito presente como que lasso de sua própria existência porque não sendo então, nada de mais, além do que é. Ora, o sabemos, “sem movimento, a vida não é senão uma letargia”. E nós deixamos então de estar presentes no mundo, ainda que certamente ele não tenha cessado de estar fisicamente presente diante de nós (LANDOWSKI, 2004, p.111).

Na semiótica da vida, o nosso plano narrativo é estabelecido entre o que vivemos e o que projetamos ao curto prazo momentâneo, como dois estados que se inter-relacionam pela nossa experiência presente.

As vivências passadas e futuras já não são mais, ou ainda não são, “reais”. A presença atravessa o espaço de tempo que lhe é concedido entre os dois limites de tal maneira que, apenas sendo “real” cada agora, ela, por assim dizer, salta por cima da sequência dos agoras de seu ‘tempo’. É por isso que se diz que a presença é “temporal” (HEIDEGGER, 2015, p.464-465).

Não havendo o acesso efetivo a nenhuma outra dimensão temporal que não seja a presença; o futuro, que é incerto, incógnito e imprevisível (dedutível, talvez) é o estágio mais abstrato da temporalidade ekstásica; o passado, por outro lado, embora não seja efetivamente acessível pode ser fragmentado e registrado em vários suportes (pinturas, imagens, monumentos, documentos etc.) – eis o material em que a História se baseia para construir a historiografia – e o presente, em curso, pode ser “capturado” no momento de sua transformação em passado;

O próprio instante, em tudo o que ele tem de fugaz e momentâneo, pode ser fixado pela arte: é o que hoje se chama de uma *pintura narrativa*; esta representação produz uma emoção sutil e particular, visto que, fixando numa imagem durável esse mundo fugaz, essa sucessão eterna de acontecimentos isolados que compõe para nós todo o universo, a arte realiza uma obra que, elevando o particular até a ideia da sua espécie, parece reduzir o tempo a não fugir mais (SCHOPENHAUER, 2001, p.243).

Particularmente não acreditamos na possibilidade de que o passado esteja acabado, pois em sua própria condição de inacessibilidade e o seu caráter artificialmente didático corroboram para isso. E mais uma vez a história está aí para nos provar que embora não seja possível mudar o fato histórico, a própria historiografia modifica a maneira de olhar para ele. É assim que a descoberta de novas representações do que se passou (fontes históricas) modificam o nosso conhecimento sobre o passado. A narrativa histórica, ou a história oficial, é uma montagem de fragmentos do passado organizada de maneira objetiva (DIDI-HUBERMAN, 2013a). Portanto, assim como os sujeitos em presença, o próprio passado se transforma a partir da nossa leitura mutável; porque

tudo que existe, existe para o pensamento, isto é, o universo inteiro apenas é objeto em relação a um sujeito, percepção apenas, em relação a um espírito que percebe. Em uma palavra, é pura representação. Esta lei aplica-se naturalmente a todo o presente, a todo passado e a todo futuro, àquilo que está longe, tal como àquilo que está perto de nós, visto que ela é verdadeira para o próprio tempo e o próprio espaço, graças aos quais as representações particulares se distinguem umas das outras. Tudo o que o mundo encerra ou pode encerrar está nesta dependência necessária perante o sujeito, e apenas existe para o sujeito. O mundo é portanto, representação (SCHOPENHAUER, 2001, p.9).

Já em médio prazo, é entre a memória e a espera que a narrativa da vida está fundamentada pelas tensões entre o nascimento e a morte; a vida, que é o presente que rapidamente sofre uma transformação de espaço-tempo, vira passado. A imanência do sentido reside da tensão entre memória

(representada) e espera. E a morte é o eterno porvir no eixo existencial. Ou, seja, assim como as palavras “edificam” o nosso mundo nomeável, as representações são praticamente tudo o que temos de material acessível sobre o tempo.

A imagem seria, no fundo, a própria força das coisas presentes, seu princípio organizador e ativo, o que faz com que o que nos circunda nos impõe certos estados de ordem estésica – do corpo tanto quanto da “alma” – em geral demasiadamente compósitos para que saibamos dar-lhes nome. O que toca então o observador, o que o contamina, é a percepção do próprio princípio dinâmico daquilo que se dá a ver e sentir (LANDOWSKI, 2004, p.109).

Beccari acredita ser “possível encarar todas as questões filosóficas (o que é a existência, o real, o homem, o mundo etc.) como variações de uma mesma questão: a de como podemos ‘traduzir’ o mundo, a existência, o homem etc. em conhecimento” (BECCARI, 2006, p.47), porque viver é um ato criativo. Desse modo, “a porta entreaberta”, o campo das possibilidades, das dúvidas, em suma: as lacunas da significação; são os *não sentidos que dão sentido* a vida. “Querer dizer o indizível, pintar o invisível: provas de que a coisa, única, adveio, que outra coisa seja talvez possível. Nostalgias e esperas alimentam o imaginário cujas formas, murchas ou desabrochadas, substituem a vida: a imperfeição desviante, cumpre assim o seu papel” (GREIMAS, 2017, p.99).

A rotina, como um roteiro preestabelecido e com mudanças de lugar e estado predefinidos, nos impede de esperar o inesperado. Esperamos sempre o que está programado. É então que uma “fratura” no programado faz com que entremos em conjunção “acidentalmente” como o nosso objeto de valor: o ser. Então, homologamos o nosso simulacro (parecer) ao nosso ser. “Vãs tentativas de submeter o cotidiano ou dele esvair-se: busca do inesperado que foge. E, todavia, os valores ditos estéticos são os únicos que, rejeitando toda negatividade, nos arremessam para o alto. A imperfeição aparece como um trampolim que nos projeta da insignificância em direção ao sentido” (GREIMAS, 2017, p.99). O problema da cotidianidade do ponto de vista de Heidegger é que “o amanhã que a ocupação cotidiana sempre guarda é o ‘eternamente ontem’”. A monotonia da cotidianidade considera como mudança justamente aquilo que o dia traz [a possibilidade do ser existencial]. A cotidianidade determina a presença” (HEIDEGGER, 2015, p. 461) (grifos nossos).

Diante disso, a força semântica dos discursos de Bajado reside no talento que o artista tinha de provocar o inesperado em suas telas. Para quem acha

que ele sempre estará atrás de uma janela, ele surpreende aparecendo entre devotos, cangaceiros, personificando santos, fantasiado entre bonecos gigantes, no céu, na terra, “talvez” metaforizado em luzes, frases, postes, corpos celestes,

a luz [do sol] fala, sobretudo, de um mundo em que ele [o homem] nasce e cresce, ama e odeia, vive e morre a todo instante [...] É que o homem só se realiza na presença. Presença é uma abertura que se fecha e, ao se fechar, abre-se para a identidade e diferença na medida e toda vez que o homem se conquista e assume o ofício de ser, quer num encontro, quer num desencontro, com tudo que ele é e não é, que tem e não tem (LEÃO, 2015, p.557)<sup>155</sup>.

Bajado é detentor de uma presença inconstante e duvidosa projetada nas suas diversas formas de se personificar dentro do próprio paradigma *bajadeano* de autorrepresentação. O sentimento de alegria que os observadores dizem emergir dos discursos de Bajado se dá menos pelos temas festivos do que pelas articulações plásticas. O sentimento de alegria emerge do silencioso “*Carpe diem*” escondido nas tramas discursivas e narrativas feitas pelo pintor. A onipresença da luz e a ausência da sombra no universo de Bajado são tocantes ao aspecto significativo a que a sombra corresponde no contexto da temporalidade existencial,

porque sempre encontramos o tempo na posição ocupada pelas sombras sobre o quadrante numerado? O tempo em si mesmo não é a sombra, nem o quadrante dividido e muito menos a relação espacial entre ambos. Onde está, pois, o tempo que tanto vemos, diretamente, no “relógio de sol” como nos relógios de bolso? (HEIDEGGER, 2015, p.512).<sup>156</sup>

A arte de Bajado, antes de ser *naïf*, primitiva, popular, ou, simplesmente bricolada, é genuinamente barroca; pela articulação orgânica de oposições das mais variadas naturezas: plásticas, iconográficas e temáticas; mas, sobretudo pela tensão do inesperado e do incompleto que ele deixa no quadro. Seu lado “clássico”, o esperado de Bajado pelos apreciadores, funciona exatamente como a oposição que dá destaque ao inesperado. O paradigma de Bajado é sempre questionado por ele próprio em suas diversas formas presença. Diante disso, “cabe distinguir diferentes modalidades da presença. Uma delas só vale ser mencionada como lembrete. É a simples inclusão empírica do objeto no

<sup>155</sup> Posfácio de “*Ser e Tempo*” (HEIDEGGER, 2015).

<sup>156</sup> Ainda sobre a medição de tempo, Heidegger prossegue, “esse tempo ‘universalmente’ acessível nos relógios também é, por assim dizer, preliminarmente encontrado como uma *multiplicidade simplesmente dada de agoras*. A temporalidade do ser-no-mundo fático possibilita, originalmente, a abertura do espaço, e a presença espacial, partindo de um lá já descoberto, sempre está referida a um aqui, dotado de caráter de presença [...] De acordo com o fundamento do relógio e da contagem de tempo na *temporalidade* da presença, a qual constitui esse ente como histórico, pode-se mostrar em que medida o próprio uso do relógio é, ontologicamente, histórico, e que todo relógio como tal ‘tem uma história’” (HEIDEGGER, 2015, p. 513).

espaço-tempo do observador ou, como se diz engenhosamente, em seu ‘campo de presença’” (LANDOWSKI, 2004, p.111). Para Beccari,

todas as construções, científicas, filosóficas ou mesmo religiosas guardam uma aproximação maior do que imaginamos com o design [...] A questão é que as narrativas mediadas pelo design podem ser compreendidas como enunciados filosóficos que, ao serem interpretados, refletem e proporcionam “modos de ser diversos” (BECCARI, 2006, p.47-49).

Bajado é sagrado e profano, Bajado é natureza e cultura; Bajado é vida e morte; Bajado é água e fogo; Bajado muda e se transforma constantemente nos seus discursos na medida em que “aos olhos do espírito, o conteúdo do mundo não se cristaliza numa forma imutável [...] a visão do mundo não é um espelho que nunca se modifica, mas uma capacidade de compreensão, cheia de vida, que possui sua própria história interna e passou por diversas etapas de evolução” (WÖLFFLIN 2015, p. 314).

A riqueza de elementos, cujas origens são das mais diversas, dão ao trabalho de Bajado o aspecto de linguagem visual multiculturalista e miscigenada. Superficialmente, **no nível das figuras e colagens**, suas pinturas são retratos de uma simbiose entre a história do artista, quem ele admirava, o que ele gostava, a cidade que ele amava, as crenças que ele partilhava, as festas que aproveitava, os filmes que ele assistia, os quadrinhos que ele lia, ou seja, **a pintura de Bajado é uma imensurável bricolagem da sua própria vida.**

A análise da composição figurativa dos quadros indica a existência de um discurso segundo, que vai além do evidente discurso folclórico-carnavalesco; um discurso de natureza **poética**, definindo a **autoria artística bajadeana como uma bricolagem** cujo cerne é uma articulação e uma combinação possíveis entre a **presença** e a **ausência**. Do outro lado, a análise do elemento plástico, propriamente abstrato, da obra de Bajado, mostrou que esta, se adere a tradição barroca cujo propósito é afirmar a plenitude de cada instante da vida em que estão pressupostos, em reciprocidade, o *nascimento* e da *morte* e, em primeiro lugar, no aqui e no agora da **temporalidade existencial**.

#### 4.9 NOTAS SOBRE AS SUPERFÍCIES BRICOLADAS

Até aqui nos esforçamos em tornar explícitos os mecanismos de significação, então implícitos, ao discurso visual de Bajado. Começamos pela superfície em direção a profundidade, ou seja, um movimento internalista ao próprio universo semântico do texto visual em direção à completa abstração da sua geração de sentido. Diferentemente da semiótica, a abordagem do Design da Informação investe no caminho contrário; ou seja, também partindo da superfície visual, mas em direção *ao além* das fronteiras do discurso.

Sobre as propriedades semânticas no âmbito da teoria da Arte, Gombrich aponta que a história da arte é marcada por duas visões: a **tradição aristotélica** ou **associativa**, que “baseia-se, na realidade, na teoria da metáfora, buscando chegar, com o auxílio dessa, ao que poderíamos chamar de método da definição visual”; e a **tradição neoplatônica** ou da **interpretação mística do simbolismo**, que “opõe-se ainda mais radicalmente à ideia de uma linguagem de signos convencional. Nesta tradição, o significado de um signo não é algo que deriva do assentimento, estando oculto para aqueles que não sabem como procura-lo” (GOMBRICH, 2012b, p. 472).

Wollheim (2002,1993) tem um pensamento pertinente sobre as teorias que estudam as obras de arte. Ele opõe em dois grandes grupos as teorias *internalistas* e *externalistas*; e para solucionar as limitações de cada uma delas, elabora o seu pensamento em duas grandes sessões: “**O que o artista faz**” (2002, p.13) e “**O que o expectador vê**” (2002, p.43)<sup>157</sup>. Porque para Wollheim precisamos ter em mente que existe uma separação inevitável entre a *intenção* do artista e *o que ele consegue* – materialmente falando – fazer com ela; e *o que é apreendido* pelo observador, coletivo ou individual, por meio desse material artístico apresentado.

As teorias *internalistas* são definidas por Wollheim em decorrência do caráter exaustivo da distinção entre propriedades imediatamente perceptíveis

---

<sup>157</sup> Interessante é que sobre esse ponto, “aquilo que o observador vê”, no ato da descrição, por exemplo, aparece ao menos como uma das etapas mais recorrentes – quando não a principal – dentre os procedimentos executados por estudiosos da arte como Baxandall, Wölfflin, Panofsky. No caso de Baxandall, em seu “*Padrões de intenção*” (2006), até mesmo nos alerta que o procedimento seja problemático caso seja considerado absoluto pelo pesquisador, uma vez que na tentativa de descrever um quadro, descrevemos uma cadeia de “representações do que pensamos ter visto neles” (BAXANDALL, 2006, p.32) e isso não significa que estejamos corretos.

(as de argumento estritamente estético); e as teorias *externalistas* são marcadas pela defesa insistente da ideia de que as obras de arte possuem outras propriedades além das imediatamente perceptíveis (WOLLHEIM, 1993). Para Gombrich, “o interesse na arte como uma expressão da personalidade e da emoção do artista pressupõe uma autonomia da arte encontrada apenas em determinadas sociedades, como na Itália renascentista” (GOMBRICH, 2012b, p. 138). Wollheim argumenta que uma abordagem mais completa precisaria considerar as **expectativas do observador** e a **intenção do artista**, porque segundo ele,

o artista pinta para provocar uma certa experiência na mente do expectador e esse fato não escapou aos teóricos da pintura, embora eles tendam a julgá-lo em função de uma única referência: o prazer. Não é uma referência insignificante, mas é limitada (WOLLHEIM, 2002, p.44).

Nesse aspecto Gombrich, separa os conceitos de significância (imane) e significado (estável) de modo que “a significância que determinada pintura pode ter para algum proprietário ou observador provavelmente irá variar, mesmo quando o pintor não pretende que ela tenha ‘significado’ algum” (E.D. HIRSCH apud. GOMBRICH, 2012b, p.522). A teoria de E.D. Hirsch propõe que o significado da obra é aquele que o autor atribuiu a ela, cabendo ao interprete fazer sua própria leitura. Daí a lógica dos seus três conceitos básicos: *significado, significância(s) e implicação*.

Desse modo, ao longo do nosso estudo, os elementos bricolados por Bajado foram considerados a partir das repetições, tanto em suas formas de representação, quanto nas funções que exerciam nas narrativas. Agora, esses mesmos elementos bricolados serão tratados para além das suas superfícies. Nesse tópico iremos tratar das possíveis **referências visuais** que estão na superfície do discurso visual. E mais ainda, como Bajado **nos convence a ver o que ele quer representar**.

De acordo com Wollheim, a obra só surtirá o efeito desejado<sup>158</sup> se o **observador possuir** as capacidades de; “(a) *ver em*; (b) percepção expressiva; (c) experimentar o deleite visual”; e se **o artista souber** manipular

---

<sup>158</sup> O autor explica que não quer dizer que o artista seja obrigado a nada, essa construção é hipotética no sentido de que tenta responder “o que seria necessário para que a comunicação entre o artista o observador fosse totalmente eficaz”. Porque Wollheim acredita no pressuposto de que existe uma diferença clara entre o que o artista faz e o que o observador vê. O estudo dele discorre sobre as possibilidades de “solucionar” esse problema (para quem acredita que isso seja um problema).

os poderes de “(a) *representar* objetos externos; (b) *expressar* fenômenos mentais internos; (c) induzir uma forma especial de deleite” (WOLLHEIM, 2002, p.45) (ênfases nossas).

Como o nosso objeto são as representações, focaremos agora em nossa capacidade de “ver em” e no poder de Bajado de representar objetos externos. Wollheim (2002) diferencia **representação**, **figuração** e **tematização** afirmando que “a tematização da imagem engendra a representação – [...] representação, não a *figuração*, que é uma forma específica de representação, na qual identificamos a coisa que vemos na frente de outra” (WOLLHEIM, 2002, p.21).<sup>159</sup>

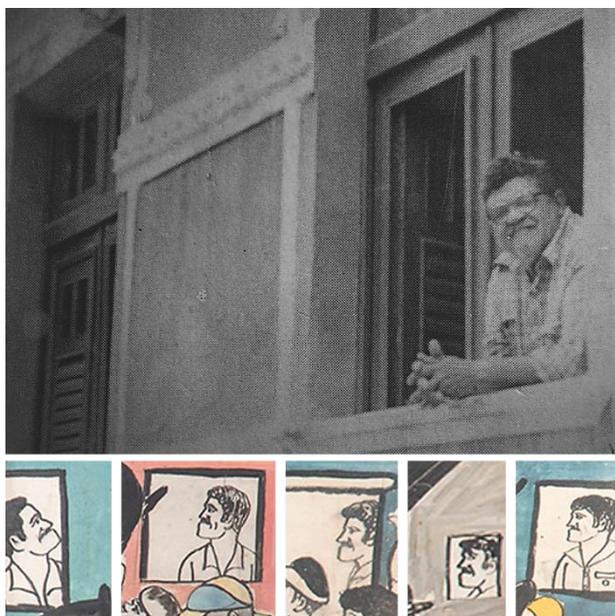


Figura 136: Bajado e sua janela.  
Fonte: Cuento, 1985 e Casa Bajado de Arte. (recortes da pesquisa).

Começando pelas representações do próprio artista (fig.136), observamos que a altura da sua janela é quase sempre superior ao nível da rua, e sua figura quase sempre está, topologicamente, acima dos demais personagens. O que evidencia uma aderência ao seu referencial do “mundo natural”, pois a casa onde Bajado morou na Rua do Amparo estabelece a mesma relação de desnivelamento com o nível da rua. A casa também se localiza na fileira poente da referida rua, e Bajado aparentemente tinha uma predileção em se retratar olhando para a direção esquerda; o sentido esquerdo da rua do Amparo é aquele que nos leva até os Quatro Cantos.

<sup>159</sup> Retomamos essa questão em nossas considerações finais.

Diferentemente do restante da rua do Amparo (que é famosa por formar um corredor pouco acidentado, talvez por isso durante muitos anos foi a principal passarela de blocos de carnaval) os quatro cantos é marcado pelas vielas mais estreitas e com níveis mais acidentados. É então que podemos entender a **perspectiva escalonada e sobreposta** tão marcantes dos cenários de Bajado (fig.137). Até mesmo as paredes das salas em ambientes internos repetem as características urbanísticas das cidades barrocas (famosas pelo aspecto intencionalmente labiríntico) que no caso de Olinda se adiciona a característica desnivelada e escalonada típicas de uma acrópole.



*Figura 137: A perspectiva e as cores de Olinda.  
Fonte: Fotografia do autor e Casa Bajado de Arte.*

As cores também acompanham a cartela da cidade. Diferentemente de cidades como Ouro Preto, em Minas Gerais ou Parati no Rio de Janeiro onde encontramos a forte presença das paredes brancas com os frisos coloridos, cujas cores combinam com as cores das portas e janelas; em Olinda as casas são desordenadamente coloridas. Frisos, portas e paredes não obedecem a um padrão de matiz nem de combinação de matizes para portas e frisos, por outro lado predomina no casaril o tom pastel. Em Bajado visualizamos contrastes que vão desde o cromatismo ao acromatismo, como também os contrastes entre os tons pastel e os tons mais saturados, mas de um modo geral a paleta de Bajado é muito próxima à paleta de Olinda (fig.138). Ou,

afirmando mais apropriadamente, a percepção cromática de Bajado que foi transcrita para a tela é, de certo modo, próxima ao referente do mundo natural.

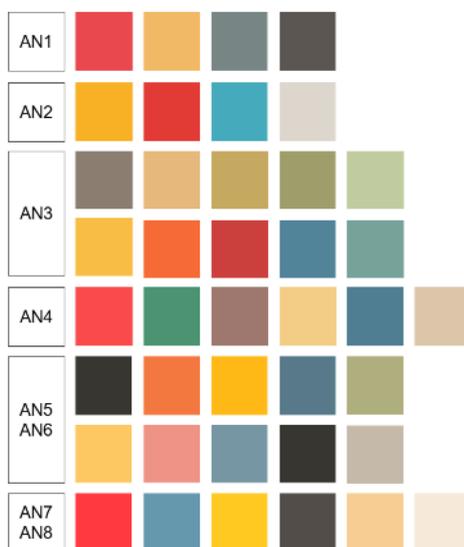


Figura 138: Cores de Bajado<sup>160</sup>  
 Fonte: Elaborada pelo autor com a ferramenta do conta gotas.

Para Gombrich (que tinha, entre outros interesses, a predileção pelo problema da percepção visual), os artistas não pintam uma paisagem tendo o mundo natural como referência. Segundo ele, “qualquer artista que deseje fazer o registro fiel de uma forma individual não começa com a sua impressão visual, mas com a sua ideia ou conceito [ambos numa dimensão coletiva]” (GOMBRICH, 2012b, p. 96) (grifos nossos). Nesse sentido, há uma discordância parcial com o pensamento de Wollheim, pois para esse autor, os enquadramentos, a perspectiva e as cores, por exemplo, seriam evidências da intenção de Bajado que ao

marcar a tela de modo a assegurar que o espectador não se limite a reconhecer, mas consiga ver, ver no quadro, o que ele quer representar [...] implica que o artista deve apoiar-se, em qualquer circunstância, em suas crenças perceptivas. Essas certezas perceptivas devem contribuir diretamente para a feitura da representação, e isso significa que elas serão incluídas na intenção do artista (WOLLHEIM, 2002, p.52).

Podemos considerar as discordâncias como parciais porque para Gombrich o artista pinta a partir da imagem mental que tem sobre o que quer representar; e para Wollheim o artista pinta com base na sua percepção do que

<sup>160</sup> (A = Análise + N° = Quadro); portanto, Viva São Jorge (AN1); São Jorge dos jangadeiros (AN2); A missa dos cangaceiros (AN3); Homem da Meia Noite e Bajado (AN4); Boi da vila (AN5); Boi bumbá (AN6); Nosso maracatu I (AN7) e Nosso maracatu II (AN8).

quer representar. Mas ambos consideram que o artista investe intencionalmente no que deseja que o observador apreenda do discurso visual; e ao mesmo tempo em que acreditam que isso também vai depender do que o observador será capaz de apreender. Mas Ginzburg em seu “Mitos, Emblemas e Sinais” afirma que “Gombrich nunca pensou em sustentar que a arte é sinônimo de habilidade ilusionista. É verdade, pelo contrário, que o próprio assunto no livro [*Arte e Ilusão*] – a problematidade, a não-obviedade da representação do mundo sensível pelo artista – seria impossível sem o advento de uma arte figurativa” (GINZBURG 1989, p.83).

As representações de corpos em movimento são recorrentes na obra de Bajado, coreografando o ritual do maracatu, girando uma ciranda, dançando frevo, os personagens do artista parecem quase sempre capturados como em uma fotografia. Sabemos que esse efeito é produzido por Bajado pelo deslocamento dos pontos de equilíbrio corporal das figuras; como podemos observar na pose em que foi pintada a torcedora do Santa Cruz (fig.139).



Figura 139: Ponto de equilíbrio dos paços de frevo.  
Fonte: Museu da Cidade do Recife.<sup>161</sup>

O paço de frevo mais reproduzido por Bajado é aquele popularmente conhecido como “tesoura” (fig.139) executado por pierrôs, colombinas, *la ursas*, torcedores do santa cruz (quase todos os personagens de Bajado, ao menos uma vez, já foram pintados fazendo algum paço de frevo). A cinética e o movimento nos quadros Bajado evidenciam que “o que pode ser representado

<sup>161</sup> Disponível em: <<https://jc.ne10.uol.com.br/canal/cidades/jc-na-fofia/noticia/2016/01/29/museu-da-cidade-do-recife-lanca-postais-com-imagens-do-carnaval-219028.php>> . Acesso em 19 de ago. 2020.

é coextensivo ao que pode ser visto” (WOLLHEIM,2002, p.65) de modo que mesmo sabendo que as figuras representadas estão paradas (o visto) nós vemos o movimento representado acontecer (em extensão) como se estivéssemos assistindo a uma ação dinâmica<sup>162 163</sup>.

A perspectiva de Gombrich, acerca das representações de imagens em movimento, dialoga com a nossa leitura do discurso poético *bajadeano* da presença existencial. “Já mostrei em outra ocasião que Engel<sup>164</sup> teve um importante predecessor na figura de Lorde Shaftesbury, que havia tentado aproximar os movimentos da vida às ‘cenias imóveis’ da pintura a sugerir como o passado e o futuro poderiam, de certa maneira, se mostrar visíveis na representação de um momento fugaz” (GOMBRICH, 2012b, p. 116).



Figura 140: Personagens da cultura popular local.  
Fonte: Santa Cruz Futebol Clube<sup>165</sup>

Os aspectos figurativos da moda da época também são visíveis nas pinturas de Bajado como bem observamos o salto plataforma em “O Homem da Meia Noite e Bajado”. Também é comum nos depararmos com cortes de cabelo como o *black power*, popular nas décadas de 1960 e 1970 (fig.140). O artista também era famoso por representar personalidades do conhecimento popular como jogadores de futebol, moradores notáveis do sítio histórico, os palhaços do legendário Circo Nerino e até mesmo Dom Hélder.

<sup>162</sup> ASHWIN, C. The Ingredients of Style in Contemporary Illustration: A case study. In *Information Design Journal*, vol. 1, no. 1, pp. 51–67. 1979.

<sup>163</sup> Wanderley, Renata Garcia. Uma abordagem para a representação gráfica de ações dinâmicas.- Recife, 2006. Dissertação (mestrado). Universidade Federal de Pernambuco - Centro de Artes e Comunicação.

<sup>164</sup> Johann Jacob Engel (1741 - 1802), filósofo. Não confundir com Friedrich Engels (1820-1895).

<sup>165</sup> Disponível em: <<http://www.santacruzpe.com.br/linha-do-tempo/>>. Acesso em 19 de ago. 2020.

O artista também parecia ter apreço pela representação da estamparia, pois podemos notar em alguns de seus quadros o esmero pela representação das texturas. Percebemos esse aspecto nas vestes do caçador nórdico na análise de “O Boi Bumbá”, nas representações de torcedores do Santa Cruz e nos brocados e bordados florais dos vestidos das calungas e damas do paço. Nos macacões dos pierrôs a semelhança visual com espécimes da época também é muito perceptível (fig.141).



Figura 141: Palhaços do Clube Carnavalesco Misto Vassourinhas em 1961.  
Fonte: Vila Digital (FUNDAJ)<sup>166</sup>.

O cuidado de Bajado com a representação da estamparia pode ser percebida pela variedade de padrões modulares e de cores que aparecem em suas calças (fig.142). Listrados grandes, listrados miúdos, quadriculados, de bolinhas, manchadas etc. Olhar para as pernas dos personagens de Bajado é se deparar com uma alegre coleção de padronagens. Sobre esse aspecto, é interessante que as texturas aplicadas na localidade das pernas dos personagens também dão mais evidência aos gestos frenéticos que os mesmos executam. Para Gombrich, em “*Ação e expressão na arte ocidental*”

a “linguagem” dos gestos pode ser comparada à linguagem das palavras – cada movimento simbólico tem um “tom” que transmite caráter e emoção; ele pode ser tenso ou relaxado, urgente ou calmo. Há inúmeros temas tradicionais na arte ocidental que nos permitem estudar essas possibilidades que Dante chama de “fala invisível” (GOMBRICH, 2012b, p. 126).

<sup>166</sup> Disponível em: <<http://villadigital.fundaj.gov.br/index.php/base-da-villa-digital/iconografia/item/3769-palhacos-do-clube-carnavalesco-misto-vassourinhas>>. Acesso em 19 de ago. de 2020.



Figura 142: As estamparias de Bajado.  
 Fonte: Casa Bajado de Arte (recortes da pesquisa).

Assim como a cinética privilegia os membros inferiores dos corpos dos personagens, onde o trabalho de deslocamento dos pontos de equilíbrio é mais verificado; as estampas, justamente nas áreas das pernas, nos fazem imaginar que Bajado investiu – inconscientemente, talvez – na ênfase dos membros inferiores justamente por serem os mais expressivos na execução dos passos de frevo. Porque nesse tipo de dança, as pernas são as verdadeiras protagonistas; elas se abrem e fecham, saltam, se cruzam e descruzam, são esticadas, dobradas, retorcidas etc. Nesse sentido, as estampas vibrantes em contraste cromático são tão convincentes que podemos imaginar a sensação tátil que o tecido poderia nos proporcionar; essa é uma das características mais fortes do conceito de *ver em*:

trata-se de um tipo de bem definido de percepção desencadeada pela presença no campo visual de uma superfície diferenciada. Nem todas as superfícies diferenciadas provocam esse efeito [...] quando uma superfície é adequada, temos a experiência de uma certa fenomenologia característica do ver em (WOLLHEIM,2002, p.45-46).

Conforme mencionamos no início desse trabalho, percebemos em Bajado uma predileção pelo enquadramento em plano geral (é o mesmo tipo de ângulo que vemos ao assistirmos uma peça de teatro, pois estamos afastados a ponto de conseguirmos ver tudo o que acontece no espaço, e desse modo temos acesso aos primeiros planos e aos de fundo, assim como ao cenário completo onde a cena está se passando) (AUMONT, 1993). Por outro lado, Bajado também utilizava outros enquadramentos além do *plano geral*; é o caso do *close* e do *plano americano* (fig.143). Bajado, que trabalhou durante alguns anos como bilheteiro e artista gráfico do Cine Olinda, também era cinéfilo.

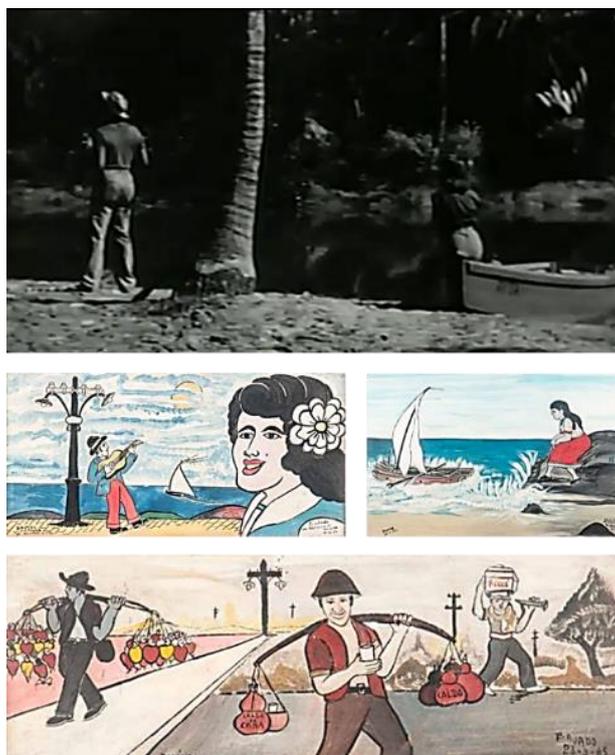


Figura 143: Enquadramentos cinematográficos.  
 Fonte: Foto captura do filme "Monstro da Lagoa Negra" (1954).

Existe uma possível correspondência entre os enquadramentos das pinturas com aqueles que eram utilizados nos filmes que Bajado assistia. É o caso do *Monstro da Lagoa Negra*(1954)<sup>167</sup> (fig.143). O mais interessante sobre esse filme (além do fato da estória se passar no estado da Amazônia) é a semelhança que existe entre a aparência do monstro da lagoa e os dragões das séries de São Jorge (fig.144) no tocante a textura escamosa da pele, o

<sup>167</sup> Dirigido por Jack Arnold e lançado nos Estados Unidos em 12 de fevereiro de 1954.

formato da cabeça e também das garras. Esse filme, segundo Zé Carlos Viana (2016) era um dos preferidos de Bajado<sup>168</sup>.



Figura 144: Semelhanças com personagens do cinema, prancha 1.  
Fonte: folhauol.com.br.<sup>169</sup>

Também é notável a semelhança entre os enquadramentos e trajes da “Missa dos Cangaceiros” com o alguns enquadramentos e figurinos do filme “Os três Cangaceiros” (1959)<sup>170</sup> (fig.145). A narrativa do filme se baseia no /ser/ e /parecer/, na /verdade/ e na /mentira/ e na /covardia e na /valentia/ para tematizar o “perigo” da vida no cangaço pela perspectiva de integrantes infiltrados. O filme conta a estória de três jovens civis que se disfarçam de cangaceiros para descobrir um meio de expulsar o grupo que estava aterrorizando a vida dos comerciantes numa pequena vila do oeste. No entanto, tudo o que afirmamos até aqui são apenas possibilidades, porque concordamos que

as imagens não equivalem a declarações; perguntar toda vez o que uma pintura “significa” é tão inútil quanto perguntar o mesmo em relação a um prédio, uma sinfonia ou a uma refeição com três pratos. A pintura de uma paisagem iluminada pela lua não “significa” uma

<sup>168</sup> VIANA, Z.C. In: *BAJADO*. 2016. Direção de Marcelo Pinheiro. Recife: Opara Filmes (20:19 min), son., color. Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/127163768>>. Acesso em 28 de ago. de 2018.

<sup>169</sup> Disponível em: <<https://guia.folha.uol.com.br/cinema/2018/02/o-monstro-da-lagoa-negra-que-inspirou-a-forma-da-agua-sera-exibido-no-ims.shtml>>. Acesso em 19 de ago. de 2020.

<sup>170</sup> Direção de Victor Lima, lançado no Brasil em 1959.

paisagem iluminada pela lua, apenas a representa (GOMBRICH, 2012b, p. 522).



Figura 145: Semelhanças com personagens do cinema, prancha 2.  
Fonte: Foto captura do filme "Os três cangaceiros" (1959).



Figura 146: Semelhanças com personagens do cinema, prancha 3.  
Fonte: Foto captura do filme "O Ébrio" (1946).

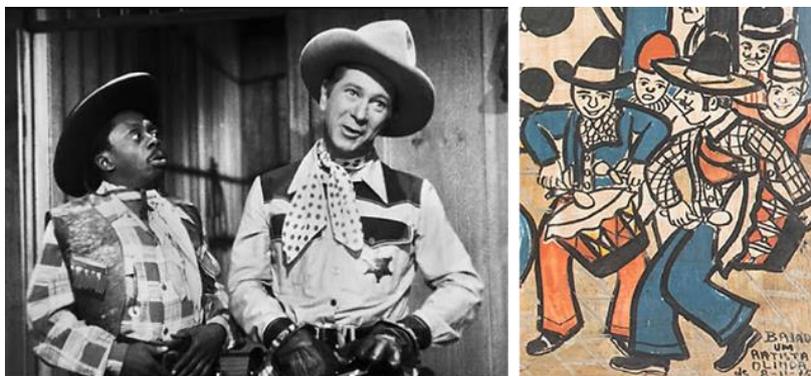


Figura 147: Semelhanças com personagens do cinema, prancha 4.  
Fonte: Foto captura do filme "Matar ou Correr" (1954).

Outros personagens do cinema como é o caso do protagonista de “O Ébrio” (1946)<sup>171</sup>, e os cowboys brasileiros de “Matar ou Correr”(1954)<sup>172</sup> aparentemente foram representados por Bajado em suas narrativas bricoladas (fig.146 e 147). Segundo Deda Bajado (filha do artista), Bajado conheceu pessoalmente artistas do cinema nacional como Oscarito (1906-1970), Grande Otelo (1915-1993) e Vicente Celestino (1894-1968). A rainha de “Nosso Maracatu I”, também é um personagem interessante no sentido que em sua forma – em suas cores, na aparência do seu cabelo, tanto quanto a presença da maçã – a aproximam da Branca de Neve que protagoniza a versão animada da Walt Disney (fig.148).



Figura 148: Semelhanças com personagens do cinema, prancha 5  
Fonte: Foto captura da animação “Branca de Neve” (1938).

Segundo Wollheim, os historiadores da arte normalmente buscam “inferir a maneira correta de ver a representação a partir da maneira segundo a qual efetivamente a vê, ou pode reconstituir a intensão do artista a partir do que lhe é visível na pintura” (WOLLHEIM, 1993, p.179). Nesse sentido, essa breve análise das referências visuais, que possivelmente serviram como fonte para as bricolagens feitas por Bajado, mostra o quanto pode ser inesgotável o estudo da *formação do olhar* de um indivíduo. Bajado, que quase sempre declarava só pintar aquilo que “era dele” e “criação dele”, ao se apropriar de elementos do seu gosto e “recortados” dos produtos culturais que consumia, ao (re)significá-los, construiu, de maneira original, o seu próprio microuniverso semântico (fig.149).

<sup>171</sup> Dirigido por Gilda Abreu e lançado no Brasil em 1946.

<sup>172</sup> Direção de Carlos Manga e lançado no Brasil em 1954.





considerações

**finais**



BAJARO  
UM ARTISTA DE  
LIMPA

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Qualquer trabalho que busque dialogar com duas ou mais áreas do conhecimento é arriscado e desafiador. Arriscado pela probabilidade duplamente potencializada de incorrer as temidas incoerências epistemológicas; e desafiador por “infringir” regras, de certo modo políticas e protecionistas, tácitas dentro das áreas do conhecimento. Porque todas as áreas, sobretudo as das ciências sociais e sociais aplicadas, conquistaram seus espaços e adquiriram credibilidade à custa de muito esforço dos seus predecessores. É por isso que não poupamos esforços na elaboração de uma fundamentação teórica que esclarecesse ao leitor que tanto o Design da Informação quanto a semiótica plástica teriam condições de estudar o problema do discurso gráfico de Bajado separadamente, embora cada campo fosse olhar para o problema pelo crivo de leitura condizente com o seu compromisso epistemológico.

Acreditamos que nesse ponto, talvez não tenhamos cumprido rigorosamente o compromisso com nenhum dos dois campos. Outros especialistas facilmente apontariam ingerências metodológicas nos momentos de inferências semiológicas no meio de uma análise semiótica, ou, o teor interpretativo da nossa escrita que diverge da escrita factual, típica do Design da Informação. Se a semiótica não extrapola os limites do texto para não cair no estudo das simbologias, o Design da Informação não se compromete com as interpretações mais profundas de objetos de arte por acreditar que interpretações dessa natureza são da ordem psicológica, e conseqüentemente subjetiva, individual. Foi então que um dos problemas mais sérios saltou aos nossos olhos perto do final da pesquisa: quem reconheceria Bajado?<sup>175</sup>

---

<sup>175</sup> Referente ao problema, levantado por Wollheim (2002; 1993), sobre o repertório do observador na apreensão da obra de arte.

Já que a pretensão de empreender pesquisas desinteressadas já saiu de moda nas ciências sociais; sentimo-nos à vontade para afirmar que o nosso recorte, por si só, evidencia um interesse pessoal, porque as autorrepresentações de Bajado só poderiam ser consideradas como “autorrepresentações” para quem ao menos uma vez (e tivesse boa memória) houvesse visto uma fotografia do artista; caso contrário, Bajado (iconograficamente) passaria despercebido (fig.150). Neste ponto precisamos concordar com Gombrich no entendimento acerca da iconicidade e da necessidade de “conhecimentos paralelos” que o observador necessitaria para apreender certos detalhes do discurso artístico pictórico<sup>176</sup>.

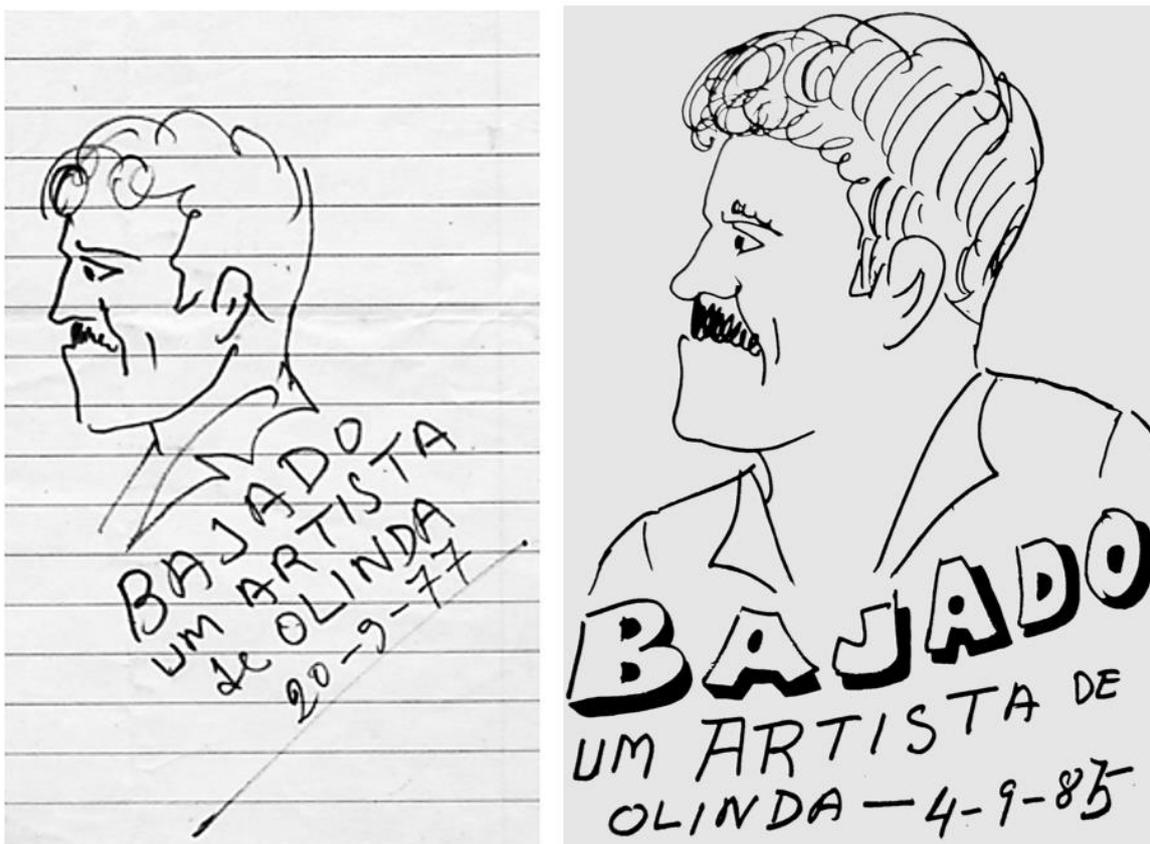


Figura 150: Dois autorretratos  
Fonte: Córdula, 2013 e Cuentro, 1985.

<sup>176</sup> Segundo o autor, nem todo observador tem o privilégio do historiador da arte para transitar entre todos os níveis do significado de uma obra, para ele a maioria das pessoas “para” no primeiro ou no segundo nível pela falta de conhecimentos paralelos. “Mas qual é o significado da obra de arte? Parece bastante plausível falar em vários ‘níveis de significado’ e dizer, por exemplo: que a figura de Gilbert possuía um significado *representacional* – um jovem alado –; que essa representação pode se referir a um jovem específico, isto é, o deus Eros, o que a transforma na *ilustração* de um mito; e que o que Eros é usado, aqui [no contexto do monumento criado por Albert Gilbert], como o *símbolo* da caridade” (GOMBRICH, 2012b, p. 459).

Dada à idade de quem estava pesquisando, foi exatamente o que ocorreu nas primeiras semanas da pesquisa. Nosso conhecimento a respeito das autorrepresentações do artista só surgiu durante o estudo bibliográfico. Ao descobrirmos, por diversas vezes, que “Bajado gostava de se pintar por trás de uma janela”, nosso olhar para os quadros mudou. Bajado – inconograficamente – passou da total invisibilidade, para o principal foco do nosso estudo.

Acreditamos que a nossa pesquisa tenha oscilado entre a abordagem internalista e externalista<sup>177</sup> do artefato visual. Esse entendimento só ficou mais claro do meio para o final do trabalho. A semiótica plástica – greimasiana clássica (pois existem outras como a sociosemiótica e a semiótica tensiva) – investe numa abordagem rigorosamente internalista do texto visual, tão introspectiva ao ponto de adentrar ao nível de abstração mais profunda da significação (local da estrutura onde o sentido é gerado). O Design da Informação, por sua vez, faz uma análise externalista, tão externa que busca as possíveis referências que constituem a superfície do texto visual pelo estudo das (in)formações paralelas que formaram o olhar daquele que concebeu a obra. Portanto, ficou claro para nós que esses campos tradicionalmente trilham caminhos, mais ou menos, opostos epistemologicamente; mas que nesse trabalho se mostraram convergentes em aspectos interessantes.

Até mesmo o processo de bricolagem, presumivelmente um tema “neutro” entre os campos, é visto por crivos de leituras distintas. Para a semiótica, o uso das peças bricoladas, em sua lógica relacional, leva a internalidade da semântica do autor. O Design da Informação buscará saber de onde essas peças vieram e como foram superficialmente reutilizadas do ponto de vista visual. Se a semiótica pode ser infinitamente introspectiva, o design é originalmente expansivo e multidisciplinar.

O que eles podem ter em comum está no nível intermediário, no nível da visualidade, que para ambos os campos pode ser decomponível, facilmente fracionável em pequenas partes que compõe um todo visual; ou seja, substancialmente os formantes plásticos (Floch) e as variáveis gráficas/unidades esquemáticas (Bertin; Twyman) podem ser considerados a mesma coisa. Em outras palavras, são nomes diferentes para unidades

---

<sup>177</sup> Não estamos nos referindo aos conceitos empregados por Wollheim (2002;1993).

mínimas de um texto visual qualquer; porém, tanto a semiótica quanto o Design da Informação utilizam essas categorias para fins distintos, e por isso o diálogo entre os campos pode parecer pouco conciliador à primeira vista.

A primeira usa a superfície como ponto de partida, pelas possíveis articulações entre planos de significação, para fazer a passagem do visual (plástico-figurativo) para o abstrato (a geração do sentido imante); o segundo, pelos elementos que compõe um estilo, uma linguagem, ou, pelas características do trabalho daquele artista, busca fazer a passagem do nível da superfície (gráfica-figurativa) para o nível da socialização e formação cultural visual do indivíduo.

A semiótica plástica busca, a partir da superfície plana, e, na medida do possível, o esgotamento das homologações entre plano de expressão e conteúdo. O Design da Informação busca o esgotamento minimamente detalhado da própria superfície sob a condição de informação visual. Daí considerarmos que o caminho da primeira é introspectivo à superfície, enquanto que o segundo é coextensivo à superfície; por outro lado, ambos os campos se dedicam ao mundo da expressão.

Finalmente, ambas usam essas unidades plásticas/gráficas como um caminho para a internalidade ou externalidade do texto. Interessantemente, há em ambos um certo distanciamento das simbologias. Nem mesmo o Design da Informação se preocupa com “o que uma determinada figura significa na obra do artista”, mas sim em saber “por que esse artista constrói suas figuras desse modo?”. O estudo interpretativo parece não corresponder ao compromisso epistemológico do Design da Informação; não tanto quanto o estudo perceptivo (entre quem produz e quem apreende a informação visual). Então é coerente que uma pesquisa nesse campo busque incansavelmente informações paralelas ao discurso visual.

A semiótica foi essencialmente importante em permitir que fizéssemos o caminho no sentido inverso – a partir das variáveis gráficas, adentrarmos no campo abstrato da informação visual dada pelo objeto (evitando buscar informações visuais paralelas)<sup>178</sup>. Portanto é coerente que o estudo desse

---

<sup>178</sup> Embora não estejamos utilizando os argumentos de Wollheim para classificar o Design da Informação e a semiótica plástica quanto externalista e internalista, respectivamente, gostaríamos de citar que numa das observações que o

campo isole ontologicamente o objeto significativo pela crença, muito relevante, de que ele possui uma “vida própria”; tanto é correto que muitas das dúvidas que buscamos resolver poderiam ser respondidas pelo próprio Bajado, mas infelizmente, em sua ausência no presente, os quadros e as assinaturas dele são algumas das formas de presença de Bajado hoje. São elas quem dialogam conosco, são elas as portadoras de um sentido imanente.

Como apontamentos metodológicos, a fim de tornar a redação desse documento mais didática, agrupamos os procedimentos de natureza semiológica e figurativa – semiótica visual – naquilo que chamamos de análise horizontal; enquanto os procedimentos referentes ao estudo da dimensão plástica – semiótica poética – foram organizados no que chamamos de análise vertical; Salientamos que o procedimento de análise semiótica, em seu modo clássico, não prevê uma análise horizontal e uma análise vertical, separadamente.

Ao abordar a forma como informação em sua dimensão poética, observamos que o artefato visual é apenas uma, dentre as diversas modalidades da matéria significativa; e que de acordo com a intenção de quem o concebe, esse artefato pode adquirir poeticidade. Nesse aspecto é importante frisarmos que independente da intenção (poética ou pragmática) do criador; as semioses, que serão estabelecidas pelo contato entre o artefato e os receptores finais dele, são infinitas. Nosso trabalho, portanto, representa apenas uma das infinitas leituras possíveis da obra de Bajado.

Paralelamente, ficou evidente que tanto o artefato informacional quanto o artefato poético, são compostos por uma estrutura gráfica complexa decomponível em unidades menores; e que a configuração dessas unidades pode estabelecer camadas de sentido<sup>179</sup> na apreensão das informações comunicadas. Consideramos que as relações teóricas entre a dimensão plástica abordada na semiótica e o conceito aproximado de linguagem visual gráfica esquemática utilizada em Design da Informação, igualmente a questão

---

autor faz sobre as teorias internalistas toca num dos pontos fundamentais da semiótica: o isolamento ontológico do texto; o autor afirma que um dos argumentos das teorias internalistas é que “tão logo recorramos a dados a acerca da biografia ou personalidade do artista, ou da cultura dominante, ou da situação estilística, tenhamos nos desviado daquilo que é dado na obra de arte e tenhamos corrompido a crítica [artística] pela história, psicologia, sociologia etc.” (WOLLHEIM, 1993 p.44).

<sup>179</sup> Um exemplo para essa afirmação é o caso da diagramação clássica x barroca segundo Darras (2016).

dos formantes plásticos x variáveis gráficas, conjecturam inferências ainda iniciais. Embora nesse trabalho a aproximação entre os campos tenha se mostrado conciliadora, epistemologicamente o diálogo entre a Semiótica Estruturalista e o Design da Informação ainda precisa ser amplamente desenvolvido. Cientes de que em nosso trabalho privilegiamos a Semiótica Estruturalista; explorar as potencialidades do Design da Informação no estudo da dimensão poética é um dos principais desdobramentos para as nossas pesquisas futuras.



Figura 151: Bajado criou a arte para as sacolas da padaria Divina do Amparo.  
Fonte: Cinemateca pernambucana, 2020<sup>180</sup>.

Outra questão que possivelmente tenha ficado “perdida” em nosso trabalho foi a relação de Bajado com a memória gráfica. De fato, existe um impasse que provavelmente não conseguiríamos resolver aqui, pois entraríamos em conflito com a bibliografia sobre o tema; esse impasse recai justamente sobre o **caráter efêmero que define os objetos de memória gráfica**. Mediante as dificuldades de localização dos artefatos dessa natureza produzidos por Bajado (fig.151), tomamos como o corpus dessa dissertação o recorte das suas pinturas de cavalete; por outro lado, no percurso do trabalho foram muitos os depoimentos informais acerca da nostalgia que a arte de Bajado evocava nos indivíduos nascidos antes de 1987<sup>181</sup>. Esses depoimentos eram recheados de afetividade (a linguagem corporal dessas pessoas deixava a passionalidade notória).

<sup>180</sup> Foto captura do filme “Bajado um artista de Olinda” (Katia Mesel, 1981). Disponível em: <<http://cinematecapernambucana.com.br/filme/?id=2501>>. Acesso em 11 de ago. de 2020.

<sup>181</sup> Ao menos dez anos antes da morte de Bajado.

Independentemente da não aderência dos trabalhos de Bajado ao conceito teórico de impresso efêmero, estamos cientes da contribuição que essa dissertação deixará para a memória gráfica brasileira. Diante dessa contribuição factual, surgiram para nós outras perguntas: **pode a memória gráfica estar associada a um “estilo” pessoal? De modo que os traços, as figuras, as cores de um determinado artista sejam afetivamente memoráveis independentemente do suporte, inclusive os não impressos e não efêmeros**<sup>182?</sup> (fig.152). **Teria Bajado sido um designer criador da sua própria identidade visual?** Esses questionamentos vêm sendo mais amplamente discutidos em nossas pesquisas atuais.

Embora o nosso trabalho tenha proporcionado resultados interessantes, empreendemos uma pesquisa de “análise fria”; própria daquelas pesquisas que se utilizam no método estruturalista; diante disso, outros possíveis desdobramentos dessa pesquisa (além dos já mencionados), algo em torno das **representações sociais ou a influência da memória afetiva na apreensão das informações visuais**, representariam caminhos promissores e completares a nossa pesquisa. Nosso foco aqui, foi no quadro-texto, enquanto uma estrutura significativa fechada e portadora de uma lógica interna própria; justamente por isso não pudemos apreciar a contribuição dos observadores informais. Ou, nos termos de Wollheim, em nosso trabalho, ficamos somente no **“o que o artista fez”**, mas é importante estudarmos agora **“o que o observador vê”**.

Por fim, ainda que não tenhamos conseguido preencher completamente a lacuna da poética no Design da Informação (como o problema que identificamos no início desse documento), acreditamos ter conseguido abordar a obra de Bajado por uma ótica mais profunda. O discurso oficial sobre Bajado parece finalizá-lo dentro de um estereótipo pobre de sentido, embora rico de beleza. Nas próprias entrevistas, Bajado mostrava não ter apreço pelos rótulos que lhe davam. Alguns ele dizia nem se reconhecer, como é caso do “Rei dos primitivos”. É urgente a necessidade de descolonizarmos<sup>183</sup> o nosso olhar para a arte popular. Ao invés de observamos “apenas” que Bajado pintava

---

<sup>182</sup> Muitas pessoas, assim como artista Iza do Amparo e Paulo Brusky, guardam memórias afetivas dos “famosos murais comerciais de Bajado” (PINHEIRO, 2016).

<sup>183</sup> FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira . - Salvador : EDUFBA, 2008.

representantes das classes populares em cores alegres e festivas, deveríamos nos perguntar: porque alguém como ele, que viveu tempos da história tão difíceis, ainda assim sentiu prazer em pintar um mundo tão belo e tão fantástico?



*Figura 152: Bajado compondo painel no muro da igreja do Amparo.  
Fonte: Acervo Galileu Coelho, 2014<sup>184</sup>.*

---

<sup>184</sup> *Olinda: memórias fotográficas – Recife: O Norte Oficina de Criação, 2014. (fotolivro).*

Nosso estudo apontou que Bajado foi um artista altivo; tão criativo ao ponto de conceber vários simulacros de si mesmo; combinando-se com outras personalidades e deslocando-se dentro do próprio mundo *bajadeano*; /triumfante/, /atuante/, /observante/ ou /ausente/, o eu poético de Bajado reside na hierarquia de sentido estabelecido pelo contrato autor/espectador fundamentado num sentido primário, ou **denotativo** (Bajado-Euclides) coexistente a um sentido secundário ou **conotativo** (as quatro formas de presença do autor personagem). O conhecimento dessa profundidade semântica só foi possível graças às etapas que realizamos ao longo do nosso trabalho. Começamos desde a observação do microuniverso e suas unidades discretas, passando pela segmentação das isotopias figurativas, depois pelo estudo dos programas narrativos para finalmente elaborarmos uma reflexão filosófica acerca da dimensão poética do discurso visual.

Poetizar e alegrar são atos revolucionários, e se olharmos para Bajado como o olhar valorativo sobre sua altivez, como um brasileiro crítico (pois ele foi ao seu modo, basta ler/assistir suas entrevistas), veremos que uma obra de arte aparentemente simples e desinteressada pode revelar um discurso sublime, e talvez até mesmo de protesto, contra a estupidez humana. Assim como os povos africanos não foram escravos, mas escravizados; a arte popular não é, nem nunca foi pobre (como já denunciou Córdula, Argan, Micheli, Gombrich), pobre é o espírito daqueles que não conseguem apreciá-la enquanto manifestação de genuína profundidade e significância; a essência da vitalidade da alma humana.

Artistas como Maud Lewis (1903 – 1970)<sup>185</sup> e Bajado, desafiam os valores da erudição e nos obrigam a reconhecer que o essencial da vida é fazer tudo com amor e resiliência. Longe dos estrelismos eruditos, eles nos ensinaram, com sabedoria e humildade, que a vida é a própria obra de arte – eternamente inacabada – da qual todos nós somos entusiastas criadores até que o “chamado natural” nos convide a darmos a nossa última pincelada.

---

<sup>185</sup> Artista da Nova Escócia, contemporânea de Bajado, famosa pelos desenhos “infantis” e pelo discurso simples. Maud foi mundialmente famosa e assim como Bajado morreu na simplicidade da sua cabaninha de madeira. Quando perguntada sobre a inspiração da sua arte, ela respondeu que adorava janelas; porque as janelas representavam “o todo da vida já enquadrado, bem ali”. Será que ela se referia ao tempo existencial do aqui e do agora?.



# referências



## REFERÊNCIAS

- ALENCAR, A.; RAIMUNDO, C. Religiosidade nos maracatus-nação pernambucanos. *Equatorial – Revista do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social*. v. 3, n. 4, p. 38-60, 24 fev. 2017.
- AMARAL, J. A. In: CUENTRO, J. Org. *Bajado, um artista de Olinda*. – Olinda: Fundação centro de preservação dos sítios históricos de Olinda, 1985.
- APOCALIPSE. In BÍBLIA SAGRADA. Português. *Bíblia sagrada edição pastoral: Antigo e Novo Testamentos*. Tradução de Ivo Stoniolo, Euclides Martins Balancin, José Luiz Gonzaga do Prado. – São Paulo: Paulus, 1990. p. 1516-1540.
- ARGAN, G. C. *Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. Tradução: Denise Bottmann e Frederico Carotti – São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ASHWIN, C. The Ingredients of Style in Contemporary Illustration: A case study. In *Information Design Journal*, vol. 1, no. 1, pp. 51–67. 1979.
- ASSEMBLEIA LEGISLATIVA DO ESTADO DE PERNAMBUCO (ALEPE). *Homem da Meia-Noite comemora 80 anos de Carnaval*. Disponível em: <<http://www.alepe.pe.gov.br/2012/03/01/homem-da-meia-noite-comemora-80-anos-de-carnaval/>>. Acesso em: 29 de maio de 2020.
- AUMONT, J. *A imagem* - Campinas, SP: Papyrus, 1993.
- AYRES, J.M.R.A. A pintura ilusionista do forro da igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco da Penitência do Rio de Janeiro. In: *Os franciscanos no mundo português: artistas e obras / III Seminário Internacional Luso-Brasileiro*; coord. Natália Marinho Ferreira-Alves; [org.] CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade. - Porto: CEPESE, D.L. 2009.
- BACCARO, G. In: CUENTRO, J. Org. *Bajado, um artista de Olinda*. – Olinda: Fundação centro de preservação dos sítios históricos de Olinda, 1985.
- BACHELARD, G. *A psicanálise do fogo*. Tradução Paulo Neves. – São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- \_\_\_\_\_. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução Antonio de Pádua Danesi. 2.ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAJADO, Deda. In: *BAJADO*. 2016. Direção de Marcelo Pinheiro. Recife: Opara Filmes (20:19 min), son., color. Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/127163768>>. Acesso em 28 de ago. de 2018.
- \_\_\_\_\_. In: PRADO, G. *Bajado*. – Recife: Cepe, 1997.
- BAJADO. “*Bajado um artista de Olinda*”. 1984. Tv Viva (02:45 min), son., color. Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OgYR4OdRrvM&t=7s>>. Acesso em: Acesso em 20 de jun. de 2019.

- \_\_\_\_\_. Entrevista sobre vida e obra. In. *Revista trimestral vidas secas: realidade, cultura e o escambau*. Nº2, Set-Out-Nov. – Recife: Editora Universitária, 1980.
- \_\_\_\_\_. Entrevista sobre vida e obra. In. *Bajado, um artista de Olinda*. – Olinda: Fundação centro de preservação dos sítios históricos de Olinda, 1985.
- \_\_\_\_\_. In: *BAJADO*. 2016. Direção de Marcelo Pinheiro. Recife: Opara Filmes (20:19 min), son., color. Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/127163768>>. Acesso em: 28 de ago. de 2018.
- BAQUIÃO, R.C. *Estabilizações e mudanças na composição semiótica da imagem de Cristo: o cruzamento entre sagrado e profano* / Rubens César Baquião. Tese (Doutorado em Lingüística e Língua Portuguesa) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras. – Araraquara, SP: 2014.
- BAXANDALL, M. *Padrões de intenção: A explicação histórica dos quadros*. Tradução: Vera Maria Pereira; Introdução à edição brasileira Heliana Angotti Salgueiro. – São Paulo: Companhia das letras, 2006.
- BECCARI, M. *Articulações simbólicas: uma nova filosofia do design*. – Teresópolis, RJ: 2AB, 2016.
- BERNARDES, M.; SCOZ, M. Sentido nos quadrinhos: Análise semiótica de uma tira da Mafalda, p. 250-257. In: *Anais do 8º Congresso Internacional de Design da Informação/Proceedings of the 8th Information Design International Conference | CIDI 2017* [Blucher Design Proceedings, num.1, vol.4]. São Paulo: Blucher, 2018.
- BERTIN, J. *Semiology of Graphics*. University of Wisconsin Press, Madison, Wisconsin, 2010 [1967].
- BERTRAND, D. *Caminhos da semiótica literária*. Bauru, SP: EDUSC, 2003.
- BOAS, F. *Arte primitiva*.- Rio de Janeiro: Mauad X, 2015.
- BOGO, M. B.; ALBUQUERQUE, M.; "Museums in São Paulo: from the physical location to the graphic mark", p. 676-683 . In: In Coutinho, Solange G.; Moura, Monica; Campello, Silvio Barreto; Cadena, Renata A.; Almeida, Swanne (orgs.). *Proceedings of the 6th Information Design International Conference, 5th InfoDesign, 6th CONGIC* [Blucher Design Proceedings, num.2, vol.1]. São Paulo: Blucher, 2014.
- BONALD NETO, O. *Gigantes Foliões no Carnaval de Pernambuco*. – Olinda: Ed.Fundação Centro de Preservação dos Sítios Históricos de Olinda, 1992.
- BONFIN, V. In: PRADO, G. *Bajado*. – Recife: Cepe, 1997.
- BOTELHO, S. In: PRADO, G. *Bajado*. – Recife: Cepe, 1997.
- \_\_\_\_\_. Entrevista. In: FERRAZ, Maria da Conceição de F. *Clube de Alegoria e Crítica Homem da Meia Noite: da criação do símbolo da primeira capital brasileira da cultura*. Trabalho de Conclusão de Curso de Pós Graduação em Cultura Pernambucana, pela Faculdade Frassinete do Recife – FAFIRE. Recife, 2007.
- BRAIDA, F. NOJIMA, V.L. Aspectos semióticos da linguagem híbrida do design. In: *Cadernos de estudos avançados em design – semiótica*, 2016 / p. 57 – 71.

- BRUSCKY, P. In: *BAJADO*. 2016. Direção de Marcelo Pinheiro. Recife: Opara Filmes (20:19 min), son., color. Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/127163768>>. Acesso em 28 de ago. de 2018.
- CADENA, R; COUTINHO, S. 201 Design da Informação e Design Instrucional: aproximações e distanciamentos. In: *Anais do X Congresso Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento em Design*. Maranhão: UFMA, 201 CD-ROM. 2013.
- CAETANO VELOSO. *Lua de São Jorge*. Rio de Janeiro. Philips Records: 1979. Mídia digital mp3 (3:57 min).
- CAMARA FILHO, J. In: PRADO, G. *Bajado*. – Recife: Cepe, 1997.
- \_\_\_\_\_. In CUENTRO, J. Org. *Bajado, um artista de Olinda*. – Olinda: Fundação centro de preservação dos sítios históricos de Olinda, 1985.
- \_\_\_\_\_. In: PRADO, Graça. *Bajado*. – Recife: Cepe, 1997.
- CARVALHO, A. In: CUENTRO, J. Org. *Bajado, um artista de Olinda*. – Olinda: Fundação centro de preservação dos sítios históricos de Olinda, 1985.
- CASSIRER, E. Mito e Religião. In: *Ensaio sobre o homem: introdução a uma filosofia da cultura humana*. Tradução Tomás Rosa Bueno. – São Paulo: Martins Fontes, 1994.
- CASTRO, C.; PORTELA, J. A noção de conteúdo e de expressão no percurso gerativo do sentido. *Estudos Semióticos*, v. 14, n. 3, 5 dez. 2018. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/esse/article/view/148463>>. Acesso em: 08 de set. 2019.
- CAVALCANTI, L.O. *Pernambuco, uma história política*. – Recife: Editora Nossa Livraria, 2010.
- CHARIFKER, G. In: PRADO, G *Bajado*. – Recife: Cepe, 1997.
- CIRLOT, J.E. *Dicionário de Símbolos*. Tradução Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.
- CÓRDULA, R. *Olinda: Utopia do olhar*. Recife: Fundarpe, 2013.
- CUENTRO, J. Org. *Bajado, um artista de Olinda*. – Olinda: Fundação centro de preservação dos sítios históricos de Olinda, 1985.
- CUENTRO, L. In: PRADO, G. *Bajado*. – Recife: Cepe, 1997.
- DARRAS, B. Semiotics and information design. <metabolisme.design> an interactive tool for designers. In *Selected Readings of the 7th Information Design International Conference* | Virginia Tiradentes Souto, Carla Galvão Spinillo, Cristina Portugal, Luciane Maria Fadel (Eds). Brasília: Sociedade Brasileira de Design da Informação, 2016.
- DIÁRIO DE PERNAMBUCO. 1980. Recife, 14 mar. Caderno Local, p.8.
- DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada* (1985). Tradução de Osvaldo Fontes Filho e Leila de Aguiar Costa. - São Paulo: Escuta, 2012.
- \_\_\_\_\_. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte* (1990). Tradução Paulo Neves. – São Paulo: Editora 34, 2013a.

- \_\_\_\_\_. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg.* (2002). Tradução Vera Ribeiro. – 1 ed. – Rio de Janeiro: Contraponto, 2013b.
- DOS SANTOS, G. P. *Por uma semiótica da concepção do design de moda: O exemplo do microuniverso semântico Advanced Style.* Universidade de Aveiro, 2019.
- DURAND, G. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral.* 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- DURIGAN, A. D. Introdução. In: GREIMAS, A. J (org). *Ensaio de semiótica poética.* – São Paulo: Cultrix, 1975, p.10-34.
- ECO, U. *Tratado geral de semiótica.* – São Paulo: Perspectiva, 2014.
- FANON, F. *Pele negra, máscaras brancas / Frantz Fanon; tradução de Renato da Silveira . - Salvador : EDUFBA, 2008.*
- FARIAS, P. L. Histórias e teorias do Design da Informação. In *Revista Brasileira de Design da Informação/Brazilian Journal of Information Design.* São Paulo | v. 13 | n. 2 [2016].
- FARIAS, P.; BRAGA, M. C. *Dez ensaios sobre memória gráfica.* - São Paulo: Blucher, 2018.
- FARTHING, Stephen. *Tudo sobre arte.* Tradução de Paulo Polzonoff Jr. et al. – Rio de Janeiro: Sextante, 2011.
- FERRAZ, M. C. F. *Clube de Alegoria e Crítica Homem da Meia Noite: da criação do símbolo da primeira capital brasileira da cultura. Trabalho de Conclusão de Curso de Pós-Graduação em Cultura Pernambucana, pela Faculdade Frassinetti do Recife – FAFIRE. Recife, 2007.*
- FERREIRA, C. L. *O espaço dos Maracatus-Nação e Pernambuco: Território e Representação.* Dissertação de Mestrado – Universidade de Brasília. Instituto de Ciências Humanas. Departamento de Geografia, 2012.
- FIORIN, J. L. *Elementos de análise do discurso.* – São Paulo: Contexto, 2016.
- FLOCH, J.-M. A contribuição da semiótica estrutural para o design de um hipermercado. *Galáxia* (São Paulo), 14 (27), 21–47. 2014. Disponível em: <<http://doi.org/10.1590/1982-25542014119610>>. Acesso em 12 de jun. de 2018.
- \_\_\_\_\_. De uma crítica ideológica da arte a uma mitologia da criação artística: Immendorf 1973-1988. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). *Semiótica plástica.* – São Paulo: Hacker editores, 2004. p. 243-262.
- \_\_\_\_\_. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit. Pour une sémiotique plastique.* In Actes Sémiotique. Paris-Amsterdan: Hadès Benjamine, 1985.
- \_\_\_\_\_. Semiótica plástica e linguagem publicitária. *Significação: Revista De Cultura Audiovisual*, (6), 29-50. 1987. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.1985.90495>
- FLUSSER, V. *O mundo codificado: Por uma filosofia do design e da comunicação.* Organizado por Rafael Cardoso. Tradução: Raquel Abi-Sâmara. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

- FRANCASTEL, P. *A realidade figurativa*. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros. – São Paulo: Perspectiva, 1993.
- FRASCARA, J. *Communication design: principles, methods, and practice*. – Allworth Press: New York, 2004.
- FRAYZE-PEREIRA, J. Greimas e a Fenomenologia. In: OLIVEIRA, A. C.; LANDOWSKI, Eric. *Do sensível ao inteligível*: Em torno da obra de Algirdas Julien Greimas. 1995, p. 153-160.
- G1PERNAMBUCO. *Artista de Olinda é homenageado com bonecos gigantes no carnaval 2014*. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pernambuco/carnaval/2014/noticia/2014/02/artista-de-olinda-e-homenageado-por-bonecos-gigantes-no-carnaval-2014.html>>. Acesso em: 18 de maio de 2019.
- GINZBURG, C. *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e história*. Tradução de Federico Carotti. – São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- GOMBRICH, E.H. *A história da arte*. – Rio de Janeiro: LTC, 2012a.
- \_\_\_\_\_. *Gombrich essencial: textos selecionados sobre arte e cultura*. Organizado por Richard Wooldfiel. Tradução Alexandre Salvaterra. – Porto Alegre: Bookman, 2012b.
- GREIMAS, A. J. *Da imperfeição*. 2ª ed. – São Paulo: Estação das letras e cores, 2017.
- \_\_\_\_\_. Condições de uma semântica científica. In: *Semântica estrutural*. – São Paulo: Cultrix, 1966, p. 11-26.
- \_\_\_\_\_. Literatura técnica. In: *Semiótica e ciências sociais*. – São Paulo: Cultrix, 1976, p. 169-181.
- \_\_\_\_\_. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. – Petrópolis: Vozes, 1975a.
- \_\_\_\_\_. Por uma teoria do discurso poético. In: *Ensaio de semiótica poética*. – São Paulo: Cultrix, 1975b, p.10-34.
- \_\_\_\_\_. Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica [1984] In OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). *Semiótica plástica*. – São Paulo: Hacker editores, 2004, p. 75-96.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de semiótica* A.J. Greimas e J.Courtés. 2 ed. – São Paulo: Contexto, 2013.
- HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Tradução revisada e apresentação de Márcia Sá Cavalcante; pós-fácio de Emanuel Carneiro Leão. 10.ed. – Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.
- HELFAND, J.; DRENTTEL, W. Wonders revealed: design and faux science. In: BIERUT, Michael; DRENTTEL, William; HELLER, Steven. *Looking closer 5, critical writings on graphic design*. New York, NY: Allworth Press, 2006, p.202-214.
- HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Tradução: J.Teixeira Coelho Netto – São Paulo: Perspectiva, 1961.

- HORN, R. E. Information Design: The Emergence of a New Profession. In: JACOBSON, R. E. *Information design* / edited by Robert Jacobson. Massachusetts Institute of Technolog: Massachusetts, 1999.
- HUSSERL, E. Ideias para uma fenomenologia pura e para uma filosofia fenomenológica: introdução geral à fenomenologia pura. Tradução Márcio Suzuki. – Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2006.
- JACOBSON, R. E. *Information design* / edited by Robert Jacobson. Massachusetts Institute of Technolog: Massachusetts, 1999.
- JAKOBSON. R. À procura da essência da linguagem e Linguística e poética. In: *Linguística e comunicação*. – São Paulo: Cultrix, 1975, p. 98 -162.
- KOSBY, M.F. Cruzamentos, territórios e patrimônio religioso: sobre a doçura como referência cultural nas comemorações de Iemanjá e Nossa Senhora dos Navegantes nas praias do Laranjal, Pelotas/RS, em 2007. In: *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 17, p. 1-348, 2008.
- KOSLINSKI, A. B. Z. *A minha nação é nagô, a vocês eu vou me apresentar*. Mito, simbolismo e identidade na Nação do Maracatu Porto Rico. Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco, CFCH. Programa de Pós-Graduação em Antropologia. – Recife, 2011.
- LACERDA, M. In: PRADO, G. *Bajado*. – Recife: Cepe, 1997.
- LAKATOS, E. M; MARCONI, M.A. *Metodologia científica*. – São Paulo: Atlas, 2008.
- LANDOWSKI, E. *Com Greimas: interações semióticas*. – São Paulo: Estação das Letras e Cores: Centro de Pesquisas Sossiosemióticas 2017.
- \_\_\_\_\_. Modos de presença do visível. In: OLIVEIRA, Ana Claudia de (org.). *Semiótica plástica*. – São Paulo: Hacker editores, 2004.
- LE MONDE. 1973. *Art naïf du Brésil*. In. *Le Monde*: home: recherche. Disponível em: <[https://www.lemonde.fr/archives/article/1973/04/04/art-naif-dubresil\\_2545116\\_1819218.html?xtmc=bajado&xtcr=>](https://www.lemonde.fr/archives/article/1973/04/04/art-naif-dubresil_2545116_1819218.html?xtmc=bajado&xtcr=>). Acesso em: 08 de nov. de 2018.
- LEÃO, E. C. In. HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução revisada e apresentação de Márcia Sá Cavalcante; posfácio de Emanuel Carneiro Leão. 10.ed. – Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2015.
- LIMA G. C., LIMA E. C., BARROS H. & LESSA W. D. Rótulos cromolitográficos brasileiros: efêmeros, memória gráfica, cultura material e identidade nacional. In: *Revista Brasileira de Design da Informação/Brazilian Journal of Information Design*. São Paulo | v. 13 | n. 3 [2016], p. 199 – 213.
- LIMA, I. M. DE F. Maracatus-nação e religiões afrodescendentes: uma relação muito além do carnaval. *Diálogos*, v. 10, n. 3, p. 167 - 183, 5 ago. 2017.
- LIMA, J.D.S. *Cartografias das artes plásticas no Recife dos anos de 1980*: deslocamentos poéticos entre as tradições e o novo. Tese de doutorado em história. Universidade Feral de Pernambuco. - Recife: O autor, 2011.

- LIMA, R. O. C. *Análise da infografia jornalística*. Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Escola Superior de Desenho Industrial. – Rio de Janeiro, 2009.
- LINS, E. Á. A vida temporal e espiritual das Casas Franciscanas em face aos estatutos da província de Santo Antônio do Brasil. In: *Os franciscanos no mundo português: artistas e obras* / III Seminário Internacional Luso-Brasileiro ; coord. Natália Marinho Ferreira-Alves ; [org.] CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade. - Porto : CEPESE, D.L. 2009.
- LOPES, E. Saussure e Greimas. In: *Do inteligível ao sensível: em torno da obra de A.J. Greimas* / eds. Ana Claudia Mei Alves de Oliveira, Eric Landowski. – São Paulo: EDUC, 1995, p. 44-53.
- LOSASI, R. “*Minha Cobra*” completará 6 anos homenageando o pintor *Bajado*. Disponível em: <<http://www.tvreplay.com.br/esportes/minha-cobra-completara-6-anos-homenageando-o-pintor-bajado/>> acesso em 11 de maio de 2019.
- LOTMAN, I. M. Sobre o problema da tipologia da cultura. In. SCHNAIDERMAN, Bóris. *Semiótica russa*. – São Paulo: Perspectiva, 1979.
- MACHADO, I. *Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura*. – São Paulo: Ateliê editorial, 2003.
- MARINHO FILHO, L. *Teatro completo: peças regionalistas* – Recife: Cepe, 2019. v.1.
- MASCARO, T. In: PRADO, G. 1997. *Bajado*. – Recife: Cepe.
- MEGGS, Philip B. *História do design gráfico*. Título original: A history of graphic design 4. ed. norte-americana. Tradução: Cid Knipel. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- MELO, J. A. de. *Olinda, carnaval e povo*. - Olinda, Fundação centro de Preservação dos sítios históricos de Olinda, 1982.
- MICHELI, M. *As vanguardas artísticas*. – São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- MIJKSENAAR, P. *Visual Function: An Introduction to Information Design*. Princeton Architectural Press. 1997.
- MINISTÉRIO DA CULTURA. *Uma nova política para o patrimônio: Programa Monumenta*. Ministério da Cultura (MinC). 1-Jan-2000.
- MIRANDA, E. R. *Étude de la production et de la lecture des Artefacts Graphiques Communicationnels en Séquence par les enfants et les adultes spécialistes et non-spécialistes. Approche cognitive et Design de l'Information*. 2013. Vol. 1, 443 p., Vol. 2, 120 p. Thèse en Science des Arts - École doctorale Arts Plastiques, Esthétique et Sciences de l'Art, Université Paris I Panthéon-Sorbonne, Paris, 2013.
- \_\_\_\_\_. *As crianças e os adultos como originadores de artefatos gráficos comunicacionais: em busca de um modelo de análise*. 2006. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.
- MIRANDA, R. In: PRADO, G. *Bajado*. – Recife: Cepe, 1997.
- MONTEIRO, V. In: PRADO, G. *Bajado*. – Recife: Cepe, 1997.

- MORATO, E. F. A forma e a cor do sentido: a pintura barroca em Minas à luz da semiótica plástica. In: *Semeiosis: semiótica e transdisciplinaridade em revista*. 2010. [suporte eletrônico]. Disponível em: <<http://www.semeiosis.com.br/u/32>>. Acesso em 09 de set. de 2019.
- OLIVEIRA, A.C. (org.). *Semiótica plástica*. – São Paulo: Hacker editores, 2004.
- OLIVEIRA, Í. S.C. S. *Vera Cruz um artista gráfico ilustrador e litógrafo em Pernambuco: fins do século XIX e início do século XX / Íkaro Santhiago Câmara Silva Oliveira*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2018.
- OLIVEIRA, J. M. *Rainhas, mestres e tambores : gênero, corpo e artefatos no maracatunação pernambucano*. 2011. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2011.
- OPARA FILMES. *Bajado*. Disponível em: <<http://www.oparafilmes.com.br/pagina/project/bajado/>>. Acesso em: 18 de maio de 2019.
- PALHANO, P. In: PRADO, Graça. 1997. *Bajado*. – Recife: Cepe.
- PANOFSKY, E. *Significado nas artes visuais*. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg; - São Paulo: Perspectiva, 2017.
- PEREIRA, M. B. O regresso do mito no diálogo entre E. Cassirer e M. Heidegger. In: *Revista Filosófica de Coimbra – nº 7- vol. 4 (1995)*. p.3-66.
- PETTERSSON, R. *Information design: an introduction*. (Document Design Companion Series, ISSN 1568–1963; v. 3). – Philadelphia: John Benjamins B.V, 2002.
- PEIRCE, C. S. *Semiótica* - São Paulo: Perspectiva, 2005.
- PIETROFORTE, A. V. *Semiótica Visual: Os percursos do Olhar*. – São Paulo: Contexto, 2004.
- PINTO, C. In: PRADO, G. *Bajado*. – Recife: Cepe, 1997.
- PRADO, G. *Bajado*. – Recife: Cepe, 1997.
- PREFEITURA DE OLINDA. *Cenografia do Carnaval 2014 já está sendo montada pela cidade*. Disponível em: <<https://carnaval.olinda.pe.gov.br/noticias/cenografia-do-carnaval-2014-ja-esta-sendo-montada-pela-cidade>>. Acesso em: 18 de maio de 2019.
- QUEIROZ, M. I. Sociologia e Folclore - O Bumba-meu-boi, Manifestação de Teatro Popular no Brasil. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 2, p. 87-97, 29 dez. 1967.
- REGO, T.C. In: PRADO, G. 1997. *Bajado*. – Recife: Cepe.
- REVISTA SIM. *Bajado um artista de Olinda*. Disponível em: <<https://revistasim.com.br/bajado-um-artista-de-olinda/>> acesso em 18 de maio de 2019.
- ROCHA, M. J. M. Panorama artístico no século XVIII dos conventos franciscanos femininos em Braga: Tópicos para uma abordagem. In: *Os franciscanos no mundo português : artistas e obras / III Seminário Internacional Luso-Brasileiro ; coord.*

- Natália Marinho Ferreira-Alves ; [org.] CEPESE - Centro de Estudos da População, Economia e Sociedade. - Porto : CEPESE, D.L. 2009
- SAMICO. In: PRADO, G. *Bajado*. – Recife: Cepe, 1997.
- SANTAELLA, L. *Semiótica Aplicada*. São Paulo, Thomson Learning, 2004.
- SANTANA, R; MIRANDA, E. R.; "Eu acho é muito amor: O ano em que o Eu Acho é Pouco se vestiu de Bajado", p. 2319-2333 . In: *Anais do 9º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2019 e do 9º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2019a.
- \_\_\_\_\_. "Redescobrimo Bajado: artista reconhecido, designer esquecido", p. 2347-2360 . In: *Anais do 9º CIDI | Congresso Internacional de Design da Informação, edição 2019 e do 9º CONGIC | Congresso Nacional de Iniciação Científica em Design da Informação*. São Paulo: Blucher, 2019b.
- SANTOS, I. L. P. *Os palhaços das manifestações populares brasileiras: Bumba Meu Boi, Cavalinho, Foliade Reis e Pastoril Profano*. Dissertação (mestrado) Universidade Estadual Paulista – UNESP. Instituto de Artes. São Paulo, 2008.
- SANTOS, R. Zé Baiano se desliga de Lampião. In: SANTOS, Robério. *Zé Baiano*. – 1. Ed. – Itabaiana; Infographics, 2019.
- SANTOS, R. P. *Contextualizações no ensino de arte em Olinda, uma cidade educadora*. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Artes Visuais, 2014.. – Recife, 2014.
- SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. – 28.ed. – São Paulo: Cultrix, 2012.
- SCHNAIDERMAN, B. *Semiótica russa*. – São Paulo: Perspectiva, 1979.
- \_\_\_\_\_. Prefácio. In: MACHADO, I. *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. – São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.
- SCHWARTZMANN, M. N. A noção de texto e os níveis de pertinência da análise semiótica. *Estudos Semióticos, [S. l.]*, v. 14, n. 1, p. 1-6, 2018. DOI: 10.11606/issn.1980-
- SCOZ, M.; MOTTA, R. G.; OLIVEIRA, S.R.R.; "Semiótica para o design de informação: estudo dos pictogramas olímpicos de 2016", p.195-208 . In: . In: C. G. Spinillo; L. M. Fadel; V. T. Souto; T. B. P. Silva & R. J. Camara (Eds). *Anais do 7º Congresso Internacional de Design da Informação/Proceedings of the 7th Information Design International Conference | CIDI 2015* [Blucher Design Proceedings, num.2, vol.2]. São Paulo: Blucher, 2016.
- SLESS, D. What is information design? In; D. Sless & R. Penman (Eds.), *Designing information for people* Canberra: Communication Research Press. 1992, pp. 1–16.
- SOARES, M. *Prefeitura de Olinda divulga a programação do carnaval 2014*. Disponível em: <<http://www.olindahoje.com.br/2014/02/prefeitura-de-olinda-divulga-a-programacao-do-carnaval-2014/>>. Acesso em: 18 de maio de 2019.
- SOUZA E. A., OLIVEIRA G. A. F., MIRANDA E. R., COUTINHO S. G., FILHO G. P., WAECHTER H. N. | Alternativas epistemológicas para o Design da Informação: a forma enquanto conteúdo. In: *Infodesign*. São Paulo | v. 16 | n. 2 [2016], p. 107 – 118.

- SOUZA, E. A.; OLIVEIRA, G. A. F.; MIRANDA, E. R.; COUTINHO, S.G.; FILHO, G.P.; WAECHTER, H.N; "A forma como conteúdo: O caso de Irma Boom". In: *Infodesign*. São Paulo: Blucher, 2018, p. 162-171.
- SOUZA, E. A. B. M. *O estranhamento nos livros ilustrados de Shaun Tan* / Eduardo Antonio Barbosa de Moura Souza. – Recife, 2016. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2016.
- TWYMAN, M. Using pictorial language: a discussion of the dimensions of the problem. In T. M. DUFTY and R. WALLER (eds.) *Designing usable texts*. Orlando, Florida: Academic Press, p. 245-312. 1985.
- \_\_\_\_\_. A Schema for the Study of Graphic Language. KOLERS, P.A. & WROSTAD, M.E. & BOUMA, H. (Eds.), In: *The Processing of Visible Language*, vol. 1, Plenum, New York, pp. 117–150. 1979.
- \_\_\_\_\_. The graphic presentation of language. In: *Information Design Journal*, 3/1, pp. 2-22. 1982.
- VALE, R. In: PRADO, Graça. 1997. *Bajado*. – Recife: Cepe.
- VALENÇA, A. *Bicho Maluco Beleza*. Rio de Janeiro: Roupa Nova Estúdio: 1991. Mídia digital mp3 (4:55 min).
- VIANA, Z.C. In: *BAJADO*. 2016. Direção de Marcelo Pinheiro. Recife: Opara Filmes (20:19 min), son., color. Vimeo. Disponível em: <<https://vimeo.com/127163768>>. Acesso em 28 de ago. de 2018.
- VICENTE, G. In: PRADO, G. *Bajado*. – Recife: Cepe, 1997.
- VILELA, I. S.; COSTA, J.L.; OLIVEIRA, T. Graus da expressão no texto cinematográfico. In: *Estudos semióticos do plano da expressão* [recurso eletrônico]/ Organizadores: Ivã Carlos Lopes e Paula Martins de Souza. — São Paulo: FFLCH/USP, 2018, p. 119-134.
- WALLER, R. *The typographic contribution to language: Towards a model of typographic genres and their underlying structures*. Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy Department of Typography & Graphic Communication.– University of Reading: 1987.
- WÖLFFLIN, H. *Conceitos Fundamentais de História da Arte: O problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. Tradução: João Azenha Araújo – 4ª ed. –São Paulo: Martins fontes, 2015.
- WOLLHEIM, R. *A arte e seus objetos*. Tradução Marcelo Brandão Cipolla. – São Paulo: Martins fontes, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A pintura como arte*. Tradução Vera Pereira. São Paulo – Cosac & Naify, 2002.
- XAVIER, A. N. O. Folclore e Ideologia: A polifonia no folgado Bumba-meu-boi. In: *Cadernos da Escola de Comunicação Unibrasil* Número 1 - Out/Nov 2003.

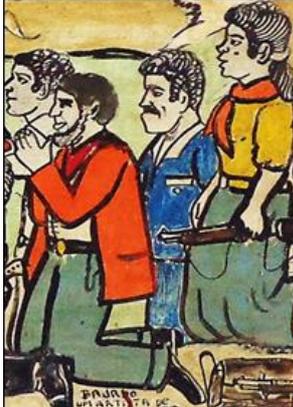
anexos

## ANEXO A – O RECORTE

Prancha das onze telas em que Bajado aparece e as três temáticas em que foram agrupadas; festiva/cultural (primeira linha); religiosa (segunda linha); cotidiana (terceira linha).



# ANEXO B – PROJETO GRÁFICO

 <p>Universidade Federal de Pernambuco</p> <h1>Bajado</h1> <p>A poética visual no discurso gráfico</p> <p>R. SANTANA</p> <p>orientação: Dra. Tereza Miranda coordenação: Dra. Tereza Miranda</p>			<p>INTRODUÇÃO</p>
	<p>1</p> <p>PRIMEIRO CAPÍTULO: Duas abordagens do visível</p> <p>3</p> <p>TERCEIRO CAPÍTULO: Bajado</p>	 	<p>2</p> <p>SEGUNDO CAPÍTULO: Metodologia</p> <p>considerações finais</p>
	<p>referências</p>		<p><i>Beleza melhora beleza de Largo de Amparo Ela estandarte tão raro, Bajado criou E quando nasce o corvo do imaginário As palavras devem convencer os seus coqueiros</i></p> <p>Akara Valença</p>

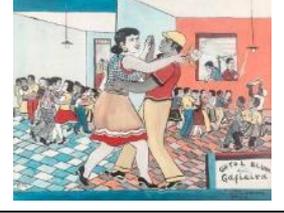
**ANEXO C – QUARTA CAPA (VETADA PELA BIBLIOTECA)**

*Bicho maluco beleza do Largo do Amparo  
Teu estandarte tão raro, Bajado criou  
Usando tintas e cores do imaginário  
Ai, quantas dores causaste ao teu caçador*

**Alceu Valença**

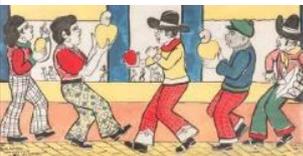
**ANEXO D – TABELA GERAL DA CATALOGAÇÃO DAS OBRAS COLETADAS NO ACERVO DA  
CASA BAJADO DE ARTE**

OBRA	TÍTULO	ANO	TÉCNICA	DIMENSÕES (cm)
	1. Vendedores	1965	óleo sobre eucatex	20 x 58
	2. Maracatu	1972	óleo sobre eucatex	61 x 74
	3. São Jorge dos jangadeiros	1972	óleo sobre eucatex	60 x 75
	4. Brincantes	1972	óleo sobre eucatex	60 x 75
	5. O Boi da Vila	1972	óleo sobre eucatex	60 x 75
	6. Hoje tem Espetáculo	1972	óleo sobre eucatex	61 x 74
	7. Passistas	1972	óleo sobre eucatex	60 x 75

	8. Santa Cruz no Carnaval	1972	óleo sobre eucatex	45 x 60
	9. O Frevo é Bom	1972	óleo sobre eucatex	45 x 61
	10. "...e a jangada voltou só...!"	1972	óleo sobre eucatex	60 x 75
	11. O Farol de Olinda	1972	óleo sobre eucatex	60 x 75
	12. Gafieira Gato Blum	1972	óleo sobre eucatex	60 x 75
	13. O Velho Canela de Aço	1972	óleo sobre eucatex	61 x 76
	14. Samba	1972	óleo sobre eucatex	60 x 75
	15. Samba de Roda	1972	óleo sobre eucatex	60 x 75

	16. Viva São Jorge	1972	óleo sobre eucatex	60 x 75
	17. O Touro da Vila	1973	óleo sobre eucatex	60 x 75
	18. O Boi da Vila	1973	óleo sobre eucatex	60 x 75
	19. Pitombeira dos 4 Cantos	1973	óleo sobre eucatex	60 x 75
	20. Pitombeira dos 4 Cantos	1973	óleo sobre eucatex	60 x 75
	21. Carnaval na Praia	1973	óleo sobre eucatex	44 x 54
	22. Missa dos Cangaceiros	1975	óleo sobre eucatex	30 x 57
	23. O Boi da Vila	1975	óleo sobre eucatex	35 x 57

	24. Urso	1975	óleo sobre eucatex	31 x 56
	25. Olinda no Frevo e O Homem da Meia-Noite	1975	óleo sobre eucatex	24 x 52
	26. Olinda Terra da Felicidade	1975	óleo sobre eucatex	30 x 60
	27. Caboclos de Olinda	1975	óleo sobre eucatex	30 x 60
	28. Festa de São João	1976	óleo sobre eucatex	30 x 60
	29. Boi Bumbá	1976	óleo sobre eucatex	28 x 60
	30. Circo Nerino	1976	óleo sobre eucatex	30 x 60
	31. Urso do Rosário de Olinda	1976	óleo sobre eucatex	30 x 60
	32. O Nosso Maracatu	1976	óleo sobre eucatex	30 x 60
	33. O Nosso Maracatu	1976	óleo sobre eucatex	30 x 58

	34. São Sebastião	1977		Não encontrado no dia da visita.
	35. Bloco do Cajú	1977	óleo sobre eucatex	30 x 58
	36. Serenata	1977	óleo sobre eucatex	26 x 56
	37. Circo - O Amigo da Onça	1980	óleo sobre eucatex	88 x 120
	38. Carnaval em Olinda (A Mulher do Dia, Pitombeira, Elefante e Vassourinhas)	1980	óleo sobre eucatex	40 x 120
	39. O Homem da Meia-Noite e Bajado	1980	óleo sobre eucatex	52 x 120
	40. O Frevo é nosso - O Amigo da Onça	1987	óleo sobre eucatex	33 x 47