



## O GATO E A POMBA

## THE CAT AND DOVE

Iury Carlos Bueno  
UFAM - Universidade Federal do Amazonas

**RESUMO:** Este trabalho é uma aplicação da teoria semiótica greimasiana em um texto não verbal, no caso, uma fotografia isolada de qualquer tipo de apoio lingüístico. Num primeiro momento, aborda-se, de maneira canônica, o percurso gerativo de sentido, para, em seguida, ultrapassar os limites do percurso, adentrando nas possibilidades de emissão de conteúdo no plano de expressão, valendo-nos do semi-simbolismo ou micro-códigos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Semiótica; Fotografia; Plano de Expressão.

**ABSTRACT:** This work is an application of the Greimasian semiotic theory in a non-verbal text, in this case, a photograph isolated of any kind of linguistic support. At a first moment, it is approached in a canonic way the gerative passage of sense, for later, exceeding the limits of the path, getting in contact with the possibilities of content emission in the expression plan, making use of the half-symbolism or micro-codes.

**KEYWORDS:** Semiotics; Photograph; Plan of Expression.

### 1.Introdução

A fotografia carrega consigo, desde sua origem, a insígnia da mimese. Sua gênese óptico-química deu a ela a “responsabilidade” de trazer consigo, durante toda a sua caminhada, o peso da verossimilhança e, conseqüentemente, da verdade. Nessa história de quase duzentos anos, podemos dizer que os mitos da especularidade, ao invés de se dissiparem, se perpetuaram, tornando-se oficiais e presentes no nosso dia-a-dia. Não são poucas as estruturas de poder, incluindo entre elas, os meios de comunicação, que se valem das fotografias, ou instrumentos dela derivados, como ferramentas discursivas, afirmativas de enunciados nem sempre relacionados à questão fotográfica, mas com afirmações morais, legais e estéticas. Usada como prova documental de um fato, como elemento de controle social (ai daquele que não se parecer com a foto de identificação), a fotografia, desde o seu nascimento, esteve associada aos valores de uma sociedade que insiste em ver o instrumento fotográfico e suas ramificações (cinema, TV) como verdadeiros símiles da realidade. Essa discussão ultrapassa os limites propostos por esse trabalho. Nos limitaremos aqui, dentro da semiótica de linha francesa, a pensar de forma mais salutar a fotografia como um texto cultural, construído com determinados objetivos e, a partir da utilização do percurso gerativo de sentido, determinar analiticamente os conteúdos expressivos, narrativos e discursivos,

deixando de lado a questão da “realidade” e nos atendo à construção do sentido por meio da fotografia.

Não é fácil analisar uma fotografia com a ferramenta do percurso gerativo de sentido greimasiano, já que toda a essência da teoria semiótica foi baseada em estudos lingüísticos. Pelo fato da teoria semiótica francesa ter relegado o plano de expressão, num primeiro momento, não abarcando assim todo tipo de signo, como sonhava Saussure e, ainda mais, por ser a fotografia um conjunto significante polissêmico, poderemos perceber algumas lacunas teóricas, pois de certa forma o estatuto da semiótica greimasiana primou pela palavra. Sem embargo, é a partir das definições de J. M Floch, sobre o semi-simbolismo ou micro-códigos, que se torna possível um entendimento mais apurado na construção dos significados fotográficos. O semi- simbolismo se caracteriza, resumindo de forma bastante simplificada, quando um plano de expressão deixa apenas de ilustrar o plano de conteúdo para construir novas relações entre planos de expressão e conteúdo. Nas palavras de Pietroforte (2004, p.21) o plano de expressão passa a “fazer sentido”. É essa articulação entre uma forma de expressão e uma forma de conteúdo que caracteriza o semi-simbolismo. De certa forma o percurso gerativo de sentido pode ser aplicado a qualquer tipo de manifestação signíca, contudo é necessário deixar clara a necessidade de se respeitar as idiosincrasias pertinentes a cada tipo de texto (verbal, visual, sonoro ou sincrético).

Não existe uma única forma de se olhar a fotografia. A própria distinção feita pelas classificações, determinadas pelos usos (publicidade, jornalismo, foto de família etc.) já nos coloca predisposições analíticas peculiares a cada uma das categorias. Optamos, no nosso caso, por uma imagem única, isolada de todo tipo de interferência sincrética, como legendas, títulos etc. A fotografia que será analisada foi escolhida no acervo pessoal deste autor, colhida no ano de 2005, na cidade de Campo Grande/MS.



Se fossemos optar por uma classificação dessa fotografia, como gênero fotográfico, poderíamos recorrer aos manuais de fotojornalismo e, de certa forma escolher entre as *spot-news* (fotografias únicas que contam uma história) e as *feature-photos* (situações peculiares retratadas pelos fotógrafos em suas andanças). A segunda opção parece se encaixar melhor dentro das circunstâncias, já que uma *spot-news* normalmente é publicada e acompanhada de uma legenda explicativa, o que nem sempre acontece no caso das *feature-photos*. Independente dessas definições nos parece interessante colocar, em conjunto com a definição de *feature photos*, o conceito, ou melhor, a definição que Walter Benjamin faz do *flâneur*, uma espécie de vagabundo, andarilho que percorre as ruas das metrópoles em busca não determinada. A procura do *flâneur* é pelas descobertas cotidianas, do eterno retorno das ruas, como um caçador à procura de uma presa, de uma imagem mesmo que fugidia, de um poema, de uma fotografia. Nas palavras de Baudelaire:

O que são os perigos da floresta e da pradaria comparados com os choques e conflitos diários do mundo civilizado? Enlace sua vítima no bulevar ou transpasse sua presa em florestas desconhecidas, não continua sendo o homem, aqui e lá, o mais perfeito de todos os predadores? (BAUDELAIRE *apud* BENJAMIN, 1989, p.37).

É esse o destino de fotógrafos como Atget, que percorreram os caminhos indeterminados, pela busca infinita e contínua de coleções temporais de fotografias que não buscavam um fim, mas se deliciavam com o processo. Encontramos essa forma de fazer fotográfico em obras de fotógrafos como Bresson, Capa, Luiz Braga entre tantos. Em tempos de banalização da imagem, que perde ininterruptamente a aura benjaminiana, seremos colocados diante de uma prática fotográfica cada vez menos exercida como uma busca, a fotografia do instante decisivo, do olhar incessante, do *flâneur*, daquele que não tem medo de jogar contra o inevitável, o incessante, o absurdo. Tal prática fotográfica está confinada a guetos cada vez menores. É dentro desta conjuntura, pouco exercida ultimamente, que colocamos como objeto de análise nossa fotografia.

## O Percurso

Segundo Diana de Barros (2005, p.09), o percurso gerativo de sentido pode ser resumido da seguinte forma:

- a) O percurso vai do mais simples e abstrato ao mais complexo e concreto;
- b) As etapas do percurso podem ser explicadas e/ou aplicadas como níveis diferentes, porém complementares entre si;
- c) As etapas se iniciam pelo nível fundamental, mais simples e abstrato;
- d) Em seguida é organizada a narrativa do ponto de vista de um sujeito;
- e) Nesta terceira etapa entende-se o discurso como um todo, entra-se no terreno da enunciação propriamente dita.

Como já foi dito, o percurso gerativo de sentido pode ser aplicado a todas as formas de texto desde que se respeitem as suas peculiaridades. No caso de um texto não-verbal, nem sempre encontraremos subsídios analíticos de forma clara para esquadrihar o texto em todas as suas etapas, tendo muitas vezes que adaptar as ferramentas de análise às suas particularidades. No caso da fotografia em questão, aqui exposta, o semi-simbolismo

aflora em conjunto com os demais componentes do percurso gerativo de sentido. Optamos por comodidade teórica a nos ater, primeiramente, aos níveis narrativos e discursivos, para comprovar, de forma não-ordinária, sua manifestação no nível fundamental. No encerramento da análise exploraremos, posteriormente, as incertezas do plano expressivo.

## 2. Análise

### 2.1. Nível Narrativo

Dentro de uma estrutura signíca não-verbal, como a fotográfica, nem sempre fica claro, para o receptor do texto, a forma como se dá a organização narrativa desse texto. Para a semiótica, todo e qualquer texto tem uma narrativa e a concebe basicamente como enunciados de estado e enunciados de fazer. Cada um desses estados está se referindo ao modo como o sujeito se relaciona com o objeto no interior da narrativa. Se o sujeito estiver de posse do objeto/valor costuma-se dizer que ele está em conjunção com tal objeto/valor, caso contrário diz-se que o sujeito está em disjunção. Os enunciados de fazer estão relacionados com as mudanças de estado do sujeito dentro da história contada. No caso da fotografia podemos perceber que o sujeito-gato está em disjunção com seu objeto/valor, no caso a pomba, que para o gato representa o valor de alimento. Essa disjunção se dá em virtude da impossibilidade do sujeito-gato se aproximar do objeto pomba, pois entre eles existe uma separação causada por um anti-sujeito na forma de janela. A pomba aparentemente parece ignorar os desejos do gato e, dessa forma, podemos dizer que a pomba, por seu turno, está em conjunção com seu objeto/valor vida; e mais, por estar do lado de fora do apartamento, esse objeto vida passa a representar de certa forma a liberdade de ir e vir no momento em que bem entender. Por outro lado, para o sujeito (gato) não parece haver possibilidade de passagem de um estado a outro, pois, por mais que o gato se esforce, o obstáculo translúcido, porém intransponível (anti-sujeito) o coloca derrotado (tão longe/tão perto) no desejo de alcançar a pomba. Dessa forma podemos esquematizar o enunciado de estado da seguinte forma:

- **S (gato)  $\cup$  O (vida, comida, liberdade)** – enunciado de estado disjuntivo

Greimas resumiu todas as possibilidades de ação do sujeito dentro de uma narrativa, com a combinação do verbo **fazer** com outros quatro verbos denominados modais, que são: **querer, dever, poder e saber**. É por meio desses verbos que podemos determinar a competência do sujeito para cumprir uma determinada performance. Seguindo estes pensamentos, podemos voltar à nossa fotografia. Dentro dos enunciados de fazer podemos afirmar que o sujeito-gato possui um saber-fazer e um querer-fazer, que seria devorar a pomba. Porém, impedido pela vidraça, esse querer-fazer e saber-fazer esmorecem na ausência do poder-fazer. Quanto à pomba, vê-se que ela detém o saber e o poder-fazer (que seria, no caso, levantar vôo e fugir do assédio do gato), contudo, indiferente ao perigo, ela não tem o querer-fazer, gerando no gato a vontade de fazer. Como sujeito-destinatário, o gato tem um fazer interpretativo, que o coloca como um sujeito falso dentro da narrativa, já que parecia ser competente para a ação e não o foi.

Ainda no nível narrativo não podemos limitar nossa análise apenas com as ações do sujeito, já que para que o sujeito aja é necessário que ele seja levado a agir. Dentro de um texto, àquele que leva o sujeito à ação é conhecido como destinador-manipulador. As ferramentas de manipulação utilizadas pelo destinador, para levar o sujeito (transformado em destinatário) a cumprir determinada performance são: a **tentação**, a **intimidação**, a **sedução** e

a **provocação**. Posteriormente o sujeito será julgado (sancionado ou recompensado) pelos resultados de sua ação pelo actante destinador-julgador. De volta a nossa “historinha”, vemos que o sujeito (pomba), manipula o sujeito (gato) pela provocação. A pomba coloca-se, teoricamente, ao alcance do gato provocando-o e, ao deixar-se ali, vai cada vez mais atijando a tentação da comida fresca. Contudo, como já citamos, o gato não tem o poder-fazer necessário para conseguir seu objeto/valor (pomba, comida) e por isso é sancionado negativamente sendo obrigado a viver em disjunção com seu objeto. Nessa relação entre destinador e destinatário é necessário abordar também as modalizações do ser por meio das paixões. Nas palavras de Barros “as paixões, por conseguinte, são entendidas, neste trabalho, como efeitos de sentido de qualificações modais que modificam o sujeito” (2005, p.60).

O gato, como destinatário, crê ser possível realizar a performance, ele sabe e quer, contudo, ao se deparar com o intransponível, vê seu sonho de entrar em conjunção com o objeto/valor (pomba/comida) impossibilitado. Toda vez que um sujeito sai de uma relação de relaxamento (crer-ser) e de segurança em relação às suas capacidades para uma situação de antagonismo e oposição, vai gerar uma paixão contrária e malevolente, que poderíamos denominar neste caso de frustração, de infelicidade, onde o sujeito sabe não-poder-ser, mas quer-ser. Na definição do dicionário Aurélio (2004) frustração é o “estado daquele que, pela ausência de um objeto ou por um obstáculo externo ou interno, é privado da satisfação dum desejo ou duma necessidade”. Mesmo não tendo existido nenhum tipo de contrato fiduciário entre a pomba e o gato, já que a pomba ignora o fato do gato desejá-la, o sujeito-gato sofreu mais uma vez. Para a pomba, imbuída de seu cargo de destinador-manipulador, resta a paixão benevolente da indiferença poder-fazer e poder não-fazer (voar), mantendo-se imóvel e intacta, perante os olhares sedentos do sujeito-gato. Nas palavras de Barros:

Do mesmo modo que a insatisfação e a decepção levam à malquerença da hostilidade e do ódio, a satisfação e a confiança conduzem a benquerença da afeição, sob a forma do amor, da amizade, da estima ou da simpatia...O exame das paixões, sob a forma de percursos modais, explica a organização semântica da narrativa, ou seja, os “estados de alma” dos sujeitos, modificados no decorrer da história (2005, p.52).

No caso da nossa fotografia vemos um sujeito-gato perder a confiança nas próprias capacidades naturais para, contrariamente, se defrontar com a incapacidade que frustra seus objetivos dentro da narração. Quanto à pomba, indiferente, percorre seu percurso narrativo da mesma forma e com a mesma paixão.

## 2.2. Nível Discursivo

Para a semiótica de linha francesa o discurso é o nível dentro da estrutura textual onde as formas abstratas do nível narrativo se tornam mais consistentes e ricas (no sentido de complexas). A procura na análise discursiva é pelo objetivo do texto, ou, de outra forma, que tipos de estratégias serão usadas pelo enunciador para conquistar o enunciatário. Neste nível surge o sujeito da enunciação. Nas palavras de Barros o sujeito da enunciação é aquele que:

faz uma série de opções para projetar o discurso, tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir. Estudar as projeções da enunciação é, por conseguinte, verificar quais são os procedimentos utilizados para constituir

o discurso e quais os efeitos de sentido fabricados pelos mecanismos escolhidos (2005, p.54).

Se até agora analisamos os actantes inseridos no discurso, com a análise do nível discursivo, além da delimitação dos sujeitos da enunciação, ganharemos em complexidade incluindo na análise questões temporais e espaciais. Analisar um discurso, de certa forma, é não estar mais apenas preocupado com a “história” em si, mas com como essa “história” foi produzida.

Dentro dos limites do nosso objeto de análise, no nível discursivo nossa fotografia passa então a ter em sua estrutura um enunciador textual e um enunciatário. Como na semiótica greimasiana nos atemos aos efeitos de sentido que o texto pode proporcionar, não seria incorreto dizer que, do enunciador e do enunciatário só podemos fazer projeções a partir do texto, já que nossa linha teórica não está interessada no autor de “carne e osso” e suas “reais” intenções. Para a semiótica um texto só pode ser apreendido se enunciador e enunciatário dividirem os mesmos sistemas de valores. Nosso enunciador seria o fotógrafo que, valendo-se de uma série de recursos e limites pertinentes à sua profissão, vai tentar convencer o enunciatário (no caso a pessoa que estiver vendo a foto) de que aquilo que afirma tem pertinência, ou melhor, que é um discurso que fala “a verdade”, que é “verdadeiro”. Como dissemos no início desse trabalho, a fotografia, mais do que nenhuma outra forma de construção imagética, sempre foi associada à veredictão.

Para o semiólogo francês Barthes (1984), o que caracteriza a fotografia, diante das outras maneiras de representação, é o fato de que para que exista uma imagem fotográfica é indispensável a presença de um referente, a coisa necessariamente real colocada diante da objetiva, imprimindo sua marca. Na fotografia em questão isso não poderia ser diferente, portanto, uma das táticas do enunciador de um discurso fotográfico é associar seu texto a realidade factual. Se nos atemos aos efeitos de realidade, uma das estratégias enunciativas, podemos dizer que a fotografia preenche todos os requisitos dessa forma de convencimento. Não discutiremos aqui a possibilidade, mesmo que teórica, da existência de uma fotografia abstrata. Portanto, olhando para nosso objeto de análise é fácil perceber o enunciador nos convidando à identificação espacial, ao reconhecimento dos sujeitos que atuam na nossa “história”. Do gato à pomba, da janela ao ar-condicionado, da planta às marcas na parede, tudo neste enunciado tenta criar efeitos de referência, sem os quais o discurso não atingiria seu objetivo.

Para a semiótica, todo enunciado pressupõe o ato de criação, a enunciação. Só que esse ato é estudado apenas pelas marcas deixadas no texto. Repetindo: geralmente não temos acesso ao ato de produção do enunciado, a enunciação. Podemos pensar a enunciação como a detonação de uma bomba e o enunciado como o resultado da explosão. Nós, como analistas, chegamos depois do acontecimento, vamos buscar evidências entre os escombros, como detetives que, diante de um fragmento, conseguem montar uma parte da história (HERNANDES, 2006, p.03)

Por si só, uma fotografia é um registro da realidade e, por conseguinte, é a partir dessas figuras, mais ou menos identificáveis, que o enunciatário poderá reconstruir o sentido obtido pelo enunciador. A partir das estratégias de enunciação, que tem à mão o enunciador, não é difícil perceber que os efeitos de realidade nos possibilitam uma leitura que conduz à projeções de enunciação pessoais, espaciais e temporais dentro do enunciado, conhecidas como debreagens. Todo mecanismo de identificação de uma foto, com os

elementos da cena tendo formas familiares (bichos, eletrodomésticos e utensílios) além de criar o efeito de realidade, de objetividade, nos guia para um efeito de proximidade textual denominada debreagem enunciativa. Contudo, essa seria uma leitura apressada e incorreta de nossa fotografia, o mecanismo utilizado aqui pelo enunciador cria uma sensação de afastamento objetivo da cena, de imparcialidade, pois não existe nenhum tipo de distorção óptica da cena e o enunciado nos coloca num ângulo de visão, considerado normal (a imagem é vista de frente, na altura dos olhos), a cena “realmente” aconteceu (não está acontecendo) num “lá”. O que o enunciador faz é convencer o enunciatário da existência da enunciação separada do discurso, criando, assim, a chamada debreagem enunciativa.

É por meio dos vestígios de realidade deixados pelo enunciador que o enunciatário poderá chegar a reconstrução/interpretação do discurso.

O enunciador constrói no discurso todo um dispositivo veridictório, espalha marcas que devem ser encontradas e interpretadas pelo enunciatário. Para escolher as pistas a serem oferecidas, o enunciador considera a relatividade cultural e social da “verdade”, sua variação em função do tipo de discurso, além das crenças do enunciatário que vai interpretá-las (BARROS, 2005, p.63).

Dentro da estrutura narrativa da nossa fotografia é bastante clara a utilização das ferramentas de manipulação do sentido. Nesse texto podemos dizer que o enunciador conduz a enunciação com o intuito de criar uma sensação/interpretação de objetividade, um discurso que não mente, um texto de dizer-verdadeiro. Pensando na semântica discursiva, a fotografia em análise se coloca como um texto figurativo, contudo, todo discurso figurativo traz uma temática subjacente. O que temos no caso da fotografia do gato e da pomba é uma figurativização criando um efeito de realidade natural (todos somos capazes, *a priori*, de identificar um gato e uma pomba), por outro lado, nas estruturas textuais temáticas, o que vemos são abstrações estéticas, morais (a beleza, a bondade) etc. Como já foi dito, o texto figurativo sempre tem um tema subjacente que, parafraseando Hernandes (2006), não é a “moral da história”. Sob a camada figurativa de nosso texto fotográfico podemos ler algumas tematizações. Podemos dizer que a frustração do gato por não poder-fazer, mas querer-fazer e, ainda, o impedimento a esse fazer por um anti-sujeito cultural (janela), essa impossibilidade e conseqüente frustração, são elementos temáticos que incluem categorias semânticas como a liberdade X opressão e/ou questões da natureza animal colocada dentro da urbanidade (natureza X cultura). Ainda poderíamos nos ater às suas relações intertextuais e interdiscursivas. Para colocá-la em diálogo interdiscursivo e/ou intertextual seria necessário acrescentar a esta análise outros textos, mesmo que de forma superficial, o que não está em questão neste trabalho. Mas, de certa forma, se pensarmos no estatuto da interdiscursividade e da intertextualidade, também podemos colocar nosso objeto de análise no âmbito das histórias de cunho moral contadas nas mais diversas épocas e que, como uma espécie de restituição estética infinitamente renovada (ou lingüisticamente parafraseada), como elementos figurativos de seus discursos, utilizam-se de animais para representar metaforicamente situações existenciais/morais só vividas pelo ser humano.

### 2.3. Nível Fundamental

Como já foi explicitado, optamos na análise da fotografia em deixar por último a interpretação do nível fundamental, pelo fato de que após realizarmos as análises narrativa e discursiva, fica mais patente a identificação das estruturas fundamentais do texto. No caso do

texto fotográfico em análise, na nossa “historinha” do gato e da pomba, nessa disputa entre adversários de forças não-equilibradas, onde o gato se coloca como predador e a pomba como alimento, se mostra que nem sempre uma força maior para realizar determinada tarefa termina em resultado positivo. Para Barros (2005) é no nível fundamental que se determina o mínimo de sentido a partir do qual o discurso se constrói. É na relação de oposição entre termos contrários básicos do enunciado que se estrutura e se manifesta o nível fundamental. Podemos visualizar estas oposições de uma forma mais eficiente através da ferramenta metodológica denominada quadrado semiótico. “A representação pelo quadrado das estruturas elementares do texto permite visualizarem-se as relações mínimas que o definem, o denominador comum de cada texto” (BARROS, 2005, p.78). Depois de passarmos pela estrutura narrativa e discursiva de nossa fotografia fica claro que o gato não consegue chegar até a pomba para fazer dela seu alimento. No caso, a conquista do alimento por parte do gato significaria a morte da pomba. O gato afirma a morte em seu fazer textual, portanto, dentro da estrutura fundamental do percurso gerativo, podemos colocar as antinomias básicas dessa estrutura textual de duas formas:

**Vida → não-vida → morte (pomba)**

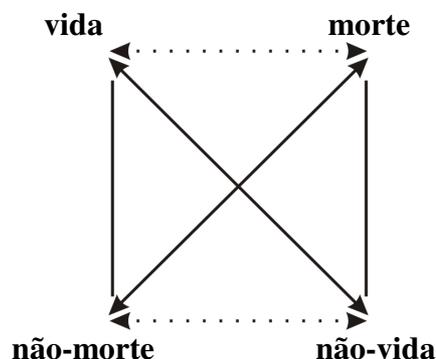
**ou**

**Morte → não-morte → vida (gato)**

Nesta visualização percebemos a passagem de um termo para outro antagônico ao primeiro.

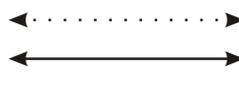
Na estrutura do quadrado semiótico podemos perceber ainda outras combinações relacionais, além das **relações contrárias** (vida X morte), que podem ser entendidas como **relações contraditórias** (vida X não-vida), aonde os termos se negam um ao outro, e **relações de implicação** (vida X não-morte). As formas relacionais ficam melhor explicitadas com a visualização do quadrado semiótico:

### Quadrado Semiótico



Cada linha explicativa corresponde a seta abaixo.

- 1 - Relação entre contrários
- 2 - Relação entre contraditórios
- 3 - Relação entre complementares



## 3. Além do Percurso Gerativo

### 3.1. O Plano de Expressão

Como já afirmamos no início deste trabalho, as análises do plano de expressão têm uma história mais recente dentro da semiótica e só são pertinentes no momento em que o plano de expressão passa a emitir conteúdos e não apenas confirmá-los. Portanto, a ausência de concordância entre os planos torna necessária uma análise distinta dos mesmos. As formas de estudo do plano de expressão ainda não estão plenamente solidificadas e nem sempre apenas a utilização do percurso gerativo nos permitirá reconstruir o sentido de um texto.

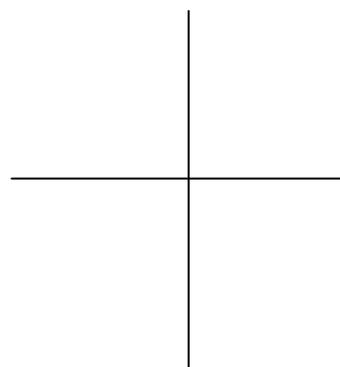
Em outras palavras, podemos utilizar as noções de nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo, para qualquer tipo de texto: de uma escultura a um romance, de uma fotografia a um filme, de uma poesia a uma publicidade. Isso tem uma vantagem e uma desvantagem. De um lado, é um enorme avanço teórico ter os mesmos princípios para dar conta de textos tão diversos. Por outro lado, somente com aplicação do percurso gerativo de sentido corre-se o risco de perder de vista a especificidade deles (HERNANDES, 2006).

De modo que para dar conta dessas especificidades, como a estesia (diferentes modos de provocar sensações), para resolver as diferentes possibilidades de se contar uma mesma história, é que a semiótica buscou outras alternativas além do percurso gerativo de

sentido. Essa alternativa foi encontrada para os textos que de certa forma amalgamam plano de expressão e plano de conteúdo criando o que na semiótica costuma-se chamar de semi-simbolismo ou micro-códigos, termos cunhados pelo semioticista francês J.M. Floch e citado por Pietroforte (2004). No caso da análise a partir do semi-simbolismo teremos uma metalinguagem própria com relação ao percurso gerativo. Ao invés de nos estendermos com definições explicativas que não cabem nos propósitos desse trabalho, tentaremos aplicá-los funcionalmente em nosso objeto de análise.

Nosso objeto de estudo é uma fotografia bidimensional preto e branca, processada digitalmente, com elementos naturais e artificiais misturando-se conjuntamente, seu suporte é o papel, a foto original tem 18X24 cm. A fotografia é dividida graficamente de forma similar num eixo horizontal mediano e num eixo vertical mediano. Há três elementos naturais (um gato, uma pomba e uma planta) colocados do lado esquerdo de quem observa a cena, dispostos dentro de uma estrutura cultural (janelas, vidros, cortinas, paredes de concreto, aparelho de ar-condicionado e seu suporte). Apropriando-nos da divisão lingüística temos, na imagem analisada, uma divisão/junção visual de eixo paradigmático e eixo sintagmático, contudo, sem deixar de criar um sentido, que poderíamos classificar de pressuposto e/ou subentendido metafórico, lingüisticamente.

[...] a relação entre uma forma de expressão e uma forma de conteúdo manifesta-se quando há uma relação entre os eixos paradigmáticos de cada uma delas, e quando eles são projetados no eixo sintagmático. Se em uma pintura, por exemplo, as cores quentes são relacionadas a conteúdos do sagrado, e as cores frias, do profano, em seu texto há uma projeção no eixo sintagmático da relação entre os paradigmas... Assim, toda relação semi-simbólica é poética, mas nem toda poética é semi-simbólica. (PIETROFORTE, 2004, p.09)



Além dessa divisão formal, temos também uma divisão marcada pela predominância de traços (na metade superior – subdivisão da esquadria metálica) e pela predominância de massas (na metade inferior – aparelho de ar condicionado e parede branca, que o emoldura), além do escuro e claro, entre a parte de cima da fotografia, onde se situa o elemento gato, e a parte de baixo onde podemos localizar a pomba. Continuando nosso mapeamento visual, vemos que o gato observa a pomba de cima para baixo com muita atenção (poderíamos dizer desejo) enquanto a pomba, impassível, parece ignorar o gato. Deixando de lado a simples descrição tentaremos entender, agora, as relações entre plano de conteúdo e plano de expressão, utilizando metodologicamente o semi-simbolismo. Existem duas dicotomias aparentes no plano de conteúdo dessa fotografia. A primeira diz respeito à relação entre o gato e a pomba, uma relação que, na medida em que vamos abstraindo seu sentido, transforma-se da simplicidade do fato de que ambas as espécies são inimigos naturais, portanto, predador (gato) e presa (pomba), até chegarmos numa estrutura ainda mais básica onde se vê refletida a oposição vida X morte. A segunda dicotomia do plano de conteúdo tem relação com o fato de os dois animais estarem colocados num ambiente diferente daquele para o qual a existência de ambos remete, ambos estão num ambiente não natural, dentro de uma estrutura urbana, no caso, uma moradia humana (casa/apartamento). E este fato altera significativamente a relação entre os dois animais, já que gato e pomba estão separados por um elemento não-natural. Podemos, então, acrescentar uma outra estrutura básica: natureza X cultura. Para a análise do plano de expressão necessitaremos contar com algumas ferramentas semi-simbólicas desenvolvidas por Greimas e Floch, conhecidas como **formantes figurativos** e **formantes plásticos**. É a partir dos formantes que buscaremos determinar as representações formais que correspondem ou confirmem o plano de conteúdo. Os formantes figurativos criam os efeitos de realidade dentro do discurso, no caso da fotografia analisada, por meio da iconização.

Reconhecemos as figuras e vamos procurar os “sentidos”, os conceitos que carregam, os temas subjacentes com base em nossa visão de mundo. Estamos utilizando nossa razão, fazendo uma operação ligada ao nosso lado inteligível [...] é a passagem dos formantes figurativos do plano de expressão para o plano de conteúdo (HERNANDES, 2006).

As dicotomias acima citadas fazem “às vezes” desse processo de tradução das figuras em conteúdo dentro do semi-simbolismo. Por outro lado, os formantes plásticos têm a função de criar sentidos dentro do plano de expressão. São divididos em três categorias: categoria topológica, categoria cromática e categoria eidética<sup>1</sup>. Valendo-se dessas categorias podemos situar a fotografia do gato e da pomba com as seguintes oposições básicas:

- **categoria topológica** – alto (gato) X baixo (pomba)  
dentro (gato) X fora (pomba)
  
- **categoria cromática** – claro (pomba) X escuro (gato)
  
- **categoria eidética** - ar-condicionado (pomba) X grades da janela (gato)  
plano X volume

---

<sup>1</sup> É necessário esclarecer que, para a semiótica greimasiana, o termo eidético não se relaciona com a essência das coisas, mas com a sua forma.

linhas (nível do gato/grades da janela) X pontos (pomba/ar-condicionado)

Para Greimas a importância da análise das categorias dos formantes plásticos se deve ao fato de elas servirem de “pretexto para investimentos de significações outras, o que nos autoriza a falar de linguagem plástica e a circunscrever suas especificidades” (GREIMAS *apud* HERNANDES, 2006). Depois de feita a classificação dos formantes plásticos podemos fazer as seguintes relações entre plano de conteúdo e plano de expressão:

**Plano de conteúdo** – vida X morte  
natureza X cultura  
liberdade X opressão

**Plano de expressão** – alto X baixo  
claro X escuro  
dentro X fora

Esses dados nos dão a entender, seguindo a orientação de Greimas, que podemos relacionar comprovativamente o plano de expressão e o plano de conteúdo, para afirmar que ambos se complementam na construção do discurso visual proposto. Na questão da vida e morte, do plano de conteúdo, não seria equívoco associá-lo ao plano de expressão claro e escuro. Nessa medida, o pobre gato, instintivamente tolhido pela cultura, fica impossibilitado de fazer o que a natureza lhe impôs (comer a pomba) após confrontar-se com o elemento cultural (anti-sujeito) janela, que até por sua forma constante de quadriculação, em forma de cruz, nos remete à jaula, à prisão. Do lado oposto, a pomba, insensível às agruras de seu opositor, estranha a qualquer contrariedade; o gato demonstra a tranquilidade de quem decide seu futuro, independente do querer alheio, mostrando deter a liberdade necessária para decidir seu futuro (ficar/partir) dentro da “historinha” contada pela nossa fotografia.

#### 4. Conclusão

A fotografia, principalmente as fotografias destituídas de qualquer apoio lingüístico para sua decifração, parecem encontrar na semiótica francesa uma ferramenta a mais para o esclarecimento de seus sentidos. Parece pedir que a entendamos como uma construção cultural e signíca como qualquer outra forma humana de transmissão de conhecimento. Nas palavras de Machado (1998), é a partir da quebra da objetividade fotográfica que desaparecerá o mito da veracidade fotográfica, essa ideologia coletiva será substituída pela idéia mais saudável da imagem como construção e como discurso visual.

Para finalizar, nos é autorizado dizer que as ferramentas do percurso nos permitem entender melhor um texto e as artimanhas usadas para a sustentação de seu discurso. Convém também explicitar que os dispositivos semi-simbólicos, no caso da fotografia analisada, só vieram a confirmar as conclusões tiradas anteriormente pelo percurso gerativo de sentido. Isso não quer dizer que em determinados textos visuais a ferramenta semi-simbólica não possa contribuir de forma não-coadjuvante.

### Referências Bibliográficas

- BARROS, Diana Luz de. **Teoria Semiótica do Texto**. São Paulo: Editora Ática, 2005.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**, 3.<sup>a</sup> ed., Curitiba: Positivo, 2004.
- FIORIN, José Luiz. **Introdução à Lingüística vls. I e II**. São Paulo: Contexto, 2003.
- HERNANDES, Nilton. **Textos aplicados disciplinarmente no curso de pós-graduação em Estudos de Linguagem UFMS**. Campo Grande: 2006.
- MACHADO, Arlindo. **Máquina e Imaginário**. São Paulo: Edusp, 1998.
- ISKANDAR, Jamil Ibraim. **Normas da ABNT**. Curitiba: Juruá, 2007.
- PIETROFORTE, Antonio Vicente. **Semiótica Visual: os percursos do olhar**. São Paulo: Contexto, 2004.