



Esboço de um plano de expressão para o texto escultórico

Elisson Ferreira Morato *

Resumo: Neste artigo, analisamos dois textos escultóricos, através da semiótica de Greimas ou semiótica francesa, a fim de desenvolver algumas considerações sobre o plano de expressão na escultura. Tomamos para a análise duas peças do escultor brasileiro Antônio Francisco Lisboa (1738-1814) mostrando, uma delas, São Miguel e Almas, e outra, São Francisco de Assis, e aplicamos os conceitos de plano de expressão, semissimbolismo e semiótica plástica ou visual extraídos de Greimas; Courtés (1986, 2008), Floch (1985) e Pietroforte (2007). Normalmente, o estudo do plano de expressão é feito através da análise da sua relação com o plano de conteúdo, uma relação que pode ocorrer através do semissimbolismo, que é aquela entre as categorias do plano de expressão e do plano de conteúdo. De acordo com o trabalho de Floch (1985), o plano de expressão de textos visuais é formado por formantes figurativos e formantes plásticos: os formantes plásticos constituem, deste modo, o nível profundo do plano de expressão em textos visuais. A escultura é uma espécie de texto visual que tem elementos como espacialidade, volume e formas no seu plano de expressão. Com esses elementos, podemos construir dimensões que contenham categorias, como *relevo total vs. relevo parcial, grande vs. pequeno, alongado vs. contraído, acima vs. abaixo*, relacionadas com outras categorias do nível fundamental do plano de conteúdo.

Palavras-chave: escultura, plano de expressão, semissimbolismo, semiótica plástica

Introdução

Ao se interessar pela análise de qualquer tipo de texto, a semiótica greimasiana admite a ocorrência de diferentes planos de expressão – verbais ou não-verbais (visuais, sonoros, gestuais etc). O desenvolvimento da semiótica visual ou plástica, efetivado graças aos trabalhos de Jean-Marie Floch, permitiu confirmar a aplicabilidade da teoria de Greimas a textos dotados de um plano de expressão visual. Apesar dessa possibilidade já ter sido anunciada pelo próprio Greimas, pesquisas sobre o tema ainda são recentes no Brasil.

No conjunto de textos visuais, encontramos tanto aqueles construídos através de significantes bidimensionais, como a pintura e a fotografia, quanto os concebidos através de significantes tridimensionais, caso da escultura. Desse modo, é possível observar uma heterogeneidade que se instala dentro de uma suposta homogeneidade do conjunto dos textos plásticos. O significante plástico é, nessa perspectiva, o denominador comum de pelo menos dois tipos de texto: os bidimensionais, que conjugam altura e largura, e os tridimensionais, que possuem altura, largura e profundidade.

Este trabalho tem, portanto, o propósito de investigar como a escultura se coloca nessa tipologia, além de oferecer alguns elementos com os quais possamos começar a elaborar um plano de expressão que permita a análise desse tipo de texto e das relações semissimbólicas instauradas entre categorias dos planos de conteúdo e de expressão. Nesse caso, adotamos os pressupostos básicos da semiótica greimasiana, como os conceitos de plano de conteúdo e de expressão, dimensionalidade e espaço, oriundos de Greimas; Courtés (2008) e da semiótica visual/plástica de Floch (1985). Adotamos também as contribuições do trabalho prático de Pietroforte (2007) sobre o semissimbolismo na escultura.

Uma vez articulada a proposta de um plano de expressão para a análise de textos escultóricos ilustramos sua aplicação por meio da análise de duas esculturas religiosas produzidas em Minas Gerais, no século XVIII, durante o chamado período barroco. Uma delas é entalhada em madeira e representa São Francisco de Assis; a outra, esculpida em pedra-sabão, representa São Miguel e Almas.

Assim, num primeiro momento, buscamos caracterizar a escultura dentro de pressupostos semióticos para,

* Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Endereço para correspondência: (elissonmorato@yahoo.com.br).

em seguida, enveredarmos pela elaboração de categorias de expressão e de níveis com os quais possamos apresentar, de maneira operacional, um esboço para a análise do plano de expressão desse tipo de texto. Após a apresentação das obras selecionadas, iniciamos nossa análise pelo plano de conteúdo, focando especialmente o nível fundamental e a semântica discursiva, e passando, em seguida, para o exame do plano de expressão, no qual buscaremos apontar categorias que estabeleçam relações semissimbólicas com as do plano de conteúdo.

1. A escultura na perspectiva da semiótica

Ao considerar a escultura como um objeto semiótico, devemos caracterizá-la dentro dos princípios dessa teoria, tal como postula Floch (1985, p. 11), ao enunciar que “a semiótica visa a construir seus próprios objetos, não a legitimar ou a negar as conotações sociais ou os objetos construídos por outras disciplinas”¹. A definição da escultura, em conformidade com os princípios semióticos, pode valer-se da comparação com outros tipos de textos visuais. Embora na escultura os significantes sejam tridimensionais, tal fato não implica que ela esteja fora dos domínios da semiótica do visual. Segundo Pietroforte (2007, p.122), “as categorias plásticas não são categorias planares, já que seu grau de abstração permite a concepção de uma forma semiótica própria da plasticidade, que pode ser manifestada em duas ou três dimensões.”

A tridimensionalidade da escultura pode ser observada através do eixo da prospectividade, conforme Greimas; Courtés (2008, p. 178), que corresponde, na escultura, ao que a perspectiva representa na pintura. Se na pintura há uma ilusão de tridimensionalidade criada pela perspectiva, na escultura essa tridimensionalidade se concretiza no plano de expressão. Há, portanto, na escultura, uma dimensão topológica tridimensional que se opõe à topologia pictórica, baseada apenas em duas dimensões: o comprimento e a largura. No dizer dos autores, trata-se de uma dimensão “que depende os eixos da horizontalidade, da verticalidade e da prospectividade (adiante/atrás)” (Greimas; Courtés, 2008, p. 295).

A escultura, como um objeto semiótico visual que se realiza através da tridimensionalidade, pode ser definida por meio de termos articulados em relação à pintura, à maneira de categorias semióticas, conforme observamos na Tabela 1.

Pintura	vs.	Escultura
Bidimensional	vs.	Tridimensional
Monoangular	vs.	Pluriangular
Perspectividade	vs.	Prospectividade

Tabela 1
Categorias visuais da pintura e da escultura

Como já afirmamos, a pintura possui duas dimensões: a altura e a largura dadas pelo suporte utilizado, enquanto a escultura possui três: altura, largura e profundidade. Essas três dimensões a tornam pluriangular, ou seja, ela pode ser observada de vários ângulos, ao contrário da pintura, que, sendo monoangular, não permite que o espectador a contemple, por exemplo, olhando por trás do quadro. Essas são qualidades que fazem com que a escultura seja caracterizada por uma prospectividade, que é a sua profundidade tridimensional, ao passo que a pintura se caracteriza por uma perspectividade, na qual a profundidade é dada pelas técnicas de efeitos de perspectiva. Essas categorias não são balizas metodológicas rígidas para a elaboração de um plano de expressão na escultura, mas, por outro lado, nos ajudam a caracterizar esse objeto a fim de melhor analisá-lo.

2. O plano de expressão e o semissimbolismo na escultura

Para Pietroforte (2007, p. 131), o semissimbolismo é determinado no nível fundamental, “seja no plano do conteúdo seja no plano da expressão. Assim, se há um nível fundamental na geração da expressão, nada impede que se possa definir um nível narrativo também nesse plano”. Por seu turno, em Greimas; Courtés (1986, p. 53), encontramos elementos que nos fornecem um paradigma para a montagem de um plano de expressão numa perspectiva gerativa, tal como ocorre no plano de conteúdo.

No trabalho desses dois últimos autores, temos a oposição *constitucional vs. não constitucional*, que consiste numa classe fundamental de categorias plásticas. Nessa perspectiva, as categorias construídas a partir da espacialidade — as topológicas —, seriam de ordem *não constitucional*: “as categorias topológicas, de natureza não constitucional, regulam a disposição das configurações plásticas no espaço bi e tridimensional. Elas se dividem em várias subclasses, como a posição e a orientação”² (Greimas; Courtés, 1986, p. 239).

Se a topologia, nessa perspectiva, consiste numa dimensão não constitucional, temos, por outro lado,

¹Tradução nossa de: “La sémiotique vise à construire ses propres objets, non à légitimer ou à nier les connotations sociales ou les objets construits par d’autres disciplines.”

²Tradução nossa de: “Les catégories topologiques, de nature non constitutionnelle, règlent la disposition des configurations plastiques dans l’espace bi- et tridimensionnel. Elles se divisent en plusieurs sous-classes, comme la position et l’orientation.”

³Tradução nossa de: “permettent la saisie d’une configuration plastique.”

as categorias constitucionais: aquelas que, segundo os autores, “permitem a penhora de uma configuração plástica”³ (Greimas; Courtés, 1986, p. 53). As categorias constitucionais, por sua vez, podem ser divididas em constituintes e constituídas. Assim, por exemplo,

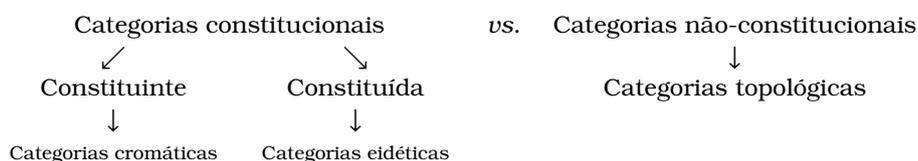


Figura 1
Categorias da configuração plástica

As categorias topológicas estariam, assim, no nível mais profundo, regendo as categorias constituintes, e, por essa via, as constituídas. Nesse âmbito, no que tange ao plano de expressão da escultura, teríamos, em linhas gerais, as dimensões da Tabela 2.

Dimensão topológica (não constitucional) (espacialidade)
Dimensão volumétrica (constituente) (volumes)
Dimensão eidética (constituída) (formas)

Tabela 2
Dimensões do plano de expressão na escultura

O plano de expressão escultórico tem, no nível mais profundo, a topologia. Como a escultura é tridimensional, ela se projeta no espaço segundo um sentido, uma disposição espacial. A dimensão topológica abriga, assim, categorias como *superior vs. inferior*, *englobante vs. englobado*, *anterioridade vs. posterioridade*. Já o volume, entendido como sendo espaço ocupado por um determinado corpo ou um determinado material, é pertinente à escultura, uma vez que ela trabalha as formas através das extensões sólidas dos materiais, com o espaço ocupado pelo material utilizado.

Tomando o volume como uma dimensão intermediária do nível profundo da expressão, teríamos uma dimensão a que podemos chamar de volumétrica, à qual pertenceriam categorias como *pequeno vs. grande*,

na pintura, as categorias cromáticas são de natureza constituinte, enquanto as categorias eidéticas seriam constituídas, o que podemos apresentar de maneira esquemática, como apresentado na Figura 1.

simetria vs. assimetria, *relevo total vs. relevo parcial* etc. Por sua vez, a dimensão volumétrica levaria à concepção das formas que, nesse caso, seriam dadas pelo trabalho com os volumes grandes ou pequenos, em relevo total ou parcial etc. A dimensão eidética na escultura comportaria categorias como *parcialidade vs. totalidade* e *curvilíneo vs. retilíneo*.

Devemos salientar que as dimensões apresentadas não correspondem, respectivamente, aos níveis fundamental, narrativo e discursivo do plano de expressão, uma vez que são dimensões relacionadas ao nível profundo da expressão, nível esse ainda composto por formantes plásticos de natureza não figurativa. Desse modo, essas categorias de expressão são homologadas a categorias semânticas de base, e não àquelas dos níveis narrativo e discursivo.

Mesmo que a semiótica não tenha definido ainda um plano de expressão completo para os textos visuais, as relações entre os planos de conteúdo e de expressão, instauradas por meio do semissimbolismo, orientam boa parte das preocupações em semiótica plástica. De acordo com (Floch, 1985, p. 11), o semissimbolismo assinala de modo geral, “o reconhecimento e a definição de uma relação entre o visível e o inteligível”⁴.

Para descrever essas relações, o autor parte de Greimas; Courtés, e apresenta o conceito de formantes, os quais são: “uma parte da cadeia da expressão correspondente a uma unidade do plano de conteúdo”⁵ (Floch, 1985, p. 46). Há, portanto, unidades de expressão, os formantes, com as quais podem ser constituídas categorias homologáveis às do plano de conteúdo. Tais formantes se dividem em figurativos e plásticos. Os primeiros permitem que o texto seja concebido como um signo-objeto, um objeto do mundo natural. Já os formantes plásticos, “servem de ‘pretextos’ a in-

⁴Tradução nossa de: “la reconnaissance et la définition d’une certaine relation entre le visible et l’intelligible.”

⁵Tradução nossa de: “une partie de la chaîne de l’expression correspondant à une unité du plan du contenu.”

⁶Tradução nossa de: “servent de ‘pretextes’ à des investissements de signification autres, plus abstraits et généralement de nature axiologique.”

vestimentos de outras significações, mais abstratas e geralmente de natureza axiológica”⁶ (Floch, 1985, p. 45). Os formantes plásticos, de natureza não figurativa, estariam, assim, num nível profundo ou fundamental do plano de expressão, formando categorias sobre as quais recairiam investimentos progressivamente mais ricos e concretos.

Desse modo, as relações semissimbólicas ocorreriam entre categorias dos dois planos, mas envolveriam apenas o nível fundamental de ambas. Vejamos a organização desses formantes nas obras analisadas.

3. Apresentação das obras



Figura 2
São Francisco de Assis com a caveira.
(Fonte: Acervo pessoal do autor)

A escultura de São Francisco de Assis com a caveira (ver Figura 2) é atribuída a Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), alcunhado Aleijadinho, ou ao seu ateliê. De pequenas dimensões (cerca de 40 cm), esculpida em cedro, a imagem nos mostra São Francisco de Assis em posição cruciforme com o corpo de frente e a cabeça de perfil, voltada para uma caveira que segura na mão direita. A representação da caveira na mão do santo era bastante comum no período barroco e

ilustrava a brevidade da vida, a fugacidade do tempo e a inutilidade do cultivo dos bens terrenos.

Já a imagem de São Miguel e Almas (ver Figura 3), que decora a portada da Igreja de São Miguel e Almas de Ouro Preto, foi executada em pedra-sabão, após 1778. Trata-se do anjo São Miguel, ou São Miguel Arcanjo, bastante cultuado desde o século XVIII, que é, ao mesmo tempo, o juiz e o salvador das almas do Purgatório. Tradicionalmente usa traje militar romano, como a couraça e o saiote. Nessa imagem (ver Figura 3), ele é visto usando botas, capacete com plumas e um volumoso manto esvoaçante. Na mão esquerda, o Arcanjo segura um escudo com as letras IHS, que são as iniciais de *Iesu Homini Soter* (Jesus Salvador dos Homens) e, na mão direita, uma balança de metal que remete ao seu *status* de juiz.



Figura 3
São Miguel e Almas. (Fonte: acervo pessoal do autor)

A assimetria da figura de São Miguel, sua movimentação, seu manto esvoaçante evidenciam que se trata de uma escultura pertencente ao último quartel do século XVIII, época do estilo rococó, considerado a última etapa da arte barroca no Brasil. Abaixo da figura de São Miguel, temos almas no Purgatório em atitude de oração e louvação ao arcanjo que lhes pesará os pecados antes de permitir que alcancem o Céu. As chamas do Purgatório remetem não ao castigo ou à

condenação, mas à purgação, à purificação da alma de seus pecados terrenos. É devido à presença das almas que o santo é chamado de São Miguel e Almas.

4. Análise do plano de conteúdo das esculturas

Encontramos, na imagem de São Francisco de Assis com a caveira (ver Figura 2), a categoria semântica de base /vida/ vs. /morte/, sendo o termo /vida/ representado por São Francisco e o termo /morte/, pela caveira. Nesse caso, a morte não tem propriamente um valor negativo, o que podemos observar pelo modo como o santo lida com sua figura (a caveira): não com repugnância, uma vez que a toma em suas mãos e volta seus olhos para ela. No discurso barroco, a

morte é, frequentemente, figurativizada por um crânio ou um esqueleto, vestindo um manto preto. No caso da escultura de São Francisco, a morte remete ao ideal de vida simples, ao abandono dos bens materiais e ao desapego em relação à vaidade (performances pressupostas para aqueles que desejam ser sancionados positivamente, alcançando o Céu).

No nível discursivo, temos uma debreagem enunciativa, uma vez que há uma enunciação em terceira pessoa, remetendo a um lá e a um então. No subcomponente temático da semântica discursiva, encontramos a oposição *opulência vs. pobreza*. Sendo que o termo *pobreza* é figurativizado pelos trajes simples de São Francisco, seus pés descalços e cabeça raspada. Os outros termos são pouco figurativizados.

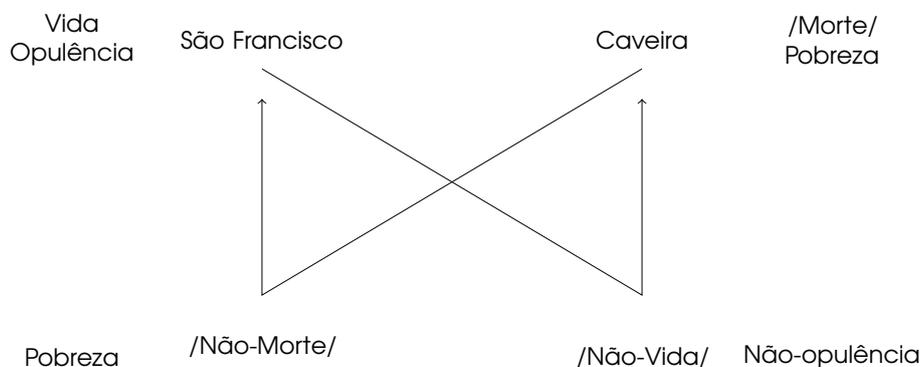


Figura 4
Quadrado Semiótico São Francisco vs. Caveira

Na escultura de São Miguel e Almas (ver Figura 3) encontramos, no nível fundamental, a categoria semântica de base /HUMANIDADE/ vs. /DIVINDADE/. Segundo Fiorin (1999, p. 180), “os anjos englobam a /não-divindade/ e a /não-humanidade/”. Entretanto, na escultura em análise, a figura do Arcanjo São Miguel remete ao termo /divindade/, o que pode ser verificado em função das características que descreveremos a seguir.

Primeiramente, observamos que o anjo possui aparência zoo-antropomórfica (ver Figura 3): tem o aspecto humano, mas, ao mesmo tempo, é dotado de grandes asas. Na mitologia cristã, essa figuração é utilizada para representar seres que não têm existência terrena, mas apenas celestial. É preciso revelar também que São Miguel possui atributos divinos: ele tem poder sobre as almas, o que é evidenciado pela figura da balança. São Miguel, desse modo, não interage com o mundo dos homens, mas com o mundo das almas.

Observação semelhante poderíamos fazer a respeito

das almas. Inicialmente, somos levados a supor elas englobam os termos /não-humanidade/ e /não-divindade/, afinal são almas, não corpos, que aguardam o sancionamento de seus atos para chegarem ao Céu. Mas possuir alma, segundo a concepção cristã, é o que diferencia os homens de outros seres. Por sua vez, essas almas são representadas de forma simples, sem quaisquer elementos que sugiram abstração (ver Figura 3). São apenas corpos nus, o que também ressalta sua humanidade.

Essas almas, por seu turno, estão no Purgatório para se livrarem dos pecados de sua vida terrena. Ainda são seres impregnados de humanidade que estão sujeitas tanto a uma salvação quanto a uma condenação ao Inferno. Desse modo, a particularidade dessa narrativa escultórica nos leva a representá-la no quadrado semiótico sem a ocorrência de termos complexos ou neutros.

Na semântica discursiva encontramos as oposições temáticas *perdição vs. salvação* e *pecado vs. virtude*,

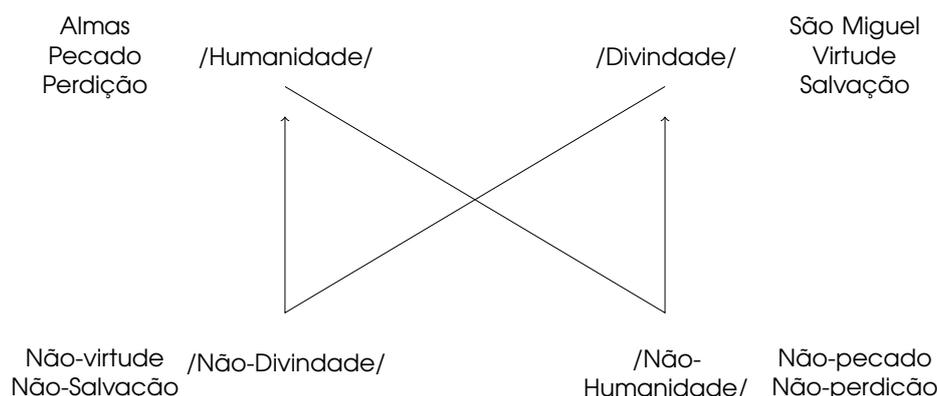


Figura 5
Quadrado Semiótico Humanidade vs.
Divindade

os quais são associados a temas diversos como *justiça*, *fé*, *penitência*, *proteção* etc. Como é comum no discurso religioso barroco, esses temas são fartamente figurativizados: a *salvação* e a *virtude* são figurativizados pelo Arcanjo, enquanto que o *pecado* e *perdição* são figurativizados pelas almas. Outros temas, como por exemplo, a *justiça*, aparece através da figura clássica

da balança. Enquanto que a *proteção* é evidenciada pelo escudo. Já a *fé* é figurativizada pelas mãos postas e gestos louvadores das almas, enquanto que o pecado e penitência são representados pelas chamas do Purgatório.

Desse modo apresentamos a seguinte configuração no quadrado semiótico da Figura 5.

Passamos agora ao exame do plano de expressão, no qual buscaremos categorias com as quais apresentaremos relações semissimbólicas na escultura.

5. Análise do plano de expressão

Na escultura de São Francisco de Assis (ver Figura 2), podemos atentar primeiramente para a posição do santo e da caveira que ele segura na mão, o que sugere a ocorrência da categoria *centralidade vs. extremidade* na dimensão topológica: observemos que a cabeça e o corpo do Santo ocupam o centro da imagem e a caveira

ocupa a extremidade dos braços em cruz.

Encontramos, por sua vez, a categoria *grande vs. pequeno* na dimensão volumétrica, categoria caracterizada pela proporção da figura do santo em relação à caveira em sua mão. Na dimensão eidética, temos as categorias *alongado vs. contraído* e *retilíneo vs. curvilíneo*. A figura de São Francisco é dada por uma forma alongada dominada pelas linhas retilíneas de sua posição cruciforme, enquanto que a caveira consiste, eideticamente, em um volume contraído e curvilíneo.

O que representamos no quadrado semiótico da Figura 6.

Na dimensão topológica do plano de expressão da escultura de São Miguel e Almas (ver Figura 3), temos a categoria *abaixo vs. acima* dada pela posição do Arcanjo em relação às Almas do Purgatório. Já na dimensão volumétrica, encontramos as categorias *relevo parcial vs. relevo total*, além de *simetria vs. assimetria*. Podemos observar que a imagem de São Miguel é esculpida em relevo total, possuindo tanto anterioridade quanto posterioridade, além de compor uma massa assimétrica dirigida por uma linha diagonal sugerida, na escultura pela alça do manto (ver Figura 3). Já

as Almas formam um grupo simétrico esculpido em relevo parcial.

São Miguel, por seu turno, sendo trabalhado em relevo total é percebido através de formas inteiriças, enquanto que as Almas, trabalhadas em baixo relevo, têm formas parciais, o que nos lega a categoria *parcialidade vs. totalidade* na dimensão eidética. Ao conjunto dessas categorias e os semissimbolismos gerados representamos no quadro semiótico da Figura 7.

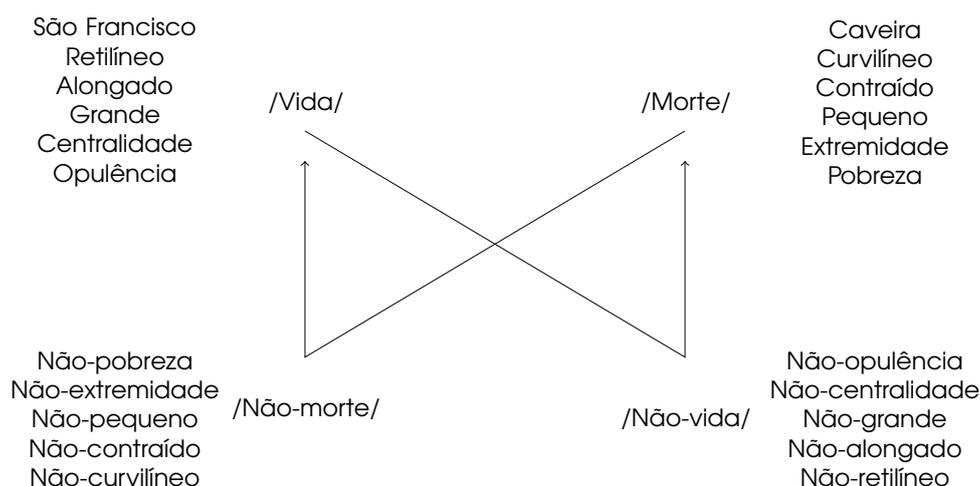


Figura 6
Quadrado Semiótico Humanidade vs. Divindade

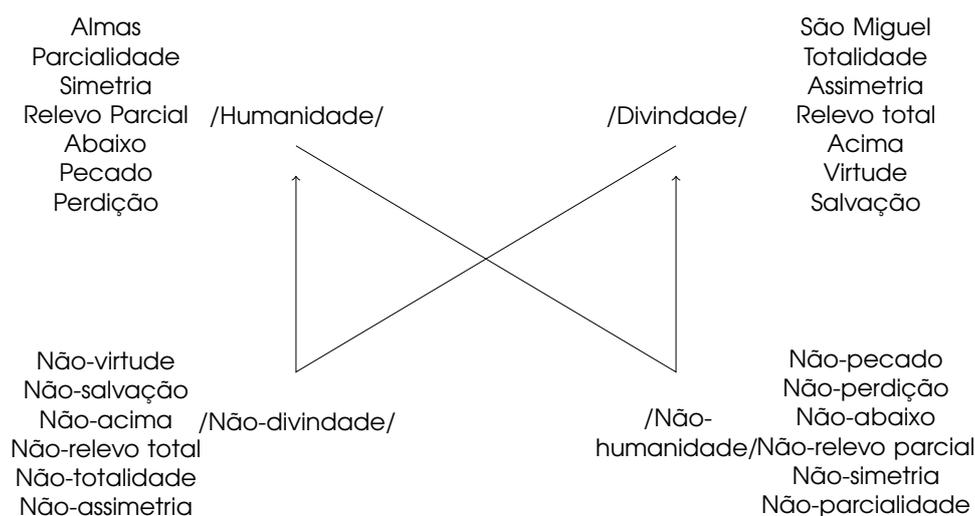


Figura 7
Quadrado Semiótico Almas vs. São Miguel

6. Considerações finais

Nos dois textos escultóricos analisados (ver Figura 2 e Figura 3), apontamos a ocorrência de dimensões relacionadas ao plano de expressão. Mas, conforme fizemos enunciar, não tivemos a pretensão de apresentar um plano de expressão completo. Os níveis de expressão com os quais trabalhamos não representam, assim, um percurso gerativo de expressão, tal como temos um percurso gerativo de sentido no plano de conteúdo. As

dimensões volumétrica, eidética e topológica não correspondem, nessa perspectiva, aos níveis fundamental, narrativo e discursivo do plano de expressão.

Entretanto, os estudos em semiótica visual ainda caminham e não podemos esperar resultados sem a realização de trabalhos mais diversificados na área. A ausência de dados com os quais possamos montar um plano de expressão completo para os textos visuais, depende de encontramos elementos figurativos

concretos com os quais relacionar aos níveis do plano de conteúdo. Tal fato, a nosso ver, marca não um limite para os estudos semióticos, mas uma possibilidade bastante salutar para a continuidade desses estudos. ●

Referências

Fiorin, José Luiz

1999. Sendas e veredas da semiótica narrativa e discursiva. *DELTA-Revista de Documentação de Estudos em Lingüística Teórica e Aplicada*, São Paulo, Semestral. ISSN 0102-4450, v. 15, n. 1, p. 1-13.

Floch, Jean-Marie

1985. *Petites mythologies de l'œil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris/Amsterdam: Hades/Benjamins.

Greimas, Algirdas Julien

2004. *Semiótica figurativa e semiótica plástica*. 2004. *Semiótica figurativa e semiótica plástica*. Tradução de Ignacio Assis Silva. In: Oliveira, Ana Cláudia de (org.). *Semiótica plástica*. São Paulo: Hacker Editores, p. 75-96.

Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Jean. (Orgs)

1986. *Dictionnaire raisonné de la théorie du langage - Tome 2*. Paris: Hachette.

Greimas, Algirdas Julien; Courtés, Joseph. 2008. *Dicionário de semiótica*. Tradução de Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Contexto.

Pietroforte, Antonio Vicente

2007. *Semiótica visual: os percursos do olhar*. São Paulo: Contexto.

Dados para indexação em língua estrangeira

Morato, Elisson Ferreira

Outline of an expression plane for the sculptorical text

Estudos Semióticos, vol. 9, n. 1 (julho de 2013)

ISSN 1980-4016

Abstract: *In this article, we analyze two sculptorical texts, through the semiotic theory developed by Greimas known as French semiotics, in order to develop some considerations about the expression plane in the sculpture. we analyze two pieces carved by Antônio Francisco Lisboa (1738-1814), a Brazilian sculptor, which show São Miguel e almas and São Francisco de Ssis. For such, we apply the concepts of expression plane, semi-symbolism and plastic or visual semiotics extracted from researches developed by greimas, courtés (1986, 2008), Floch (1985) and Pietroforte (2007). Normally, the study of the expression plane is based on the analysis of the relationship established between this plane and the content plane, a relationship that may occur as semi-symbolic. According to the work of Floch (1985), the expression plane of visual texts is formed by figurative elements and plastic elements, the latter constituting its the deep level. The sculpture is a kind of visual text that combines elements like spatiality, bulk and shape. Based on these elements, we can build up categories of dimensions, such as total relief vs partial relief, big vs small, stretched vs contracted, above vs below, which are related to categories of the deep level of the content plane.*

Keywords: *sculpture, expression plane, semi-symbolism, visual semiotics*

Como citar este artigo

Morato, Elisson Ferreira. Esboço de um plano de expressão para o texto escultórico. *Estudos Semióticos*. [on-line] Disponível em: (<http://revistas.usp.br/esse>). Editores Responsáveis: Ivã Carlos Lopes e José Américo Bezerra Saraiva. Volume 9, Número 1, São Paulo, Julho de 2013, p. 90-98. Acesso em “dia/mês/ano”.

Data de recebimento do artigo: 12/outubro/2012

Data de sua aprovação: 21/março/2013
