

Desvendando a Construção de Sentido no Enunciado-Escultura Anjos Inconscientes¹

Christian Dino Batsi²
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

RESUMO

Este trabalho objetiva, pelo viés da aplicação da semiótica plástica à análise da escultura Anjos Inconscientes, apreender como a topologia, ou seja, o espaço onde o objeto escultórico criado pelo canadense Timothy Schmalz e erguida na Praça São Pedro no Vaticano (Itália), pode influir nos sentidos da escultura. Foi possível concluir, entre outras questões, que a escultura torna perceptíveis os sentidos que carrega em razão de estar erguida na região do Vaticano, um espaço que apresenta significados que colocam em contraste questões das migrações e da hospitalidade.

PALAVRAS-CHAVE: Escultura Anjos Inconscientes; semiótica discursiva; migrantes e refugiados; Jean-Marie Floch; Greimas.

1 Contextualização e Fundamentação Teórica

A análise proposta neste trabalho busca aprofundar um aspecto da escultura *Anjos Inconscientes* e o entendimento sobre ela, bem como suas possíveis interpretações dentro do campo da semiótica plástica, sem negligenciar as partes de conteúdo e de expressão, que são mencionadas de passagem, investindo mais esforço na categoria topológica. O marcante conjunto escultórico em questão, *Angels Unawares* – Anjos Inconscientes –, foi encomendado pelo cardeal Michael Czerny, chefe da Seção de Migrantes e Refugiados do Vaticano. Ela ocupa uma das laterais da Praça de São Pedro, localizada na Rua

¹ Trabalho apresentado no Grupo de Trabalho - Comunicação, Migrações e Interculturalidade, evento integrante da programação do 22º Congresso de Ciências da Comunicação da Região Norte, realizado de 28 a 30 de maio de 2025.

² Mestrando no Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica da PUC-SP (E-mail: christiandino46@gmail.com). Observação: O presente resumo é resultado do artigo escrito no escopo da disciplina “Regimes de Sentido nas Práticas de Vida – Territórios e Identidades: Análises de Casos e Práticas”, ministrada pela Profa. Dra. Valdenise Lezier Martyniuk (valdenise@pucsp.br), no Programa de Estudos Pós-Graduados (Mestrado) em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

Concilazione (Conciliação), relevante foco turístico para peregrinos no Vaticano, em Roma, capital italiana, e inaugurada pelo Papa Francisco em 29 de setembro de 2019, Dia Mundial dos Migrantes e Refugiados. Desde Bernini, há mais de 400 anos, que uma escultura não era instalada na Praça de São Pedro. A Rua da *Concilazione* (Conciliação), a Praça de São Pedro e o Vaticano não são meras localizações do objeto em estudo, constituindo-se como enunciadores de tal escultura. A praça em questão carrega uma simbologia, conforme apresentado por uma das personalidades artísticas mais influentes do período barroco, Gian Lorenzo Bernini, considerado um dos maiores escultores de todos os tempos. Uma de suas principais obras, a Praça de São Pedro, em Roma, é considerada a obra-prima do movimento barroco, sendo ela o espaço no qual está inserido o nosso objeto de análise. Marcel Henrique, um estudioso dessa Praça, em busca de captar o seu simbolismo, expõe duas distintas conclusões: “A primeira é sobre a real possibilidade de que Bernini tenha sido influenciado pelas culturas orientais, instigando-o a equilibrar antigos conceitos difundidos no oriente, com a mística católica; já a segunda, é favorável ao conceito de inconsciente coletivo junguiano, que preza as similaridades, sobretudo dos símbolos, nas mais diversas culturas, civilizações e eras” (Rodrigues, 2012, p. 9).



Figuras: escultura Anjos Inconscientes na Praça de São de Pedro, Vaticano.
Fonte: Christian Dino Batsi

Considerando o que foi posto anteriormente, deve-se lembrar de que a expressão espacial está longe de ser organizada de forma aleatória, possuindo uma organização própria. Nesse sentido, com base na semiótica proposta por Greimas (1984) e depois por Floch (1985; 1988), entendemos que a escultura é um sistema semiótico plástico. Por meio de seus textos fundadores (Thürlemann, 1982; Greimas, 1984; Floch, 1985), a semiótica plástica aparece pela primeira vez como “uma segunda linguagem desenvolvida a partir da dimensão figurativa de uma primeira linguagem, visual ou não,

ou do significante visual da semiótica do mundo natural (Greimas; Courtés, 1986, p. 169). Seguindo Floch (1988, p. 256), considerar a linguagem plástica como “uma segunda linguagem” sobreposta à “fala figurativa ou icônica para desviar parte de seu significante” pode ser relevante para identificar repetições, ecos de formas estabelecendo uma espécie de rima plástica. No entanto, é bom salientar sobretudo o desenvolvimento da semiótica plástica (semi-simbólica) por meio de um conjunto de obras de Jean-Marie Floch publicadas nas décadas de 1980 e 1990.

A primeira, *Petites mythologies de l'oeil et de l'oeil esprit* (1985), faz parte do trabalho do Grupo de Pesquisa Semioliúística (EHESS-CNRS) – composto por Jean-Marie Floch, Felix Thürlemann, Denis Alkan, Diana Luz Pessoa de Barros, Ada Dewes e Alain Vergniaud – para aplicar a semiótica estrutural ao visual. Nesse contexto, cernimos o texto de Floch como aquele que procura formalizar os princípios da semiótica visual, enfatizando a dimensão plástica que os distingue da leitura figurativa e a sua relevância para o estudo das imagens – mas também dos textos sincréticos (histórias em quadrinhos, publicidade) e, no caso em foco, da escultura. Na esteira das primeiras abordagens da imagem, iniciadas na década de 1960 nomeadamente com Barthes (1964), a semiótica plástica respondeu à necessidade de desenvolver um método e uma metalinguagem mais precisos para a compreensão e a análise de enunciados visuais, até então, ignorados pela semiótica greimassiana. Assim, crítico abertamente da abordagem de Barthes e de acordo com o projeto “estrutural”, Floch busca descrever os enunciados visuais como objetos de significado (textos), recusando “uma lexicalização imediata apenas de sua dimensão figurativa” (1985, p. 13); o que nos permite abordar obras ditas “abstratas” – não figurativas – que “escaparam” da análise como pode ser o caso da escultura *Anjos Incoscientes*, objeto de nosso estudo.

Assim sendo, entendemos que o objetivo da semiótica plástica é, de forma mais ampla, “dar conta da materialidade do significante das imagens e dos espaços construídos e, de forma mais geral, questionar os modos de existência semiótica da ‘lógica do sensível’” (Greimas; Courtés, 1986, p.169). Desse modo, percebemos o desdobramento da semiótica plástica a partir da discursiva greimassiana quando reparamos que os sistemas semi-simbólicos, definidos pela “conformidade não de elementos isolados, mas de categorias localizadas (nos planos de expressão e conteúdo)” (Floch, 1988, p. 252), já estiveram no cerne do estudo de Greimas intitulado “semiótica figurativa e semiótica

plástica”, que data de 1978 e foi publicado em francês em 1984. Essa dimensão plástica, que nos interessa neste trabalho, é composta por elementos não figurativos (Thürlemann, 1982), descritíveis por meio de categorias plásticas topológicas (posição que vai nos ocupar), eidéticas (formas) e cromáticas (cores). Assim, ao prestar atenção nesses elementos “não significativos” da escultura, pretendemos, pelo viés da semiótica plástica, mostrar não apenas que esses elementos compõem as figuras – no caso, o espaço que nos interessa –, mas também que as “articulam”.

Nesse ponto, Floch (1985), tal como Greimas (1984), sublinha que é efetivamente a topologia, ou seja, a organização das figuras e dos elementos no espaço da imagem, que orienta a leitura e constitui a sua dimensão narrativa. Como Floch, interessa-nos observar, no tocante às manifestações visuais, a “totalidade de objeto(s) de significado (...) (e) a sua segmentação em certo número de chamadas unidades de manifestação” (1995, p. 14). Nesse sentido, a escultura *Anjos inconscientes*, de Timothy, é um bom exemplo da articulação das três categorias plásticas, sendo elas topológicas, eidéticas e cromática.

2 Análise da escultura *Angels Unawares*

Tendo em vista que nossa análise foca o plano de expressão, sobretudo em topologia – aborda de passagem as categorias eidética e cromática –, mencionamos brevemente que, de início, pelo plano de conteúdo, o que a escultura diz, já se depreende que ela retrata em um barco um grupo de pessoas – homens, mulheres, crianças – vestindo roupas que mostram que são originários de diversas culturas. Consoante ao contexto de sua confecção e inauguração, fica claro que a escultura representa refugiados amontoados em uma jangada ou barco e os coloca em posição de movimento. Assim, retrata os dramas dos deslocamentos de pessoas provenientes de diferentes culturas e momentos históricos, entre elas um judeu hassídico que foge da Alemanha nazista, um sírio que foge da guerra civil, um refugiado polaco que foge do regime comunista.



Figuras: escultura Anjos Inconscientes na Praça de São de Pedro, Vaticano. Fonte: Christian Dino Batsi

Embora nosso foco seja a topologia, iniciamos a análise ora proposta, de modo passageiro, pelas categorias cromáticas (que se referem às cores) e eidéticas (alusivas às formas) para, só depois, abordarmos a categoria topológica, que é o nosso foco. No caso de nosso objeto, ele é monocromático. Tal caráter pode assumir um sentido disfórico por possuir menos variações de cores. Evidenciamos que a manifestação monocromática pode reforçar a noção de negação do sentido de vida junto às figuras da escultura, a par de os formantes plásticos, como a cor, servirem de “pretextos” (Floch, 1985, p. 46) para investimentos de sentido, mais abstratos e carregados de valores. No entanto, optamos apreender o aspecto monocromático considerando a escultura montada, por meio de uma estrutura de bronze e revestida com uma mistura de resina e pó de mármore, como caminho para impedir que se deteriore pela intempérie externa.

Na categoria eidética (das formas), a escultura é de três dimensões e mede seis metros, com 140 figuras. Pelos traços das figuras nela presentes, desde um jovem irlandês que foge da fome ou mesmo muçulmano, um sírio que escapa da guerra civil até Maria e José. Por exemplo, na frente, entre as figuras, pode-se ver um judeu sombrio, que segura duas malas, fugindo da Alemanha nazista. Do lado direito, uma criança afrodescendente é vista estendendo a mão para o pai, buscando ser abraçada. Ao fundo, um homem Cherokee que suportou a migração forçada, conhecida como “Trilha das Lágrimas”, chora com a mão no rosto.

Em questões topológicas, as que mais nos interessam nesta análise, percebe-se que a colunata de Bernini, que flanqueia os lados esquerdo e direito da Praça de São Pedro, dá a aparência de braços estendidos a uma área que foi projetada para ser um espaço de acolhimento, conforme ressaltamos na seção de contextualização neste

trabalho. A Praça de São Pedro é um lugar enorme visitado por pessoas de todas as culturas e religiões. E ter essa escultura “navegando” nesse espaço apenas reforça aquilo para o qual ele foi realmente projetado. A começar não apenas pelos turistas e peregrinos que passam por aí, mas também pelos migrantes e refugiados, que, com todos os passantes na Praça, vivenciam a experiência, o que os coloca na mesma situação de horizonte, em diálogo com o que as figuras da escultura representam, numa mesma direção de movimento. Essas considerações reforçam o que foi posto por Floch, segundo o qual o espaço “fechado e articulado” da imagem corresponde a um “todo significativo”, a uma “estrutura textual” (1985, p. 25) que deve ser contabilizada através de discretizações notadamente liberando unidades do plano de expressão e propondo conexões em formantes figurativos e plásticos. Assim, consideramos o ambiente como um todo de sentido.

Valendo-se dos conceitos *englobante* e *englobado* de Greimas e, no contexto deste trabalho, transformando-as nas categorias *abracante* vs. *abraçado*, fica claro que a escultura se associa ao âmbito da Praça de São Pedro, que a circunda, oferecendo uma dinâmica de abraço. Portanto, a escultura é abraçada pelo espaço e pelas imagens da Praça, que são os elementos abraçantes. Como tais estipulações interferem ou evidenciam o sentido final, de que a Praça São de Pedro apresenta-se como lugar de turismo e de cristianismo, não apenas católicos e cristãos, mas de pessoas de várias religiões, crenças, culturas e geografias diferentes, trazendo assim, em seu bojo, uma relação com o sentido de acolhida (abraço), reforçando a ideia de que “a Igreja de São Pedro, de certo modo, a matriz de todas as outras igrejas, tinha de dispor de um pórtico que lhe permitisse mostrar-se pronta a receber nos seus braços, maternalmente abertos, os católicos para confirmá-los na fé, os hereges para reunir na Igreja e os infiéis para iluminá-los na verdade da fé” (Petrosillo, 2008, p. 210). Desse modo, a obra *Anjos inconscientes* torna-se também símbolo de apelo à inclusão, à integração e à hospitalidade. Afinal, a localização da escultura na Praça de São Pedro, situada na *Via della Conciliazione* (Rua da Conciliação), é um indício de que aquele lugar é um lugar de paz, assim reforçando a necessidade do seu cultivo junto aos usuários do espaço no qual está inserida a escultura, que também expressa o drama do deslocamento de pessoas, cuja maioria é deslocada por causa de guerras e conflitos, sinônimos de falta de paz.

Considerações finais

É possível concluir, por meio das reflexões suscitadas pelo tema deste trabalho, que os efeitos de sentido que a escultura torna perceptíveis na região do Vaticano, por estar erguida num espaço que carrega significados, colocam em contraste questões que o próprio espaço traz à tona, isto é, migrações e acolhimento. Tais questões são acionadas pela religião. Ademais, percebemos que a semiótica estipula uma noção de sentido acerca de um espaço em que se encontra um objeto. Portanto, tais sentidos, quando associados ao espaço, no caso nosso, o sentido da escultura no espaço da Praça de São Pedro, difundem não apenas temas religiosos, mas também sociais, de modo que a sua presença passa a ter não só um sentido religioso, como também desempenha um papel social, político assim evidenciando camadas de significados que vão além do simples aspecto estético podendo se relacionar com o sentido do religioso, do social e do político (questão migratória).

Referências

- FLOCH, Jean-Marie. *Un type remarquable de semiosis : les systems semisymboliques*. In: HERZFELD, Michael; MELAZZO, Lucio (dirs.). Berlin : De Gruyter Mouton, 1988. v. 1. p. 251-257.
- _____. *Petites Mythologies de l'oeil et de l'esprit*. Paris: Hades et Benjamin, 1985.
- GREIMAS, Algirdas Julien ; COURTRES, Joseph. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette, 1986.
- PETROSILLO, Orazio. *Cidade do Vaticano*. Cidade do Vaticano: Edizioni Musei Vaticani, 2008.
- RODRIGUES; Marcel Henrique. Uma teoria sobre a simbologia na Praça de São Pedro no Vaticano, arquitetada por Gian Lorenzo Bernini. *Percorso Acadêmico*, Belo Horizonte, v. 2, n. 4, p. 8-25, jul./dez. 2012.
- THÜRLEMANN, Felix. *Paul Klæ: analyse semiótica de trois peintures*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1982.