



**Presidente da República**

Dilma Rousseff

**Ministro da Educação**

Renato Janine Ribeiro

**Diretoria de Educação a Distância  
DED/CAPES/MEC**

Jean Marc Georges Mutzig

**UNIVERSIDADE FEDERAL  
DO ESPÍRITO SANTO****Reitor**

Reinaldo Centoducatte

**Secretária de Ensino a Distância – SEAD**

Maria José Campos Rodrigues

**Diretor Acadêmico – SEAD**

Júlio Francelino Ferreira Filho

**Coordenadora UAB da UFES**

Teresa Cristina Janes Carneiro

**Coordenadora Adjunta UAB da UFES**

Maria José Campos Rodrigues

**Diretor do Centro de Artes (CAR)**

Paulo Sérgio de Paula Vargas

**Coordenadora do Curso de Graduação  
Licenciatura em Artes Visuais – EAD/UFES**

Maria Gorete Dadalto Gonçalves

**Revisor de Conteúdo**

Maria Regina Rodrigues

**Revisor de Linguagem**

Andrea Antolini Grijó

**Designer Educacional**

Andréia Chiari Lins

**Design Gráfico**

Laboratório de Design Instrucional – SEAD

**SEAD**

Av. Fernando Ferrari, nº 514  
CEP 29075-910, Goiabeiras  
Vitória – ES  
(27) 4009-2208

**Laboratório de Design Instrucional (LDI)****Gerência**

Coordenação:  
Letícia Pedruzzi Fonseca  
Equipe: Giulliano Kenzo Costa Pereira  
Patrícia Campos Lima

**Diagramação**

Coordenação:  
Geyza Dalmásio Muniz  
Equipe:  
Nina Ferrari

---

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)  
(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

---

R165s Ramaldes, Maria Dalva.  
Sintaxe visual : perspectivas semióticas / Maria Dalva  
Ramaldes. - [2. ed.]. - Vitória : Universidade Federal do Espírito Santo,  
Secretaria de Educação a Distância, 2016.  
56 p. : il. ; 30 cm

Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-85-63765-49-9

1. Semiótica. 2. Comunicação visual. I. Título.

CDU: 81'22:316.77



Esta licença permite que outros remixem, adaptem e criem a partir deste trabalho para fins não comerciais, desde que atribuam ao autor o devido crédito e que licenciem as novas criações sob termos idênticos.

A reprodução de imagens nesta obra tem caráter pedagógico e científico, amparada pelos limites do direito de autor, de acordo com a lei nº 9.610/1998, art. 46, III (citação em livros, jornais, revistas ou qualquer outro meio de comunicação, de passagens de qualquer obra, para fins de estudo, crítica ou polêmica, na medida justificada para o fim a atingir, indicando-se o nome do autor e a origem da obra). Toda reprodução foi realizada com amparo legal do regime geral de direito de autor no Brasil.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
Secretaria do Ensino a Distância

# Sintaxe Visual

## Perspectivas Semióticas

Dalva Ramaldes

Vitória  
2016

# Sumário.....

P. 5



P. 10



P. 7



P. 16



P. 12

P. 26



P. 49

P. 53

P. 51

P. 31



# Apresentação

Vivemos imersos em um mundo no qual a comunicação entre homens vem sendo intencionalmente marcada pelo predomínio da visualidade. A presença de estímulos visuais é tão intensa que praticamente todas as nossas relações com a realidade são intermediadas por algum tipo de imagem. Fixas ou em movimento, identificamos as imagens em diferentes suportes e linguagens, inferindo cotidianamente na paisagem das cidades e na vida dos que por elas transitam, inserindo-se tanto como objetos de apreciação estética, quanto como meios de circulação de informações.

O fascínio pelas imagens não é privilégio de nosso tempo, com registro em várias etapas da história do desenvolvimento humano, porém na atualidade, parece responder muito à própria característica de uma sociedade atraída por apelos sensoriais, em decorrência dos aparatos tecnológicos com os quais convive e que favorecem o recurso a linguagens que estimulam diferentes sentidos, em especial à visão. Não importa a que propósito se destine qualquer manifestação visual, fato é que diante de uma obra de arte, de uma notícia impressa em uma página de jornal, de um *outdoor*, de um anúncio, ou de um *site*, entre tantos outros textos inseridos em nossa vida di-

ária, sabemos claramente que estamos diante de objetos produzidos pelo homem como atos de linguagem. São produtos da cultura, e assim devem ser examinados para que se possa compreender o modo como se inscrevem e produzem sentidos no meio social.

Essa realidade torna indispensável o esforço pedagógico na inserção de disciplinas vinculadas a teorias e a procedimentos metodológicos capazes de oferecer aos professores mecanismos direcionados à análise das imagens como objetos visuais que se apresentam à percepção humana. É nesta direção que iniciamos este novo percurso de estudos, no qual vamos tratar de Sintaxe Visual. Introduziremos novas proposições, conceitos, métodos, e reveremos parcialmente conteúdos já ministrados em outras disciplinas que discorreram sobre linguagens em geral; sobre a relação entre arte e linguagens; metodologias para o ensino das artes; e, mais diretamente, sobre linguagem visual, para melhor compreensão de como o saber se tece, como uma teia, pela junção de conhecimentos vários.

O objetivo fundamental é oferecer aos alunos do curso de Artes Visuais ofertado pelo Centro de Artes da UFES, na modalidade a distância, algumas das principais proposições teórico-metodológicas vinculadas a diferentes correntes semióticas, como instrumentos de análise dos textos.

Este livro instala-se, neste contexto, como mais uma contribuição para a leitura de textos não verbais, objetivando reduzir o descompasso existente entre a prática didático-pedagógico e a multiplicidade de discursos presentes na sociedade, seja das Artes, do *Design*, do Jornalismo, da Publicidade, campos que a cada dia mais convergem suas experiências e até rotinas produtivas, especialmente pela presença das novas tecnologias de comunicação. Tomar esta

direção significa oferecer a possibilidade de um entendimento mais crítico do que vemos, ouvimos ou lemos. Afinal, como afirmam Ramalho e Oliveira (2005, p. 27), na contemporaneidade não se pode mais separar, com rigor, “o que pertence ao mundo dos museus e o que pertence ao visual cotidiano de todos os cidadãos”.

As três principais abordagens semióticas serão contempladas, quais sejam: a Semiótica Peirciana<sup>1</sup> (Teoria Geral dos Signos), Semiótica da Cultura<sup>2</sup> (Semiótica Russa) e a Semiótica Discursiva<sup>3</sup> (de extração greimasiana), abarcando tanto seus princípios teóricos quanto metodológicos, para maior compreensão sobre sintaxe visual. O texto conta com inserções de notas explicativas, evitando-se a remissão a glossários, de modo a garantir maior fluidez à sua leitura. O conteúdo foi dividido em seis unidades, conforme detalhado abaixo:

**Unidade I** a abordagem, de natureza conceitual, dispõe sobre o universo da visualidade na sociedade contemporânea e de seus efeitos no meio social, introduzindo os conceitos de imagem, de linguagem e de texto, essenciais ao propósito de ampliar a reflexão sobre a produção e a recepção dos sentidos.

---

1 De origem norte-americana, conhecida como Semiótica Americana ou Peirceana, devido a Charles Sanders Peirce, seu fundador, que criou seu método a partir dos estudos da Lógica e da Matemática.

2 Semiótica Russa ou Semiótica da Europa Oriental, hoje conhecida como Semiótica da Cultura, derivada dos estudos do Círculo Linguístico de Praga.

3 Originária principalmente das formulações de Algirdas Julien Greimas a partir de sua obra “Semântica Estrutural” (1996).

**Unidade II** a partir do conceito de sintaxe visual como arranjo expressivo, recuperam-se as informações básicas sobre os elementos da linguagem visual, objetivando aplicar a noção de texto a toda e qualquer manifestação textual (verbal, verbo-visual ou audiovisual).

**Unidade III** são apresentadas as três principais correntes semióticas (Semiótica Peirceana, Semiótica da Cultura e Semiótica Discursiva), e as contribuições específicas de cada uma para os estudos da significação e suas distinções epistemológicas. Em decorrência da origem linguística que ordena os pressupostos das Semióticas da Cultura e Discursiva, o texto também introduz o debate sobre a existência de uma instância enunciativa, tendo por base formulações teóricas originadas substancialmente das reflexões de Mikhail Bakhtin e de Algirdas Julien Greimas.

As unidades IV, V e VI, contemplam, respectivamente, pressupostos teóricos e procedimentos metodológicos de análise pertinentes à Semiótica Peirceana, à Semiótica da Cultura e à Semiótica Discursiva, com exemplificações em diferentes materialidades expressivas, como pintura, anúncio publicitário impresso, charges e capa de revistas. As análises, desenvolvidas por pesquisadores de diferentes vinculações no campo da Semiótica, têm a função de demonstrar a aplicabilidade dos referenciais teórico-metodológicos de cada uma delas.

A inserção de textos não verbais em diferentes materialidades expressivas atende ao propósito de identificar diversos modos de organização da sintaxe visual, o que ainda possibilita o reconhecimento de distintos sistemas semióticos, buscando aproximar o conteúdo do curso à realidade social vivida. O exame de tais textos, a partir das teorias semióticas que têm se ocupado nas últimas dé-

cadás também dos sistemas verbo-visuais e audiovisuais, contribui para a apreensão do modo como o universo imagético que nos rodeia faz sentido, e nos aprisiona em sua teia constituída de texturas, formas e cores.

A produção deste livro teve a colaboração de Letícia Nassar, jornalista e professora, mestra em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP, a quem agradeço as contribuições oferecidas. Com a colaboração de outros semioticistas, buscou-se construir uma parceria profícua para este novo percurso de aprendizagem em busca da fonte dos sentidos.

Um abraço,  
**Dalva Ramaldes**



## Visualidade, Linguagens e Sentidos

Quando falamos ou pensamos em visualidade, literalmente nos deslocamos para o mundo das imagens<sup>4</sup>, principalmente as produzidas culturalmente, como parte do esforço do homem por ampliar suas formas de comunicação<sup>5</sup>, como um investimento simbólico e cognitivo. Sejam tais imagens objetos de uma criação individual ou coletiva; materializadas por distintos mecanismos e elementos expressivos, de acordo com os diferentes suportes materiais. O termo imagem serve, neste caso, para designar uma fotografia, uma pintura, uma embalagem, um desenho ou mesmo uma escrita, enfim, tudo o que se oferece à percepção visual. Assim, abarca o que é da ordem do visível, da plasticidade expressiva, o que inclui, por consequência, o próprio sistema verbal.

<sup>4</sup> Como ressalta Pietroforte (2007, p. 34), o termo vem do latim “imago” e é relacionado à representação e, com essa etimologia, pode se referir não só ao que se vê, mas também ao que se ouve ou imagina. Como o objeto deste curso é a visualidade, restringimo-nos à esfera do ver.

<sup>5</sup> “Comunicar” significa, etimologicamente, “pôr em comum”. De forma simplificada, o termo pode ser compreendido como o processo de troca de mensagens entre emissor e receptor.

Neste livro, a proposta de estudo sobre *Sintaxe Visual* é restrita às imagens fixas. Essa ressalva é necessária diante da multiplicidade de suportes de imagens no mundo contemporâneo, visto que alguns tipos, a exemplo do audiovisual, possuem códigos particulares e exigem formulações teórico-metodológicas próprias, determinantes para as análises de natureza semiótica.

Costa (2005, p. 45) estabelece uma classificação de imagem em “textos em linguagens visuais” e “textos em linguagens não visuais”, para distinguir os que resultam predominantemente de linguagens que se destinam à percepção visual, dos que mobilizam outros órgãos de sentidos que não exclusivamente a visão. No primeiro caso, relacionado diretamente ao objeto deste curso, ela aproveita de Benjamin (1969) a divisão em *imagens em linguagens tradicionais* — pintura, desenho, escultura e gravura — e *imagens em linguagens técnicas*, a exemplo das produzidas por dispositivos tecnológicos como máquinas fotográficas, câmeras cinematográficas e computadores. Quanto às características visuais, ela separa as de caráter *figurativo*, “que remetem a experiências sensíveis do mundo, com analogias poéticas da percepção humana”; e as de *conteúdo*, “que propõem uma relação mais abstrata e intelectual com a vida” (Ibid, p. 46), enquanto Dondis (1991) propõe o reconhecimento de três níveis diferenciados para imagens: o *representacional*, o *abstrato* e o *simbólico*.

Ainda que cada nível apresente características próprias, segundo o autor acima citado, não se antagonizam, pois se sobrepõem, interagem e reforçam suas qualidades específicas. O *representacional* é objeto da experiência visual direta e que o homem é capaz de reproduzir por meio da fotografia ou do desenho ou da pintura realistas.

Já o *abstrato* se opõe à representação realista, ao reduzir a manifestação visual à mínima representação informacional — aproximando-se do simbolismo —, ou se expressa como abstração pura, sem relação com elementos visuais conhecidos. A simplificação dos detalhes visuais a um mínimo irreduzível marca o *simbolismo* propriamente.

Para Floch (1985a, p. 75), entretanto, independente da forma, suporte ou materialidade, o fundamental é que os textos visuais sejam observados como produtos de linguagens que manifestam sentidos, sem limitar as análises às dimensões figurativas e retóricas, ressaltando ainda que a imagem possa ser abordada tanto por seu aparecimento histórico e por seu uso na sociedade, quanto por sua produção, mas ainda por sua recepção, “o seu impacto, a sua compreensão ou a sua memorização”.

Aliar teorias semióticas aos estudos sobre sintaxe visual é interessante para a compreensão dos textos visuais ou daqueles que utilizam, entre outras linguagens, recursos próprios da visualidade. Mas compreender os efeitos das imagens em nosso cotidiano exige que reforçemos o conhecimento sobre os elementos constitutivos dos sistemas visuais, identificando suportes e as linguagens que lhes são pertinentes; bem como os diferentes modos como podem ser organizados e postos em relação, na forma de uma totalidade de sentidos, o que denominamos texto, entendido como a manifestação do discurso.

O conceito de texto passa a ser empregado neste livro, abrangendo todo e qualquer enunciado, verbal, visual ou verbo-visual, para uniformizar o discurso e tentar reduzir a ambiguidade produzida pelo termo. As variações serão limitadas às expressões textos não

verbais, verbo-visuais<sup>6</sup> e audiovisuais<sup>7</sup>, de acordo com a materialidade constitutiva da plasticidade expressiva.

Como as linguagens constituem a matéria prima dos textos, a escolha de uma ou mais linguagens para dar forma a uma capa de revista, a um anúncio ou a qualquer outra manifestação é um ato deliberado, determinado a produzir sentidos. A produção de textos deve ser entendida, assim, como um modo de ação do homem no mundo, no qual as linguagens se inserem como sistemas que servem à interação humana, sejam para reiterar ou contrapor valores. É por meio dos textos que o homem exercita tal ação como prática de linguagem, sem a qual inexistiria a possibilidade de comunicação, seja recorrendo a conjuntos de elementos ditos exclusivamente visuais, verbais ou sonoros (regidos por regras combinatórias originadas em uma gramática específica); seja por outros elementos com sentidos arbitrados culturalmente, como o vestuário, a gestualidade, as cores, cenários, movimentos e enquadramentos de câmera etc.

É ainda pela linguagem que o homem também partilha experiências, pois ao mesmo tempo em que é alvo de “coerções sociais” (ORLANDI, 1991), ele filtra valores, reelabora, renova os discursos da sociedade e o faz a partir dos textos que produz e faz circular. Afinal, como afirma Fiorin (1993, p. 53) “a linguagem é como um molde que ordena o caos da realidade”.

---

6 Textos que incorporam simultaneamente imagens e inscrições verbais.

7 Especificamente neste curso, não trataremos de análise de textos audiovisuais, de maior complexidade na organização expressiva, mas o conteúdo aqui desenvolvido servirá, sem dúvida, para contribuir para uma melhor compreensão da organização textual também neste sistema.

A produção e a circulação de textos não limitados a uma única linguagem de manifestação impulsionam os estudos semióticos e a análise de manifestações visuais não deve ser um elemento secundário na educação, pois como reitera Costa (2005, p. 32 - 36), “os mais diversos campos do saber, da produção e da comunicação humana, se apoiam na linguagem visual ou na representação imagética”. Orientados por esse direcionamento, os passos de aprendizagem organizados nesta obra cumprem o propósito didático de facilitar a apreensão dos mecanismos de análise de textos visuais e verbo-visuais, sobretudo em sua sintaxe expressiva, e de ampliar a reflexão teórica existente no entorno do complexo e atraente universo da visualidade.

## Sintaxe Visual



Para falarmos de sintaxe temos que recordar os componentes básicos do processo visual, diretamente associados: o *conteúdo* e a *forma*. A forma por meio da qual um conteúdo é expresso é uma escolha deliberada daquele que produz o texto. O conteúdo e a forma constituem a totalidade da manifestação textual, sua composição. Podemos simplificar a noção de conteúdo à mensagem, ao significado que o texto transmite e de forma, nos textos visuais, ao *design*, à ordenação dos elementos gráficos que o materializam, como o *ponto*, a *linha*, a *direção*, a *forma*, o *plano*, a *cor*, o *tom*, a *textura*, a *dimensão*, a *escala* e o *movimento* etc.

É a partir dos elementos visuais que se pode expressar e planejar as variedades de manifestações visuais, objetos e experiências, segundo Dondis (1991). A compreensão da natureza desses elementos e de seu funcionamento permite um maior entendimento sobre os sentidos que se articulam numa manifestação visual. Para tanto, faz-se necessário recapitular, ainda que de forma sucinta, os elementos visuais já apreendidos em outras bibliografias, assim como na disciplina “Linguagem Gráfica” deste curso, cujo livro de mesmo

título foi escrito pelo professor do Centro de Artes da UFES, Fernando Augusto dos Santos Neto: o ponto é a unidade de comunicação visual mais simples, mínima. Vários pontos, quando postos em uma relação de proximidade, produzem um efeito de direção que conduz a outro elemento visual, a linha (ponto em movimento). Em grande número ou justapostos, podem criar o efeito de tom ou de cor. A linha, então, é resultante da sequência de pontos e definida também pelo registro do movimento de um ponto. Nunca é estática, pois tem propósito e direção; é flexível, mas não vaga. A forma é descrita pela linha. É ela que articula a complexidade das formas. As três formas básicas são: *círculo*, *triângulo equilátero* e *quadrado*, figuras planas e simples, que podem ser facilmente descritas e construídas, tanto visual quanto verbalmente. A partir da combinação e variações infinitas dessas formas básicas, derivam as formas físicas da natureza e da imaginação humana. Essas, por sua vez, determinam a direção: horizontal e vertical, diagonal e curva. A ausência de luz ou a sua presença e variações determinam o tom, meio pelo qual distinguimos oticamente a complexidade da informação visual. A cor é repleta de significados associativos e simbólicos (emocionais, culturais) que fazem dela um dos elementos mais expressivos da composição visual. A textura é o elemento visual que serve de substituto para as qualidades de outro sentido, o tato. A escala é responsável por definir as medidas e tamanhos dos elementos visuais. É definida por meio das relações entre elementos num mesmo campo ou ambiente, servindo também para realçar ou minimizar efeitos. A dimensão, por sua vez, define e sistematiza as formas e a maneira como são distribuídas numa composição. Já o movimento é resultante de relações que o cérebro humano pode estabelecer por meio

da conexão do olho humano, pela variação de posição espacial de um objeto ou ponto material.

Dar a forma ao conteúdo, segundo Dondis (1991, p. 23), é como abrir a caixa de ferramentas para buscar “a fonte compositiva de todo tipo de materiais e mensagens visuais, além de objetos e experiências [...] matéria-prima de toda informação visual em termos de opções e combinações seletivas”. Entretanto, adverte Santos Neto (2009, p. 19) que não basta conhecer e identificar os elementos, mas ver como se desdobram em figuras e formas para descobrir como agem, “carregando informações, energia, poesia” e entender ainda que “são a semente de um sistema de significação e de expressão chamada linguagem visual”. Tal processo é inerente à aplicação dos mecanismos de análise, sem confundir os elementos visuais com os materiais ou suportes da expressão — como a madeira ou a argila, a tinta ou o filme, — igualmente capazes de produzir sentidos.

A organização de um texto é da ordem da sintaxe. Podemos assimilar este processo como um “arranjo” textual. Independente da modalidade textual, gênero ou estilo, ou ainda do caráter do conteúdo, o texto existe como um ato de comunicação cuja manifestação na cultura depende de uma instância que o produza. Ou seja, todo e qualquer texto pressupõe um produtor (enunciador), aquele que o organiza em conteúdo (o que é dito) e em expressão (como é dito) e, ainda, um enunciatário (receptor).

Aquele que produz um texto, verbal ou não verbal, tem como diretriz fundamental na gênese de seu trabalho, de acordo com sua área de atividade ou vocação produtiva, a escolha do que quer dizer, isto é, que sentidos produzir para afetar de alguma forma os que vão interagir com aquele trabalho. Igualmente, deve escolher o modo

como esses sentidos serão organizados, ou seja, como vai dizer o que pretende, recorrendo às linguagens correspondentes, aos suportes empregados. Isso significa dar expressão (forma), por meio de linguagens, ao que se quer manifestar (conteúdo). Em qualquer manifestação visual, forma e conteúdo são componentes irreduzíveis, sempre associados: a expressão é a face visível, o que nos é dado a ver, ouvir, sentir e tocar; e o conteúdo corresponde à mensagem (informação) a qual o arranjo expressivo dá suporte.

Na organização textual, portanto, cabe a quem produz o texto a tarefa de definir os elementos que vão dar visibilidade, ou existência material, ao conteúdo desejado. A significação é dependente dos modos de articulação dos elementos que vão constituir a expressividade de um texto, para que os sentidos possam emergir da relação entre eles. Portanto, a noção de texto como um todo organizado de sentido assenta-se no pressuposto fundamental dos estudos no campo da própria comunicação visual de que conteúdo e expressão se inter-relacionam.

Quando estabelecemos relações entre elementos constitutivos de um texto, imergimos no processo de identificar semelhanças e diferenças nas quais residem os sentidos. Isso é possível pelo reconhecimento imediato dos contrastes que organizam os estímulos visuais e que não só estimulam a atenção do observador, como também organizam os sentidos. O contraste é instrumento essencial de estratégia compositiva e, conseqüentemente, sua observação é fundamental para a apreensão do significado nas artes e na comunicação, como ressalta Dondis (1991, p. 45), complementando que, na linguagem visual, os opostos se repelem, mas os semelhantes se atraem, de forma que “[...] se o olho completa as conexões

que faltam, relaciona automaticamente, e com muita força, as unidades semelhantes”.

Na pintura, por exemplo, a seleção dos elementos da expressão comporta o suporte material, cores, disposição espacial, formas e traços, em suas múltiplas variações. A escolha de cada elemento e suas variações em intensidade de cores, formas dos traços, tipos de textura ou posição dos elementos vai gerar, relacionalmente, numa mesma estrutura, determinados efeitos de sentido. Cada elemento tem um potencial expressivo próprio, porém, à compreensão dos sentidos de um texto como uma totalidade, não interessa unicamente o valor significativo de cada um isoladamente, mas o modo como diferentes elementos se encontram relacionados. Santos Neto (2009) concorda que tais elementos só existem e ganham sentido na relação um com o outro.



## Perspectivas Semióticas

As teorias semióticas vêm sendo amplamente utilizadas como métodos de pesquisa e análise em diferentes áreas: tanto nos estudos das linguagens musical, gestual, fotográfica, cinematográfica, pictórica, como nos dos discursos literários, da publicidade, do jornalismo e das distintas manifestações culturais como a dança, o teatro, o mito e a religião, entre outras. E a razão está na evidente necessidade de se compreender a relação do homem com a infinidade de manifestações de linguagem na sociedade. Podemos afirmar que a linguagem humana assume várias formas, e que, hoje, as semióticas começam a se debruçar sobre as interações comunicativas determinadas por novos regimes de sociabilidade introduzidos com as inovações tecnológicas que disponibilizam, na contemporaneidade, não só diferentes estruturas como novos meios de disseminação das mensagens.

Como afirma Oliveira (1998, p.11), vivemos rodeados de discursos, tanto quanto os produzimos continuamente, sendo nossa presença no mundo marcada pela impulsão à significação, pois a construção do sentido é inerente ao homem. E complementa:

Entender os princípios que estruturam os arranjos de qualquer manifestação discursiva, identificar os seus elementos constituintes e reconstituir os mecanismos de sua organização e as estratégias de manipulação que utilizam são tarefas do semioticista para concretizar o projeto global, rigoroso e operacional, de inteligibilidade, relativo aos procedimentos que fazem com que o mundo que nos circunda nos apareça com um universo de sentido.

São reconhecidamente três as principais correntes de estudos **semióticos**: a de origem soviética, a Semiótica Peirceana, fundada por Charles Sanders Peirce<sup>8</sup>; a Semiótica Russa ou Semiótica da Europa Oriental, hoje conhecida como Semiótica da Cultura, derivada dos estudos do Círculo Linguístico de Praga; a de origem norte-americana, e a Semiótica Discursiva, de origem europeia, formulada por Algirdas Julien Greimás<sup>9</sup>.

As semióticas se direcionam à investigação de signos e/ou ao estudo da significação e o que as diferencia uma da outra é a concepção e a delimitação de seu campo de estudo. A variedade de teorias semióticas foi construída à medida que os estudos no campo da linguagem divergiam em seus pressupostos básicos. De forma geral, constata-se que todas essas se ocupam das formas como o indivíduo dá significado a tudo o que o cerca. A Teoria Geral dos Signos, derivada dos estudos de Peirce, tem como foco de atenção a univer-

salidade epistemológica e metafísica dos fenômenos<sup>10</sup>. A Semiótica da Cultura, também denominada Semiótica Russa — desenvolvida a partir das reflexões essenciais de Jakobson, Hjelmslev e Lotman — se detém principalmente sobre a literatura e outros fenômenos culturais, como a comunicação não verbal e visual, mito e religião. Já a Semiótica Discursiva, formulada por Greimas — incorporando as contribuições de Saussure, Lévi-Strauss, Barthes e Merleau-Ponti —, após dedicar-se décadas à análise de conteúdo de textos verbais e desenvolver—se posteriormente no exame da expressão, permanece aprimorando continuamente sua metodologia para dar conta de textos não verbais e de outras manifestações de sentido, como o gosto, as paixões e a música, dentre outras.

Neste livro, apresentamos os principais pressupostos teóricos e recursos metodológicos de cada uma delas, com sua respectiva autonomia analítica, mantendo um foco mais amplo sobre a Semiótica Discursiva, pelo fato de suas orientações fundamentais já terem sido objeto de outras disciplinas neste curso<sup>11</sup>, mesmo reconhecendo que todas elas contribuem para o entendimento sobre as manifestações textuais e culturais. Como afirmam Couraça e Rebouças (2009b, p. 89):

Na medida em que a semiótica se desenvolve como ciência capaz de fundamentar a leitura e análise crítica do funcionamento de todo e qualquer processo de linguagem, podemos contar com sua contribuição em estudos

8 Pierce criou o seu método a partir dos estudos da Lógica e da Matemática.

9 Teve origem com os estudos inaugurais de Ferdinand de Saussure e conta com várias reflexões de Hjelmslev e, atualmente, com as de Merleau-Ponti.

10 Metafísica e Epistemologia se inserem nos estudos da Filosofia. Ponto de partida da Filosofia, a Metafísica busca a causa e os princípios fundamentais de tudo o que existe e a Epistemologia trata das questões filosóficas relacionadas à crença e ao conhecimento.

11 Especialmente em Propostas Metodológicas do Ensino da Arte I e II.

dos meios de comunicação e cultura em que esta linguagem toma corpo. Sendo assim, as diversas formas de linguagens e o contexto sociocultural das mensagens nas suas implicações políticas, culturais e ideológicas, podem ser integrados e analisados à luz das teorias semióticas.

## Dimensão enunciativa

Se os textos circulam como objetos de comunicação entre sujeitos, o “arranjo textual”, ou sintaxe expressiva, tem a função de oferecer uma cobertura plástica e/ou figurativa ao conteúdo proposto<sup>12</sup>, como um direcionamento que objetiva sua compreensão. Até mesmo os modos de relacionar os elementos expressivos são orientados para a eficiência da recepção. A existência pressuposta de uma instância enunciativa (emissor e receptor, reconhecidos, também, como enunciador e enunciatário), que se dá pela presença do texto, referenda o princípio dialógico constitutivo da linguagem, conforme preceituado originalmente por Bakhtin (1992, p.127) “A língua constitui um processo de evolução ininterrupto, que se realiza através da interação verbal entre os locutores”. O **dialógico** é, portanto, .. o que instaura a condição de sentido do discurso, uma vez que quem produz um texto (uma fala, uma notícia impressa, um vídeo etc.) o faz para outro, aquele que o recebe, “[...] ele implanta o outro diante de si, qualquer que seja o grau de presença que ele atribua a este ou-

<sup>12</sup> Não é o caso de textos abstratos, que não se regem por uma relação restrita entre conteúdo e expressão.

tro”, diz Benveniste (1989, p. 84), de modo que todo ato enunciativo postula uma relação discursiva entre eles.

A partir da noção de dialogismo, confirma-se que a organização de um texto é sempre orientada visando a um entendimento comum, de modo a facilitar a compreensão dos sentidos, como uma ação compactuada socialmente, o que podemos reconhecer como um “contrato de leitura” (VERÖN, 2004), entre quem produz o texto e aquele a quem a mensagem é dirigida. O “diálogo” que anima essa interação abarca não somente os códigos linguísticos, mas também os valores compartilhados culturalmente, ou seja, a **sintaxe** e a **semântica**. É o **laço capaz** ... de permitir o reconhecimento do que é dito (conteúdo) pela forma como é dito (expressão) e assegurar a eficiência da comunicação.

A perspectiva dialógica não permite reduzir o papel atribuído ao receptor (enunciatário) ao de um mero decodificador de mensagens, comum na visão mecanicista da comunicação, pois sua existência é fundamental para a constituição do próprio significado. Ao falar de representações visuais, por exemplo, Foerste (2004, p. 22) concorda que o autor leva em consideração a existência de um leitor modelo, como uma negociação: “os modelos são definidos a partir de contextos e das convenções culturais que estabelecem jogos comunicativos compactuados”. De tal modo, conclui que todo sistema comunicativo exige, dos dois lados, competências no que se refere à forma e ao conteúdo dos textos num dado suporte e, assim, prevê um reconhecimento mútuo entre os sujeitos unidos em uma relação de comunicação.

A análise dos textos não deve se limitar, portanto, à concepção de estilo e gênero, restringir-se à simples busca de traços expressivos ou à organização narrativa do conteúdo, mas ir além dessa fronteira,

em direção à dimensão enunciativa, para dar conta da singularidade do diálogo com o coletivo, “[...] em que textos verbais, visuais ou verbo-visuais, deixam ver, em seu conjunto, os demais participantes da interação em que se inserem e que, por força da dialogicidade, incide sobre o passado e sobre o futuro” (BRAIT: 2008, p. 98).

O fato de um texto (ou discurso) dirigir-se a alguém, “[...] de estar voltado para o destinatário”, como referenda Bakhtin, (2000, p. 320), leva Brait (2008, p. 80) a reiterar que o dialogismo, como elemento constitutivo da linguagem, é o princípio que rege a produção e a compreensão dos sentidos, “[...] fronteira em que eu/outro se interdefinem, se interpenetram, sem se fundirem ou se confundirem”.

O discurso é, assim, a porta visível dos valores sócio-históricos e ideológicos que movimentam uma sociedade e sua existência só é possível na linguagem. Essa articulação do discurso com a formação social não é fortuita e ocasional ou secundária e acessória, como sintetiza Barros (1988, p. 4), e se revela essencialmente pela organização semântica. Afirma Fiorin (1993, p. 53):

A linguagem cria a imagem do mundo, mas é também produto social e histórico. [...] À medida que os sistemas linguísticos se vão constituindo, vão ganhando certa autonomia em relação às formações ideológicas. Entretanto, o componente semântico do discurso continua sendo determinado por fatores sociais. É esse componente que contém a visão do mundo veiculado pela linguagem.

Explícita ou implicitamente, um discurso sempre cita outro discurso, de modo que toda percepção de mundo discursivizada nos textos, ainda que pareça individual, é social, pois reflete vozes sociais em diálogo. Assim, o discurso se apresenta como uma encruzilhada de trocas enunciativas, arena que manifesta a heterogeneidade discursiva (valores/ideologia) existentes em uma dada sociedade. Tal entrecruzamento discursivo dá conta da perspectiva comunicacional inerente a qualquer sistema social: os discursos se harmonizam, se conflitam, se complementam ou se anulam.

Entende-se, dessa maneira, que os discursos se constituem como espaço polêmico e heterogêneo ou de reprodução de outros discursos e que uma variante textual resulta, portanto, da captação ou da subversão de outro texto. “Com esse outro inevitável, eu compactuo, eu entro em conflito, eu brinco; posso até transfigurá-lo esteticamente”, sintetiza Discini (2002, p. 10).

Quando há uma recuperação ou imitação deliberada de um texto por outro texto, é que se reconhece o mecanismo denominado **intertextualidade**, que, segundo a mesma autora, (2005, p. 157) verifica-se na *polêmica*, na *paródia* e na *estilização*, tipologia originária dos estudos de Bakhtin.

A *polêmica* é uma negação do texto-base, regendo-se por valores próprios daquele que produz o texto (o enunciador), dando origem à crítica ou ao protesto. A *paródia* propõe valores opostos, o que leva Aragão (1980, p. 19) a concluir que o parodiador é, por natureza, um inconformista que, paradoxalmente, recusa e assume a própria cul-

## Semiótica Peirceana



tura: “O sentido construtivo de sua obra emerge da destruição dos modelos que então recria”. Complementa a autora que a paródia “mata” para fazer brotar novamente a criação. Desconstrói para de novo construir. Dá à tradição novas possibilidades de realização. “A paródia é a conscientização do ultrapassado, no vigente, ou melhor, é o lugar onde se manifesta a dúvida sobre os valores tradicionais” (Idem, p. 21). Se na polêmica e na paródia temos rejeição do texto base como instauração de um conflito, é possível o entendimento de que a principal diferença entre os dois mecanismos pode ser facilmente reconhecida, respectivamente, nas manifestações de ironia e de humor. O conceito de *estilização*, por sua vez, está ligado à ideia de convenção, de generalização e de símbolo, pois corresponde a uma representação de traços específicos do objeto representado, ou seja, o texto estilizado é uma recriação de outro texto, a partir de alterações expressivas.

As reflexões aqui inseridas permitem recuperar a noção de texto como um todo de significação — dotado de uma organização específica —, reforçando a atenção a metodologias que ofereçam possíveis caminhos de análise aos procedimentos e mecanismos que o estruturam como uma totalidade de sentido. Também possibilitam a compreensão de que os sentidos são arbitrados na produção de um texto, já que “não há discurso sem sujeito, e não há sujeito sem ideologia”, Orlandi (1999). E, ainda, que a significação pode sofrer variações via olhar do observador, que realiza um fazer interpretativo baseado em suas próprias grades culturais. Passemos, então, às semióticas.

Embora a preocupação com os signos<sup>13</sup> tenha origem na Grécia Antiga, a Teoria Geral dos Signos se desenvolve como ciência formal e abstrata a partir da segunda metade do século XX. É comumente designada como semiótica peirceana, em razão de sua origem mais contemporânea na vasta obra de Peirce, lógico e filósofo norte-americano. Ele foi o primeiro a tentar uma sistematização científica do estudo dos signos, por meio do trabalho “Logic as Semiotics: The Theory of Signs” (Lógica enquanto Semiótica: A Teoria dos Signos) composto por artigos escritos entre 1893 e 1910.

Os estudos inaugurais desta Semiótica foram interagindo com outras disciplinas relacionadas com signos<sup>14</sup> e sua abrangência na atualidade não se limita às disciplinas que estudam processos sógnicos, alcançando outras áreas nas quais as “redes semióticas” se

<sup>13</sup> Pelo menos hipoteticamente, a palavra signo, segundo Pignatari (1977, p. 25), vem do étimo grego **secnom**, raiz do verbo “cortar”, “extrair uma parte de” (naquele idioma) e que deu, em português, por exemplo, secção, seccionar, sectário, seita e, possivelmente, século (em espanhol, “siglo”) e sigla. Do derivado latino são numerosas, e expressivas, as palavras que se compuseram em nossa língua: sinal, sina, sino, senha, sineta, insígnia, insigne, desígnio, desenho, aceno, significar etc.

<sup>14</sup> Santaella (op. cit.) cita como exemplo a Biologia, a Medicina, de um lado e, de outro, a Filologia, a Musicologia, a Filosofia da Arte, entre outras.

evidenciam como a Física e a Química Inorgânica. Portanto, assume a posição de uma metadisciplina<sup>15</sup>, por tomar outras disciplinas sob seu domínio, independente de apresentarem ou não vínculos diretos com pesquisas relacionadas a signos. Alicerçada na Fenomenologia<sup>16</sup>, expandindo-se no Pragmatismo<sup>17</sup>, fundando assim a Metafísica, é concebida como uma doutrina formal de todos os tipos possíveis de semiose, termo introduzido por Peirce para designar a produção de significados. Resume Santaella (1992, p. 46) que:

Esta doutrina é tão geral e abstrata a ponto de poder dar conta de qualquer processo sígnico, esteja ele no mundo físico microscópico ou no universo cosmológico, esteja ele nas interações celulares ou nos movimentos político-sociais.

Para Décio Pignatari (2004, p. 20) entre as principais finalidades da Teoria Geral dos Signos está a indagação sobre a natureza dos signos e suas relações:

Mas, afinal, para que serve a Semiótica? Serve para estabelecer as ligações entre um código e outro código, entre uma linguagem e outra linguagem. Serve para ler o mun-

---

15 Disciplina que se relaciona a outras disciplinas auxiliares ou secundárias, enriquecendo suas proposições específicas.

16 A fenomenologia tem como objeto de estudo o próprio fenômeno, isto é, as coisas em si mesmas e não o que é dito sobre elas, sendo assim, a investigação fenomenológica busca a interpretação do mundo através da consciência do sujeito, formulada com base em suas experiências.

17 Sistema filosófico desenvolvido pelo filósofo e psicólogo norte-americano William James, que subordina a verdade à utilidade e reconhece a primazia da ação sobre o pensamento.

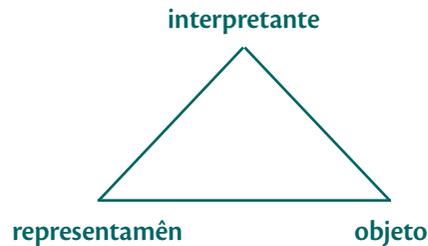
do não-verbal: “ler” um quadro, “ler” uma dança, “ler” um filme — e para ensinar a ler o mundo verbal em ligação com o mundo icônico ou não-verbal. A arte é o oriente dos signos; quem não compreende o mundo icônico e indicial não compreende o Oriente, não compreende mais claramente por que a arte pode, eventualmente, ser um discurso do poder, mas nunca um discurso para o poder. [...] A Semiótica acaba de uma vez por todas com a idéia de que as coisas só adquirem significado quando traduzidas sob a forma de palavras.

## Signo e relação triádica

A noção de signo é essencial para a compreensão da teoria e sua concepção obedece a uma relação triádica: “Signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele” (SANTAELLA, 1983, p. 58). Ao representar alguma coisa para alguém, sob certo aspecto ou modo, esse algo cria na mente da pessoa um signo equivalente ou até mais desenvolvido. A este signo criado, Peirce denomina interpretante do primeiro. Como o signo representa seu objeto, não em todos os seus aspectos, mas com referência a um tipo de ideia, esta ideia é denominada fundamento ou *representâmen* (PEIRCE: 1977, p. 46).

A lógica triádica se assenta no pressuposto de que a relação entre um sujeito e um objeto é inevitavelmente mediada pelo signo. Mas para funcionar como signo, algo tem de estar materializado

numa existência singular, que tem lugar no mundo (real ou fictício) e reagir em relação a outros existentes de seu universo, ressalva Santaella (1992, p. 77). A relação triádica inicial, proposta para a compreensão de signo pode ser visualizada no esquema abaixo:



Significação e sentido são substituídos, na teoria peirceana, pelo termo interpretante, pois o autor entende que a percepção de algo como signo depende do ponto de vista assumido no ato da recepção e, também, do aspecto que nele prepondera. De tal modo, entende-se a ação do signo como a de determinar um interpretante, compreendido não como intérprete, mas como o efeito que o signo está apto a produzir ou que efetivamente produz numa mente interpretadora. O objeto é a causa ou determinante do signo e este produz o interpretante. E são de dois tipos: *dinâmico* (que está fora do signo e o determina) e *imediato* (dentro do signo, a forma como percebemos o objeto dinâmico).

O interpretante, definido como o efeito interpretativo que o signo produz, também é de natureza triádica, “pois há pelo menos três passos para que o percurso da interpretação se realize” (SANTAELLA: 2002, p. 23). O *interpretante imediato* é o primeiro nível do interpretante e diz respeito ao potencial interpretativo do signo, sua capacidade de significar, antes mesmo de encontrar um intérprete. Já o *interpretante dinâmico* é o efeito que o signo produz em um intérprete. O *interpre-*

*tante final* é o resultado ao qual poderia chegar o intérprete, caso os interpretantes dinâmicos do signo fossem totalmente explorados, o que é um limite pressuposto.

Tal raciocínio leva às três primeiras tricotomias estabelecidas por Peirce. A primeira, envolvendo a natureza material do signo, se dá em relação ao signo consigo mesmo por uma qualidade, uma singularidade ou uma lei geral: *quali-signo*, *sin-signo* ou *legi-signo*. A segunda, diz respeito à relação do signo com seu objeto: **ícone, índice ou símbolo. . . .**

A terceira tricotomia se define pela relação do signo com o seu interpretante: *rema*, *dici-signo* ou *argumento*. Partiremos dela para melhor compreensão das relações entre as diferentes tricotomias: o *rema* tem sua correspondência na *primeiridade*, como possibilidade, ícone; o *dici-signo* ou *signo dicente* está no nível da *secundidade*, do índice; e o *argumento*, na *terceiridade*, associado ao caráter do signo como uma lei geral. Há um modelo de combinatória dessas tricotomias, exposto no quadro abaixo, com a também sequente explicação destas relações<sup>18</sup>:

	R	O	I
P	Qualissigno	Ícone	Rema
S	Sinsigno	Índice	Discente
T	Legissigno	Símbolo	Argumento

Na primeira linha horizontal, tem-se: R (*representâmen*), O (*objeto*) e I (*interpretante*). Na primeira linha vertical, as categorias P (*primeiridade*), S (*secundidade*) e T (*terceiridade*). A segunda linha vertical expõe a relação dos signos em si mesmos: qualidades (*qualissigno*);

<sup>18</sup> Disponível em: <[http://www.faac.unesp.br/eventos/jornada2005/trabalhos/15\\_francisco\\_machado.htm](http://www.faac.unesp.br/eventos/jornada2005/trabalhos/15_francisco_machado.htm)>. Acesso em 27 de set.2009.

fatos (*sinsigno*) e natureza de leis ou hábitos (*legissigno*). A terceira linha vertical sinaliza a relação dos signos com seus objetos: por similaridade (ícone); conexão de fato, não cognitiva (índice) e hábitos de uso (*símbolo*). Na última linha vertical, encontra-se a relação dos signos com seus interpretantes: mera hipótese (*rema*); fatos (*dicissigno*) e leis (*argumento*). De forma resumida, são essas as bases teóricas da semiótica peirceana, e a partir delas é possível compreender e analisar as potencialidades referenciais dos signos, em busca das informações que transmitem e das formas como se estruturam. Se relacionarmos essa teoria à formulação de Dondis (1991) sobre as formas de expressão das manifestações visuais, citadas anteriormente, podemos encontrar sua correspondência nas categorias básicas de *primeiridade*, como abstração; de *secundidade*, como representação; e de *terceiridade* como simbolismo. Vejamos esta citação de Pignatari (2004, p. 46) que ilustra e esclarece a divisão das categorias:

Estou caminhando por uma via de um grande centro urbano, sem que nenhuma idéia me ocupe a mente de modo particular e nenhum estímulo exterior enrijeça a minha atenção: em estado aberto de percepção cãndida, digamos. Ou seja, em estado de primeiridade. Por um acidente qualquer — um raio de sol refletido num vidro de um edifício — minha atenção isola o referido edifício do conjunto urbano, arrancando-me da indeterminada situação perceptiva do estado anterior, ancorando-me no aqui-e-agora da secundidade. Em seguida, constato que essa construção é um “arranha-céu de vidro”, que se insere no sistema criado por Mies van der Rohe, nos anos 20; que Mies, por seu

lado, nada mais fez do que desenvolver as possibilidades construtivas do aço e do vidro, coisa que Paxton já havia feito no seu famoso “*palace made o’windows*” (Thackeray), o Palácio de Cristal, de Londres, em 1851 etc. etc. Este estado de consciência corresponde à *terceiridade*.

Por volta de 1906, Peirce chegou a 10 tricotomias, às quais se dedicou detalhadamente, e que se estabelecem na relação já citada: do signo consigo mesmo (*qualissigno*, *sinsigno*, *legissigno*); do signo com seu objeto (ícone, índice, símbolo); e do signo com seu interpretante (*rema*, *dicissigno*, *argumento*), como as citadas abaixo, com exemplos oferecidos por Francisco Machado (online)<sup>19</sup>:

**Qualissigno icônico remático:** é uma qualidade qualquer, à medida que é um signo. Dado que uma qualidade é tudo aquilo que positivamente é em si mesma, uma qualidade só pode denotar um objeto por meio de algum ingrediente ou similaridade comum, de tal forma que um *qualissigno* é necessariamente um ícone. Além disso, como uma qualidade é uma simples possibilidade lógica, interpretada como um signo de essência, ou seja, um *rema*. Exemplo: uma pintura abstrata, considerando-se a qualidade primeira — sensação: cores, luminosidade, textura etc.

**Sinsigno icônico remático:** todo objeto de experiência à medida que alguma de suas qualidades faça-o determinar a ideia de um objeto. Sendo um ícone e, com isso, um *signo* puramente por

<sup>19</sup> Disponível em: < [http://www.faac.unesp.br/eventos/jornada2005/trabalhos/15\\_francisco\\_machado.htm](http://www.faac.unesp.br/eventos/jornada2005/trabalhos/15_francisco_machado.htm) >. Acesso em 2 de nov.2009.

semelhança de qualquer coisa com que se assemelhe, só pode ser interpretado como um *signo* de essência, ou *rema*. Envolve um *qualissigno*. Visto que tem existência definida, representa as partes de seu objeto e suas relações análogas. Exemplo: um organograma que represente a hierarquia de uma empresa específica.

**Sinsigno indicativo remático:** é todo objeto da experiência direta, à medida que dirige a atenção para um objeto pelo qual sua presença é determinada. Envolve necessariamente um *sinsigno icônico* de um tipo especial do qual, no entanto, difere totalmente, dado que atrai a atenção do intérprete para o mesmo objeto denotado. Exemplo: ao levar um susto, João deu um pulo espontâneo e dirige sua atenção para o objeto que o causa — o susto.

**Sinsigno indicativo dicente:** todo objeto da experiência direta à medida que é um *signo* e, como tal, propicia informação a respeito de seu objeto, isto só ele pode fazer por ser realmente afetado por seu objeto, de tal forma que é necessariamente um índice. A única informação que pode propiciar é sobre um fato concreto. Um *signo* desta espécie deve envolver um *sinsigno indicativo remático* para indicar o objeto ao qual se refere a informação. Exemplos: a flor 11 horas, que só se abre nesse horário, conferindo uma confirmação; e pegadas na areia de uma praia, indicando que alguém passou por ali.

**Legissigno icônico remático:** todo tipo ou lei geral, à medida que exige que cada um de seus casos corporifique uma qualidade definida que o torna adequado para trazer à mente a ideia de um objeto semelhante. Sendo um ícone, deve ser um *rema* e sendo um *legissig-*

*no*, seu modo de ser é o de governar réplicas singulares, cada uma das quais será um *sinsigno icônico* de um tipo especial. Exemplos: um gráfico que represente o crescimento da exportação no Brasil, ou ainda qualquer diagrama em geral.

**Legissigno indicativo remático:** é todo tipo ou lei geral, qualquer que seja o modo pelo qual foi estabelecido, que requer que cada um de seus casos seja realmente afetado por seu objeto de tal modo que simplesmente atraia a atenção para esse objeto. Cada uma de suas réplicas será um *sinsigno indicativo remático* de um tipo especial. O interpretante representa-o como um *legissigno icônico*, e isso ele o é, numa certa medida, porém, numa medida bem diminuta. Exemplo: a sirene de uma ambulância.

**Legissigno indicativo dicente:** é todo tipo ou lei geral, qualquer que seja o modo pelo qual foi estabelecido, que requer que cada um de seus casos seja realmente afetado por seu objeto de tal modo que forneça uma informação definida a respeito desse objeto. Deve envolver um *legissigno icônico* para significar a informação e um *legissigno indicativo remático* para denotar a matéria dessa informação. Cada uma de suas réplicas será um *sinsigno dicente* de um tipo especial. Exemplo: uma placa, indicando estacionamento exclusivo para pessoas portadoras de deficiência.

**Símbolo remático ou rema simbólico:** é um *signo* relacionado com seu objeto por uma associação de ideias gerais, de maneira tal que sua réplica desperta uma imagem no espírito, imagem que, devido a certos hábitos ou disposições daquele espírito, tende a

produzir um conceito geral, sendo a réplica interpretada como *signo* de um objeto que é um caso daquele conceito. Assim, o *símbolo remático* ou é ou muito se assemelha ao que os lógicos denominam termo geral. O *símbolo remático*, como qualquer símbolo, participa necessariamente da natureza de um tipo geral e é, assim, um *legissigno*. Sua réplica, todavia, é um *sinsigno indicativo remático* de tipo especial, no sentido de que a imagem que surge ao espírito atua sobre um símbolo, para dar surgimento a um conceito geral. Exemplo: o substantivo “leão” para designar força e nobreza e outras metáforas.

**Símbolo dicente ou proposição ordinária:** um *signo* ligado ao objeto por meio de uma associação de ideias gerais e que atua como um *símbolo remático*, exceto pelo fato de que seu pretendido interpretante representa o *símbolo dicente*, sendo, em relação ao que significa, realmente afetado por seu objeto, de tal modo que a existência ou lei que ele traz à mente deve ser realmente ligada ao objeto indicado. Assim, o pretendido interpretante encara o *símbolo dicente* como um *legissigno indicativo dicente*; e se isso for verdadeiro, ele de fato compartilha dessa natureza. Tal como o *símbolo remático*, é necessariamente um *legi-signo*. Tal como o *sin-signo dicente*, é composto, dado que necessariamente envolve um símbolo remático para exprimir sua informação e um *legissigno indicativo remático* para indicar a matéria dessa informação. Mas a sintaxe desses é significativa. A réplica do *símbolo dicente* é um *sinsigno dicente* de um tipo especial. Percebe-se facilmente que isto é verdade quando a informação que o *símbolo dicente* veicula se refere a um fato concreto. Exemplo: a afirmação “nenhum cisne é negro”.

**Argumento:** um *signo* cujo interpretante representa seu objeto como sendo um *signo* ulterior por meio de uma lei, a saber; a lei segundo a qual a passagem dessas premissas para essas conclusões tende a ser verdadeira. Manifestamente, então, seu objeto deve ser geral, ou seja, o argumento deve ser um *símbolo*. Como *símbolo*, ele deve, além do mais, ser um *legissigno*. Sua réplica é um *sinsigno dicente*. Ou seja, um argumento é um signo de raciocínio lógico que relaciona premissas, sugerindo uma conclusão verdadeira. Exemplos: formas poéticas, resenhas de livros, letras de música etc.

Como visto, uma das marcas essenciais do pensamento de Peirce é a ampliação da noção de signo e, conseqüentemente, da noção de linguagem, mas para Santaella (2002, p. 6) esta semiótica “vai muito além de uma mera teoria dos signos, pois ela pode dar conta de um processo de aplicabilidade, assim como dos modos como, no papel de receptores, percebemos, sentimos e entendemos as mensagens”.

## Imagens: hipoícones

Dentro de nosso campo de interesse específico, em busca dos sentidos dos objetos visuais como mensagens providas de significados, a teoria peirceana permite concluir, como o fez Joly (1996, p. 34), por diferentes categorias de signos relacionados à imagem: a imagem em seu sentido literal como *signos icônicos*, analógicos, nos quais a semelhança ordena seu princípio de funcionamento; os *signos plásticos*, decorrentes de formas, cores, composição interna e textura; e os *signos linguísticos* próprios da linguagem verbal.

A imagem relacionada ao conceito de signo icônico se ampara no princípio da iconicidade, em seus mais diferentes graus, pela relação análoga qualitativa que o ícone mantém entre referente e significado, ou seja, por compartilhar com seus objetos suas simples qualidades, ou qualidades de aparência. “Um desenho, uma foto ou uma pintura figurativa que retomam as qualidades formais de seu referente: formas, cores, proporções, que permitem reconhecê-los”, como exemplifica Joly (Id. p. 36 — 37). Exatamente por permitirem diferentes percepções analógicas<sup>20</sup>, as imagens produzem distintos tipos de **ícones**, denominados **hipoícones**, classificados em *imagem*, *diagrama* e *metáfora*.

Na subcategoria *imagem*, reconhecemos o todo pelas partes, pela presença de elementos que permitem esta aproximação. É o caso da fotografia que segue, na qual reconhecemos parte de um apartamento, pela presença de elementos comuns às moradias.

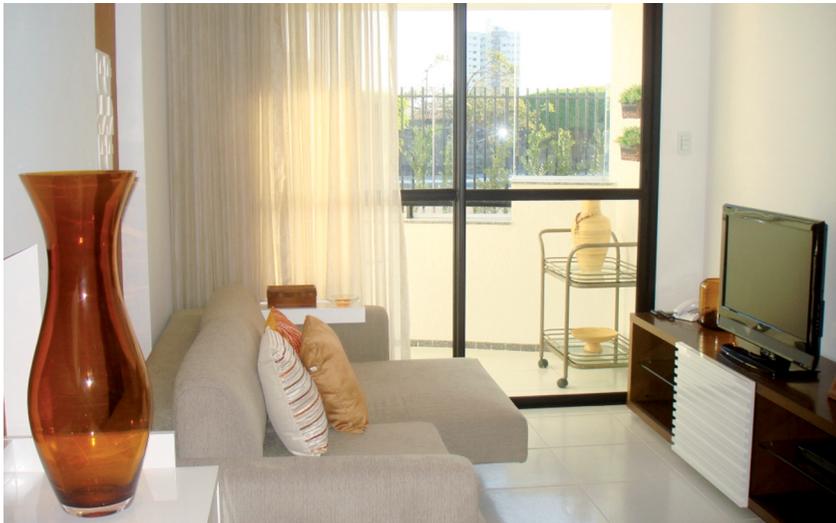


Figura 1

<sup>20</sup> A capacidade de representar o seu objeto, segundo a lógica peirciana decorre da mediação da mente humana.

O diagrama é uma representação gráfica que utiliza uma analogia de relação interna ao objeto que representa, como uma associação entre unidades de uma organização, expressa de forma visual. Um exemplo é o organograma de uma escola, organizando hierarquicamente as relações entre os setores que a constituem e as funções correspondentes:



A metáfora, por sua vez, corresponde a uma aproximação do signo com o seu referente por um paralelismo qualitativo, como na charge a seguir, pois a interpretação é relacional, e se dá por valores culturais. A relação metafórica, nesse caso, é indicativa da “voracidade” da ação da Receita Federal na apuração de impostos sobre a renda de pessoas físicas ou jurídicas.



Figura 2

Como explica Santaella (2002, p. 5) “a teoria semiótica nos permite entrar no próprio movimento das mensagens, no modo como elas são engendradas, nos recursos e procedimentos nelas utilizados”. Portanto, a sugestão é que durante a análise dos objetos, sejam retomados os conceitos e os passos metodológicos propostos, como o fez Vitor Godói Castro, no artigo “Tudo o que importa: Análise Semiótica da sintaxe visual na capa da revista *Rolling Stone Brasil*”<sup>21</sup>, do qual recortamos um fragmento.

21 Recorte do artigo, disponível integralmente em: <br20.hostgator.com.br/~comufv2/pdfs/tccs/2009/victorgodoi.pdf>. Acesso em 12 de nov.de 2009

## Tudo o que importa

Análise Semiótica da sintaxe visual na capa da revista *Rolling Stone Brasil*

Vitor Godói Castro

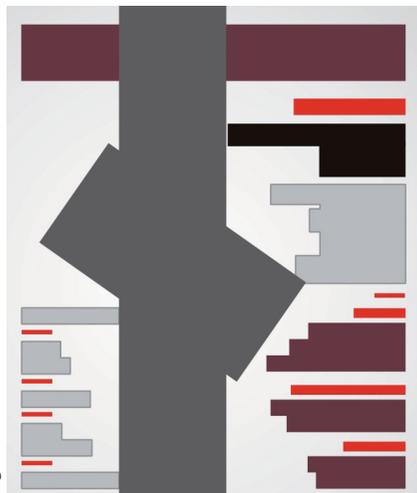


Figura 3

A capa da RS Brasil<sup>22</sup> 19 traz a atriz Fernanda Lima e as seguintes chamadas: Boa moça? Fernanda Lima — confissões de uma mente perigosa”; “Bastidores — no avião oficial do Iron Maden”; “Hugo Chaves e família — os donos da Venezuela”; “Arquivo RS — Charles Manson “e “Madona, Tim Maia, Fergie, Cat Power, Coldplay”. Vamos ignorar os aspectos textuais, por enquanto, pois estaríamos entrando no aspecto simbólico, e vamos nos deter nas qualidades visuais do conjunto. Decompondo a capa do número 19 aos seus elementos básicos, obtemos os seus qualissignos: o fundo é um gradiente em tons de cinza que vai se tornando branco ao aproximar-se da figura principal. Esta, por sua vez, encontra-se deslocada do centro, estando mais próxima da borda esquerda da revista.

22 A publicação surgiu em 1967, em São Francisco, nos Estados Unidos, principal foco do movimento hippie, inserindo-se no movimento da contracultura. A primeira edição brasileira data da década de 70.

Figura 4



Estão presentes também as cores vinho e vermelha que conferem certo glamour à peça. A sensação que se tem ao observar a capa é de tranquilidade, estaticidade. A figura da atriz é envolta pelas demais, como se estas a estivessem protegendo.

A figura de Fernanda Lima pertence ao nível representacional, ou seja, é sin-signo. Trata-se de uma foto da atriz e apresentadora grávida e praticamente

nua, exceto por um par de meias que chega até o fim de suas coxas. O corpo da atriz está de lado, sua mão esquerda esconde o seio e a direita está na cintura, cobrindo parcialmente uma tatuagem de ramo de flores, da qual é possível ver uma rosa branca. Suas unhas estão pintadas em tom marrom. Seu rosto está virado para o leitor, exibindo uma expressão de convite e desafio.

Um aspecto importante na foto é o equilíbrio. Para Dondis (2003, p. 32) ele constitui “a referência visual mais forte e firme do homem, sua base consciente e inconsciente para fazer avaliações visuais”. A forma como o braço direito da modelo está posicionado confere um contrapeso visual à barriga, o que torna a imagem estável, segura.

No terceiro nível, voltamos nossa atenção para os elementos simbólicos — legissignos. No topo da capa está o nome da revista — Rolling Stone — na cor vinho. Suas características peculiares, como a tipografia diferenciada e efeito tridimensional, fazem com que, além de constituir-se em um conteúdo simbólico textual, constitua-se como marca própria da revista. As chamadas textuais, já citadas, também compõem o nível simbólico.



Figura 5

Além dos símbolos visuais, os legis-signos são compostos pelo caráter de convenção, de atribuição de significados. Esses significados são culturais, e sua compreensão depende do repertório cultural do leitor. No Brasil, é possível estabelecer comparação com a figura da atriz Leila Diniz, responsável por romper com a ideia de que gravidez é sinônimo de fragilidade ou doença. Leila exibiu sua barriga, na praia, em plena ditadura militar. É importante lembramos que parte do público alvo

da revista vivenciou esse período e se identifica com seus personagens. Isso tende a ficar mais evidente quando avançarmos na análise.

Concluída a análise dos fundamentos dos signos, passemos à relação com seus objetos dinâmicos. Buscaremos observar, então, “como o quali-signo sugere os seus objetos possíveis, como o sin-signo indica seus objetos existentes e como o legi-signo representa seu objeto” (SANTAELLA: 2002, p. 91).

Por meio das formas como estão dispostos e de suas cores frias, os qualis-signos sugerem equilíbrio e estaticidade. Santaella nos explica que o índice indica de duas formas, uma interna e outra externa à composição (idem, p. 92). No primeiro caso, o índice irá tornar mais evidente a tendência ao equilíbrio, por meio da posição dos braços e pernas da modelo. No segundo, trata-se de uma personalidade bastante conhecida, que faz parte do repertório cultural do público da revista, o que não torna estranha sua presença na capa.

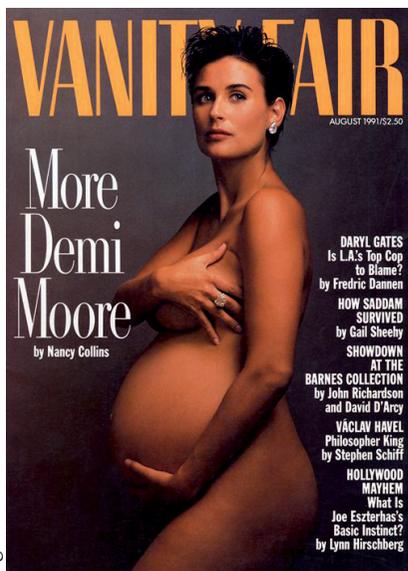


Figura 6

O símbolo é um conceito que traz, em si, os outros dois aspectos. Assim, é um terceiro no qual estão incluídas as duas categorias representativas do qualisigno icônico e o sinsigno indicial. Na capa de uma revista como a “Rolling Stone”, ícones e índices estão inseridos num contexto repleto de significados atribuídos, principalmente no que diz respeito ao índice. A revista norte-americana “Vanity-Fair” trouxe em sua capa de agosto de 1991, a atriz Demi Moore grávida e nua. Portanto, a imagem de uma mulher grávida e nua já faz parte do repertório imagético cultural.

As chamadas de capa informam ao possível leitor do conteúdo da revista e também compõem o conjunto da mensagem visual. A sequência: “Boa Moça? Fernanda Lima — Confissões de uma mente perigosa” destoa da ideia tradicional que se tem da maternidade, da “aura” que existe em torno da imagem da futura mãe (ideias como segurança e cuidado, bem expressas na foto de Demi Moore, por exemplo. Ao mesmo tempo, a chamada condiz com o olhar desafiador que a atriz Fernanda Lima lança sobre seus expectadores.

A última chamada, no canto inferior esquerdo, é “Arquivo RS — Charles Manson”. Manson era o líder de uma comunidade quase-hippie de fanáticos religiosos e foi o mentor de uma série de assassinatos nos EUA, na década de 60. A presença de Manson na capa da “Rolling Stone” reforça a ligação da revista com o período da contracultura e contribui para uma associação um tanto mórbida: dentre as vítimas da seita estava a atriz Sharon Tate, esposa do cineasta Roman Polanski, então grávida de oito meses.

Podemos perceber, por fim, que o aspecto simbólico nos coloca diante do signo na sua configuração triádica. Ele nos remete a outros signos que, por sua vez, poderão ser interpretados conforme a tríade original, e assim sucessivamente.

# Semiótica

## Peirceana



A Semiótica da Cultura, também chamada Semiótica Russa — ou escola de Tártu-Moscú —, se propõe como uma disciplina teórica interessada nas práticas comunicativas de sistemas culturais e na diversidade de tais fenômenos. Desenvolve-se a partir de 1960 e pauta suas formulações nos estudos de Bakhtin e dos formalistas soviéticos, principalmente nas investigações desenvolvidas sob a regência do estoniano Iuri Lotman e propõe uma visão da cultura de forma globalizadora. Orienta-se, de tal forma, para a compreensão tanto de mitos, da literatura, das artes, da religião, quanto de festas, instituições e de sistemas que se oferecem como linguagem e veículos de comunicação.

Trata-se, portanto, de uma semiótica voltada para a compreensão de códigos culturais e de sua interação, transformação e transmutação, partindo do pressuposto de um relacionamento dinâmico entre os sistemas da cultura, que define como um processo de **modelização**, o que permite entender a própria cultura como texto e a comunicação como um processo semiótico. Esta semiótica não se ocupa dos sistemas de signos, mas dos sistemas culturais

em relação à linguagem natural, como um sistema modelizante primário, dotada de estruturalidade; a partir da qual é possível compreender outros sistemas da cultura, os sistemas modelizantes secundários. Considera a linguagem natural como modelo primário de modelização, sendo os demais secundários.

Modelizar corresponde à busca por uma estruturalidade em sistemas semióticos que, por natureza, não dispõem de um modo organizado para a transmissão de mensagens. Modelizar, portanto, é ler os sistemas de signos a partir de uma estrutura: a linguagem natural. Não é este o caso da dança e do teatro, por exemplo? Por meio dessa teoria semiótica, é possível identificar, assim, uma gramaticalidade como fenômeno organizador da linguagem. Entretanto, no processo de decodificação do sistema modelizante, seu posicionamento metodológico não se centra no modelo da língua, mas na “gramática” constituída por códigos que vão dar existência cultural a diferentes sistemas semióticos. De tal modo, todo **código cultural** corresponde a um sistema modelizante, a uma forma de regulação fundamental para a organização e desenvolvimento da informação.

..... A concepção de **gênero** e a reelaboração do conceito de *código* permitem à Semiótica da Cultura estender a noção de linguagem a uma diversidade de sistemas como mito, religião, literatura, teatro, artes, arquitetura, música, cinema, moda, ritos, comportamentos, enfim, a distintos códigos e sistemas semióticos da cultura.

Essa perspectiva semiótica parte do pressuposto que a *cultura* organiza a esfera social por meio dos signos e o homem não só os utiliza para se comunicar, mas é também, em larga escala, controlado por eles, sendo instruído, desde tenra idade, de acordo com os códigos culturais da sociedade. Os códigos culturais funcionam,

portanto, como programas de controle de comportamentos. De tal modo a cultura pode ser reconhecida como um programa, como um conjunto de informações armazenadas e transmitidas para um determinado grupo.

*Dialogismo* e *gênero* são dois conceitos fundamentais na Semiótica da Cultura, provenientes dos estudos do círculo Mikhail Bakhtin. As infinitas possibilidades de uso da linguagem na produção de mensagens no tempo e no espaço das culturas embasam a formulação de gêneros discursivos, para dar conta dos usos da linguagem através do processo combinatório, identificado como mecanismo de *modelização*, citado anteriormente. Um exemplo é a série de releituras que Maurício de Souza fez de obras dos maiores gênios da pintura mundial, que veremos agora na breve análise desenvolvida por Letícia Nassar recorrendo aos “Quadrões”, termo criado pelo desenhista para se referir ao trabalho assinado por ele, em que usa seus personagens de história em quadrinhos como protagonistas das telas.

## Os quadrões

Intertextualidade e paródia.

Letícia Nassar



Figura 7 e 8

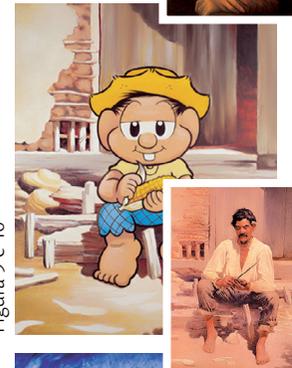


Figura 9 e 10

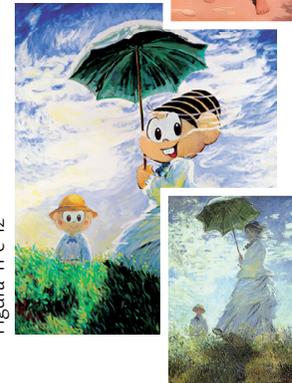


Figura 11 e 12

Nas quatro telas encontramos o diálogo entre sujeitos, tempos e espaços, em que cada enunciador trabalha seus personagens, cores, pinceladas, objetos, de acordo com suas constituições histórica, social e cultural. Apesar de separados um do outro no espaço e no tempo, revelam-se em relação dialógica por manterem uma convergência de sentido: o tema obra de arte. Para Maurício, seus personagens representam sua obra como arte no gênero quadrinhos.

Lembrando que todo discurso é heterogêneo e que ele está sempre dialogando com outro discurso, de forma polêmica ou transacional, reconhecemos a ocorrência do “diálogo”, no exemplo dado, agora em sua relação com o gênero, “como o conceito fomentador e organizador da reflexão, como a unidade de base necessária e primordial, requerida por Bakhtin, para a classificação dos gêneros” (BRAITH: 2008, p. 119).

Para Bakhtin, as formas discursivas dizem respeito às infinitas esferas de uso da linguagem, havendo as que organizam a comunicação ordinária (oral e escrita), correspondendo, assim, aos gêneros primários. E desses derivam os gêneros secundá-



rios, que são formas discursivas mais complexas, em que se incluem a literatura, o jornalismo, documentos oficiais, jurídicos, empresariais; relatos científicos, dentre outros. O reconhecimento de gêneros discursivos permite que sejam consideradas como objeto de investigação e análise semiótica não só as formas elaboradas pelas linguagens naturais, como também as formas de comunicação

mediada, o que vai contemplar os filmes, programas de televisão, performances, música, a publicidade e, até mesmo, as formas de comunicação mediadas por computador, as artes plásticas etc.

Voltando aos exemplos acima e reforçando que os estudos de Bakhtin consideram gêneros discursivos como processos dialógicos inerentes à comunicação, Mauricio de Souza faz sua releitura dos grandes pintores para levar ao seu público o diálogo entre passado e futuro. Para tanto, “imita” e subverte o original, ao viabilizar o reconhecimento dos temas e das figuras próprios do discurso de referência.

A essa intertextualidade chama-se paródia. A Mona Lisa é a Mônica Lisa; O nascimento de Vênus torna-se Mônica no Nascimento de Vênus; Mulher com Sombrinha-Mônica com Sombrinha; Caipira picando fumo é... Chico tirando palha de milho. Aqui outros elementos da visualidade saltam aos olhos por não manterem uma relação tão próxima com o original, como nos quadros anteriores. Isso porque entra em questão o elemento “fumo”. Por se tratar de um personagem de história em quadrinhos destinada ao público infantil, esse elemento tão comum a um caipira em nossa cultura precisaria ser trocado por outro elemento também próximo aos hábitos desse personagem das tirinhas.

Compreender a produção simbólica em uma sociedade exige, portanto, uma análise das trocas informacionais comuns a uma mesma formação social ou entre grupos culturais diferentes. As informações transferidas tornam-se parâmetros de regulação e essa retroalimentação contínua garante a eficácia das mensagens: assegura uma série de invariáveis dentro de um conjunto de variáveis pertinentes a um determinado sistema.

Esses pressupostos indicam que a Semiótica Russa busca suas referências na cultura, em distintas épocas e em diferentes grupos sociais, a partir do diálogo intercultural percebido através de suas diferentes manifestações de linguagens. Mais um exemplo aqui inserido é o recorte do artigo “A mídia, o sagrado e as imposturas da imagem: implicações semióticas das charges de Maomé”, de autoria de Alberto Klein e Rozinaldo Antônio Miani, destacando, especificamente, uma das charges publicadas no jornal dinamarquês “*Jyllands-Postne*”, em setembro de 2005. Além de descrever os impactos políticos e religiosos da publicação, que se estenderam até o ano de 2006<sup>23</sup>, os autores destacam aspectos de linguagem próprios da charge. Tomando como aporte teórico os estudos empreendidos pela Escola de Tártu-Moscou, o artigo se debruça para estudar a imagem, relacionando-a às posturas iconoclastas próprias da arte Protestante do Ocidente. Assim, a charge é compreendida como um dos elementos simbólicos demarcadores das tensões culturais entre Ocidente Cristão e Oriente Islâmico.

23 Todos os impactos mais expressivos são citados no artigo completo, disponível em: <recom2.portcom.intercom.org.br/index.php/famecos/article/.../5047>. Acesso em 2 de dez.2009.

## A mídia, o sagrado e as imposturas da imagem

Implicações semióticas das charges de Maomé

Alberto Klein e Rozinaldo Antônio Miani

Quando Flemming Rose, editor de cultura do jornal dinamarquês, decidiu convidar cartunistas a enviarem charges sobre Maomé para o jornal, certamente não calculava a dimensão que a repercussão de tais ilustrações tomaria. As charges, num total de 12, foram publicadas pela primeira vez em 30 de setembro de 2005 no referido jornal e depois reproduzidas ao longo dos cinco meses seguintes por diversos jornais europeus como forma de solidariedade e reafirmação de uma liberdade de imprensa reivindicada. Dentre as 12 charges, dez retratam a figura de Maomé, prática proibida pela tradição islâmica.

As charges foram enviadas e publicadas sob pretexto do exercício de liberdade de imprensa. A repercussão não foi imediata, porém, alguns meses depois da publicação pelo jornal dinamarquês e republicação em diversos outros jornais, a TV árabe Al-Jazeera produziu uma reportagem sobre o caso e, a partir de então, a atenção e a ira dos muçulmanos foram despertadas.

Dentre as charges produzidas, duas causaram revolta generalizada. A mais polêmica delas, produzida por Kurt Westergård, mostra o profeta Maomé com um turbante na forma de uma bomba e prestes a explodir; a associação do profeta ao terrorismo soou como uma provocação aos muçulmanos, além de sugerir que a base fundamental da religião é terrorista. A outra charge fartamente criticada foi a que



Figura 15

mostra Maomé pedindo aos terroristas islâmicos que parem com os atentados, porque já não há virgens suficientes no Paraíso.

Diante da inconformidade pela ofensa, a menor das exigências foi uma retratação e um pedido de desculpas pela “provocação européia” contra o sentimento islâmico. No entanto, mesmo os pedidos formais de desculpas vindos de várias partes não foram suficientes para evitar uma verdadeira onda de protestos, ataques virtuais e boicotes no mundo islâmico e na Europa.

A charge, que figura Maomé e seu turbante em forma de bomba, além de associar diretamente o profeta muçulmano ao terrorismo, está aberta a outras interpretações semióticas. A bomba esférica preta com um pavio aceso nos remete a um evento futuro de explosão, como se operasse simbolicamente uma destruição do Islã através da síntese operada pela imagem de Maomé. A charge também permite outra leitura (além de outras possíveis) que responsabiliza a religião islâmica, representada pela figura de seu Profeta, pela eclosão de discórdias, tensões e conflitos recentes, opondo o Ocidente Cristão e o Oriente Islâmico.

O que chama atenção nesta charge, entretanto, é o prenúncio de destruição da própria imagem de Maomé, gesto iconoclasta<sup>24</sup>, por excelência. Os muçulmanos, além de ter que lidar com a intolerável imagnetização de Maomé, precisariam ainda absorver a iminência de quebra e violência perpetrada contra a mesma imagem.

Como gesto iconoclasta, a charge filia-se perfeitamente a uma tradição protestante de valorização das imagens religiosas, sendo oportuno lembrar que a Dinamarca é um país de maioria luterana. Ainda que as motivações religiosas protestantes não sejam tão determinantes na vida cotidiana da população escandinava, suas matrizes culturais protestantes dão novas cores a este episódio recente.

24 A palavra iconoclasta tem origem na justaposição dos termos gregos “eikonos” e “klastes” e significa literalmente “aquele que quebra imagens”.

De fato, a Reforma religiosa do século XVI, no que toca ao problema das imagens religiosas, foi um evento eminentemente iconoclasta. Reformadores como Lutero, Calvino e Zuínglio recapitulam, de alguma maneira, o judaísmo e o Islamismo, ao defender o primado da palavra como meio de acesso ao Sagrado. Embora Lutero tivesse restrições aos iconoclastas, defendendo somente o abandono do culto aos ícones, ele acaba por reiterar a substituição de seu poder pelo da palavra. “O reino de Deus é um reino do ouvir, não do ver” (apud. BELTING: 1994, p. 465).

A quebra de imagens foi ruidosa nos desdobramentos da Reforma na Suíça. O historiador da arte alemão, Hans Belting (1994, p. 461), comenta que em Genebra as massas não se contentavam com a simples remoção das imagens. Muitos ícones eram deixados em seus altares de origem, mas tinham seus membros quebrados, a fim de que ficasse comprovada a sua falta de poder. “Zombar das imagens era às vezes mais importante do que a sua remoção”<sup>25</sup>, afirma Belting (1994, p.461). Mais do que pela reprovação teológica dos ícones, os eventos iconoclastas eram motivados pelos vínculos simbólicos entre os ícones e a igreja romana.

Beneficiando-se da revolução operada pela imprensa de Gutenberg, os reformadores despejaram ao debate público uma avalanche de textos panfletários condenando as práticas do Vaticano, como a venda de indulgências. Muitos destes panfletos eram ilustrados com charges, associando o Papa à imagem de um asno, demônio ou anticristo, como o fazem alguns textos assinados por Lutero e Melancton, como nos mostra Fritz Saxl (1989). Era necessário, além do confronto teológico expresso textualmente, destruir o outro simbolicamente através da imagem.

As charges de Maomé sinalizam esta função de destituição simbólica do poder do outro. Elas demarcam claramente a oposição de universos simbólicos que se polarizam e se tensionam: um Ocidente iconoclasta, adequadamente sin-

25 Tradução feita pelos autores, a partir da seguinte passagem: “The mocking of images was sometimes more important than their removal”.

tetizado no fundamentalismo evangélico de George W. Bush, e um Oriente iconofóbico, que se assemelham na sua eterna inquietação em relação às imagens, mas que se digladiam em batalhas midiáticas para a destruição das imagens do outro. Sem dúvida, o estopim, o ataque à imagem-símbolo das torres gêmeas, inscrevera-se como um gesto eminentemente iconoclasta.

Estas formas de criação de tensões, polarizações, são descritas dentro da dinâmica dos textos<sup>26</sup> culturais, pelos semiotistas Lotman, Ivanov, Uspenskii, Piatigorskii e Toporov, como expressões da demarcação de limites semióticos entre os espaços da “cultura” e da “não-cultura”<sup>27</sup>. Assim, deve-se levar em conta que a esfera da cultura, do ponto de vista do indivíduo nela inserido, com a delimitação de seu universo simbólico, se afirma e se nutre a partir da constituição e recriação constante (em função de um dinamismo dialógico) de um universo simbólico que lhe é externo, denominado aqui “não-cultura”, o que na verdade implica uma reconstrução ininterrupta da alteridade.

Pelo fato de a cultura não viver somente da oposição das esferas interna e externa, mas também movimentar-se entre elas, a cultura não somente luta contra o “caos” externo, mas dele também necessita; ela não somente o destrói, como continuamente o cria. [...] Por isso, pode-se dizer que a cada tipo de cultura corresponde o seu tipo de “caos” que de maneira alguma é primário, uniforme e sempre igual a si mesmo, mas representa uma criação humana tão ativa quanto a esfera da organização cultural. Cada tipo de cultura historicamente dado tem o seu próprio, e somente a ele peculiar, tipo de não-cultura (MACHADO: 2003, p. 101).

26 O conceito de texto aqui não se restringe aos textos verbais, mas deve ser entendido como resultado de associações sígnicas. Sobre a elucidação deste conceito, remetemos o leitor ao livro “O Animal que Parou os Relógios”, de Norval Baitello Júnior (1997).

27 Usamos aspas para destacar que as noções de cultura e não-cultura são aqui descritas de um ponto de vista semiótico, levando-se em consideração a perspectiva do participante de uma dada cultura. Não é nossa intenção aqui operarmos com um conceito antropológico, segundo o qual a noção de não-cultura é simplesmente inconcebível.

As polarizações não devem ser confundidas com mecanismos de redução da complexidade cultural a dicotomias simplificadoras. A dinâmica da “Cultura” e “não-cultura” não prescinde da diversidade e dos paradoxos existentes dentro de um mesmo sistema, mas, em um nível primário, ajuda a descrever os movimentos dinâmicos dos sistemas simbólicos na cultura.

Certamente, a recriação destes novos espaços da “não-cultura” teve como elemento catalisador uma série de gestos iconoclastas, entre os quais as charges de Maomé, tendo sua visibilidade exponencializada pelos meios de comunicação de massa. Em um mundo onde a existência social é condicionada e legitimada pelo espetáculo, as imagens midiáticas são cada vez mais convocadas a ser lugar da destruição simbólica do outro. Desta forma, todos os conflitos e tensões se imagnetizam e, portanto, se inscrevem como novas formas de agressão simbólica. Desde o ataque ao World Trade Center, em 11 de setembro de 2001, passando pela derrubada da estátua de Saddam Hussein, sua posterior captura e condenação à forca, o que se evidencia são formas de um novo iconoclasmo midiático.

Se tomarmos como premissa o domínio dos simulacros, descrito por Jean Baudrillard (1991), todas as tensões passarão a convergir para o plano das imagens midiáticas. Assim, as charges de Maomé constituem-se apenas como um episódio em um processo contínuo de demarcações semióticas que, necessariamente, nos reservará futuros capítulos.



## Semiótica Discursiva

Esta semiótica encontra sua origem epistemológica e teórica na Linguística (Saussure, Hjelmslev, Benveniste) e na Antropologia (Durkheim, Mauss, Lévi-Strauss, Dumézil) europeias. Como teoria geral da significação, desenvolveu uma metodologia operatória própria para a descrição dos discursos (por isso, Semiótica Discursiva) e das práticas sociais. Suas áreas de aplicação mais desenvolvidas, a partir do trabalho fundador de A.J. Greimas<sup>28</sup> e da “Escola de Paris”, são a análise dos textos de vários gêneros, como da literatura, do jornalismo, imprensa, do direito, da política, dos mitos etc. Igualmente, abarca a interpretação de manifestações não verbais, como as imagens, tanto na arte como na publicidade, incluindo ainda a gestualidade e a música e várias outras práticas significantes próprias das relações em sociedade. Tem também tomado sob estudo

28 Em 1966, Greimas publicou o livro “Semântica Estrutural”, obra fundadora da semiótica francesa, também conhecida como escola de Paris, baseando-se nas teorias de Ferdinand de Saussure, Louis Hjelmslev, Vladimir Propp, Claude Lévi-Strauss e Georges Dumézil. Na obra, apresenta uma teoria de análise estrutural do texto por meio do estudo de sua significação que tem como objetivo descrever e explicar o texto por meio da construção de sua própria estrutura e da relação entre suas unidades.

as chamadas semióticas sincréticas (articuladas por mais de uma linguagem), como a ópera, o teatro e os espetáculos em geral.

Destacamos aqui, dentre as contribuições acolhidas, o pressuposto de Saussure<sup>29</sup> relativo às relações constitutivas de sentido ou do valor pela relação entre termos, que descarta a unidade significante (o signo), detendo-se no sistema de significação como um todo (significante e significado). E, também, a formulação fundamental de Roland Barthes<sup>30</sup> sobre o conceito de signo — a partir de suas análises de objetos não verbais — como resultante da combinação dos traços materiais e a ideia/conceito que tais traços representam. Igualmente, a proposição de Hjelmslev<sup>31</sup> de que o termo “expressão” substituiu o de significante, assim como “conteúdo” o de significado.

Tal herança serviu de base para o projeto de Greimas, de construção de sua teoria, propondo uma abordagem interna do texto, ou análise imanente, para dar conta da significação, bem como das relações do texto com o que lhe é externo, de modo a identificar também a perspectiva comunicacional. Portanto, a análise interna ou imanente, não despreza as vinculações do texto com suas condições sócio-históricas de produção, pois o contexto pode ser apreendido como um texto, como orienta Barros (1987, p. 69): “Não se trata de ler

o texto-contexto na sua totalidade, mas sim recortado pelas relações que mantém com o texto que está sendo examinado”.

Trata-se de uma semiótica geral, interessada em explicar os sentidos de qualquer tipo de texto, independente do suporte ou de sua materialidade, pelo pressuposto básico de que a materialização textual de um mesmo discurso é possível por diferentes planos de expressão: quer se manifeste verbal, visualmente, ou por uma combinação do visual e verbal etc. Isto quer dizer que esta semiótica se ocupa da organização específica dos textos, em sua diversidade, de uma mesma forma, ou seja, examinando os procedimentos e os mecanismos que os “tecem como uma realidade de sentido” (FIORIN, 1995, p. 163), dando conta, simultaneamente, da produção e da recepção dos sentidos.

Esta semiótica também passou a se ocupar da interação sensível a partir dos estudos de Jean-Marie Floch, envolvendo as correlações entre conteúdo e expressão de textos e do exame de como a dimensão plástica contribui com a materialidade do significante. Tais análises contemplaram a propaganda, logotipos, moda, *design* de objetos, entre outros textos. A perspectiva interacional se ampliou com os estudos do semioticista francês Eric Landowski.

Em suas mais recentes investigações, a semiótica de extração greimasiana passou a se interessar também pelas interações não mediatizadas, que independem de qualquer transmissão de objetos entre sujeitos, o que envolve a percepção sensorial. Trata-se de uma problemática de extensão ainda a ser desenvolvida, como admite Oliveira (2004, p. 18): “Entram em relação, de um lado, sujeitos dotados de ‘sensibilidade’ — de uma aptidão para sentir, e, portanto, de uma competência estética — e, do outro, manifestações dotadas, enquanto realidades materiais, de uma consistência estética, isto é,

---

29 Ferdinand de Saussure (apud JOLY, 1996) consagrou sua vida a estudar a língua, partindo do princípio de que não era o único “sistema de signos que exprimem as ideias”, propondo “uma ciência geral dos signos”, na qual a Linguística seria seu campo de estudos.

30 Semiólogo francês, teórico da ciência dos signos e símbolos elaborada com base em Ferdinand de Saussure.

31 Linguista dinamarquês, fundador de uma escola radical de linguística estruturalista, a Escola de Copenhague e precursor das modernas tendências da Linguística.

de qualidades ditas, elas também, ‘sensíveis (especialmente de ordem plástica e dinâmica)’.

Os sentidos decorrentes deste regime de copresença, por seu traço marcadamente particular das competências individuais para sua apreensão, não se constituem alvo da abordagem deste livro, interessado na sintaxe visual como uma articulação textual resultante do processo dialógico, próprio da circulação de textos entre sujeitos numa sociedade, e de seus efeitos na cultura. Esta é uma teoria bastante fértil também para a análise de textos não verbais, o que justifica nos restringirmos a uma dimensão propriamente discursiva, tomando as manifestações textuais como objetos de comunicação.

Partindo do conceito de texto como discurso (ou enunciado), a Semiótica Discursiva não nega a ocorrência de uma intencionalidade na condução dos sentidos, por parte de um sujeito produtor — embora seja difícil identificá-la com precisão —, mas ressalva que às análises deve interessar não propriamente a intenção de origem, mas os efeitos que tal ato gerador produz. Por tal perspectiva, a Semiótica Discursiva tangencia uma proposição fundamental assim definida por Barros (1990, p. 7): “Compreender o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz”.

A Semiótica Discursiva não faz distinção entre os termos texto e discurso. Se o discurso corresponde às ideias ou a valores socioculturais, o texto é a sua concretização. Assim, entende também que o texto/discurso é pleno de marcas do seu produtor, como resultados de suas escolhas, mas restritas a um universo de códigos e de valores partilhados culturalmente e tanto pode resultar de uma produção individual quanto coletiva. Não importa a constituição ontológica deste enunciatário (emissor), mas o que chega ao enunciatário (receptor),

como uma totalidade significante. Esta instância, pressuposta pela ocorrência de uma manifestação textual, é denominada **enunciação...**

Não há conteúdo sem expressão, portanto, para que a comunicação entre os homens se processe, toda e qualquer ideia — produto da percepção ou valores (ideologia) — necessita de uma forma de expressão que a concretize. Expressar algo é dar forma, o que é da ordem da manifestação. Sem a forma não é possível transmitir ou apreender os sentidos. A sintaxe visual de um texto, por exemplo, representa a forma de transmitir um determinado conteúdo. Retomemos agora o que Rebouças e Couraça (2009a, p. 10) afirmam sobre forma e conteúdo:

Quando realizamos um trabalho artístico, sonoro, visual, cênico ou, ainda, contendo som, visual e a cenografia, como o cinema, por exemplo, combinamos a nossa imaginação, a nossa percepção, aliadas ainda aos nossos repertórios culturais, sensíveis e cognitivos por meio de formas. Elas são o modo com que fazemos arte: conectamos as palavras, configuramos os sons, traçamos as linhas, pincelamos uma tela. Elas são o gesto, a marca de um autor. É a forma que concretiza, expressa um conteúdo [...]

Se a expressão dá forma ao conteúdo, temos planos complementares, inseparáveis, produzindo sentidos. O discurso é, assim, resultante de duas dimensões indissociáveis, como definidos por Floch (2001, p. 09):

O plano da expressão é o plano onde as qualidades sensíveis que possui uma linguagem para se manifestar são

selecionadas e articuladas entre elas por variações diferenciais. O plano do conteúdo é onde a significação nasce das variações diferenciais graças às quais cada cultura, para pensar o mundo, ordena e encadeia idéias e discurso.

## Plano do Conteúdo

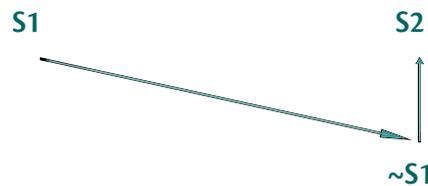
A metodologia proposta pela Semiótica Discursiva concebe o processo de produção do conteúdo dos textos como um **percurso gerativo** — níveis de estruturação dos sentidos — organizado em patamares, indo do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto, num processo contínuo de enriquecimento semântico. O percurso gerativo proposto para a análise do conteúdo é constituído de três patamares: as estruturas fundamentais, as estruturas narrativas e as estruturas discursivas. Cada uma das estruturas ou níveis do percurso se organiza por uma semântica e por uma sintaxe.

No nível das estruturas fundamentais, a organização elementar da significação é de natureza lógico-semântica e é possível identificá-la a partir de traços semânticos complementares e distintos (como partes de uma categoria semântica), de modo que o sentido mais profundo e abstrato surja das relações entre eles, representado na forma de uma oposição mínima, tipo: categoria existencial (vida e morte) ou a categoria da sexualidade (masculino e feminino). Para identificar possíveis relações de sentido, Greimas propôs um **quadro semiótico**, um modelo de representação com diferentes eixos, preenchidos por termos derivados de feixes comuns de sentido, articulados em relações de *contrariedade*, *contraditoriedade* e *complementariedade*.

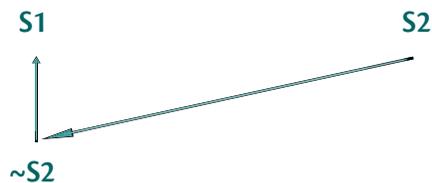
Os elementos semânticos em oposição transformam-se em valores, com traços de positividade (*euforia*) ou negatividade (*disforia*). Dois textos podem, por exemplo, trabalhar com uma mesma categoria semântica, porém com sentidos diferentes, o que vai produzir discursos distintos. O modo como os valores são investidos — sentido positivo ou sentido negativo — depende da cultura ou contexto. Essa direção de sentidos é resultante da sintaxe fundamental, ou seja, do conjunto de mecanismos que ordena os conteúdos: uma mesma estrutura sintática pode abrigar diferentes conteúdos semânticos. De tal forma entende-se que a semântica revela os conteúdos investidos nos arranjos sintáticos, porém, tem uma autonomia maior que a sintaxe. Um discurso sobre meio ambiente articulado por ecologistas pode operar com a categoria semântica *civilização vs natureza*, com conotações distintas de outro texto produzido por matreiros, articulado com a mesma oposição fundamental. No primeiro exemplo, expressões como “matas verdes”, “rios límpidos”, “farta flora” constituem um feixe de sentido correspondente à “natureza” ou à “preservação”; enquanto “queimadas” e “rios poluídos” conduzem opostamente à “devastação” ou à “cultura”, entendendo-se tais resultados como consequências da atividade humana. Tais estruturas semânticas podem ser formuladas como categorias — *preservação vs devastação* ou *natureza vs cultura* — articuláveis por meio do quadrado semiótico. O termo *preservação*, relacionado à manutenção da ordem da natureza, corresponderá a um investimento semântico eufórico e o oposto, *devastação*, como resultante da cultura (ação negativa do homem sobre a natureza), à disforia.

Para operar metodologicamente o *quadrado semiótico*, primeiramente, estabelece-se uma combinatória das relações de contradição e asserção. Esse é um procedimento estruturalista à medida que um termo não se define substancialmente, mas sim pelas relações que contrai. Abaixo, detalhamos o esquema de estabelecimento de tais relações, conforme apresentado por Greimas e Courtés (1979, p. 157-160).

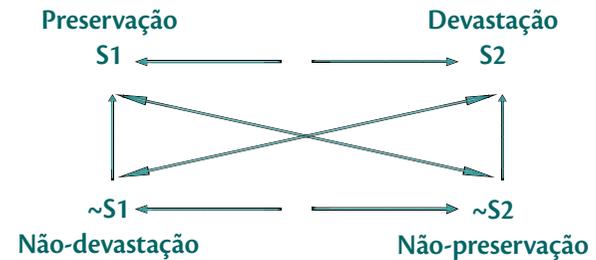
Tomando S1 como *preservação* e S2 como *devastação*, nega-se S1, produzindo assim a sua contradição ~S1, que se caracteriza por não poder coexistir simultaneamente com S1. Depois, afirma-se ~S1 e obtém-se S2. Isto é, se não é preservação é devastação. Esta é uma relação de implicação. O passo assim descrito representa-se graficamente do seguinte modo:



O segundo passo consiste no mesmo procedimento a partir de S2, pelo que se obtém o seguinte esquema:



Os dois esquemas constituem então o quadrado semiótico, a partir de uma categoria semântica mínima, no caso, *preservação vs devastação*.



As linhas contínuas representam uma relação de contradição; as tracejadas uma relação de contrariedade; e as linhas unidirecionais uma relação de complementaridade. São seis relações, elençadas a seguir:

- S1 ↔ S2, que constitui o eixo dos contrários;
- ~S1 ↔ ~S2, que constitui o eixo dos sub-contrários;
- S1 ↔ ~S1, que constitui o esquema positivo;
- S2 ↔ ~S2, que constitui o esquema negativo;
- S1 ↔ ~S2, que constitui a deixis positiva;
- S2 ↔ ~S1, que constitui a deixis negativa.

No nível das estruturas narrativas, as oposições fundamentais das estruturas profundas se transformam em valores narrativos, associados aos objetos de busca dos sujeitos. Este nível comporta, portanto, os sujeitos e suas ações, colaborativas ou conflituosas, em busca dos objetos de valor (relacionados às necessidades, às aspirações, aos desejos, ou às coisas materiais) para serem performantes, ou seja, realizados. São dois os eixos essenciais: o do *desejo* e o da *comunicação*.

No primeiro eixo, o do *desejo*, examina-se a relação entre sujeitos e objetos-valor, classificados como *objetos modais* (meio) e *objetos descritivos* (finais), e que constitui o enunciado elementar da **narrativa**...

Há duas diferentes relações a serem examinadas na organização narrativa: a *junção* (enunciado de estado) e a *transformação* (enunciado de fazer). A *junção* pode ser examinada como *conjunção* e *disjunção*, dando conta do estado do sujeito em relação ao objeto de sua busca. A *transformação* compreende as ações desencadeadas, como um fazer do próprio sujeito interessado no objeto, ou por outro sujeito que o auxilia no processo de alcance de uma determinada *performance*. Por exemplo: Marina deseja um carro novo. Ela é *sujeito de estado*, por uma relação de disjunção com o objeto-valor desejado, o carro. Seu pai lhe dá o carro novo de presente. O pai assume o papel de *sujeito do fazer* (operador), cuja ação foi responsável pela *performance* de Marina, visto que a ela sai de uma relação de disjunção para a de conjunção com o objeto-valor. *Sujeito de estado* (Marina) e *sujeito do fazer* (o pai) correspondem, portanto, a papéis narrativos.

No segundo eixo, o da *comunicação*, examina-se a relação entre um *destinador*, como fonte de valores e um *destinatário*, caracterizando as relações de comunicação — explícita ou implícita — que os envolvem em busca de uma *performance* possível, marcada pela conjunção ou disjunção de um ou mais objetos de valor.

Enquanto a sintaxe narrativa apresenta as transformações do sujeito em busca de certos objetos, a semântica examina a atribuição de valores aos mesmos objetos. Os *objetos modais*, de uso intermediário, correspondem à aquisição da *competência* (*querer/dever/poder/saber*) necessária à *performance*, traduzida como realização da conquista do objeto-valor (*descritivo*), fim almejado de toda narrati-

va. Dizemos assim que neste nível ocorrem as transformações que envolvem o *sujeito de estado*, produzidas por um *sujeito do fazer* (da ação), constitutivas da estrutura invariante da organização narrativa.

As narrativas são organizadas na forma de percursos, ou seja, de uma sequência de programas narrativos. O percurso de um sujeito comporta um ou mais programas narrativos. Exemplo: um cidadão (*sujeito de estado*), que postule a um cargo eletivo (mandato), necessita para desenvolver este percurso do desenvolvimento de mecanismos estratégicos de convencimento do eleitor (*sujeito do fazer*). A credibilidade e a confiança do eleitor podem depender não só da “promessa” que embasa a relação entre eles, mas também do modo como se dará o enfrentamento com outros concorrentes. Assim, poderíamos “ler” toda uma sequência de programas eleitorais na televisão como uma narrativa em que a conquista (*conjunção*) do mandato eletivo como *objeto-valor descritivo* (final) pelo *sujeito de estado* (candidato), corresponde ao *programa principal* (ou de *performance*) e a conquista do voto do eleitor como *objeto valor modal* (meio) a um *programa secundário*, (ou de *competência*).

A organização sequencial da narrativa em torno da relação do sujeito com algum *objeto-valor* (*conjunção* ou *disjunção*), e da relação entre sujeitos (*destinador* e *destinatário*) é da ordem da sintaxe. Os valores disseminados nos objetos de valor, alvo da busca do sujeito, correspondem, por sua vez, à organização semântica.

O eixo da comunicação, pressuposto a partir da relação entre *destinador* e *destinatário*, como descrito acima, é examinado a partir de um esquema narrativo que compreende quatro fases: *manipulação* (entre *destinador-manipulador* e *destinatário*); *competência* (poder, querer, dever, saber); *performance* (fazer ser) e, por fim, *a sanção* (en-

tre *destinador julgador e destinatário*). Esse esquema não implica que toda narrativa deva obrigatoriamente apresentar essas quatro frases.

Como exemplo, vamos recorrer ao discurso de propaganda eleitoral, que enfatiza a *manipulação*, ao propor ao eleitor um *dever* ou *querer fazer* (votar) em um determinado candidato, assim como realça as competências do aspirante ao cargo eletivo, seja de natureza ética (*querer* ou *dever* fazer algo para o bem da nação) ou técnica (*saber fazer* o que propõe). O mesmo pode-se constatar na fábula em que o rei tenta convencer o guerreiro a salvar sua filha, a princesa, das garras do dragão. Como o guerreiro não é obrigado a praticar tal ação de salvamento (não é movido pelo *dever fazer*), o rei (*destinador manipulador*) manipula o guerreiro (*destinatário*) para levá-lo a *querer* executar a ação, colocando em circulação um objeto-valor, parte de sua riqueza, como uma *recompensa*. A realização da *performance* pelo guerreiro determina a conquista do prêmio, traduzido como uma *sanção positiva*. A não-concretização do contrato assumido pelo *destinatário* com o *destinador* resulta em *castigo* (ou punição), entendido como uma *sanção negativa*.

O nível das estruturas discursivas é dito o mais superficial ou aparente. Reconhece-se, neste patamar, a introdução de um *enunciador* que se expressa por meio da discursivização de um conteúdo, definindo os “atores” do enunciado em um dado tempo e espaço, e os papéis temáticos de cada um. É nas estruturas discursivas, portanto, que a enunciação se revela, ainda que só possamos falar desta instância pelas marcas que encontramos no texto. E mais: damos conta não somente da existência de um *enunciador*, mas de um eu em relação com o outro (*enunciário*), em num dado contexto de

referência. O enunciado revela, assim, um mundo construído por meio das linguagens, de modo que, ao se analisar a enunciação desvela-se também a “cena enunciativa”, proposta por Maingueneau (1983, apud TEIXEIRA, 1996).

Pela sintaxe discursiva identifica-se como o *enunciador* dota o texto de *peçoas, tempo e espaço* e, assim, como se faz presente ou se faz parecer ausente do que é dito ou enunciado, para criar efeitos de sentido de *verdade /realidade* e de *proximidade/distanciamento*. No primeiro caso, dizemos que a instalação de um “Ele” produz o efeito de distanciamento do *enunciador* do que é dito; no segundo o efeito é de proximidade, pois o *enunciador* assume o discurso na forma de um “Eu” e se faz responsável pelo enunciado. No esquema eleitoral, podemos usar os mesmos exemplos de mecanismos utilizados pelo *enunciador* para produzir pelo *distanciamento* ou pela *proximidade* do enunciado, os efeitos de *verdade* ou de *realidade*. Quando um aliado político fala positivamente de um candidato, em um programa eleitoral, a instalação deste outro falante é reconhecida semioticamente como um mecanismo de *debreagem enunciativa*: faz o discurso parecer verdadeiro pela fala de um terceiro. Mas na promessa de um plano de governo, a fala do próprio candidato revela uma *debreagem enunciativa*: mais convincente ou verdadeira, portanto, mais persuasiva.

Constata-se que o processo de discursivização não existe sem a instauração de *peçoas, espaços e tempos*, e tais escolhas se encontram relacionadas, de alguma forma, a um “eu-aqui-agora” da enunciação. Nas palavras de Barros (1988, p. 115-117), o discurso “não é a reprodução do real, mas a criação de efeitos de realidade, pois se instala, entre o mundo e o discurso, a mediação da enunciação”.

É ainda neste patamar que emergem os mecanismos enunciativos de *figurativização* e de *tematização* dos discursos, o que é da ordem da semântica. Os temas disseminados num texto podem ou não ser concretizados pelo uso de figuras do mundo natural, produzindo textos **figurativos** ou **abstratos**, como veremos detalhadamente a seguir. O fundamental é compreender que tanto a organização sintática quanto a semântica objetiva a persuasão, ao *fazer crer* do *enunciador* sobre o *enunciatório*. De tal maneira, esta semiótica concebe a argumentação como um mecanismo intrínseco às estratégias persuasivas.

A partir dos temas identificam-se os *papéis temáticos* atribuídos aos atores do enunciado, que podem ser ou não figurativizados. Na eleição presidencial de 2002, no Brasil, vimos que o presidente Lula se apresentou como um líder “com a cara do povo”, como reiterado em seu *slogan* de campanha. Reconhecemos na figura do “líder” o papel temático e na expressão “cara do povo”, uma figurativização, pois remete, no imaginário social do brasileiro, ao trabalhador, ao cidadão comum. Quando o mesmo presidenciável aparecia falando diretamente ao eleitor, sem terno, de maneira natural, com gestualidade espontânea, construía-se, assim, uma linha **isotópica**, reiterando o mesmo sentido.

Quando usado exhaustivamente, o procedimento de *figurativização* produz *isotopias figurativas* que concretizam as temáticas dos textos. Falamos, assim, de uma referencialidade construída com base em mecanismos de representação de figuras extratextuais, como parte do repertório intrínseco à relação enunciativa pressuposta, que une o enunciador e o enunciatório, como uma estratégia para um possível acolhimento do que é enunciado. É, de fato, um recurso estratégico de grande força persuasiva na construção do efeito

de sentido de *verdade/realidade* do que é dito, falado ou mostrado. Entendamos que a busca por referencializar o que é conhecido pelo homem, tanto pode ocorrer com a construção de figuras produzidas tecnologicamente (caso da fotografia) ou criadas a partir de elementos da própria materialidade constitutiva do suporte do texto. A *figuratividade* não é adorno, não é gratuita, mas motivada, diz Floch (1987), de forma que assegura a dimensão simbólica das imagens, os valores a elas subjacentes, e o uso deste procedimento constitui um dos centros de interesse da semiótica, sobretudo com o avanço no campo da análise da expressão.

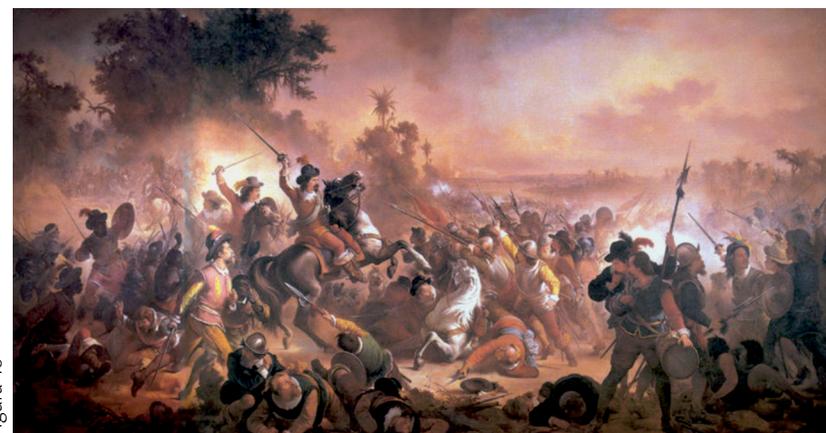


Figura 16

Na tela reproduzida acima, de Victor Meirelles — Batalha dos Guararapes (1879) — podemos destacar os procedimentos destinados a produzir o mesmo efeito de realidade, também chamado de ilusão referencial, que se configura como *iconização*, entendida como uso exhaustivo ou intenso da *figuratividade*: as variedades das expressões dos principais heróis nacionais presentes na cena: João Antônio Vieira, Antônio Felipe Camarão, Francisco Barreto de Menezes, André Vidal de Negreiros e Henrique Dias; as cores e as pin-

celadas utilizadas para indicar o cair do sol; as posições e o formato das espadas existentes na época, dos escudos e das lanças; o chão, as árvores e os arbustos; os efeitos de luz e sombra. Todos os elementos que constroem a cena a tornam “verossímil”, conforme o próprio pintor, uma vez que a Batalha aconteceu em 1648/1649.



Figura 17

Na capa de “Veja”, de 18 de Fevereiro de 2009, edição 2100, ancorando a chamada principal “Eles é que mandam”, reconhecemos as figuras de um pai, uma mãe e um filho, mas em um processo de ressignificação do tema da autoridade no seio familiar, produzida principalmente pelo arranjo fotográfico. A imagem é trabalhada tecnologicamente para alterar as dimensões das figuras e, assim, reiterar o sentido expresso pelo verbal: tem-se a figura de um jovem “gigante” ou “agigantado” pela redução da estatura dos pais, como outras duas figuras de proporções bem mais reduzidas. A relação dessas figuras com o título e com a chamada principal da capa nos permite reconhecer que a diferença de estatura está relacionada à dimensão da autoridade dos pais sobre os filhos, o que faz o discurso funcionar como uma crítica à inversão de tais papéis. Este é o tema concretizado figurativamente. Portanto, devemos entender que *temas* originários de valores/conceitos que dinamizam um conteúdo são essenciais à *figuratividade*, pois as figuras têm exatamente a função de recobrir um percurso temático de

um dado texto. Segundo Fiorin (1993, p. 24) para entender um discurso figurativo é preciso apreender o discurso temático que subjaz a ele. Já Greimas (1986, p. 2-4) ressalta que o figurativo tomado em si mesmo não tem sentido, só o adquire quando é tematizado, colocado em discurso, de forma que “as figuras do mundo são apenas pretexto para a afirmação renovada de sistemas de valores previamente postos”.

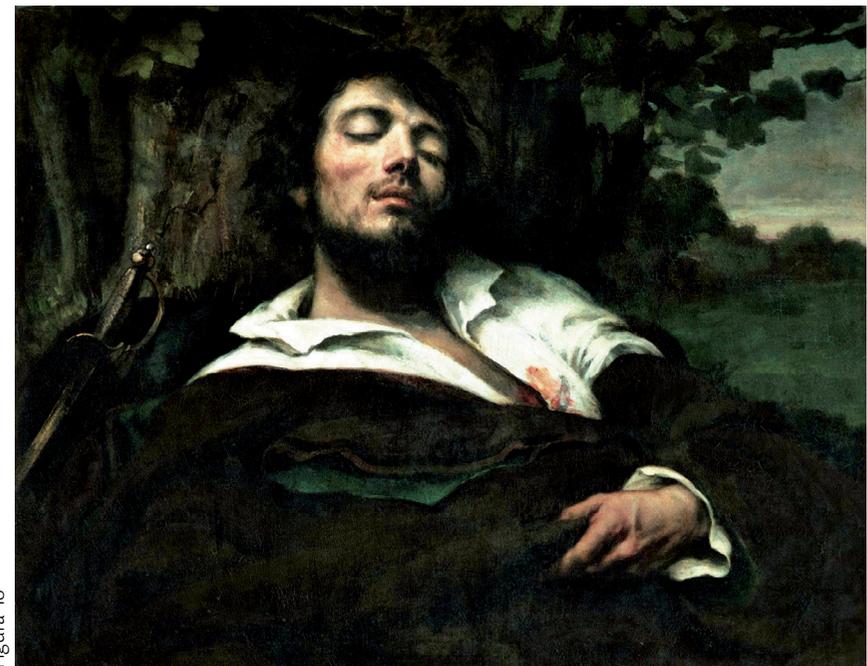


Figura 18

Vimos que a *figuratividade* está presente em textos de diferentes suportes e materialidades e que serve tanto para “reproduzir” efeitos de *verdade/realidade*, como também para subvertê-la. Na tela de Coubert acima, o efeito da *figurativização* é o de transcrição de um quadro real da vida, como marcas de fidelidade a uma forma

original, mas também são comuns os exemplos de transfiguração, possibilitando a construção de sentidos por analogia ou remissão às figuras tais como as conhecemos ou imaginamos. Como dito por Greimas (Id. Ibid), ainda que o discurso dito figurativo construa sua eficácia (credibilidade) sobre tais representações “concretas”, usando a referencialiação para produzir o efeito de verossimilhança ou de iconicidade, as isotopias figurativas (ou linhas de sentido) são suscetíveis não apenas de suscitar impressões referenciais, mas, também, perdendo contato com o referente, de estruturar de maneira muito abstrata a significação. Isto significa reconhecer que embora a iconicidade se situe no processo de figurativização, nem toda obra figurativa é icônica.

Na arte abstrata<sup>32</sup>, por exemplo, a figura se oferece como uma desconstrução, funcionando como um efeito de dessemantização do objeto, que se torna desprovido de uma intenção de estabelecer efeitos de sentido de verossimilhança. Os procedimentos de textualização não ficam subordinados a regras pré-estabelecidas de decodificação pelos enunciatários. O regime de visibilidade é outro e a compreensão pode estar amparada até mesmo numa provocação ou sensação. Mesmo a imagem conhecida é expressa de outro modo, sem a preocupação de uma explicação linear. Ainda assim, para Greimas (1984, p. 25), “iconização e abstração não são, pois, quanto à sua natureza, duas maneiras de pintar diferentes da pintura figurativa; constituem antes, graus variáveis da figuratividade [...]”.

32 Na arte ocidental, a prática da arte figurativa perde sua soberania a partir do início do século XX, com o surgimento da arte abstrata, que busca expressar o mundo interior, o mundo dos sentidos, bem como as relações concretas, usando como referência apenas os recursos da própria pintura, como a cor, as linhas e a superfície bidimensional da tela.

Na obra surrealista de Salvador Dali, que se segue, o procedimento de *figurativização* é usado de forma a subverter os sentidos, produzindo o efeito de surrealidade. Dizemos, assim, que ocorre uma ressemantização dos sentidos pela reconstrução das figuras, resultantes da inferência subjetiva do pintor.

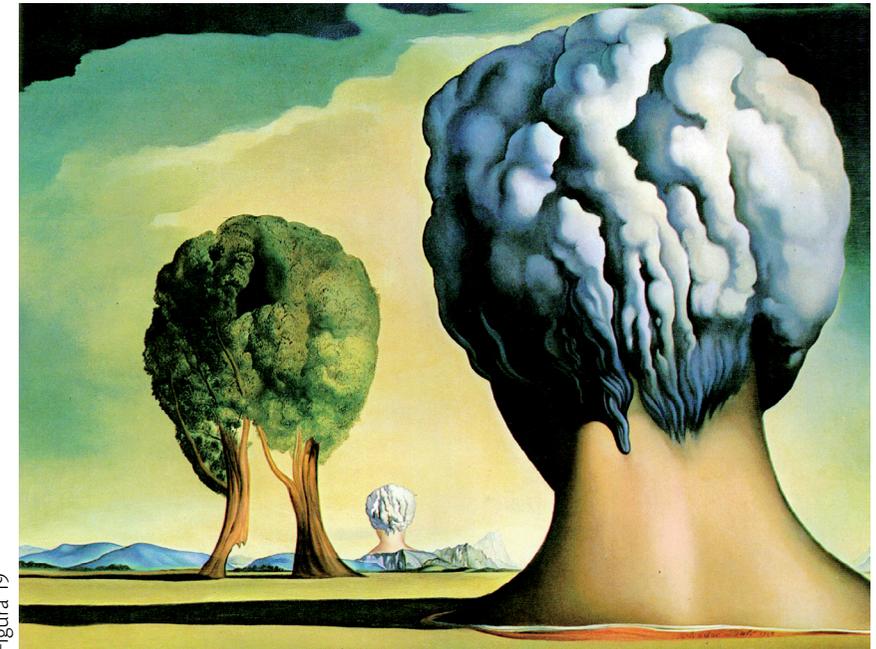


Figura 19

Ressalva Floch (1985a) que a semiótica não procura definir a imagem como um tipo de signo, porque ela se empenha em constatar as qualidades sensíveis de uma fotografia, de um quadro, desprezadas pelas análises que se detêm às suas dimensões meramente figurativas ou retóricas. Isto porque ela concebe as linguagens não como sistemas de signos, mas sistemas de relações, de modo que considera a imagem como um enunciado, um texto. De igual modo,

para esta semiótica, o que marca a especificidade das linguagens visuais não é somente a iconicidade, como uma relação de semelhança com a realidade do mundo exterior. A imagem é tão arbitrária quanto o enunciado linguístico e pressupõe, igualmente, uma instância da enunciação, de modo que os efeitos de iconicidade, ou verossimilhança, devem estar inseridos no reconhecimento de um contrato<sup>33</sup> enunciativo entre enunciador e enunciatário, originado na relação de comunicação pressuposta entre eles. “Uma tal comunicação supõe um saber do enunciador sobre o saber do enunciatário, um saber sobre o que este último considera ser a realidade e sobre o que ele julga ser fiel a esta realidade” (Id., p. 77).

Esta afirmativa está longe de descartar o reconhecimento da iconicidade, mas direcionada a nos fazer entendê-la como resultante de um processo enunciativo. Como diz Floch (Id. *ibid.*), “[...] objeto de uma enunciação manipulatória, resultante de procedimentos para fazer parecer ‘real’, uma estratégia enunciativa, assim como outras que produzem os efeitos de *surrealidade* ou de *irrealidade*, ou ainda de *hiperrealidade*.”

O percurso figurativo, portanto, é apenas parte dos elementos selecionados como lugares de instauração dos sentidos. As figuras, em todas as suas formas textuais são resultantes do saber-fazer figurativo do sujeito da enunciação<sup>34</sup>. Pode-se examiná-las, segundo Barros (1987, p. 74), “como o ponto de intersecção entre dois ou mais discursos, ou entre texto e contexto”, de modo que “a enunciação co-

---

33 Entendido como uma relação compactuada.

34 Partindo do conceito de dialogismo já definido por Bakhtin, a Semiótica Discursiva fala em sujeito da enunciação como uma instância que se desdobra em enunciador e enunciatário dos discursos.

meça, assim, a aparecer como estrutura de mediação entre o discurso e seu contexto”. O fundamental é dar-mos conta de que nada é aleatório. Lembremos sempre que em um texto nenhum elemento está ali posto como adorno. Todos contribuem simultaneamente para organizar uma ou mais linhas isotópicas.

## Plano da Expressão

Na Semiótica Discursiva, o desenvolvimento teórico-metodológico sobre a expressão é mais recente, e deu-se em decorrência da constatação de relações de sentido entre uma forma da expressão e uma forma do conteúdo, que marcam o *semissimbolismo*, identificado quando tais relações se dão entre categorias do significante e categorias do significado, estabelecidas na segmentação dos contrastes identificáveis em uma infinidade de manifestações textuais. Foi a partir da noção hjelmsleviana de linguagens monoplanas, ou sistemas de símbolos, que Greimas e Courtes propuseram tal conceito, reiterando que as relações semi-simbólicas serão sempre motivadas e arbitrárias, e fixadas num contexto determinado (GREIMAS: 1981, p. 116).

O pressuposto da relação de solidariedade recíproca levou ao desenvolvimento da chamada *Semiótica Plástica*, ou visual, teorizada inicialmente por Jean Marie Floch (1985b), que se dedica ao exame da articulação interna dos sistemas visuais e à minuciosa observação dos elementos de composição das imagens, indo além da dimensão figurativa dos textos.

Tal formulação parte da constatação de que nos sistemas simbólicos há conformidade total entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, o que não ocorre com os sistemas semissimbólicos, pois os símbolos como diz Teixeira (*online*)<sup>35</sup> “são estruturas interpretáveis como grandezas isomorfas à interpretação, são portadores de um sentido de conteúdo, são refratários a uma análise em figuras”. Ela cita o exemplo dos símbolos da foice e do martelo para comunismo; da balança para justiça; como representações indivisíveis em unidades menores, como outros símbolos com os quais lidamos cotidianamente. O *semissimbolismo* ocorre a partir de sistemas significantes caracterizados não pela conformidade entre unidades do plano do conteúdo e do plano da expressão, mas pela correlação de categorias entre os dois planos.

No detalhamento teórico metodológico que se segue e nos exemplos recortados, procuramos prioritariamente inserir exemplos que evidenciam a correlação semissimbólica, na história em quadri-nhos, no jornalismo e na publicidade e também em textos estéticos (plásticos) que como “elaborações languageiras”, na acepção de Dias (1998, p. 90-91), não têm a finalidade de representar, mas de presentificar o mundo, os sentimentos, as impressões, as sensações etc.

Segundo Floch, a pesquisa sobre os sistemas semissimbólicos teve como estímulo exatamente os contrastes plásticos na pintura, marcados pela copresença, numa mesma superfície, de dois termos contrários de uma categoria. Ao operar com a especificidade material do discurso plástico, a Semiótica Plástica entende que o conte-

údo se submete à materialidade e que os contrastes podem aparecer como uma simples oposição binária ou por uma série de combinações e superposições. Por isso, a Semiótica Plástica propõe a análise dos procedimentos de textualização expressiva a partir dos formantes plásticos, reunidos primeiramente em três categorias: *cromática*, relativa à cor; *eidética*, associada à forma; e *topológica*, relacionada à posição que cada elemento assume no conjunto textual. Uma nova categoria, a *matérica*, foi proposta por Lincoln Guimarães Dias (2005), a partir de suas observações na pintura, da presença e engendramento de materiais, também como elementos condutores de sentido.

A categoria *topológica* dá conta da distribuição espacial. Já a distinção entre categorias *cromática* e *eidética* corresponde, na prática, à oposição entre o pictural e o gráfico, como explica Greimas (1984, p. 34), ressaltando que a diferença não reside na materialidade do significante, mas na sua “apreensão relacional”, confirmando, desse modo, que “toda linguagem é antes de mais nada uma hierarquia”.

Na análise dos objetos plásticos, parte-se primeiro para uma descrição que permite identificar os sistemas semissimbólicos, observando-se o jogo de linhas e de cores, de volumes, de luzes, como pontua Teixeira (*online*), ao constatar que o material primeiro dos discursos plásticos é o mundo das qualidades visuais, que tanto pode estar associado ao pictórico como técnica de produção, quanto ao visual como canal sensorial. São considerados analiticamente, portanto, os critérios que — de forma isolada ou hierárquica, ou ainda em conjunto — observem tais categorias e as infinitas possibilidades de combinações de *cor*, por meio de oposições do tipo puro/mesclado, brilhante/opaco, saturado/não saturado, que dão movimento e ritmo à obra; de *forma*, com combinações de linhas, volumes e cores

35 Artigo “Para uma leitura de textos visuais”, disponível em: < <http://www.pucsp.br/cps/pt-br/arquivo/Biblio-Lucia4.pdf>>. Acesso em 18 de out. 2009.

superpostas, produzindo contrastes como côncavo/convexo, curvilíneo/retilíneo, ascendente/descendente; de *topologia*, pela posição e orientação das formas no espaço da obra, realizando-se como englobante/englobado, alto/baixo, central/periférico, esquerdo/direito etc. É possível, ainda, incluir na análise a categoria *matérica* sobreposta às demais, a exemplo das pinceladas, nas formas contidas/soltas, diluídas/pastosas, entre outras. Como postula a Semiótica Discursiva, é a partir da capacidade de reconhecer e estabelecer semelhanças e diferenças que o homem faz o mundo significar.

## Sincretismo

Como afirmamos anteriormente, não podemos ignorar as modalidades textuais operadas expressivamente por outros sistemas semióticos, ou seja, por outras linguagens de manifestação. Temos exemplos clássicos de textos verbo visuais e audiovisuais no jornalismo e na publicidade, nos quais constatamos, além de figuras, cores, formas, e distribuição espacial, outras linguagens que igualmente produzem sentidos: o verbal (impresso ou sonoro), cenários, gestualidade, música e ruídos, vestuário, fotografia, movimentos e enquadramentos de câmera, entre outras.

A organização expressiva de um texto por duas ou mais linguagens é examinado pela Semiótica Discursiva como um procedimento denominado **sincretismo**. A apreensão dos sentidos em textos sincréticos vai ser resultante do exame das relações entre os elementos utilizados em diferentes sistemas linguísticos, de acordo com o suporte, como um cartaz, um vídeo, uma página de revista ou de jornal etc.

O que interessa à semiótica no caso de textos sincréticos, como ressalta Médola (2002, p. 142), é perceber os tipos de manifestações na textualização, o que facilita chegar ao modo como as diferentes linguagens são colocadas em relação: “reconhecê-las no texto facilita detectar os arranjos sincréticos do plano de expressão para então refletir sobre os efeitos obtidos no plano de conteúdo”. O “arranjo” sincrético vai produzir reiteraões e contraposições, organizando uma (ou mais) linha isotópica.

O anúncio publicitário abaixo é um texto sincrético e apresenta criativamente o procedimento de figurativização. Observe-se, entretanto, que as figuras, como as reconhecemos no mundo, produzem uma releitura, uma ressignificação dos sentidos originais.



Figura 20

O tabagismo é um grande e grave problema de saúde pública: não se limita aos danos causados à saúde do fumante e do fumante passivo. Engloba, também, os danos incalculáveis ao ecossistema. Estudo realizado pela Organização Mundial de Saúde (OMS) em 2004 revelou que, a cada ano, cerca de 200 mil hectares de matas e florestas são destruídos no mundo para dar lugar a plantações de tabaco. Estima-se que para a produção de 300 cigarros faz-se necessário a derrubada de 1 árvore.



A primeira identificação que fazemos é das figuras visuais, como a de uma pequena árvore, do tipo “Bonsai”, de cabeça para baixo, de forma que suas duas copas remetem ao formato de um pul-

mão humano. Reconhecemos ainda o regador de plantas, a mão que segura este objeto, a fumaça de cigarro que dele “jorra”, em lugar da água como alimento natural das plantas, denotando o uso indevido de substâncias que acarretam doenças, como uma sanção negativa ao hábito de fumar. Também podemos destacar as figuras verbo visuais, em diferentes tamanhos e cores das letras, dando-nos conta de como o enunciador acrescenta à plasticidade os sentidos engendrados pela linguagem verbal. A frase inserida nesse texto torna-se fundamental para que possamos estabelecer a relação entre expressão e conteúdo, principalmente pela inserção visual de duas figuras de linguagem reconhecidas tradicionalmente na linguagem verbal: a metáfora<sup>36</sup> e metonímia<sup>37</sup>.

Vejamos: a mão e os pulmões são exemplos de metonímias (uma parte pelo todo) do corpo humano; a fumaça do cigarro saindo do regador e os pulmões em forma de árvores remetem a outras figuras visuais do mundo real — a água e as florestas, ou seja, a natureza. Se relacionarmos o visual com o verbal, veremos que a metáfora — o cigarro faz mal à saúde (seja diretamente ao corpo humano ou, indiretamente, por meio da destruição da natureza) se concretiza com o *slogan* da publicidade. Assim, metáfora e metonímia provocam o leitor a não compactuar com a autodestruição. Essa publicidade é um

texto conotativo<sup>38</sup>, pois institui ambiguidade às suas próprias figuras, mas o sincretismo entre o verbal e o visual constrói a coerência discursiva por causa dos recursos explorados no plano da expressão.

Na sequência, dois outros exemplos de análise de objetos sincréticos, com o objetivo de detalhar metodologicamente os passos de observação necessários ao analista: o primeiro, desenvolvido por Leticia Nassar, tem como objeto uma tirinha da Mafalda, do quadrinista argentino Joaquín Salvador Lavado, o Quino; o segundo, a tela “A Santa Ceia”, atribuída ao Mestre Ataíde<sup>39</sup>, analisada por Elisson Morato<sup>40</sup>.

---

36 Metáfora é o emprego de palavra fora do seu sentido restrito, por efeito de analogia (comparação).

37 Metonímia consiste no emprego de um termo por outro, dada a relação de semelhança ou a possibilidade de associação entre eles.

---

38 Quando a palavra é utilizada em seu sentido comum, dizemos que foi empregada denotativamente. Quando é utilizada com um sentido diferente, dizemos que foi empregada conotativamente. A linguagem conotativa não é exclusiva da literatura, ela é empregada em letras de música, anúncios publicitários, conversas do dia a dia etc.

39 Alferes e pintor, Antônio da Costa Ataíde, nascido em Mariana, Minas Gerais.

40 Artigo completo disponível em: < [www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/.../AIRR-7DHPX5](http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/.../AIRR-7DHPX5)>. Acesso em 2 de fev. 2010.

## Análise de texto sincrético

Tirinha da mafalda

Letícia Nassar



Figura 21

Para facilitar a desconstrução desse texto sincrético, vamos dividi-lo em figuras verbais e figuras visuais:

### Figuras verbais

- mãe — figurativizando mulher que cuida da casa e dos filhos
- futuro — incerteza
- libertação — livre de obrigações impostas por uma ideologia dominante
- deixa pra lá — figurativiza uma ação não concluída

### Figuras visuais

- tábua de passar
- uma pilha de roupas passadas
- tapete enrolado e sobre a cadeira
- rodo com um pano
- espanador
- lata de cera aberta
- pano na mão da mãe
- lenço no cabelo, avental, mangas arregaçadas
- expressões faciais da Mafalda

- posição do corpo da Mafalda frente à mãe
- expressão facial e corporal da mãe
- olhos nos olhos
- movimento decrescente do tamanho das letras da fala da Mafalda
- um único balão para os quatro quadros

Como vimos acima, são muitas as figuras visuais para apenas um enunciado verbal. Enunciado esse que remete a formações ideológicas do período em que a tirinha foi veiculada — décadas de 60 e 70. Ao estabelecermos as relações entre o verbal e o visual construímos o sentido de que Mafalda encontra em casa um exemplo de que a libertação da mulher ainda não chegou a todas as mulheres, figurativizadas na tirinha pela figura da mãe da Mafalda, que ainda são donas do lar e responsáveis pela educação dos filhos.

Tão atarefada com os afazeres domésticos — figurativizados pela roupa passada, pelo tapete limpo, pelo espanador que deixou os móveis sem poeira, pelo rodo com o pano que tirou a poeira do chão, pela lata de cera aberta, pela mão com o pano sobre o chão (uma à frente e outra atrás, em movimento de polimento braçal, uma vez que existia a enceradeira para esse tipo de polimento) — sua mãe não tem tempo para sequer pensar, refletir ou responder sobre o futuro do movimento que tinha, entre seus objetivos, ampliar os horizontes da mulher para além das tarefas do lar.

Com a última expressão do balão — a figura verbal “deixa pra lá!” - a tirinha deixa para o leitor a conclusão para a pergunta que Mafalda faria para a mãe. Sim, ela faria, pois a partir da movimentação da protagonista por entre os quadros, ação essa guiada pelo balão que atravessa toda a história, Mafalda só encontra a sua mãe quando já está falando, em tom mais baixo — figurativizado pelo tamanho das letras — a palavra “libertação”. E, na figura visual do “olho no olho”, Mafalda não completa a palavra “mulher”. A figurativização da incomple-

tude da sua pergunta se concretiza nas figuras verbais “mulh...” e “nada, deixa pra lá”, reforçadas visualmente pelas letras em tamanho bem pequeno.

Essa visualidade das letras também figurativiza sons. Ao relacionarmos o verbal com visual construímos a sonoridade: Mafalda começa falando em voz alta e termina sussurrando, olhando bem firme nos olhos da mãe.

Outro exemplo a partir dos pressupostos teórico-metodológicos da Semiótica Discursiva e de suas derivações, como a Semiótica Plástica, nos é dado pela análise da tela “A Santa Ceia”, atribuída ao Mestre Ataíde<sup>41</sup>, desenvolvida por Elisson Morato<sup>42</sup>.

41 Alferes e pintor, Antônio da Costa Ataíde, nascido em Mariana, Minas Gerais.

42 Artigo completo disponível em: < [www.biblioteca digital.ufmg.br/dspace/.../AIRR-7DHPX5](http://www.biblioteca digital.ufmg.br/dspace/.../AIRR-7DHPX5)>. Acesso em 2 de fev. 2010.

## Do conteúdo à expressão

Uma análise semiótica dos textos pictóricos de Mestre Ataíde

Elisson Ferreira Morato



Figura 22

Mestre Ataíde pintou três telas representando a Santa Ceia. A que analisamos a seguir não possui datação e decora o interior da Igreja de Bom Jesus de Matozinhos ou São Miguel e Almas, em Ouro Preto<sup>43</sup>. Essa tela retrata o momento da Ceia em que Jesus abençoa o pão, oferecendo-o a seus discípulos como seu próprio corpo.

A composição simplificada da tela colabora para que seja atribuída a algum discípulo de Ataíde. É levantada ainda a possibilidade de que o trabalho tenha sido retocado em data posterior à de sua execução, o que teria levado a uma alteração, por exemplo, dos elementos fotocromáticos. Encontramos, porém, alguns dos traços essenciais das pinturas do Mestre, como a fisionomia “amestiçada”

43 Não existem dados publicados ou expostos na igreja sobre as dimensões da tela da Ceia de Ouro Preto, cuja datação também é ignorada.

das personagens, a composição em linha curva e o cromatismo de azul e roxo que caracteriza as vestes do Cristo.

### **Análise iconográfica**

As paredes laterais das igrejas mineiras do século XVIII eram tradicionalmente decoradas com cenas relativas à Paixão de Cristo. A tela da Ceia de Ouro Preto é a primeira de um conjunto de peças, como pinturas e esculturas, dispostas em uma sequência representativa dos episódios mais significativos da Paixão: Jesus abençoa o pão, em um gesto que traduz a possibilidade de comunhão dos homens com o divino, alimentando-se do corpo de Cristo, simbolizado pelo pão. É na Ceia que temos ainda os elementos que desencadeiam a sequência de episódios que culminam com a crucificação: a benção do pão e a comunhão dos apóstolos com Jesus, o anúncio da traição de Judas e a saída para o Jardim das Oliveiras.

A disposição das figuras é orientada por um alinhamento curvilíneo formado pelos olhos dos personagens. No centro, Jesus, olhando para o alto, abençoa o pão e o oferece aos seus próximos. Os apóstolos se aglomeram em torno do mestre (seus corpos recobrando-se parcialmente) que, mesmo assim, se mantém em posição de destaque entre os demais graças à dilatação de suas vestes. Com esse efeito “eido-cromático”, o protagonista se distingue tanto dos coadjuvantes quanto do plano de fundo.

Pendendo acima da cabeça de Jesus, temos um candelabro com velas, justificando o centro como a área mais iluminada da cena. O cenáculo onde se reúnem é preenchido por uma luminosidade difusa que contrasta com as áreas escuras formadas pelo cortinado preto à direita e por uma porta à esquerda. Sobre a mesa banhada pela luz das velas, encontramos os alimentos de que fazem menção os evangelhos: o pão e o vinho. Este último, servido em um pequeno cálice de aparência metálica. Esses alimentos simbólicos fazem contraponto ao saco de dinheiro que Judas tem consigo.

João, o evangelista, considerado o apóstolo preferido de Cristo, debruça-se sobre a mesa com os olhos fechados. Sua fisionomia revela-o como um jovem imberbe. Contrastando com essa imagem de inocência, temos a figura de Judas. Aparentemente exaltado e distraído, ele ergue sua prenda com gesto exaltado e uma expressão bastante vivaz no rosto, enquanto participa da benção. Vejamos agora a relação desses elementos com o plano de conteúdo do texto.

### **Análise do plano de conteúdo**

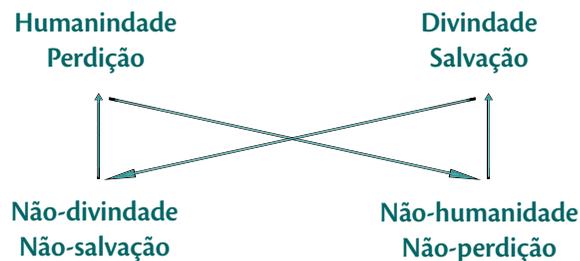
Iniciamos a análise do plano de conteúdo pelos aspectos mais superficiais da obra, relacionados à enunciação do discurso na forma como são representados no texto/tela de Mestre Ataíde. No nível discursivo, o procedimento de figurativização remete à oposição *salvação vs perdição*. O pão que Jesus oferece aos discípulos como meio de comunhão com o divino, o próprio Cristo e o cálice de vinho sobre a mesa figurativizam o tema da salvação. Já o tema da perdição é figurativizado pelo ator Judas, à direita do quadro, e pela figura do saco de moedas. Embora os evangelhos mencionem que Judas era o tesoureiro do grupo, o guardador do dinheiro, o saco de moedas é associado no imaginário cristão ao pagamento pela delação de Jesus. A enunciação desse conflito é sustentada pelas categorias de pessoa — espaço - tempo, preenchidas por um “ele-lá-então”. Esse procedimento discursivo sugere que a narrativa enunciada na tela ocorreu em uma época incerta e em local indeterminado. O enunciado em terceira pessoa confere à cena um efeito de verdade atemporal, independente do ponto de vista do enunciadador.

Passando do nível discursivo para o narrativo, vemos que Jesus realiza a performance de abençoar o pão, transformando-o simbolicamente em seu próprio corpo. Seus seguidores são, pois, manipulados a consumir o “alimento” que lhes é oferecido para garantir a salvação. O pão é, assim, um objeto-valor, no qual se inscreve o atributo oferecido pelo Cristo. Judas aparenta aceitar enlevar-se com o

episódio, mas, ao contrário dos demais, não se desapega do bem material, o saco de moedas, um objeto-valor negativo.

Através da oposição temática *perdição vs salvação*, reencontramos a categoria semântica de base (nível fundamental) *humanidade vs divindade*. O ator Cristo remete ao termo divindade. Embora a feição divina seja pouco realçada, ela é notada, de imediato, pelo gesto de abençoar o pão e pela luz do candelabro que incide sobre o espaço central, onde ele se encontra. Judas, por sua vez, assume plenamente a condição humana (pecadora, materialista), o que é denotado pelo saco de moedas que segura em uma das mãos. Já os apóstolos, que recebem a oportunidade de ascenderem ao divino pelo alimento que lhes oferece o Cristo (percurso euforizante), são seres neutros que reúnem não-divindade e não-humanidade, já que não são nem “divinos” como o Cristo, nem “humanos”, na acepção que assume o ator Judas na tela em análise.

O quadrado semiótico, reunindo as relações subjacentes aos atores da cena, permite o seguinte arranjo<sup>44</sup>:



<sup>44</sup> Para a disposição dos termos no quadrado semiótico, levamos em conta o percurso ideal humanidade — não humanidade — divindade, sugerido na tela da Santa Ceia, de acordo com os preceitos enfatizados pela Contra Reforma e por sua representação pelo Barroco. Nesse caso, tanto o batismo quanto a comunhão são apresentados como “objetos” que permitem deixar a “condição humana”, ligada ao pecado e à perdição, e ascender ao divino.

## Análise do Plano de expressão

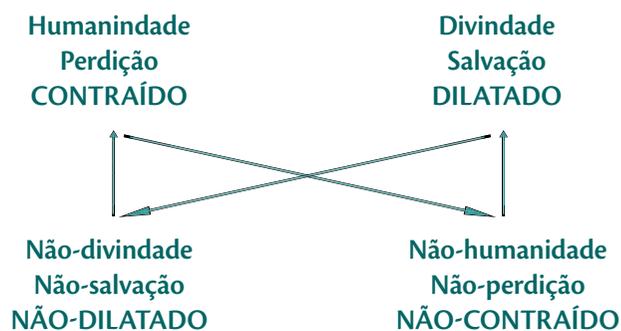
O fascínio dos pintores barrocos pela luz também pode ser exemplificado nessa tela. A figura do candelabro com as velas reforça a impressão de uma luminosidade difusa, mais fraca, translúcida, e focada na figura do Cristo. A toalha branca que cobre o tampo reflete parte dessa luminosidade e ajuda a revelar áreas mais iluminadas que outras, criando ainda um efeito de profundidade. Os efeitos de luz e profundidade, combinados entre si, revelam-nos alguns dos postulados de Wölflin (1989, p. 49) sobre a presença de claros e escuros em uma obra barroca, assim como o efeito de profundidade decorrente desse jogo de luzes e sombras.

O quadro apresenta um “amontoamento das figuras”, aspecto tipicamente barroco. O contraste de luz é acentuado pela cor escura do traje de Judas, por uma porta aberta no lado esquerdo e pelo cortinado preto do cenáculo (na parte direita da tela), o que constrói o efeito mencionado de profundidade, sem constituir, no entanto, uma categoria do plano de expressão homologável à(s) do plano de conteúdo.

No que se refere ao contraste cromático, notamos as cores frias do traje do Cristo, roxo e azul, que contrastam com o vermelho do manto de João e do apóstolo de costas para o espectador. Esses matizes contrastam com a massa cromática das figuras dos apóstolos, com predomínio do tom ocre. Apontamos também o fato de que o cromatismo do traje de João encontra correspondência no traje do apóstolo sentado à esquerda, o que torna mais singular e destacada a figura do Cristo. Entretanto, não encontramos nos formantes cromáticos destacados, condições plausíveis para estabelecer o semissimbolismo, parecendo ficar a escolha das cores — assim como o jogo de luz e sombra — subordinada às preferências do artista (ao seu “gosto estético”), sem maiores implicações para a relação entre conteúdo e expressão.

Temos, enfim, a dimensão eidética. Nela, a dilatação da figura do Cristo contrasta com a figura mais contraída de Judas, uma vez que este é, de certa forma, destacado da “massa dos apóstolos”. Enquanto o Cristo, figura volumosa, se destaca por si só, os discípulos — eideticamente contraídos no plano individual (e, nesse sentido, semelhantes ao apóstolo traidor) — evidenciam-se, no entanto, no conjunto homogêneo que formam, passando, portanto, a uma forma nem dilatada (proporcionalmente à figura do Cristo), nem contraída (proporcionalmente à figura de Judas), parecendo ocupar um nível intermediário entre uma forma e a outra. Desse modo, o volume das formas contribui para “dar sentido” aos valores e temas figurativizados pelos personagens. Trata-se, com esse entendimento, da única relação semissimbólica instaurada na tela em análise.

O conjunto dessas relações foi disposto no quadrado semiótico abaixo:



Assim, a relação entre as categorias inscritas no plano de conteúdo e aquelas presentes no plano de expressão resulta em relações semissimbólicas destacadas no quadro a seguir:

PLANO DE CONTEÚDO	TERMO
Nível Fundamental	/humanidade/ vs /divindade/
Nível discursivo (temático)	perdição vs salvação
Plano de expressão	formantes
Dimensão eidética	contraído vs dilatado

# Anexo 1

## Lista de imagens

**Fig. 1.** Fotografia apartamento. Disponível em: <[http://www.celi.com.br/user-files/noticias/662/APARTAMENTO\\_DECORADO\\_ALAMEDA\\_VERDEJAR\\_3.jpg](http://www.celi.com.br/user-files/noticias/662/APARTAMENTO_DECORADO_ALAMEDA_VERDEJAR_3.jpg)>. Acesso: 16 mar. 2010.

**Fig. 2.** Charge Leão da Receita Federal. Ilustração.

**Fig. 3.** Capa da revista Rolling Stone Brasil. Edição 19. Disponível em: <<http://fi.uol.com.br/folha/ilustrada/images/08100112.jpg>>. Acesso: 18 mar. 2010.

**Fig. 4.** Decomposição gráfica da capa da revista Rolling Stone Brasil. Ilustração.

**Fig. 5.** Fotografia Leila Diniz. Disponível em: <<http://img503.imageshack.us/img503/2223/leiladiniz.jpg>>. Acesso: 18 mar. 2010.

**Fig. 6.** Capa da revista Vanity Fair. Agosto de 1991. Disponível em: <[http://digitalrhetor.files.wordpress.com/2009/05/demimoore\\_468x647.jpg](http://digitalrhetor.files.wordpress.com/2009/05/demimoore_468x647.jpg)>. Acesso: 18 mar. 2010.

**Fig. 7.** Mônica Lisa, Série História em Quadrões. Maurício de Souza, 1989. Disponível em: <<http://www.monica.com.br>>. Acesso: 16 mar. 2010.

**Fig. 8.** Mona Lisa. Leonardo Da Vinci, 1503-1506. Musée du Louvre, Paris. Disponível em: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Mona\\_Lisa.jpeg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/85/Mona_Lisa.jpeg)>. Acesso: 24 mar. 2010.

**Fig. 9.** Mônica no nascimento de Vênus, Série História em Quadrões. Maurício de Souza, 1992. Disponível em: <<http://www.monica.com.br>>. Acesso: 16 mar. 2010.

**Fig. 10.** Nascimento de Vênus. Sandro Botticelli, cerca de 1485. Galleria degli Uffizi, Florença. Disponível em: <[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Sandro\\_Botticelli\\_046.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/f2/Sandro_Botticelli_046.jpg)>. Acesso: 24 mar. 2010.

**Fig. 11.** Mônica com sombrinha, Série História em Quadrões. Maurício de Souza, 1991. Disponível em: <<http://www.monica.com.br>>. Acesso: 16 mar. 2010.

**Fig. 12.** Mulher com sombrinha. Claude Monet, 1875. National Gallery of Art, Washington D.C. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Claude\\_Monet](http://pt.wikipedia.org/wiki/Claude_Monet)>. Acesso: 24 mar. 2010.

**Fig. 13.** Chico tirando palha de milho, Série História em Quadrões. Maurício de Souza, 2000. Disponível em: <<http://www.monica.com.br>>. Acesso: 16 mar. 2010.

**Fig. 14.** Caipira picando fumo. Almeida Júnior, 1875. Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo. Disponível em: <[http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Caipira\\_picando\\_fumo.jpg](http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Caipira_picando_fumo.jpg)>. Acesso: 24 mar. 2010.

**Fig. 15.** Charge Maomé. Kurt Westergaard. Disponível em: <<http://snaphanen.dk/2008/07/13/tillykke-medf%C3%B8dselsdagen-kurt-westergaard>> Acesso: 22 fev. 2010.

**Fig. 16.** Batalha de Guararapes. Victor Meirelles, 1879. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Meirelles-guararapes.jpg>>. Acesso: 18 fev. 2010.

**Fig. 17.** Capa da revista Veja. Edição 2100, Fevereiro de 2009. Disponível: <<http://www.veja.com.br/acervodigital/home.aspx>>. Acesso em: 16 mar. 2010.

**Fig. 18.** O homem ferido. Gustave Courbet, 1844-54. Disponível em: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The\\_Wounded\\_Man.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Wounded_Man.jpg)>. Acesso: 18 fev. 2010.

**Fig. 19.** Las tres esfinges de Bilsini. Salvador Dalí, 1947. Óleo sobre tela, 30 x 50 cm. Galerie Petit, Paris.

**Fig. 20.** Anúncio publicitário antifumo.

**Fig. 21.** Tirinha Mafalda. Toda Mafalda: da primeira à última tira. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

**Fig. 22.** Santa Ceia. Única obra de cavalete de Mestre Ataíde, 1828. Colégio do Caraça, Minas Gerais, Brasil. Disponível em: <[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mestre-Athayde\\_-\\_Ceia\\_-\\_Car.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mestre-Athayde_-_Ceia_-_Car.jpg)>. Acesso: 4 mar. 2010.

## Anexo 2

### Curiosidades

**O que é semiótica?** A Semiótica é a ciência que tem por objeto de investigação todas as linguagens possíveis, ou seja, que tem por objetivo o exame dos modos de constituição de todo e qualquer fenômeno de produção de significação e de sentido (SANTAELLA: 1983, p.13).

**O que é dialogismo?** Interações que ocorrem entre interlocutores, em uma ação compartilhada socialmente, isto é, que se realiza em um tempo e local específicos, mas sempre mutável, devido às variações do contexto.

**O que são sintaxe e semântica?** Em gramática, sintaxe é a parte que estuda a palavra não em si, mas em relação às outras que com ela se unem para exprimir uma ideia, um pensamento, isto é, o modo como as palavras são organizadas textualmente e relacionadas para produzir sentidos. Já a semântica estuda o significado dos vocábulos. Sintaxe e semântica andam juntas.

**O que é intertextualidade?** O processo de retomada consciente, intencional de outro texto (discurso), seja para reproduzir o sentido incorporado ou para transformá-lo.

**O que é ícone, índice e símbolo?** O ícone é um representâmem por traços de semelhança ou por analogia; o índice, por uma qualidade em comum com o objeto, ou seja, uma ligação direta, não mais por traços de semelhança; e o símbolo, por uma convenção (SANTAELLA, 1992).

**O que é iconicidade?** A iconização produz a ilusão referencial. É um procedimento relativo à dimensão figurativa de um discurso, cujo objeto é a fidedignidade e que se identifica como efeitos de sentido de realidade, por nos permitir atribuir um valor de verdade ao todo ou a um fragmento do texto sob observação.

**O que é modelização?** São sistemas relacionais constituídos por elementos e por regras combinatórias no sentido de criar uma estruturalidade que se define, assim, como uma fonte ou um modelo. Os sistemas modelizantes podem ser entendidos como sistemas de signos, como conjunto de regras (códigos, instruções, programas). Todos os sistemas semióticos da cultura são, a priori, modelizáveis; pois se prestam ao conhecimento e explicação do mundo.

**O que são códigos culturais?** São estruturas complexas que reconhecem, armazenam e processam informações com um duplo objetivo: regular e controlar as manifestações da vida social, do comportamento individual ou coletivo.

**O que é gênero?** São formas estáveis de enunciados; estáveis tanto em relação ao conteúdo temático-figurativo, quanto em relação à estrutura textual. Os gêneros, supondo famílias de textos que partilham características comuns, embora heterogêneas, estão disponíveis nas culturas (DISCINI: 2005, p. 34)

**O que é enunciação?** É a instância que constitui o discurso e se constrói pelo e no texto como atividade de linguagem, dotando o enunciado de tempo, pessoa e espaço.

**O que é percurso gerativo?** É uma proposta metodológica de caráter operativo, cujo objetivo é demonstrar como a significação vai se construindo no interior dos textos, em patamares distintos, mas complementares de significação.

**O que é um quadrado semiótico?** O quadrado semiótico consiste na representação visual da articulação lógica de qualquer categoria semântica.

**O que é narrativa?** Compreende a mudança de estado do sujeito ou ainda a ruptura e estabelecimento de contratos, conforme Barros (1988).

**O que são textos figurativos e abstratos?** O que vai distinguir se um texto é abstrato ou figurativo é a estratégia utilizada em sua organização textual (expressiva) para que o observador nele reconheça ou não figuras do mundo, vinculadas a códigos que permitam este reconhecimento numa dada cultura ou sociedade.

**O que é isotopia?** A noção de isotopia conserva a ideia de recorrência de elementos linguísticos, redundância que assegura a linha sintagmática do discurso e responde por sua coerência semântica. A isotopia pode ser figurativa ou temática (BARROS: 2002).

**O que é sincretismo?** Textos constituídos pela utilização de duas ou mais linguagens de manifestação que se relacionam, interagem, formando um todo de significação.

## Referências

- ARAGÃO, Maria Lúcia P. de. A paródia em “A força do destino”. In: **Revista do tempo brasileiro**. Sobre a paródia. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro LTDA, n. 62, p. 18-28, jul. a set. de 1980.
- BAKHTIN, Mikhail (Voloshinov). **Marxismo e filosofia da linguagem**. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi, colaboração de Lúcia Teixeira e Carlos H. D. Chagas Cruz. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- \_\_\_\_\_. Os gêneros do discurso. 3. ed. In: **Estética da criação verbal**. São Paulo, Martins Fontes, 2000, p. 277-326.
- BARROS, Diana Luz de. **Teoria do discurso: fundamentos semióticos**. São Paulo: Atual, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 1990.
- \_\_\_\_\_. Problemas de enunciação. In: **Cruzeiro Semiótico** - Revista da Associação Portuguesa de Semiótica, n. 6. Coimbra: 1987 p. 68-75.
- BELTING, Hans. **Likeness and presence: a history of the image before the era of art**. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- BENVENISTE, Emile. **Problemas de linguística geral**. Vol. II. Campinas: Pontes Editores, 1989.
- BRAIT, Beth. Estilo. In: **Bakhtin — Conceitos chave**. Brait, Beth (Org.). São Paulo: Contexto, 2008, p. 79-102.
- BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e simulação**. Lisboa: Relógio D’água, 1991.
- CAMPOS, Adalgisa Arantes. A morte, a mortificação e o heroísmo: o homem comum e o santo na capitania das Minas. **Revista do IFAC**, n. 2, 1995, p. 5-12.
- \_\_\_\_\_. (Org.). **Manoel da Costa Ataíde: Aspectos históricos, estilísticos, iconográficos e técnicos**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Introdução ao barroco mineiro**. Belo Horizonte: Crisálida, 2006.

COSTA, Cristina. **Educação, imagem e mídias**. Coleção Aprender e ensinar com textos. Adilson CITELLI; CHIAPPINI, Lígia. (Orgs.). V. 12, São Paulo: Cortez, 2005.

DIAS, Lincoln Guimarães. **Comunicação e sentido**: a matéria nas Artes Plásticas. 2005. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) — Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. A enunciação na pintura: um estudo de caso. In: **Nexus**, n. 3, 1998, p. 103-117.

DISCINI, Norma. **A comunicação nos textos**. São Paulo: Contexto, 2005.

\_\_\_\_\_. **Intertextualidade e conto maravilhoso**. São Paulo: Humanitas, 2002

DONDIS, Dondis. **A sintaxe da linguagem visual**. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

FIORIN, José Luiz. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto, 1999.

\_\_\_\_\_. A noção de texto na semiótica. In: **Organoa**. Revista do Instituto de Letras da UFRGS. N.23. Porto Alegre: UFRGS, 1995, p. 163 — 176.

\_\_\_\_\_. **Linguagem e ideologia**. 3. ed., São Paulo: Ática, 1993.

FLOCH, Jean-Marie. Semiótica Plástica e Linguagem publicitária. In: **Revista Significação**. Trad. José Luiz Fiorin, n. 6, 1987. p. 29 - 50.

\_\_\_\_\_. Imagens, signos e figuras — a abordagem semiótica da imagem. In: **Cruzeiro Semiótico**. Porto, jul/1985a, p. 75-81.

\_\_\_\_\_. **Petites Mythologies de l'œil ET de Le sprit: por une semiotique plastique**. Paris, Amsterdam: Hadés-Benjamin, 1985b.

\_\_\_\_\_. Alguns conceitos em semiótica geral. In: **Documentos de Estudo do Centro de Pesquisas Sociosemióticas**. São Paulo, CPS, 2001. (Tradução de *Quelques concepts fondamentaux in sémiotique générale*. In: *Petites mythologie de l'œil e de l'esprit por une sémiotique plastique*. Paris: Éditions Hadés-Benjamin, 1985, p. 189-207).

FOERSTE, Guerda M. Schwitz. **Leitura de imagem**. Vitória: Edufes, 2004.

GREIMAS, A. J. ; COURTÉS, J. Dicionário de Semiótica. Tradução: Alceu Dias Lima ET alii. São Paulo: Cultrix, 1979.

\_\_\_\_\_. Semiótica Figurativa e Semiótica Plástica. In: **Significação**: Revista Brasileira de Semiótica, Araraquara, SP, n. 4, jun., 1984, p.139-158.

\_\_\_\_\_. **Sémiotique 2: dictionnaire raisonné de la théorie du langage.** Paris: Hachette, 1986.

\_\_\_\_\_. **Semiótica e ciências sociais.** São Paulo: Cultrix, 1981.

JOLY, Nadine. **Introdução à análise da imagem.** Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papirus, 1996.

MACHADO, Irene. (Org.). **Semiótica da cultura e semiosfera.** São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

\_\_\_\_\_. **Escola de semiótica: a experiência de Tartu-Moscú para o estudo da cultura.** Cotia: Ateliê Editorial, 2003.

MÉDOLA, Ana Sílvia Davi. Terra Nostra: estratégias de textualização da novela das oito. In: **Galáxia**, n. 4. São Paulo: Educ, 2002, p. 139 -158.

OLIVEIRA, Ana Cláudia M. Alves de (Org.). **Semiótica plástica.** São Paulo: Hacker, 2004.

\_\_\_\_\_. A Semiótica: uma outra prática do olhar na vida sócio-cultural. In: **Nexus** — Revista de Estudos de Comunicação e Educação/Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, n. 3, p. 7-12, 1998

ORLANDI, Eni P. **Análise do discurso.** São Paulo: Pontes, 1999.

\_\_\_\_\_. **Discurso e leitura.** São Paulo: Cortez, 1991.

PANOSFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** Trad. Maria Clara Kness e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1976.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e filosofia.** Trad. Octanny S. da M. e Leônidas Hegenberg. São Paulo: Cultrix, 1972.

\_\_\_\_\_. **Semiótica.** Trad. J. Teixeira Coelho. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PIETROFORTE, Vicente. **Semiótica visual: os percursos do olhar.** São Paulo: Contexto, 2004.

\_\_\_\_\_. **Análise do texto visual: a construção da imagem.** São Paulo: Contexto, 2007.

PIGNATARI, Décio. **Informação. Linguagem. Comunicação.** São Paulo: Perspectiva, 1977.

\_\_\_\_\_. **Semiótica & literatura.** 6a ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

PLATÃO, Francisco Savioli; FIORIN, J. Luiz. **Para entender o texto: leitura e redação.** São Paulo: Ática, 1993.

RAMALHO E OLIVEIRA, Sandra R. **Imagem também se lê.** São Paulo: EPU, 2005.

REBOUÇAS, Moema ; COURASSA, M. Auxiliadora. **Propostas metodológicas para o ensino da Arte I**. Universidade Federal do Espírito Santo, Núcleo de Educação Aberta e a Distância, 2009<sup>a</sup>.

\_\_\_\_\_. **Propostas metodológicas para o ensino da Arte I e II**. Universidade Federal do Espírito Santo, Núcleo de Educação Aberta e a Distância, 2009b.

SAXL, Fritz. **La vida de las imágenes**. Madrid: Alianza Editorial, 1989.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é semiótica**. São Paulo: Brasiliense, 1983. reimpressão 2003.

\_\_\_\_\_. **Matrizes da linguagem e pensamento**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

\_\_\_\_\_. **A assinatura das coisas**. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

\_\_\_\_\_. **Semiótica aplicada**. São Paulo: Pioneira Thomson, 2002.

\_\_\_\_\_. **Teoria geral dos signos**. Como as linguagens significam as coisas. São Paulo: Thomson, 3. ed., 2004.

SANTOS NETO, Fernando Augusto. **Linguagem gráfica**. Ufes (Ne@ad)/Vitória: Daliana, 2008.

TEIXEIRA, Lucia. **As cores do discurso: análise do discurso da crítica de arte**. Niterói: EdUFF, 1996.

\_\_\_\_\_. A Semiótica no espelho. In: **Caderno de Letras da UFF**. N. 12, Niterói: Instituto de Letras da UFF, 2 sem/1996, p. 33-49.

\_\_\_\_\_. Entre dispersão e acúmulo: para uma metodologia de análise de textos sincréticos. In: **Gragoatá** 16, Niterói, UFF, 2º semestre de 2004, p. 229 -242.

VERÓN, Eliseo. **Fragments de um tecido**. São Leopoldo: Unisinos, 2004.

WÖLFLIN, Heinrich. **Renascença e barroco**. Tradução de Mari Amazonas Leite de Barros e Anton Steffen. São Paulo: Perspectiva, 1989.